

НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ» імені Т. Г. ШЕВЧЕНКА

О. О. ЛІЛІК, О. В. САЗОНОВА, Н. І. ЯНКОВА

УКРАЇНСЬКА МАЛА ПРОЗА:
ГІБРИДНІ ФОРМИ В
ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.
(контекст інформаційно-освітнього простору)

Навчальний посібник

Чернігів
Видавництво «Десна Поліграф»
2022

УДК 821.161.2-32.09(072)"18/20"

Л 57

Рецензенти:

Філатова Оксана Степанівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова;

Гергуль Світлана Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки та методики викладання іноземних мов Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка;

Сова Катерина Петрівна, учитель української мови і літератури Гімназії № 31 гуманітарно-естетичного профілю м. Чернігова.

Л 57 Лілік О. О., Сазонова О. В. Янкова Н. І. Українська мала проза: гібридні форми в історико-літературному процесі кінця ХІХ - початку ХХІ ст. (контекст інформаційно-освітнього простору): Навч. посібник. - Чернігів: Десна Поліграф, 2022. - 290 с.

ISBN 978-617-8020-61-3

УДК 821.161.2-32.09(072)"18/20"

У навчальному посібнику розкрито поняття жанру новели, його особливості в українському літературному процесі, простежено еволюцію жанру, охарактеризовано творчість окремих українських новелістів (ХІХ - ХХІ ст.). У матеріалах посібника запропоновано використання сучасних інтерактивних форм, методів, інформаційно-комунікаційних технологій, що передбачає спільну творчу діяльність викладача та студентів, розвиток критичного мислення здобувачів освіти, генерування нових ідей, що в цілому сприятиме ефективному опануванню малоформатних творів. Подано термінологічний словник на допомогу студентові, рекомендовану літературу, що допоможе в підготовці до написання рефератів, наукових розвідок, кваліфікаційної роботи.

Призначений для студентів-філологів, викладачів, аспірантів, учителів загальноосвітніх закладів.

Рекомендовано до друку вченою радою Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка (Протокол № 2 від 28.09.2022 р.)

Друкується за авторською редакцією

ISBN 978-617-8020-61-3

© Лілік О. О., Сазонова О. В., Янкова Н. І., 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	5
Розділ 1. НОВЕЛА ЯК ЖАНР МАЛОЇ ПРОЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	7
1.1. Генеза, жанрові форми новели та їх еволюція, модифікація в історико-культурному середовищі	8
1.2. Оновлення жанрової системи української літератури в кінці ХІХ – на початку ХХ століття	18
Розділ 2. МАЛОФОРМАТНІ ЖАНРИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ТЕЧІЙ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТ.	35
2.1. Жанр поезії в прозі М. Яцківа як засіб реалізації естетичних нововведень в український літературний простір.....	36
2.2. Особливості інтерпретації і художнього функціонування «традиційних сюжетів та образів» у творчості Осипа Маковея.....	43
2.3. Колірна деталь як системотворчий чинник поетики Марка Черемшини.....	50
2.4. Творчість Дніпрової Чайки – феномен української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століть	58
2.4.1. Поезія в прозі як експериментальний доробок Дніпрової Чайки	58
2.4.2. Художнє змалювання реалістичного світу у новелістиці Дніпрової Чайки	63
2.5. Малоформатні твори Степана Васильченка.....	71
2.5.1. Риси реалізму та неоромантизму в творах С. Васильченка	71
2.5.2. Особливості ідеостилю С. Васильченка	85
2.6. Прозова спадщина Д. Макогона письменника: проблема стильового синкретизму.....	91

2.7. Національний код морально-естетичних доміант у казці Леся Мартовича	146
2.8. Оповідання «Дух часу» Н. Кобринської в контексті феміністичного дискурсу кінця ХІХ – початку ХХ століть	157
2.9. Система зображально-виражальних засобів у белетристиці М. Грушевського	163
2.9.1. Традиції та новації у малій прозі М. Грушевського	163
2.9.2. Художні втілення доби Хмельниччини у творчій спадщині М. Грушевського	199
2.10. Творчість В. Винниченка – неординарне, самотутнє явище нашої літератури	205
2.11. Проблема роздвоєння особистості у прозових творах Миколи Хвильового	226
2.11.1. Аспект характеротворення особистості у новелі М. Хвильового «Я (Романтика)»	226
2.11.2. Переосмислення колізії матеревбивства у новелі М. Хвильового «Мати»	231
2.12. Синестезія імпресіоністичної та реалістичної поетики в малоформатних творах Григорія Михайловича Косинки (1899 – 1934)	235
Розділ 3.	
СУЧАСНА НОВЕЛІСТИКА: СПРОБИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	252
3.1. Збірка «Звірослов» Тетяни Малярчук у контексті українського літературного процесу	253
3.2. Аналіз новели Василя Портяка «У неділю рано»	261
3.3. Аналіз новели Галини Пагутяк «Тебе спалить сонце»	264
3.4. Аналіз притчевої новели Олега Говди «Йди своєю дорогою» ...	266
ВИСНОВКИ	269
ДОДАТКИ	271
Додаток А. Короткий термінологічний словник	271
Додаток Б. План аналізу епічного твору	286



ВСТУП

Тяжіння світової науки до пошуку спільних для всього людства культурних та філософських засад, з'ясування та осмислення їх консолідованого значення обумовлює актуальність обраної теми навчального посібника. Здобутки зарубіжного та українського літературознавства останніх десятиліть засвідчують формування нових літературних текстів, апробації нових методик літературознавчого аналізу. Крім того, на сьогодні визначальним чинником національного розвитку став інтелектуальний потенціал нації, який саме формується системою вищої освіти. Відбувається зміна освітньої парадигми: пропонується інший зміст, інші підходи, права, відношення, поведінка, інший педагогічний менталітет.

Автори посібника, спираючись на концепцію Ю. Лотмана про «вибухові» та «безперервні» процеси, що визначають розвиток культури та зміну художньо-естетичних систем, намагаються довести, що модернізм, реалізм, авангард і постмодернізм – шляхи вирішення антропологічної проблеми буття у світі, елементи єдиної системи художньої свідомості кінця XIX – початку XXI ст.

Для української літератури кінця XIX – початку XX ст., досі переважно побутово-етнографічної, зі стилізованою під народне життя описовістю, гостро постає проблема модернізації. Творчість молодих українських письменників, серед яких Дніпрова Чайка, Ольга Кобилянська, Наталка Кобринська, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Леся Українка, Гнат Хоткевич, Марко Черемшина, засвідчила новий період в історії українського письменства, головною прикметою якого, суголосно настроям епохи, було максимальне заглиблення у внутрішній світ людини, синтез мистецтв. Відповідно література кінця XX – початку XXI ст. просякнута антиколоніальним пафосом, розвивається в атмосфері інтелектуальної свободи, «у смисловому полі європейських і світових процесів» (В. Агеєва). Здобутки зарубіжного та українського літературознавства останніх десятиліть засвідчують формування нових літературних текстів, апробації нових методик літературознавчого аналізу. Цілком можливим і виправданим є використання інноваційних підходів.

Матеріали навчального посібника розраховані на викладання елективного курсу «Поетикальні можливості жанру новели в українському історико-літературному процесі XIX – XXI століть

(контекст інформаційно-освітнього простору)», що сприяє професійній підготовці студента-філолога, поглиблює його знання з історії української літератури, дає уявлення про найважливіші тенденції та закономірності, прищеплює міцні навички самостійного літературознавчого аналізу. Підсумком роботи студентів у такому курсі може стати написання та захист кваліфікаційної роботи.

Завдання посібника – виробити у студентів навички наукового дослідження, навчити їх методам та методології аналізу малоформатного прозового літературного твору, ґрунтуючись на міцних, глибоких знаннях теорії та історії української літератури, що дозволить підготувати спеціаліста-філолога, що відповідає вимогам сучасної вищої школи. Адже освітній процес у вищій школі – це не тільки повідомлення і засвоєння знань, прищеплення навичок і вмінь, це – складна система організації, управління і розвитку пізнавальної діяльності студентів, процес формування фахівця вищої кваліфікації. Підготовка такого фахівця передбачає формування у нього системного мислення, розвитку його вихідного творчого потенціалу, формування у нього постійної потреби у подальшому самопізнанні, творчому саморозвитку, здатності до об'єктивної самооцінки. Виявленню такої готовності, безперечно, сприяє здатність успішно вирішувати нагальні завдання в швидкозмінюваному середовищі на основі інноваційних підходів, глибокого розуміння методології творчості, цілеспрямованого використання набутих теоретичних знань, з урахуванням отриманих педагогічних навичок.

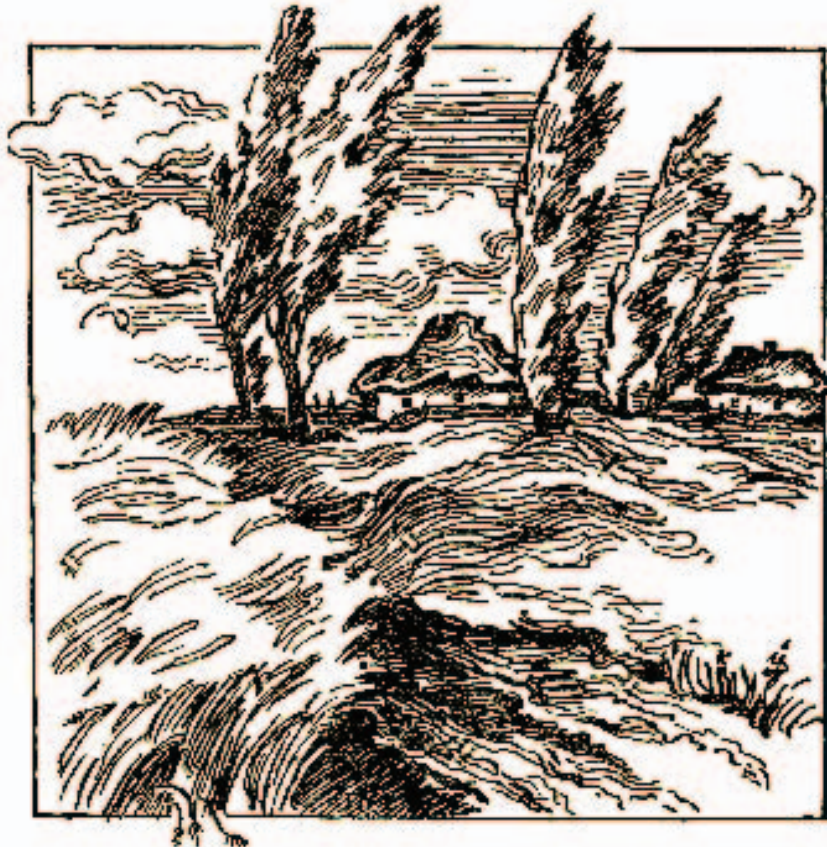
Характерною особливістю нашого часу є активізація діяльності студент-викладач у контексті інформаційно-освітнього простору. Відтак важливо науково коректно вводити доробок письменника в культурний контекст, відтворюючи його творчу біографію, осмислюючи ті чинники, що стали підґрунтям його світогляду, які впливали на творчі шукання, визначаючи своєрідність його індивідуального стилю, ідейно-тематичну парадигму його творів.

Для вияву рефлексії автори посібника пропонують різноманітні інноваційні підходи, що в сукупності змінює змістовне наповнення матеріалу. Студенти розумітимуть суть педагогічних технологій, оволодіють механізмами їх створення та використання, вмітимуть аналізувати індивідуальний стиль своєї професійної діяльності та особливості застосування інноваційних педагогічних технологій, формуватимуть власну технологічну культуру, що є тенденцією сьогодення.



Розділ 1

НОВЕЛА ЯК ЖАНР МАЛОЇ ПРОЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ



1.1. Генеза, жанрові форми новели та їх еволюція, модифікація в історико-культурному середовищі

Предметом ретельної уваги дослідників уже понад два тисячоліття є проблема літературних родів і жанрів. Якщо з першою її частиною все є більш-менш зрозумілим: більшість науковців погоджується з тим, що існує три літературних роди – епос, лірика та драма, то відносно другої – маємо різні, досить суперечливі точки зору. Поряд з поняттям «жанр» уживається ще й поняття «вид». Досить зазначити також, що як у підручниках, так і в теоретичних працях терміном «жанр» нерідко позначають рід («ліричний жанр»), вид («жанр повісті») і різновид («епічна драма»). А втім, у перекладі з французької жанр – це є рід і вид. Відтак першу треба визначитися з термінологією. Більш логічною видається триступенева родо-жанрова класифікація: рід – жанр – жанровий різновид.

Рід – це спосіб вираження художнього змісту або, як конкретизує це визначення В. Халізов, – сукупність «принципів формальної організації творів, що визначаються властивостями як предмета зображення, так і художнього мовлення» [17, с. 9].

Жанр – це історично сформований тип художнього твору, що синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується. Саме визначення жанру настроює читача на певний зміст. У такому розумінні жанрами є епопея, роман, новела, поема, медитація, ода, трагедія, водевіль тощо. Кожна доба в розвитку літератури має свої найбільш поширені жанри. Щоб розібратися в сучасній класифікації родів і жанрів, варто звернутися до історії їх вивчення.

Жанр – одне з найважливіших понять літературознавства, що позначає літературний вид. Тип поетичної структури, що виражає собою ту чи іншу сторону соціальної психоідеології на певній стадії її історичного розвитку. Для жанру обов'язкові три структурних ознаки: органічність усіх компонентів, що утворюють собою поетичну єдність, побутування цієї єдності в певних історичних умовах і широке його поширення, типовість виду для масової літературної продукції. Згідно з науковими тлумаченнями, – жанр – це: 1. Вид творів у галузі якого-небудь мистецтва, який характеризується певними сюжетними та стилістичними ознаками; 2. Живопис на побутові теми; картина побутового сюжету; 3. Спосіб що-небудь робити; сукупність прийомів; стиль, манера [12, с. 508]. Відповідно літературний жанр – тип літературного твору, один з

елементів класифікації літературного матеріалу, позначає літературні твори, які умовно об'єднуються за певною структурою та спільними ознаками зображення дійсності [6, с. 338].

Першими, хто спробував створити цілісну систему літературних жанрів, були теоретики класицизму, у Франції – Буало, у Німеччині – Готшед, у Росії – Сумароков. Їх підхід до даної проблеми визначався психоідеологією соціальних груп, які вони представляли. Їх теорії жанрів були класово обмеженими, бо формувалися в епоху рішучої гегемонії придворно-аристократичної культури, її смаків і естетичних кодексів.

Для античної літератури були характерними такі риси:

1. міфологічна тематика;
2. традиціоналізм розробки;
3. поетична форма.

Міфологізм тематики античної літератури був наслідком наступності общинно-родової і рабовласницької культури. Міфологія – це осмислення дійсності: всі явища природи персоніфікуються, і взаємні відносини їх осмислюються як родинні, подібні людським [1, с. 25].

У період ранньої античності міфологія була основним матеріалом літератури, але в пізній античній літературі міфологія є арсеналом для мистецтва. «Будь-який новий зміст, повчальний чи розважальний, філософська проповідь або політична пропаганда, легко втілювалося в традиційні образи й ситуації» [3, с. 310-311].

Від стародавніх часів і аж до середини ХХ ст. вчені знаходили нові ракурси поглядів на літературні роди, нові критерії для їх зіставлень / протиставлень. Й. В. Гете і Ф. Шиллер з'ясовували своєрідність епосу і драми через їх співвіднесення відповідно із минулим і теперішнім часом; Ф. Шеллінг – через категорії свободи і необхідності, Гегель – суб'єктивності / об'єктивності. Г. Поспелов, притримуючись поділу видів мистецтва на зображувальні та експресивні, відносить до перших живопис (малюнок, графіка і т.п.), скульптуру, пантоміму, а в межах мистецтва слова – епос і драму; до других – музику, художній танець, архітектуру, а в межах мистецтва слова – ліричну словесність (поезію) [11, с. 294].

Теорія літературних родів і жанрів, хоча їй присвячено чимало наукових праць, досі не має достатньо чітких наукових дефініцій. Окремі дослідники навіть стверджують, що роди літератури, становлячи центральну проблему поетики, разом з тим чинять стійкий опір будь-якій смисловій інтерпретації. Витоки подібного підходу до класифікації родів і жанрів літератури криються в сивій давнині. Уже в давньогрецькій естетиці склалися умови для розгляду епосу, лірики та драми як способів вираження художнього змісту. Теоретик класицизму Н. Буало у написаному віршами трактаті «Поетичне мистецтво» (1674 р.) розглядав теорію родів і жанрів з позицій раціоналізму. На його думку, кожен

літературний жанр повинен мати незмінні формальні ознаки. Саме в естетиці Н. Буало утвердилася думка про нерівноправність різних жанрів: одні з них (трагедія, поема) він відніс до високих, інші (комедія, байка, роман) – до низьких. Кожен з жанрів, означений сталим змістом. Героями високих жанрів можуть виступати вінценосні особи, високопоставлені сановники, полководці. У низьких жанрах повинні бути представники так званого третього стану.

В епоху Просвітництва ідеї мислителів античності знайшли свій подальший розвиток у працях Г. Е. Лессінга і Д. Дідро. Зокрема, у дослідженнях Д. Дідро «Прекрасне», «Парадокс про актора», «Про драматичну поезію», «Побічний син» він рішуче виступив проти догматичних постулатів естетики класицизму. Система жанрів античності була досить чіткою і стійкою. Специфіка жанрів античної літератури така, що кожен жанр формується з урахуванням тієї чи іншої категорії естетики.

Фундаментальною категорією естетики є категорія «естетичне» – це всеохопне поняття стосовно інших категорій, найближчена до цієї категорії – категорія «прекрасного». Прекрасне визначалося як гармонія, симетрія, пропорційність, доцільність, що була властива предметам світу. Саме ця категорія виступає в античності як універсальна міра під час розгляду трагічного, комічного і піднесеного. Поруч із позитивними категоріями виділяють їх антиподи – потворне, нище, жахливе.

Бачимо, що в пошуках нових критеріїв для родових розмежувань і зближень дослідники щоразу частіше переходять на віддалені міжвидові аналогії та розподібнення, радше образні, аніж наукові.

Нонна Копистянська [5, с. 269] виділяє чотири сфери жанрової спіралі, йдучи від найбільш абстрактного (наприклад, жанр оповідання взагалі) до найбільш конкретного (оповідання певного письменника). Відтак у центрі спіралі (сфера 4) перебуває те, що містить найбільше емпірики й розмаїтості, тобто те, що мало б бути розсіяним у найширших колах спіралі. Логічніше розташувати в ядрі спіралі сферу 1, що містить найбільш узагальнене, конденсоване розуміння жанру, зводячи його визначення до ключового слова на рівні аксіоматизації. А вже далі – дисоціація (розподібнення), ієрархізація та інші операції структуривання наших знань про об'єкт. Тобто варто йти від розрідженої матерії маргінальних чи відцентрових явищ у їх конкретній розмаїтості до згущеної матерії центру, де відсіяно відцентрові риси (маргінальні – не означає гірші, а навпаки, історично та особистісно конкретні й неповторні) [1, с. 42].

Нині дедалі більше розвивається поняття жанру. Так, наприклад, у французів це слово не несе чіткого термінологічного окреслення. Його вживають у значенні тексти такого-то типу, роду, кшталту, гатунку. І ми

теж почали називати жанром буквально все. Поезія-проза – жанри, утопія-антиутопія – жанри, фантастика, детектив, автокоментар – жанри.

Однак за будь-яких підходів термін жанр має тенденцію хитатися по всій шкалі ступенів, означаючи і рід, і вид, і різновид. Це через походження французького *genre* та латинського *genus* від того ж грецького кореня *Γένος* (рід). Наростаючі процеси родового, видового, жанрового взаємопроникнення в генериці (жанристиці) призвели до того, що і в генології (жанрології) посилюється дифузія (чи навіть розмивання) теоретичних уявлень про жанр. «У сучасному, лінгвістично поінформованому, літературознавстві категорія жанру гнучка і не обмежена традиційними поняттями про три ряди (епічний, ліричний, драматичний) та їхні під- і підпідкатегорії. Жанр становить будь-яка група текстів чи актів мовлення, котра, на думку якоїсь громади сприймачів, має визначальні риси» [9, с. 27].

Історичний розвиток категорії літературного роду переконливо доводить, що прогнозувати в найближчому майбутньому появу якихось нових родів літератури є безпідставним, оскільки, як засвідчив В. Халізеєв, «описи й роздуми, будучи вільними від мовної експресії, від медитативного посатку (хай прихованого) навряд чи коли-небудь можуть дати скільки-небудь сильний стимул літературно-художній творчості» [18, с. 37].

Реально розвиватися й надалі можуть лише епос, лірика та драма, відомі ще з часів Стародавньої Греції.

Складнішою видається ситуація в розвитку жанрів. Історія світової літератури переконливо доводить, що жанри народжуються, живуть і, досягнувши певної вершини, відмирають. Найцікавішими нам видаються підходи до жанру в естетиці Гегеля та І. Франка, хоча вони й не вживали саме цей термін. Л. Чернець зазначає, що в «огляді Гегелем провідних жанрів світової літератури яскраво проявився історизм його мислення. Жанри розглядають перш за все як художня проєкція певної стадії розвитку суспільства» [19, с. 29].

Продуманою є жанрова концепція І. Франка. Досліджуючи явища культури, він зазначив, що протягом віків поетичні форми не залишалися сталими, отож він запропонував відмовитися від оперування сталими на всі віки ознаками для визначення того чи іншого жанру. «Те, що нам донедавна (ба ще й досі) у школах подавано як правила та дефініції епопеї, драми, балади і т. ін., – повна нісенітниця, а властиво недокладний опис одного якогось твору або вираз поглядів на творчість в однім якимсь моменті історичнім, і вже зовсім не надається до дефініції подібних творів і з других часів» [15, с. 216]. І. Франко вважав за необхідне підходити до вивчення жанрів з конкретно-історичних позицій. Він же дав зразки застосування своєї методології стосовно розвитку роману у світовій літературі та обґрунтування появи психологічної новели наприкінці

XIX століття. Близькі Франковим позиції обстоювала й Леся Українка, подавши блискучий аналіз розвитку європейської драми протягом віків [13, с. 224–252].

У літературознавстві XX століття склалася відносно усталена в межах кожного з літературних родів жанрова система. На цій підставі М. Павлишин стверджує правомірність запровадження терміна «чорнобильський жанр», відносячи до нього і поему, і роман, і документальну повість.

У XVII ст. новелу представляє М. де Сервантес («Повчальні новели», 1613). Та найбільшого розквіту досягає вона у XIX ст. Власне, тоді та у XX ст. продовжують розвиватися її різновиди – психологічна, фантастична, сенсаційна та інші новели. Неперевершеним майстром гостросюжетних новел XIX ст. був Проспер Меріме («Матео Фальконе», «Таманго», «Коломба», «Кармен»). У російській літературі XIX – XX ст. новелу представляють О. Пушкін, І. Тургенєв, І. Бунін, у польській літературі – Б. Прус, Генрик Сенкевич, Стефан Жеромський.

Кінець XIX ст. – виникає нова форма свідомості, цілком породжена ритмами і темпами європейських столиць, – імпресіонізм. Старі літературні жанри занепадають, не знаходячи собі підтримки в зміненій соціальній обстановці. Великі романи насичені явним патологізмом, збоченістю (Гюїсманс, Пшибишевський). Однак головне місце в літературі останньої третини століття не в романі, бо жодне із соціальних угруповань тієї пори не було зацікавлене в широкому і всебічному показі дійсності. У галузі прози розвивається коротка і загострена новела. У країнах вона має різних представників, але, за винятком Чехова і деяких інших, ця новела зберігає на собі відбиток дворянської пересиченості, втоми і смутку за минулим. Розвивається жанр парадоксу, якому властиві умонастрої занепадницьких соціальних груп (Уайльд і Шніцлер); парадокс цей реалізується в новелістичній і драматичній формі. В останній позначається загальний відхід від побутовості до символізму, до потойбічного (згадаймо драматургічну еволюцію Гауптмана й Ібсена). Але ця нова налаштованість, як і слід було очікувати, найповніше розкривається в галузі лірики, у творчості французьких парнасців і російських символістів. Цей відхід від реальної дійсності зберігає у собі деякі соціально-психологічні аналогії з початком століття [1, с. 32].

Новела з'явилася в XIV–XVI ст. в Італії, хоча корені її сягають стародавніх літератур Заходу й Сходу. В епоху Відродження новела – це невеличке оповідання, нерідко з гумористичним чи сатиричним забарвленням, що передавало «новини дня» (звідси назва жанру). «Декамерон» Дж. Бокаччо є характерним циклом новел тієї доби. Не без впливу Бокаччо з'являється збірник новел Маргарити Наваррської «Гептамерон» (1558).

В українській літературі маємо розмаїття жанрових форм новели: психологічну, сенсаційну (В. Стефаник), ліричну Б. Лепкий, соціально-психологічну, лірико психологічну (М. Коцюбинський), філософську, історичну (В. Петров), політичну (Ю. Липа), драматичну (Г. Косинка) та ін. Представлені в українській літературі також лірична повість у новелах (А. Любченко «Вертеп»), алегорична повість у новелах-притчах (Г. Михайличенко, «Блакитний роман»).

Взаємопроникнення та змішування родів, жанрів, засобів і прийомів спричинило ліризацію прози, оскільки саме «проза малих жанрів дуже активно вбирає все, що традиційно закріпилось за лірикою» [7, с. 163].

На противагу радянським науковцям, котрі ліризацію прози розглядали як «розширення палітри засобів», – сучасні дослідники, наприклад М. Моклиця, зазначає, що «цей процес треба тлумачити на тлі загального мистецького руху, пов'язаного з модернізмом», адже і сам «імпресіонізм у літературі – явище, запозичене з живопису, тобто теж наслідок взаємодії мистецтв» [7, с. 163].

Кризу прозового жанру, якою позначилася переходова доба, не могло подолати ні жанрове розширення, ні зміна теми. Модерністи вважали, що справжня реанімація можлива тільки за допомогою оновлення у сфері стилю. Модерністська лірична проза доби порубіжжя за своїм походженням є ліро-епічною. Вона суттєво відрізняється від традиційної ліричної прози якісним оновленням: зміною художнього мислення, посиленням експериментаторства, поглибленою психологізацією у зображенні дійсності.

У результаті механічного поєднання випадкових деталей чи засобів поширився як у європейських літературах, так і в українській, жанр поезії у прозі. *Поезія в прозі* – невеликий за обсягом ліро-епічний твір у прозовій формі, в якому домінують ліризм, поетичне звучання. Для цього своєрідного жанру, який завжди знаходиться в тісній взаємозалежності із літературними напрямками, характерні елементи віршування, ритму, стрункості композиції, особлива сконцентрованість змісту. Засновком жанру була біблійна лірика в прозі. У добу романтизму на цій основі, а також спираючись на французькі традиції прози, перекладу віршів, формується поезія в прозі у французькій літературі. А. Бертран створив збірку поезії в прозі «Нічний Гаспар, фантазії в манері Рембранта і Калло» (1842), де вишуканим пластичним стилем і ритмізованою мовою зображено повний привидів і жахів, фантастики й містики похмурий світ. Під впливом А. Бертрана написав збірку «Маленькі поеми в прозі» (1869) Ш. Бодлер. Відтак жанр поширюється в інших літературах: І. Тургенев «Вірші в прозі», американська письменниця Г. Стайн та ін. [2, с. 456]. Вивільнення модусу поетичного з-під канонів метру та ритму в поезії в прозі сформувало виняткову модель ліричності, що не обмежувалась формальним віршотворенням. Щодо прозового викладу А. Підпалій зауважує наступне:

«Лінійність мови дає свободу використанню мовного матеріалу, відтак потенційно необмежено збільшує смислову та іншу варіативність тексту. Використання різноманітних віршових чинників (різних типів та видів паралелізму тощо), згідно із задумом автора, дозволяє працювати зі збільшенням варіювання інформативності тексту» [10, с. 32–33].

Розмаїття поетикальних засобів поезії в прозі сприяло відворенню митцем внутрішніх порухів душі. Концентрація уваги на чуттєвій сфері потребувала від письменників свободи мистецького самовияву, застосування новітніх засобів художньої виразності, таких як складна метафоричність, образи-символи, поліфонічність, емоційний пафос, інтонаційно-синтаксичні «фігури», словесні повтори, інверсії, антитези, градації, паралелізми, емоційно-риторичні звороти тощо. Домінування ліричного начала в поезії в прозі формулює низку тем та образів цього жанру, як-от: лірико-філософські роздуми, жанрово-побутові сцени, пейзажні замальовки, інтимна лірика, мистецьке кредо, соціальні мотиви.

В українській літературі поезія в прозі веде початок від ритмізованої давньоруської писемності, але основним джерелом є ліризація прози, яка відбувалася в літературі внаслідок сильного впливу на неї фольклору. Першим українським письменником, у творчості якого з'явилась поезія в прозі був М. Шашкевич («Віра серця мого як Бескид»).

До цього жанру звернулися також К. Климович («Знайдений скарб») і Г. Воробкевич («Із сна ся здригнув...», «Спомин»). У кін. ХІХ – на поч. ХХ ст. під впливом психологізму в літературі відбувається своєрідна якісна зміна ліризму. Проза стає медитативною і сповідальною, а голос автора зливається з голосом ліричного героя. Письменників не влаштовує просте запозичення з народної творчості тем, художніх засобів, естетичних ідеалів. Остаточно утвердився і отримав відносно закінчену форму жанр поезії в прозі в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. Важливою рисою розвитку поезії в прозі цього періоду є циклічність, що свідчить про високий рівень розвитку жанру. Високохудожні цикли, в яких відчувається взаємовплив реалізму і романтизму, створили Дніпрова Чайка («Морські малюнки»), М. Черемшина («Листки»), М. Коцюбинський («З глибини»), С. Яричевський («Серце мовить»). Поезія в прозі Дніпрової Чайки, В. Стефаніка («Амбіції»), Марка Черемшини, О. Кобилянської («Рожі») відбивали творчі пошуки й свідчили про намагання звільнитися від шаблону, проти якого виступав І. Франко: «...емансипація особистості автора за межі схоластики, повний розрив із будь-яким шаблоном» [16, с. 532].

У 1-й чверті ХХ ст. поезія в прозі стала перехідною від лірики до епосу і як і інші ліро-епічні жанри виконувала функції великих художніх форм. З поезією в прозі виступають П. Тичина, В. Еллан-Блакитний, В. Чумак, М. Хвильовий. З 1933 до 1946 року у розвитку поезії в прозі наступила перерва: досліджуваний жанр відійшов на другий план,

поступившись місцем іншим формам. 1946 року письменник Ф. Потушняк створює цикл поезії в прозі під назвою «Дзвіночки». Дещо пізніше до цього жанру звертаються І. Вільде, Ю. Боршош-Кум'ятський, В. Мисик, І. Драч, А. Драгомирецький, В. Чухліб [2, с. 457].

Для українських письменників в жанрі поезії в прозі були привабливими такі її характеристики, як суб'єктивізація художнього дискурсу, зміщення нарративної функції в бік відтворення вражень та відчуттів, емоційно-інтуїтивного, несвідомого, вивільнення чуттєвої сфери. Новий модерний дискурс, на думку Т. Гундорової, означив процес, в якому «зростає роль сугестії і синестезії, мовних зміщень і зсувів різних пластів оповіді, поєднання жанрів, стилів, пошуки синтезу мистецтв, різномірних віршових метрів, вибаглива комбінація, сполучення різних, часом навіть протилежних розумінь та образів. Все було спрямоване на формування у читача настроїв інтимних» [4, с. 288–289].

Настрійність поезії в прозі дозволяла митцям, які творили в цьому жанрі, конструювати новий комунікативний простір, використовуючи поетикальні техніки та сугестивні впливи. Пейзаж став відправною точкою для рефлексій письменника, розширивши межі побуту й показавши глибинне розкриття внутрішнього світу персонажа. Але прозопоезія не є пейзажною новелою, хоча вплив останньої важко заперечити. С. Павличко зазначає: «У тому, що на зламі століть в українській літературі з'явилася поезія в прозі, не було нічого надзвичайного. Данину цій формі віддали буквально всі: від Лесі Українки та Ольги Кобилянської до Стефаніка й Черемшини. Не менш модною була в Україні поезія в прозі російських і польських авторів» [8, с. 117].

Отже, поезії в прозі виявили необмежені можливості, дозволивши письменникам поставити в центрі Всесвіту людину з її складним внутрішнім світом.

Жанр поезії в прозі завдяки своїм синтетичним та синкретичним ознакам сприяв відтворенню вражень, душевних та психологічних станів, почуттів, вплинувши на формування особливого рівня художньої образності. Модус суб'єктивного, який програмував тематику та відповідні засоби художньої виразності жанру поезії в прозі, сприяв такій характеристиці цього жанру як настроєвість.

Розвиваючись у руслі прогресивних тенденцій світового письменства, українська проза початку ХХ ст., представлена творчістю митців старшого і молодшого поколінь, досягла значних успіхів. Саме в галузі прози українська література цього періоду, очевидно, найбільшою мірою виявила велику животворчу силу, органічність, новаторство, ідейне і художнє багатство. Провідним у творчості прогресивних письменників стає утвердження соціально активної особистості в літературі – носія передової ідеології, етики й моралі, невтомного борця за перетворення світу.

Українська проза значну увагу звертає на висвітлення таких процесів і явищ, як класове розшарування, зростання соціальної і національної свідомості народних мас, революційна діяльність пролетаріату, боротьба прогресивних суспільних сил проти царату, розкриття протиріч тогочасної дійсності (І. Франко, О. Кобилянська, Леся Українка, М. Коцюбинський, А. Тесленко, Г. Хоткевич, С. Васильченко та ін.).

Українська проза початку ХХ ст. збагачує художній арсенал, демонструє значні досягнення в малих формах. Успішно розвивається жанр – соціально-психологічного оповідання та новели. Виникають нові форми «новелістичних» жанрів: етюди, образки, ескізи, малюнки, поезії в прозі. Поряд з фабульними оповідними формами розвиваються безсюжетні ліричні мініатюри-медитації. Збагачується нарис, стаючи дійовим художньо-публіцистичним жанром літератури. Значних успіхів досягли українські прозаїки в жанрі поезії в прозі, створивши високоідейні й високо поетичні твори (Стефаникові «Амбіції», цикл «З глибини» М. Коцюбинського, «Морські малюнки» Дніпрової Чайки, «Рожі» О. Кобилянської, «9 січня» Б. Грінченка, кращі мініатюри Г. Хоткевича, С. Яричевського, М. Яцківа та інших письменників).

Прослідкувавши становлення поняття жанр в діахронному зрізі від античних спроб виокремлення до сьогодення, вважаємо, що поняття літературного жанру неоднозначне, але в наш час жанром прийнято називати: 1) нині літературний жанр – тип літературного твору, один з елементів класифікації літературного матеріалу, позначає літературні твори, які умовно об'єднуються за певною структурою та спільними ознаками зображення дійсності; 2) поняття жанру поступово розвивається; 3) термін жанр має тенденцію хитатися по всій шкалі ступенів; 4) існують сучасні радикальні твердження про відкидання поняття жанр через його дифузю. Для кожного періоду розвитку літератури характерні свої особливості та різні жанри.



Література

1. Асмус В. Питання теорії та історії естетики. Збірник статей. Москва, 1968. 654 с.
2. Волков А., Бойченко О. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
3. Гаспаров М. Л. Обрані статті. Література європейської античності. Москва, 1983.

4. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 297 с.
5. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
6. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. Київ : Вища школа, 1979. 476 с.
7. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк, 1998. 205 с.
8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 444 с.
9. Павлишин М. Чорнобильська тема і проблеми жанру. *Слово і час*. 1991. № 4. С. 27–32.
10. Підпалый А. Особливості форми «вірша в прозі» в модерністичній українській поезії. *Слово і час*. 2003. № 11. С. 32–40.
11. Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1965. 360 с.
12. Словник української мови: в 11 томах. Том 2, 1971.
13. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Київ : Наукова думка, 1979. Т. 8. 696 с.
14. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання, новели, фрагментарні форми. Київ : Наукова думка, 1989. 688с.
15. Франко І. Я. Збір. творів: У 50 т. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 26. 375 с.
16. Франко І. Збір. тв.: у 50 т. Київ, 1981. Т. 29. 663 с.
17. Хализев В. Е. Драма как род литературы. Москва : Изд-во МГУ, 1988. 260 с.
18. Хализев В. Е. Понятие литературного рода (к истории вопроса). *Вестник МГУ. Серия IX. Филология*. 1976. С. 20–25.
19. Чернец Л. В. Литературные жанры. Москва : Изд-во Московского университета, 1982. 194 с.



Завдання

Опрацювавши матеріал, беремо участь у створенні спільного проекту з малоформатних жанрів. Розбитися на групи: художники, музиканти, читці. Це інтерпретація творів, що створюється вигляді творчої роботи. Художники створюють анімаційний ряд. Музиканти добирають музику, під яку може прочитуватися цей твір, і доводять свій вибір. Читачі домагаються якнайточнішому прочитанню. Потім уся робота збирається до купи, і створюється один проєкт – фільм. (Малюнки скануються та включаються до презентації).

1.2. Оновлення жанрової системи української літератури в кінці ХІХ – на початку ХХ століття

Новий період розвитку української літератури позначений суттєвими змінами у суспільному житті нашого народу на рубежі ХІХ – ХХ століть.

На цей час припадає інтенсивне розгортання визвольного руху в державах, до складу яких входила Україна, – Росії та Австро-Угорщини. Особливу роль у ньому відіграла демократична революція 1905 – 1907 років, що сприяла активному підвищенню національної самосвідомості українців.

У кінці ХІХ – на початку ХХ століття зароджуються перші українські політичні партії, які стають на чолі національного руху (РУП, УСДП та ін.). Важливе місце у громадському житті не тільки Західної, а й Східної України зайняли осередки «Просвіти», наукове товариство ім. Т. Шевченка, інші культурно-освітні організації. Справжньою демонстрацією національної самосвідомості і гідності українців стали відкриття пам'ятника І. Котляревському в 1902 р. у Полтаві і відзначення у 1914 р. столітнього ювілею Т. Шевченка.

Виразником громадських настроїв в Україні була періодична преса. Найпопулярнішими стали такі газети й журнали, як «Рідний край», «Рада», «Нова громада», «Шершень», «Боротьба», «Вік», «Киевская старина» та ін. Великий вплив на формування естетичних смаків читача мав літературний часопис «Українська хата», який виходив у Києві впродовж 1909 – 1914 рр. Пропаганду національних ідей активно провадив журнал «Дзвін» (Київ, 1913 – 1914), у якому публікувалися не тільки видатні письменники, а і визначні політики Д. Донцов, В. Винниченко, Л. Юркевич.

На сторінках періодичних видань України остаточно сформувалася в окрему літературну галузь критика, яскравими представниками якої виступили І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, М. Павлик, О. Маковей. Вони активно відстоювали право української літератури на самостійний розвиток, відзначали її демократизм і високу художню майстерність.

Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. характеризувалася бурхливим розквітом поезії, найрізноманітніших ліричних та ліро-епічних жанрів. У жанрі поезії одночасно працюють представники кількох літературних генерацій. Це і старійшини (І. Франко, М. Старицький, Б. Грінченко), і зрілі майстри (Леся Українка, Олександр Олесь, М. Вороний, В. Самійленко), і дебютанти (М. Філянський, Грицько Чупринка, Михайль Семенко, П. Карманський, П. Тичина, М. Рильський).

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. в українській літературі Галичини працювала ціла плеяда видатних митців художнього слова та непересічних суспільно-політичних діячів. Іван Франко відзначав, що в галицькій новелістиці тих часів плідно працювала «різнобарвна китиця індивідуальностей – Стефаник, Мартович, Черемшина... Наша проза під їх пером набрала поетичного лету, ніжності, грації та різноманітності. Це гарні здобутки нашого розвою, і їх не годиться нам затрачувати. А Література в її цілості чимраз більше починає ставати не подібною до школи, де все підігнано під одні правила, а чимраз більше подібна до життя, де ніщо не повторюється, де нема правил без виємків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безконечна різноманітність явищ і течій».

Магістральні лінії художнього процесу в Україні, зокрема в жанрі прози, на початку ХХ ст. визначили твори І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, О. Кобилянської, так званої покутської групи новелістів – В. Стефаніка, Леся Мартовича, Марка Черемшини – та інших белетристів. Загальну літературну атмосферу розвитку прози даного періоду створювали соціально-психологічні твори І. Франка – збірки його оповідань «Полуйка і інші бориславські оповідання», «З бурхливих літ», що розширювали тематичний горизонт українського письменства, поглиблювали його реалістичний напрям.

Розробляючи кардинальні проблеми життя, І. Франко у творах, написаних у 900-ті рр., піднявся на новий рівень у зображенні нових тенденцій соціального розвитку народу. Новаторські риси Франка-прозаїка у висвітленні морально-етичної проблематики засвідчують оповідання «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1903), «Сойчине крило» (1905), «Неначе сон» (1908) та ін. Глибока правда життя в них поєднується з тонкою психологічною вмотивованістю вчинків персонажів. Деякі його твори цього періоду за своєю художньою манерою йдуть у руслі нової школи, репрезентованої О. Кобилянською, В. Стефаніком, М. Коцюбинським. У жанрі малої прози відчувається тяжіння письменника до стислості викладу, конденсації думки, філософського заглиблення в сенс буття.

Свою репутацію талановитого белетриста зміцнює Леся Українка, публікуючи соціально-психологічні оповідання «Над морем», «Приязнь», «Розмова» тощо.

Визначальна роль у розвитку прози початку віку належить О. Кобилянській, М. Коцюбинському, В. Стефанікові, творчість яких є найпомітнішим надбанням української літератури в цьому жанрі. О. Кобилянська своїми творами з життя інтелігенції, новелами і нарисами про буковинське село, антивоєнними оповіданнями розширила ідейні й художні горизонти української прози, збагатила її художньо-виражальні засоби.

Одне з найпомітніших місць серед українських прозаїків початку ХХ століття займає М. Коцюбинський. Видані окремими книжками твори письменника «По-людському» (1900), «Оповідання» (1903), «Поєдинок і інші оповідання» (1903), «У грішний світ» (1905), «Дебют» (1911), становлять нову, вищу художню якість української прози. Життєствердна, пройнята революційним пафосом творчість М. Коцюбинського знаменувала новий етап у розвитку художньої думки на Україні. Письменник першим в українській літературі дав глибоко правдиві, художньо переконливі образи революціонерів, робітників-соціалістів, селян-демократів.

Під пером М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника, Марка Черемшини та багатьох інших митців українська проза початку ХХ ст. стала могутнім засобом пізнання життя у його соціальних суперечностях, класових антагонізмах. «Яке широке поле, яка різномірність, яка свіжість, що віє майже з кожної з цих фізіономій» [5, с. 525], – писав І. Франко про українських прозаїків-новелістів, які виступили в 90-х рр. Творчість письменників цього періоду охоплює теми з життя села, народної інтелігенції, трудового міста, робітничого середовища, з історичного минулого та ін. Найактивніше розробляється тема села, зумовлена болісними соціальними процесами, що відбувалися у ньому: пролетаризація селянства й викликане нею таке нове і страшне явище, як еміграція. Ця тема знаходить всебічне, художньо самобутнє втілення в прозі В. Стефаника, новелах та оповіданнях Леся Мартовича, О. Маковея, О. Кобилянської, А. Тесленка, С. Васильченка та багатьох інших.

Будучи однією з провідних ліній у проблематиці української прози, тема села в 90 – 900-х рр. у творчості письменників цього періоду трактується у соціально-громадянському й морально-етичному аспектах, причому основний наголос майстри слова роблять не на економічних факторах життя села, а на тому, як політичні відносини, соціальні обставини переломлюються крізь селянський світогляд, накладають відбиток на духовний світ селянина-трудівника. Ключ для розуміння принципів художнього зображення життя села досліджуваного періоду дав І. Франко у полемічних нотатках про статтю С. Русової «Старе й нове в сучасній українській літературі»: «Коли старші письменники завжди клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змальовувати такий чи такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого оточення, нові письменники кладуть собі іншу задачу. Для них головна річ – людська душа...» [5, с. 108].

Українську прозу початку століття репрезентують різні за значенням в історії літератури, за художнім баченням світу митці. Крім згаданих провідних українських письменників, які визначали магістральні шляхи

розвитку української прози й літератури загалом, у цей час активно виступають такі прозаїки, як А. Тесленко, С. Васильченко, Дніпрова Чайка, Грицько Григоренко, Б. Грінченко, М. Левицький, А. Кримський, Г. Хоткевич, М. Чернявський, Д. Маркович, Л. Яновська та ін. – на Наддніпрянщині. Л. Мартович, Т. Бордуляк, Н. Кобринська, О. Маковей, С. Ковалів, Марко Черемшина, М. Яцків, А. Чайковський, А. Крушельницький, С. Яричевський, А. Хомик, Л. Гринюк та ін. – в Галичині й на Буковині.

Частина цих письменників дотримувалася ліберальних поглядів, виявляла непослідовність у своїх суспільних прагненнях, мистецьких пошуках (А. Чайковський, А. Крушельницький та ін.), деякі поділяли (більшою чи меншою мірою) естетські теорії «мистецтва для мистецтва», декадансу (Л. Пахаревський, М. Яцків та ін.). У творчості інших проявлялися народницькі ілюзії (М. Левицький) тощо.

Суперечливим був шлях у суспільно-політичному житті і в літературі Володимира Кириловича Винниченка (1880 – 1951 рр.). Розпочавши літературну діяльність на початку 900-х років, він в ранніх творах виступав як прозаїк-реаліст. Актуальна соціальна проблематика (процес пролетаризації села, наростання протесту у широких верствах тогочасного суспільства проти гніту й експлуатації, духовного закріпачення людини тощо), у його ранній творчості поєднувалася з новаторською манерою письма – стислою, художньо-експресивною. У кращих оповіданнях, написаних напередодні і під час революції 1905–1907 рр., життєво правдиво змальовано соціальні контрасти того часу, волелюбні прагнення людей з народу. Рання творчість Винниченка у її кращій частині («Краса і сила», оповідання початку ХХ століття та ін.) викликала схвальні відгуки І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського. З творів, написаних в еміграції, заслуговують на увагу психологічні новели («Намисто», «Бабусин подарунок» та ін.).

Реалістичний, демократичний напрям у розвитку української прози початку ХХ століття зміцнили своєю творчістю Архип Юхимович Тесленко і Степан Васильович Васильченко. Вихідці з народних низів, вони зазнали злигоднів життя, відсиділи в царських тюрмах за участь у революційній діяльності. Обидва ввійшли в літературу на революційній хвилі 1905 – 1907 рр., яка підбурила народні маси до протесту, загострила класове протистояння на селі.

Серед тих, які зазнали гонінь і переслідувань царату, прізвище А. Тесленка стоїть на одному з перших місць. Безпосередня участь у революційному русі на боці народних мас значною мірою визначила й формування світогляду письменника, характер його творчості. Якщо у ранніх творах, написаних на початку 900-х років, тема соціального протесту лише зачеплена і не виходить за рамки нарікань на особисту

долю, то в пізніших оповіданнях виразно звучить осуд тих політичних обставин, що соціально й духовно сковують, пригноблюють людину, зумовлюють трагедію її життя («Хуторяночка», «Любов до ближнього», «Страчене життя» та ін.).

Г. Хоткевич одним з перших в українській літературі з демократичних позицій відобразив – події в Росії періоду першої пролетарської революції, показав соціально-психологічні зіткнення між антагоністичними силами, вдало (зокрема, в змалюванні масових сцен) відтворив піднесений, бойовий дух повсталих мас. Серед творів, об'єднаних революційною проблематикою, – художньо-документальні нариси, оповідання («Маленькі образки великої справи», «Лихоліття», «Вони», «На залізниці» та інші твори). У них письменник, не приховуючи симпатій до революціонерів, основний удар спрямовує проти царату, викриває чорні сили реакції, створює мужні образи борців за нове життя. Збірка новел «Гірські акварелі» (1914) найповніше виявляє силу таланту Г. Хоткевича-прозаїка, посилює ліричний струмінь української прози початку ХХ століття. Вона засвідчила еволюцію, яку пройшов письменник у розробці гуцульської проблематики, – від надмірного захоплення фольклорно-етнографічними аксесуарами, фольклоризмом до глибинного проникнення у характер, специфіку життя верховинців, у своєрідність їх поетичного світобачення.

Грицько Григоренко головним чином увійшла в літературу як проникливий побутописець трудового селянства, тонкий аналітик тих процесів на селі, що породжувалися розвитком капіталістичних відносин (пролетаризація селянства, руйнування патріархальних звичаїв і традицій, розхитування усталених моральних норм, класове розшарування, переселення тощо). Для манери письменниці характерне поєднання художнього й публіцистичного підходів до зображення явищ життя; поряд з мистецькими малюнками вона дає «студії, вирвані просто з природи» (І. Франко), тобто живі спостереження над дійсністю. Тематично творчість Грицька Григоренка споріднена з творчістю Г. Успенського, В. Стефаника.

Однак письменниця виступає не стільки тонким аналітиком, скільки вдумливим спостерігачем, подаючи часто не стільки художньо вивершені, скільки живо схоплені з природи сцени й образи. Вона веде мову від імені автора, стоячи у цьому плані ближче до Марка Вовчка, ніж до Стефаника.

В окремих творах письменниця прагне осмислити революційні події, показує наростання в селі стихійного протесту проти поміщицтва, осуджує чорні сили реакції («Чи по правді?», «Супроти» та ін.). З глибоким уболіванням писала Грицько Григоренко про тяжку долю селянських дітей (збірка «Дітки», 1918).

Тематика й проблематика прозових творів Миколи Чернявського досить розмаїта: тяжке життя трудового селянства, його поневіряння на

заробітках, безземелля, страждання старих, самотніх людей у капіталістичному світі, викриття паразитизму панівних класів («Лихо мужицьке», «Змій» та ін.), зростання революційних настроїв на селі (оповідання «Осліплення Паріса») тощо.

Як прозаїк Дніпрова Чайка увійшла в літературу творами з життя села соціально-побутового плану («Знахарка», «Вольтер'янець», «Чи сквиталася?» та ін.), що певною мірою перегукувалися з оповіданнями Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького; з іншого боку, вона одна з перших в українській літературі дає цикл ритмізованих алегорично-символічних мініатюр «Морські малюнки» (1900), кращі з яких є цінним надбанням української літератури початку ХХ століття. Поезії в прозі Дніпрової Чайки натхненні передчуттям революційної бурі, пройняті ідеєю любові до рідного краю («Скеля», «Плавні горять», «Мара» та ін.). У багатьох алегорично-символічних образах цього циклу виразно відчувається відгомін життєвих явищ і подій. Так, за «прикметами весни в Україні коханий», за образом «морозу» відчуваються і надії на визволення рідного краю, і наступ реакції (поезії в прозі «Шпаки»). «Морські малюнки» Дніпрової Чайки, як і твори малих жанрів О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Марка Черемшини, відбивали творчі пошуки в жанрі прози нової генерації українських письменників, які, за висловом І. Франка, намагалися «наблизитися скільки можна до музики», дбаючи про мелодійність, ритмічність, високу образність художнього слова.

У річищі соціально-психологічної прози розвивалася творчість Л. Яновської, яка розпочала свою літературну діяльність наприкінці 90-х рр. оповіданнями побутового характеру («Смерть Макарихи», «Злодійка Оксана», «Городянка» та ін.). Змальовуючи тяжку долю людей із народу тих, «кому скрутно жити, а ще скрутніше помирати», письменниця в 900-х рр. розширює діапазон своєї творчості, звертається до психологічних проблем, її основну увагу привертає духовний світ людини, прагнення до щастя («Ідеальний батько» (1900), «За високим тином» (1902), «Людське щастя» (1909) та ін.). Добрий знавець селянського побуту, Л. Яновська в прозових і драматичних творах відображала наростання в ньому революційних настроїв («Хуртовина», «В передрозвітньому тумані» та ін.). Л. Яновська – авторка цілого ряду пройнятих гуманізмом дитячих оповідань («Пролісок», «Івась» та ін.).

До надбань реалістичної української літератури належать також оповідання В. Потапенка, серед яких, за художньо-емоційним зарядом, найбільшу вартість має твір «На нові гнізда», і кращі твори С. Черкасенка, Н. Кибальчич, Л. Пахаревського та інших письменників, творчість яких продовжувалась у післяжовтневий час. Окремі сторони народного життя правдиво змалювали ті письменники, на творчості яких позначився вплив просвітянських, ліберальних ідей (В. Кравченко, «Буденне життя», 1902).

Літературний процес на західноукраїнських землях початку ХХ століття тісно переплітався з розвитком українського художнього слова на Наддніпрянщині, все більше зазнавав впливу тієї літератури, що творилася над Дніпром. Цьому сприяли піднесення революційного руху в Росії та Австро-Угорщині, виникнення на східноукраїнських землях періодичних видань українською мовою.

Характер і напрям літературного процесу в Галичині й на Буковині в цей час визначали талановиті письменники, тісно пов'язані з визвольною боротьбою народу. На художній рівень, динаміку розвитку художньої прози на цих землях свій відбиток наклала творчість І. Франка, який відіграв провідну роль у загальноукраїнському культурному процесі, О. Кобилянської, цілої групи новелістів – О. Маковея, Леся Мартовича, В. Стефаніка, Марка Черемшини та інших, які внесли новий, потужний струм у літературне життя.

Осип Маковей як прозаїк виступив у середині 90-х рр. (оповідання «Весняні бурі»). Протягом двох десятиліть він опублікував вісім збірок оповідань, новел, нарисів, засвідчивши ними свій художній хист, добре знання народного життя, вміння змальовувати його у гумористично-сатиричному аспекті. Маковей загалом дотримувався форм оповідної манери, тяжіючи до традиційних художніх засобів.

Тематично творчість Л. Мартовича охоплює два взаємозв'язаних аспекти: життя трудового селянства, його борсання в тенетах злиденності, шукання шляхів до кращої долі, з одного боку, і викриття антинародного характеру буржуазного суспільного устрою, паразитизму, аморальності панівних класів, клерикалів – з іншого. Протилежність інтересів експлуататорів і експлуатованих, етики і моралі народних мас і тих, хто має владу (різних урядовців, чиновників, служителів культу), у творах Мартовича постає з усією гостротою і принциповістю. Він змалював прозріння селянина, який починає усвідомлювати своє рабське становище й поступово піднімається до свідомого протесту. Трудові будні галицького селянина, його муки і страждання знайшли глибоке художнє втілення в оповіданні «Мужицька смерть». Основним засобом художнього зображення конкретних суспільно-політичних явищ у письменника стала сатира. Тенденція до сатиричного викриття найповніше виявляється у творах «Іван Рило», «Хитрий Панько», «Квіт на п'ятку», «Війт», «Стрибожий дарунок» та ін.

Марко Черемшина збагатив ритмомелодіку української прози своєрідними фольклорно-музичними інтонаціями, розширив її тематику й проблематику. Виступивши в жанрі соціально-побутового оповідання («Керманич»), він досить швидко переборов поверховий вплив модерністських теорій, які не зачепили серцевини його таланту. В кінці 90-х – на початку 900-х рр. Марко Черемшина написав глибокосоціальні

твори – гуманістичні за змістом, високохудожні, самобутні за формою. Вони склали збірку «Карби» (1901), якою письменник зразу ввійшов у літературу як зрілий майстер. Гуцульський світ Марко Черемшина показав як реаліст, з його соціальними драмами й трагедіями. Перед читачами постали картини людських злиднів, протиріччя, конфлікти.

Для творчої манери письменника характерне поєднання трагічних і ліричних мотивів; тяжка, вражаюча правда життя тут співіснує з поетичною піднесеністю, фольклорно-пісенною настроєвістю. У новелах Марка Черемшини постає патріархальна Гуцульщина зі специфікою свого побуту. Та на цьому традиційному тлі письменник зображає далеко не ідилічні життєві історії – соціальне зубожіння верховинців («вся Гуцулія на старців переходить»), вияви дрібновласницьких інстинктів у психології селян, морально-етичні конфлікти тощо («Святий Николай у гарті», «Злодія зловили», «Більмо» та ін.). Значне місце у збірці «Карби», як і в усій творчості Марка Черемшини, займають проблеми сімейних відносин, стосунків батьків і дітей, показ тих причин, які ведуть до деморалізації села, відхилення від усталених народних устоїв. У таких новелах, як «Зведениця», «Раз мати родила», автор проводить думку, що аморальні явища породжені новими життєвими обставинами, соціальною дійсністю.

Літературна діяльність Євгенії Ярошинської – письменниці, педагога, громадсько-культурного діяча – загалом розвивалася в руслі реалістичних традицій Ю. Федьковича, зазнаючи водночас певних впливів новітніх літературних течій кінця XIX – початку XX століття. Частина творів Є. Ярошинської, зокрема раннього періоду її життя, має моралізаторсько-дидактичний характер («Навернений скупець», «Нетверезий начальник» та ін.). Розвиток художнього обдарування письменниці, що був позначений впливом І. Франка, М. Павлика, Н. Кобринської, сприяв глибшому творенню характерів, активнішому втручання в явища тогочасної дійсності. У жанрі малої прози Є. Ярошинська еволюціонувала від оповідно-побутового оповідання до соціально-психологічної новели («Адресатка померла», «В лісі», «Останнє пристановище» та ін.). Найвагомим її твором є повість «Перекинчики», у якій засуджено відступництво від народу певної частини інтелігенції.

На стикові реалістичних традицій і модерністсько-декадентських пошуків розвивалася творчість Михайла Яцківа, одного з активних учасників літературного угруповання «Молода муза». Новеліст і повістяр, він видав збірки прози «В царстві сатани» (1900), «Душі кланяються» (1905), «Казка про перстень» (1907), «Чорні крила» (1909). Прозаїк високої культури, добрий знавець життя селянства, М. Яцків у творах виявив себе тонким психологом та аналітиком людської душі. У багатьох новелах та оповіданнях письменник засуджував зло тогочасного суспільного устрою, зокрема цісарську воячину, приниження людської

гідності («Серп», «В наймах» та ін.). Видані в перекладах багатьма мовами, твори М. Яцківа примножували міжнародний авторитет української літератури.

Андрій Чайковський поряд з темами з життя селянства першим з українських письменників звернувся до відображення такого своєрідного прошарку галицького суспільства, як ходоцька шляхта. Він розробляв також історичну тематику. Загалом творчість А. Чайковського нерівноцінна як в ідейному, так і в художньому відношенні. Деякі оповідання, особливо написані після 1917 р., свідчать про суперечливість поглядів письменника, позначені націоналістичною романтикою.

Б. Лепкий написав ряд реалістичних новел і оповідань, у яких з глибоким співчуттям змалював тяжку долю селянина-трудівника (збірки «З села», 1898; «З життя», 1898; «Оповідання», 1901; та ін.). Тяжючи до «старої» школи в розвитку української прози, подаючи здебільшого соціально-побутові малюнки з життя галицького села, Б. Лепкий пробував свої сили в жанрі психологічної новели, створив низку ліричних поезій в прозі, які за поетикою співзвучні з творчістю письменників-модерністів.

Реалістичний напрям в українській літературі відчутно посилила творами Наталія Кобринська, яка від тем емансипації жінки в 900-ті рр. переходить до розробки фольклорних сюжетів, а згодом пише антивоєнні новели. Письменниця широкого кругозору, активна громадсько-культурна діячка, вона уважно стежила за розвитком передової суспільної та літературно-естетичної думки свого часу, відгукувалася на творчість українських та західноєвропейських письменників. Активний борець за духовне розкріпачення жінки, авторка оповідань і нарисів з життя трудового люду, народної інтелігенції, Н. Кобринська на початку 900-х рр. зазнає певної еволюції, впливу символізму. Це стосується в першу чергу збірки «Казки» (1904), де опрацювання фольклорних мотивів ведеться в алегорично-символічному ключі, де світ ірреального («Блудний метеор», «Омен» та ін.) інколи домінує над реальними життєвими відносинами. Цінним надбанням української літератури є злочоденні за своїм змістом, реалістичні за формою антивоєнні новели Н. Кобринської («Полишений», «Свічка горить», «Каліка», «Брати» та ін.).

На початку ХХ століття українська проза далі розширює та урізноманітнює тематику й проблематику, прагнучи відобразити всю складність і суперечливість дійсності. Поруч з традиційною селянською темою в творах провідних письменників все частіше розробляються проблеми, пов'язані з життям і боротьбою пролетаріату, трудової інтелігенції, порушуються теми історичні, психологічні, філософські. Широке відображення знаходять революційні події 1905–1907 рр., соціальні й національні рухи, боротьба українського народу за возз'єднання в єдиній Українській радянській державі. Однією з найважливіших проблем, що її

порушують письменники, є проблема духовного розкріпачення народних мас, формування їх соціальної і національної самосвідомості, утвердження ідеї інтернаціонального єднання трудящих у боротьбі проти капіталістичної експлуатації. Українська проза, таким чином, охоплює найрізноманітніші сторони життя різних соціальних станів і прошарків, розкриває класові суперечності й антагонізми, ставить у центр зображення життя і боротьбу народних мас, передової інтелігенції, розкриваючи ті нові явища, що їх породив третій період визвольного руху.

Збагатився й поглибився характер конфліктів, розроблюваних українською прозою, що позитивно вплинуло на її образну систему. Крізь призму конфліктів передові письменники відображали антагоністичний характер тогочасного буржуазного суспільства, боротьбу прогресивних і реакційних суспільних сил, розкривали внутрішній світ своїх персонажів. Характер конфлікту в творах М. Коцюбинського, І. Франка, В. Стефаника, Леся Мартовича, С. Васильченка та багатьох інших письменників, які змальовували злободенні соціальні явища, мав, як правило, гострий класовий характер. У творчості ліберальних письменників природа конфлікту дещо інша, вона здебільшого не набувала соціальної гостроти.

Нових успіхів досягла українська проза у художній розробці концепції особистості, моделюючи типи й образи духовно багатой, цілеспрямованої у своїй діяльності людини-борця. У творах письменників чільне місце займає соціально активна особистість, яка акумулює життєвий досвід народних мас, виступає виразником їх волелюбних прагнень. У формуванні такої особистості, як свідчать кращі твори української літератури, значну роль відіграли ідеї соціалізму. Утверджуючи духовно багату особистість, І. Франко, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, С. Васильченко та інші митці виступали проти приниження сутності людини, відбуваються ідеологічні суперечки щодо теорії безідейності літератури.

В українській прозі початку ХХ століття наявні різні течії й напрями. Провідна роль належала творчому методові – критичному реалізмові, який репрезентував творчість письменників активного революційного кшталту, зацікавлених у викритті негативних явищ у суспільстві. Водночас в літературі цього періоду помітна сильна романтична течія, що найповніше виявилась у творчості О. Кобилянської, М. Коцюбинського, в поезіях у прозі Дніпрової Чайки та інших письменників. Модерністські тенденції в розвитку української прози знаходять свій вияв у творчості М. Яцківа, Б. Лепкого, Г. Хоткевича, А. Крушельницького та інших, своєрідно поєднуючись з тенденціями реалістичними. Домінантну роль у розвитку прози відіграє «нова», соціально-психологічна, школа прозаїків, які розширили й поглибили гуманістичну, людинознавчу функцію української літератури, піднесли її художній рівень. Одночасно розвивається творчість

письменників-традиціоналістів (О. Маковей, О. Левицький, Грицько Григоренко, А. Чайковський, С. Ковалів та ін.). У творчості письменників ліберального напрямку виявляються риси «старої», побутової, школи, для якої характерна увага до етнографічно-побутової сторони дійсності (Т. Сулима, М. Проскурівна та ін.).

Українська проза початку ХХ століття розвивалася в напрямі поглиблення змістовності жанрових форм, зокрема малих (новела, оповідання, етюд, нарис), й урізноманітнення їх структур. У цей час відбувається психологізація прози, зумовлена прагненням письменників глибше розкрити внутрішні закони життя людини; зростає її музичне звучання. Найбільшого успіху українська проза досягає у малих жанрах, через які проходять основні лінії літературного прогресу.

Розвиток української прози цього періоду відбувався за спільними закономірностями з російською, а також з іншими слов'янськими літературами на основі як розвитку національних традицій, так і творчого засвоєння художнього досвіду сусідніх народів. На початку ХХ століття українська проза, зокрема в малих жанрах, досягла найвищого розквіту, створила художні цінності, що мають загальнолюдське значення. Здобутий нею досвід у розкритті соціальних процесів, глибин людської психології на засадах нового методу – соціалістичного реалізму – творчо розвивається в українській літературі.

М. Коцюбинський глибоко і художньо правдиво показав у творах цю бурхливу героїчну добу. Прийшовши в літературу головним чином як письменник-традиціоналіст, поборник селянської тематики, Коцюбинський виходить далеко за межі її традиційного висвітлення. Найважливіше для нього – настрої села, породжені новими соціальними процесами, пробудження класової свідомості простої людини. Розкриття Коцюбинським перспектив соціального оновлення життя стало могутнім поступальним кроком у розвитку реалізму, виявом тісного союзу літератури з ідеями соціалістичної перебудови світу. Його творчість стала знаковим явищем української прози дожовтневого часу.

О. Кобилянська увійшла в історію української літератури як прозаїк-новатор, феміністка, чиї естетичні візії допомогли становленню модерної прози. Разом з Коцюбинським, Стефаником, Марком Черемшиною, Васильченком Кобилянська була реформатором української прози, утверджувала нові форми зображення життя, майстерно володіючи засобами соціально-психологічного аналізу.

Обставинами життя і творчістю О. Кобилянська глибоко вросла в буковинський ґрунт. Духовна культура українського населення цього краю, історичне минуле й тяжка соціальна дійсність, природа Карпат були живими джерелами її творчості. Разом з тим вона ніколи не замикалася у вузьких етнографічних рамках і охоплювала зором усю Україну.

Уже перша збірка новел В. Стефаніка – «Синя книжечка» – принесла йому загальне визнання, була зустрінута захопленими відгуками найбільших літературних авторитетів, серед яких, крім І. Франка, були Леся Українка, М. Коцюбинський, О. Кобилянська. «Поет мужицької розпуки», як назвав його земляк і соратник Марко Черемшина, Стефанік вразив сучасників глибоким знанням життя і душі селянина, пекучою злободенністю порушуваних проблем, простотою вислову, ліризмом, психологічною достовірністю образів, несхибним мистецьким тактом і відчуттям мови.

Ось такі були представники української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття. Вони зробили все для того, щоб зайняти важливе місце в розвитку української культури, літератури, і підняти статус нашої держави. Ці письменники боролися за неї своєю творчістю, за що ми маємо бути їм дуже вдячні. Новаторство письменників-реалістів полягало в усвідомленні ролі письменника в історичних подіях всесвітнього значення, в глибокому проникненні у зміст суспільних закономірностей, у визнанні людини активною силою, здатною перетворити світ на нових началах, у свідомій їх участі в боротьбі за здійснення великих ідеалів соціалізму. Вплив ідей ніцшеанства, філософії Дільтея, Бергсона найчіткіше виявився у зміні їх ставлення до дійсності, у ствердженні соціальної активності особистості і народних мас, у появі нових героїв – активних борців, у зображенні «руху самих мас», маси як діючої, перетворювальної сили історії.

Вітчизняний прозовий дискурс кінця ХІХ – початку ХХ століть демонстрував виняткову нелінійність, різновекторність художніх пошуків. Своєрідним «знаком» доби стає активне експериментування письменників із формальними та стилетворчими чинниками, наративними техніками, що цілком закономірно призводило до «розхитування» традиційних мистецьких канонів (реалізоцентристських у своїй основі) й утвердження нових, позначених модерністською естетикою, філософією та світовідчуттям. Оновленню художньо-зображальних засобів сприяла також загальна «культурна ситуація» зламу століть, що характеризується нині як кризова, зламна, перехідна. Показовим із цього погляду видається спостереження Ніли Зборовської: «Порубіжжя – це ситуація випробування, коли руйнується старий світ, в індивідуальній і національній психології відбуваються радикальні зміни» [3, с. 178].

Йдеться про кризу усталеної ієрархії закорінених у народницьку ідеологію мистецьких цінностей та тяжіння авторів до позірною естетизму, поетикально-стильової еkleктики (поєднання рис кількох художніх систем, культурних кодів), дистанціювання від описовості, етнографізму й прагнення натомість до поглиблення психологізму, філософічності тощо. Завважені риси стають домінантами прозових творів

В. Стефаніка, М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Г. Хоткевича, М. Яцківа, Б. Лепкого, С. Яричевського та інших літераторів цього періоду.

Тим часом констатуємо й наявність іншої літературної тенденції, спрямованої на збереження культурних традицій, творення літератури про народ і для народу. Основними критеріями художності тут виступали: реалізоцентристська поетика (остання, однак, не виключала співіснування інших художніх систем), виразна етична забарвленість прозописьма, соціальна заангажованість (літературний текст як «реакція» на різноманітні суспільні проблеми доби), зорієнтованість на, сказати б, непідготовленого й невибагливого читача тощо. Вельми характерною з цього погляду вважаємо тезу Наталії Шумило про літературну практику генерації письменників, які, зазнаючи впливу естетики модерного мистецтва, тим не менш продовжували сповідувати народницькі погляди на мистецтво. «Варто зазначити, – підкреслює дослідниця, – що на початку ХХ століття в Україні писали і прозаїки, які, йдучи за Б. Грінченком, абсолютизували потребу творення літератури про народ і для народу, хоча їхні творчі особистості, безперечно, зазнали впливу і новочасних мистецьких тенденцій. Перед вели А. Тесленко, С. Васильченко, В. Потапенко, Д. Маркович, В. Левенко, Модест Левицький» [6, с. 54].

Найвищим злетом поетичної майстерності цього часу є, безумовно, творчість Лесі Українки. Ідеологом нового в українській літературі напрямку – модернізму – виступив Микола Вороний. Він декларативно відмовився від хуторянсько-народницької поезії, наполягаючи на культурі «натхненної чарівниці» краси. Безперечним здобутком Вороного є збагачення поетичного словника і строфіки. У поемі «Євшан-зілля» митець відстоює спадкоємність духовних традицій, виступає з патріотичних позицій.

Справжнє художнє оновлення пережила на початку ХХ століття українська проза, головними рисами якої стають психологізм, тяжіння до лаконізму, концентрованість образів, висока емоційність. Улюбленим жанром українських прозаїків виявилася новела, справжніми майстрами якої показали себе В. Стефанік, М. Коцюбинський, Марко Черемшина. Близькими до цього жанру є також оповідання Леся Мартовича, В. Винниченка, А. Тесленка. Проза кінця ХІХ – початку ХХ століття демонструє і різноманітність стильових пошуків українських митців. Так, О. Кобилянська виступає переважно як неоромантик, М. Коцюбинський – імпресіоніст, В. Стефанік – експресіоніст, М. Яцків – натураліст, В. Винниченко – психореаліст. Кращі митці цього часу виходять за межі змалювання життя конкретних соціальних станів, порушуючи у своїх творах загальнолюдські проблеми.

Література поєднується з живописом чи графікою, коли під враженням останніх пишуться твори, а також запозиченням літературою з живопису основного його виражального засобу – кольору (зокрема його семантики і символіки). Література поєднується з музикою ще через пісню, а також має спільність з нею у тому, що обидва ці мистецтва відтворюють життєві форми не наочно, а опосередковано. Ті самі об'єднання мистецтв ми бачимо у творах Г. Косинки, окрім цього, є ще тенденція до сполучуваності з архітектурою: на мовному та образному рівнях і скульптурою: у підході до зображення людини (персонажу), імпресіонізм так само як і скульптура вихоплюють лише основне. Опосередковано творчість письменників поєднується з театром (М. Коцюбинський «Дорогою ціною»); кіно «Навздогін за долею» (за мотивом повісті «Дорогою ціною»), «Кривавий світанок» (за повістю М. Коцюбинського «Фата Моргана»); оперою етюд «Втікачі» та балетом музично-хорової інтерпретації «Тіней забутих предків». З'являється симфонічна поема «Інтермецо» за мотивами однойменної новели. У творчості письменників початку ХХ ст. спостерігаємо не лише їх власне, яскраве та індивідуальне, що, між іншим, зацікавило багатьох письменників пізніших часів і створило цілу низку послідовників, але й національне, те, що накопичувалося і відшліфовувалося протягом багатьох століть, що міцно вжилося у світогляд українського народу, стало невіддільним уже від нього.

Реалізм відзначався прагненням письменників об'єктивно зображувати дійсність, тяжінням до великих жанрових форм (роман, повість, оповідання). Цей напрям реалізовувався не лише в літературі, але й в живописі, використовуючи спільну тематику, образи, методи. В українському живописі основними жанрами – побутовий, портретний, пейзажний, історичний, а також з'явилися нові: батальний, анімалістичний, інтер'єр, натюрморт. Побутовізм, як у живописі, так і літературі відзначається глибоким зацікавленням художниками та письменниками повсякденним життям та історичною долею рідного народу. Портрет – це безкомпромісна правда у передачі зовнішнього вигляду оригіналу, він є своєрідною біографією людини. Інтер'єр – це убранство внутрішньо закритого приміщення. В реалізмі він зображувався у манері побутовізму. Провідною, центральною темою українського історичного живопису була тема козацтва. В літературі міцно закріпилися такі терміни, як портрет, пейзаж, інтер'єр, перші два запозичені з живопису, останній з архітектури. У свій ранній період творчості Михайло Коцюбинський писав у таких жанрах, як повість, оповідання, казка. Імпресіонізм походив з живопису, прагнув до суб'єктивізму зображення дійсності (світ ми бачимо очима персонажів), у центрі постає людина, відзначається психологічністю, час є миттєвим, використання деталі. Основним жанром є новела, однією з ознак якої є стислість, автор

залишає домислювати (це відбувається за допомогою асоціативних образів) і отримувати повний образ читачеві самому. Характерним також є гра світла і тіні, символічність, зокрема кольору. Символ складається з двох планів: предметного, тобто семантика, і переносного значення. Колір – відображає в поєднанні зі світлотінню світловий тон предмета забарвлення; якість окремого кольорового тону в ансамблі художнього твору або мотиву. Він не існує у природі сам по собі, він асоціюється з певним предметом (про семантику), а також він не є ні хорошим, ні поганим, і лише відповідно до сюжету, композиції, контексту, враховуючи історичний та національний досвід, колір набуває певного символічного значення. В імпресіоністичній творчості Михайла Коцюбинського найбільш повно виражаються взаємозв'язки літератури-музики-живопису, літератури і музики, літератури і живопису. Досліджуючи поєднання слова і кольору в імпресіоністичних творах письменника, поділяємо слова кольоронайменування на пейзаж, портрет, неживі об'єкти. тенденції, які ми бачимо наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть, тобто синтетичність видів мистецтв, бере свої початки ще до цього часу і активно продовжується зараз у зв'язку з великою кількістю інформації, яку суспільство намагається інтегрувати задля більш повного її освоєння. Це кіно, ток-шоу, відеокліпи, мюзикл, сценарії театру та кіно, «літературна опера», «екранна культура» тощо; символіка, зокрема кольору була поширена ще з давніх-давен і продовжує існувати і зараз: у побуті (чорний – колір трауру), політиці (королівські (царські) регалії, герби), державі (колір прапору), релігії (червоний – колір крові Ісуса Христа), рекламі тощо.

Має слушність І. Денисюк, пропонуючи вводити в літературно-науковий вжиток «несправедливо забуті та напівзабуті творчі особистості цікавих новелістів», щоб «дати уявлення про цілість малої прози порогу століть – про її багатство та різноманітність» [1, с. 9]. На поцінування «дрібніших талантів» спрямовує нас Т. Салига: «Ми упродовж десятиліть так уже контролювали себе, щоб, боронь Боже, не перехвалити наші національні набутки, тож хоч тепер, в пору свого духовного відродження, воздаймо собі належне. Тим паче, що в кожній літературі, як і в кожній культурі загалом, завжди були і завжди будуть творці різних величин» [4, с. 8].

Важливою нам видається також думка М. Жулинського, згідно з якою в «історії розвитку естетичної і художньої культури України важко відшукати такий період інтенсивного накопичення і перетинання багатьох естетичних моделей і систем, яким був кінець ХІХ – початок ХХ століття» [2, с. 141]. У період бурхливих змін суспільних формацій та світогляду початку ХХ століття актуальними були новаторські синкретичні жанри, зокрема поезія в прозі, яскравою особливістю якої є символіко-алегорична образність.

Очевидно, ліризація прози відбувалася в органічному зв'язку з посиленням її драматизації. Це виявлялося в загостренні антагоністичних соціальних, морально-етичних суперечностей, напруженні в розгортанні конфлікту між носіями протилежних ідей, поглядів, переконань.

Українська література кінця XIX – початку XX століття позначена інтенсивним накопиченням і перетинанням багатьох естетичних моделей і систем, які постають перед нами у багатоманітному спектрі свого вияву.

Не дивно, що загальні закономірності становлення і розвитку літературного процесу інколи чіткіше простежуються у письменників меншої величини, ніж у творчості митців-велетнів.

Література і мистецтво кінця XIX – початку XX століття формували духовний імідж українського народу, розчиняли йому двері у європейське співтовариство.

Справжнє художнє оновлення зазнала на початку XX століття українська проза, головними рисами якої стають психологізм, тяжіння до лаконізму, концентрованість образів, висока емоційність. Творчість українських письменників кінця XIX – початку XX століття позначена багатьма якісно новими особливостями, які при всій органічній єдності національного літературного процесу все ж відмінні від ознак красного письменства попереднього періоду.



Література

1. Денисюк І. О. Українська новелістика кінця XIX – початку XX століття. Київ : Наукова думка, 1989. С. 5–26.
2. Жулинський М. Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. *Записки НТШ: Праці філологічної секції*. Київ, 1992. Т. ССХХІV. С. 141–153.
3. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
4. Салига Т. І зорі на небі вмивались сльозами. *Стрілецька Голгофа: Спроба антології*. Львів : Світ, 1992. С. 3–9.
5. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі. *Літературно-науковий вісник*, т. 25, 1904. С. 108, 525.
6. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності. Київ : Задруга, 2003. 354 с.



Завдання

1. Опишіть, як представлено особистість та творчість одного з письменників (на вибір) у сучасному медіапросторі. Офіційні сайти музеїв як джерело інформації про письменника та його твори. Традиційні сюжети та образи у сучасних художніх інтерпретаціях та медійному дискурсі. Твори у світових рейтингах. Дискусії про одного з письменників у сучасному публічному просторі.

2. Ознайомтеся з екранізацією любовно-еротичних творів українських письменників ХІХ-ХХ століть: Марка Вовчка («Сон»), Івана Франка («Киценька»), Михайла Коцюбинського («Поєдинок»), Ольги Кобилянської («Природа»), Марка Черемшини («Вирок»), Гната Хоткевича («Дияволиця»), Олександра Олеся («Острів любові»), Володимира Винниченка («Заручини»), Михайла Могілянського («Наречена»), Євгена Гуцала («Блуд»), яку здійснив Олег Бійма (1995-1996 рр.) в десятисерійному телевізійному серіалі «Острів любові». Усі ці твори за часів радянської доби були заборонені. Уже в незалежній Україні повісті, оповідання та новели цих письменників ввійшли до збірки «Український Декамерон», яку свого часу видав журнал для дорослих «Лель» (*Катерина Лісняк, бібліотекар відділу мистецтв ОУНБ ім. Д. І. Чижевського* <http://chas-time.com.ua/liudyna/15-filmiv-volodimira-vinnichenka-dali-bude.html>). Оберіть один із творів та спів ставте оригінал та екранне втілення (тема, сюжет, мотив, персонажі).

МАЛОФОРМАТНІ ЖАНРИ
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
В КОНТЕКСТІ
СТИЛЬОВИХ ТЕЧІЙ
КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТ.



2.1. Жанр поезії в прозі М. Яцківа як засіб реалізації естетичних нововведень в український літературний простір

Найчастіше поезію в прозі трактують як «поетичний твір за змістом і прозаїчний за формою» (О. Квятковський). О. Ткачук вважає «невдалим» таке уявлення про поезію в прозі, наголошує на потребі визнання критеріїв суб'єктивізації оповіді, оказіонального римування, багатства метафор, алітерації, стилістичних фігур тощо.

У поезії в прозі спостерігається тісніший зв'язок із драматургією, що зумовлює жанрово-родовий синтез, з іншими мистецтвами, зокрема із живописом і музикою, адже поезія перебуває між ними, тому малоформатний жанр розглядається в типологічному ряді з акварелями, етюдами та іншими змішаними жанрами.

Жанром «поезія в прозі» можна, здавалось би, назвати будь-яку мініатюру, або ідентифікувати з іншим, віддаленим жанром. Однак такі припущення розмивають його ідентифікаційні характеристики, що потребує відповідного дефініційного увиразнення. Поезія в прозі як синтетичне жанрово-родове утворення, уникаючи описовості й подієвих історій, схильна концентрувати в художній образній структурі філософічність, подану через вільний плин думки. Ідеться про осмислення людської онтології, екзистенційного вибору, про єдність мікро- й макрокосмосу. Потужний ліричний компонент засвідчує присутність активного творчого суб'єкта, крізь призму свідомості якого перетиналися внутрішні і зовнішні світи.

Поезія в прозі переважно рефлексійно монологічна, тому що висвітлює переживання ліричного «я», яке сповідує самого себе, свою моноцентричну позицію. Замість портретного персонажа, характерного для епіки, тут діє ліричний герой. Як стверджує О. Бігун, така особливість зумовлена злиттям авторської присутності з присутністю ліричного героя, тому неминуче «риторичний дискурс жанру певним чином наближався до монологічного типу з елементами асоціативності, багатозначності»

Синтетичний малоформатний жанр як самодостатній з'явився в літературі не випадково. Його еволюцію можна спостерегти в зачатках вставних новел, ліричних відступів, пейзажних замальовок, інкорпорованих у структури повістей і романів, іноді – оповідань. Ідеться про поширену практику тексту в тексті, відому з античних часів. На значущості вставної новели наголошує А. Ткаченко. Відмінність між

вставними новелами та поезією в прозі полягає в тому, що друга має жанрову самостійність, хоча зберігає в собі ознаки перших.

Підсумовуючи спостереження над поезією в прозі періоду раннього модернізму, В. В. Блідченко-Найко зробила спробу її дефініювання. Отже, йдеться про невелике за обсягом жанрово-родове утворення, в якому домінує ліричне начало з яскраво виявленою ритмоінтонацією, проявляються акційні та виражальні властивості новели, зумовлюючи фабульну й афабульну структури тексту.

Жанр поезії в прозі захоплював прозаїків Ольгу Кобилянську, В. Стефаніка, Марка Черемшину, Г. Хоткевича, М. Яцківа та ін., що спостеріг Ю. Ковалів. Серед них поети були поодинокими постатями, як, наприклад, Леся Українка. У доробку поетеси лише кілька віршів у прозі. Звернутися до них її спонукала потреба у вільних асоціативних зв'язках, можливості поєднати вираження з акцією. Саме таким треба вважати її твір «Твої листи завжди пахнуть зов'язими трояндами...» (1900), що сприймається як суцільний ліричний, схвильований монолог героїні, філософічна медитація в межовій ситуації людського існування.

Однак до поезії в прозі читач і критика межі ХІХ – ХХ ст. не були готові. Тому критики назвали доробок ще нікому не відомого В. Стефаніка «учнівськими вправами», закидали йому «невдале наслідування чужих зразків», відмовилися друкувати збірку поезій у прозі В. Стефаніка, які він називав «дрібними нарисами». Обурений письменник «подер у їх очах» свої «папери», заявляючи, «тепер я буду служити людям і собі, а не громаді».

Найповніше жанр поезії в прозі розкрився в доробку М. Яцківа, який використовував як акційну, фабульну («Білі вівці», «Diva», «Весняний захват», «Поганство юрби», «Пегас», «Бузьок», «Доля молоденької музи», «Лісовий дзвін», «Архітвір» тощо), так і виражальну, безфабульну («Готуріди», «З циклу вічних поезій», «Щире слово», «Білий коник», «Adagio consolante», «Мрія вірла», «Новітня основа», «Думка») форми. Іноді вони поєднувалися в одному творі («Журавлі»).

Серед поезій у прозі М. Яцківа трапляються твори з підкресленою до жесту виражальною домінантою, «аскетичною» стислістю. Автор намагався знайти крайню межу мікротексту, виявити одним-двома штрихами порухи підсвідомого, що спостерігається в мініатюрі «Думка» – всього на сім рядків і п'ять абзаців. Найартистичніша, сповнена витонченими музичними враженнями мініатюра «Дитяча груди у скрипці» розкриває світ крізь інтерпретацію хлопчика, який усвідомлює, що втрачає матір на одній із п'ятих вечірок.

Автору менше йдеться про предметне значення зображуваного, трансформованого в таємничий серпанковий натяк, тому більшість ліричних персонажів, зосереджених у метафізичному часопросторі, –

безіменна («Доля молоденької музи», «Дитяча груди у скрипці», «Мальований стрілець», «Дівчина на чорному коні», «Лісовий дзвін» тощо). Орнаменталізовані поезії в прозі М. Яцківа приховують у собі «трансцендентну «таємницю»», викликають враження безкінечності. Першорядне значення у віршах в них відведено ліризму, що позначається на жанрі, активізує присутність ліричного героя-оповідача. Експресивне поетичне слово, на думку О. Ткачука, типологічно зближує мініатюри М. Яцківа зі схожими творами Ш. Бодлера. Однак український новеліст часто уникає форми оповіді від першої особи, притаманної ліричним рефлексіям французького письменника.

В українській літературі до жанру поезії а прозі найбільше звертався Михайло Яцків. М.Ільницький у передмові («Поетична концепція з музичним та малярським тлом...») до найповнішого видання його творів «Муза на чорному коні» писав: «У творах М. Яцківа бачимо прагнення поєднати натуралізм і символізм, ліризм і сарказм ... Художні пошуки письменника, його манера незвична для сприйняття читачем» [68, с. 15]. Ці пошуки оновлення художньої мови у М. Яцківа відбувалися під впливом літературно-мистецьких течій у Європі – «Молодої Франції», «Молодої Бельгії», «Молодої Німеччини», «Молодої Польщі», як і поява групи «Молода муза», до якої він входив. І. Франко виступав із зауваженнями, а часом й гострим осудом естетичних спрямувань цього літературного угруповання в Україні, підкреслюючи, що «можна не погоджуватися з суттю «декадентської» поезії, так і з деталями, в яких ця суть набирає видимі форми, але познайомитися з нею в усякому разі варто» [64, с. 116].

Поезіям у прозі М. Яцківа притаманні обидві форми сюжету – фабульна й безфабульна. В безфабульні, в яких події як такі не мають карколомних розв'язок, головне – передача почуття й переживань героя, а сюжет розгортається через зіставлення подробиць, фрагментарними деталями [60, с. 175], це – «Готуріди», «З циклу вічних поезій», «Щире слово», «Білий коник», «Adagio consolante», «Мрія вірла», «Новітня основа», «Думка». Фабульні – «Білі вівці», «Diva», «Весняний захват», «Поганство юрби», «Бузьок», «Пегас», «Смерека», «Портрет», «Доля молоденької музи», «Лісовий дзвін», «Хлоп'я», «Архівір» та ін. Як бачимо, для М. Яцківа ближчими були фабульні поезії, що означає тяжіння до традиційної прози, яке послідовно сповідувалось авторами до поч. ХХ ст. Проте М. Яцків намагався надати творам безфабульності. Так, поезія в прозі «Готуріди» тематично тяжіє до безфабульної поезії Лесі Українки «Твої листи завжди пахнуть зов'язими трояндами...». Твір М.Яцківа побудований у діалогічно-монологічній формі, Лесі Українки – у монологічній. Обидві поезії відбивають глибокі переживання та настрої Ліричного героя, невпевненість, біль, відчай, які чергуються із

сподіванням на диво. У М. Яцківа це – Готуріди, у Лесі Українки – повернення до життя померлого друга. Для передачі драматизму почуттів обидва віднаходять схожі зображальні засоби – риторичні звертання та запитання: «Ти прийшов до мене, мій любий?», «Як довго ми так разом будемо? Де кінець? Де границі безкраю?» [68, с. 64-66]. У Лесі Українки: «...Ти, мій бідний, зів'ялий квіте!», «Мій друже, любий мій друже, створений для мене, як можна, що я жила сама...?» та ін. [59, с. 257]. Повтори слів та словосполучень створюють особливий, скорботно-трагічний, душевний стан відчаю. Емоційної напруги додають незавершені та питальні речення. Ці засоби лірики розширили жанрові можливості оповіді. В творах немає традиційного сюжету, акцент робиться не на зовнішній драматичній колізії, а на самовиявленні героїв. У М. Яцківа повісткування зміщене в річище метерлінківського «театру тіней», що надає творові містичного забарвлення. Цьому сприяють образи Готурід, подані в песимістичному плані із натуралістичними описами. Дещо по-іншому, але також із змінами в настрої героїні, написана поезія в прозі В. Стефаніка «Раненько чесала волосся». Дівчина тужить у розлуці з милим, опис її оточення відсутній, тому твір звучить як лірична пісня.

Поезії в прозі М. Яцківа різні за структурою і не пов'язані між собою, що також є однією з ознак жанру. Деякий зв'язок можна простежити в естетичній позиції самого письменника. В пошуках загальнолюдських символів він звертається як до слов'янських коренів, так і до традицій європейських народів. Через символ унаочнюється світ навколишній та внутрішній, отже, почуття висловлюється через сугестію. Митець творить власні символи у відповідності до тогочасних естетико-філософських уявлень. Поряд із символами, зорієнтованими на барокову літературу, з'являються образи, які часто використовувалися романтиками (смерека – незламна воля, місяць – темні сторони людського «я»). У творах М. Яцківа наявна низка сквородинських мотивів, зокрема, символ «чорного путі», до якого теж зверталися романтики.

Г. Скворода підйом у гори (пісня 7) співвідносить із звільненням від суєти. Такою ж потребою зумовлений символ у М. Яцківа («Поєма долин», «Щире слово», «Мрія вірла»). Герої поезій у прозі живуть особливим життям, вони прагнуть вирватися із задушливого світу, бо лише у височині – справжня радість і мир у серці. Внутрішній світ героїв визначається серцем, тобто емоційний елемент переважає над раціональним. Пошуки гармонії в природі також властива творам молодомузівця («Доля молоденької музи», «Весняний захват»). Часто зміст підсилюється використанням символіки кольору, що в поєднанні створює ефект спалаху, висвітлює істинний шлях до щастя: за Сквородою, саме через серце духовна система людини залишається відкритою. У творах же Ш. Бодлера і С. Пшибишевського людська

сутність прихована під зовнішньою оболонкою, трансформується в потворну й відразливу. У романтиків активізувалися інтуїтивні пошуки людських відчуттів, такого шляху не оминув і М. Яцків. Основний предмет його художнього дослідження – процес самовизначення людини на шляху боротьби Добра і Зла. Автор використовує образи-символи, які складаються з розрізнених думок, вражень героїв, рідко вчинків.

Письменник використовує, здається, всю можливу палітру назв. Одні мають суто номінативний характер («Пегас», «Смерека», «Портрет»), інші будуються на символах («Дитяча грудь у скрипці», «Боротьба з головою», «Дівчина на чорному коні», «Мрія вірла»). Є поезії в прозі, де кольористика набуває символічності, і тоді імпресіоністично-символістське набуває ще й узагальнено-філософського значення («Білий коник», «Дівчина на чорному коні», «Мальований стрілець»). Є назви – розгорнуті метафори («З циклу вічних поезій», «Поема долин», «Звела з дороги», «Олень проклинає», «Гомін будуччини»). Треба сказати, що твори М. Яцківа літературознавцями визнавалися оригінальними (І. Франко, Леся Українка, В. Стефаник, Д. Лук'янович, І. Труш, М. Рудницький, М. Ільницький). Поезії «Мальований стрілець», «Доля молоденької музи», «Дівчина на чорному коні», «Дитяча грудь у скрипці», «Лісовий дзвін», «Дитина» та інші подібні до мозаїки, з якої складаються мотиви страждання, самоти, приреченості героїв, усвідомлення величі зла, навіть культ смерті. Автор доводить, що межі встановити не можна, це трансцендентна «таємниця», архетипи. Враження безконечності передається також переважною відсутністю імен, невизначеністю часу й простору існування героїв. Позачасовість робить їх однаковими, їхні вчинки передбачувані. Тому на перший план виходять не вчинки, а слова, звуки, діалоги, монологи. Уривчастість, повторюваність фраз чи окремих слів, ритмізованість уривків зближує із лірикою. Твори М. Яцківа тяжіють за структурою до ритмізованих поезій, що досягається певним конструюванням фрази, це єднає їх із творами В. Стефаника, на ритмічність яких вказує передусім «предикативна інверсія, еліпсис, градація і зумовлені ними логічні паузи, які надають фразі своєрідний ударний ритм» [12, с. 16-17].

На відміну від Ш. Бодлера та І. Тургенєва, М. Яцків звернувся до цього жанру в період творчого піднесення й розквіту життєвих сил, тому тон поезій інший. Автор зовсім не подає побутових замальовок, навпаки, відразу занурює в загальнолюдську сутність переживань або події. Для нього життя – джерело самотності молодой чи літньої людини. М. Яцків надає можливість розгадати причини душевного стану героїв, які, на думку М. Ільницького, не стільки виявляють почуття любові, ненависті, бажання боротьби, скільки виконують певні ролі. Ще однією суттєвою їх відмінністю є відсутність оцінки. Автор не присутній у кадрі, не дає

безпосередніх суджень, як, скажімо, в Ш. Бодлера чи І. Тургенєва, немає посилань на авторитети: так говорять, думають, буває, чув. Бодлерові «Малі поезії в прозі» майже всі написано від першої особи. Автор не ховається, він виставляє свою душу перед очі читача, хоча водночас прагне усамітнитися. В поезіях М. Яцківа використовується невластиве пряме мовлення, вони ближчі до Стефаникових. Думки героїв такі ж швидкозмінні, як і їхній внутрішній стан, – суцільна енергія, для щастя їм потрібне відчуття духовної свободи. М. Яцків надає деяким творам інтимно-задушевного звучання, кожна фраза зорієнтована на використання всіх тонкощів ритмомелодики.

Отже, М. Яцків зробив крок у напрямку оновлення поетичної мови, який пізніше буде розгорнутий у всій повноті в ранній творчості П. Тичини. Митець почасти виявив зв'язок із народнопісенною українською культурою. Там, де є природне світосприйняття, з'являються твори на зразок «Лісового дзвону», «Поєми долин», «Дитини», «Тихого світу», «Щирого слова» та інші, сповнені алегоріями та символами.

М. Яцків, можливо, підсвідомо, розвинув ще одну рису пізнього українського бароко – поєднання «високого» стилю (з рефлексивним роздумом) із «низьким» (орієнтація на фольклор, переважно любовну лірику). Звідси – думки про швидкоплинність і марність життя в його творах, які переплітаються з любовними колізіями на тлі природи («Доля молоденької музи», «Весняний захват»).

Отже, поезія в прозі Михайла Яцківа давала можливість до вияву ускладнених суб'єктивних асоціацій, символів культу краси й почуття. Будучи проміжною формою між поезією та прозою, вона сприяла розвитку ліризму, чий корені йдуть від епохи романтизму.



Література

1. Блідченко-Найко В. В. «Поезія в прозі» М. Яцківа. *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 210–214.
2. Гром'як Р., Ковалів Ю. Літературознавчий словник довідник. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
3. Ільницький М. Краси свічадо. *Розсипані перли: Поети «Молодої Музи»*. Київ, 1991.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 444 с.
5. Пахаренко В. І. Основи теорії літератури : Навчально-методичний посібник. Київ : Генеза, 2009. 296 с.

6. Підпалій А. Особливості форми «вірша в прозі» в модерністичній українській поезії. *Слово і час*. 2003. № 11. С. 32–40.
7. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ, 1998. 318 с.
8. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Київ : Задруга, 2003. 354 с.
9. Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання та новели. Повісті. Спогади і статті / Упоряд., автор передм. та прим. М. Ільницький. Київ, 1989. 846 с.



Завдання

1. Які збірки творів М. Яцків написав під впливом ідей «Молодої Музи»?
2. У чому полягає своєрідність естетичної концепції М. Яцківа?
3. Які ознаки символізму, натуралізму, сюрреалізму знаходимо в новелістиці письменника?
4. Яке місце і ієрархії художніх засобів у поезиці митця посідає символ?
5. Як трансформується у прозі М. Яцківа фольклорна символіка?
6. Які теми порушував автор у своїй прозі?
7. В яких творах звучить оскарження війни?
8. У якому творі розкрив М. Яцків механізм системи тогочасної освіти?
9. У якій повісті письменник спроектував погляд молодих митців на власне українські філософські і мистецькі досягнення і чому?
10. У якому творі проблема абсурдності світу і абсурдної людини є наскрізною?
11. Яка новела автора є декларацією модернізму самого автора?
12. Ознайомтеся зі статтею «Пасквіль і його аматори» Андрія Ніковського, уміщеною в газеті «Діло», від 10.10.1913 (<https://zbruc.eu/node/13945>), назвіть, які маніпулятивні прийоми використав автор, аби вплинути на читачів.
13. Прочитайте статтю Миколи Петренка від 10 червня 2011 р. «Ми пам'ятаємо. Михайло Яцків – володар «Чорної Індії». Доведіть, що автор публікації помістив інформацію, що відповідає фактичному матеріалу. https://zaxid.net/mi_pamyatayemo_mihaylo_yatskiv__volodar_chornoyi_indiyi_n1131188

2.2. Особливості інтерпретації і художнього функціонування «традиційних сюжетів та образів» у творчості Осипа Маковея

Як прозаїк О. Маковей пройшов еволюцію, що відбивала загальні тенденції розвитку української прози. Якщо в ранніх оповіданнях він виступає прихильником соціально-побутової прози, тяжіє до розлогості оповіді («Весняні бурі», «Оферма», «Для розривки» та ін.), то в пізніших творах письменник усе більше вдається до стислого, лаконічного жанру соціально-психологічної новели, прагнучи йти в руслі творчих пошуків молодшої генерації українських прозаїків, для яких, за словами І. Франка, «головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення... В порівнянні до давніших епіків їх можна би назвати ліриками...» [6, с. 16].

Особливість Маковея-прозаїка – виразна гумористична забарвленість, сатирична спрямованість (зокрема, соціально-політичні твори новелістичного жанру). Водночас із нарисами, новелами, оповіданнями О. Маковей пробував свої сили і в жанрі повісті, прагнучи охопити своїм зором важливі події історичного минулого («Ярошенко») і сучасну йому дійсність («Залісся») [3, с. 16]. Як прозаїк О. Маковей успішно дебютував 1895 р., здобувши на конкурсі журналу «Зоря» другу премію за оповідання «Весняні бурі». Оповідання значною мірою має автобіографічний характер, відображає процес формування прогресивного світогляду в учнівській молоді в умовах галицької дійсності, шукання нею шляхів служіння рідному народові. Ця тема згодом знайде втілення і в ряді інших творів письменника [3, с. 16].

Найбільший інтерес у прозовій спадщині Осипа Маковея становлять твори, у яких розкрився його талант сатирика-гумориста. У 90-х роках з-під пера письменника вийшло чимало новел і нарисів про безбарвне життя, затхлий побут, дріб'язковість духовних запитів західноукраїнської інтелігенції того часу, в основній своїй масі відірваної від народу, чужої й ворожої йому. Осип Маковей викривав блазенство, демагогію, удаване народолобство, за допомогою яких панки-інтелігенти пробивали собі дорогу до високих урядових посад. Саме такими є образи представників інтелігентів у новелах Осипа Маковея – пан Русин («Казка про Невдоволеного Русина», 1895), справознавець від крамниць («Виклад про крамниці», 1895), жвавий панок («Новітній плуг», 1898). Це правдиві, сатирично зображені типи інтелігентів, які хизувалися «культурно-просвітною» роботою серед народу і на кожному кроці обдурювали

трудящих, всілякими засобами збагачувалися за їхній рахунок. Здобувши депутатський мандат до австрійського парламенту, вони завершували на тому свою «патріотичну діяльність» – жили в розкошах і безжурному неробстві [5, с. 12]. Одним із постійних джерел тем і образів Маковей-прозаїка було життя галицького містечкового люду – дрібних урядовців, торговців, ремісників. Світ обмежених, дріб'язкових, егоїстично-приватницьких інтересів; забобонність у побуті, чино-почитання, кар'єризм, нехтування громадськими справами – все це письменник майстерно, часто з гумором і сатиричною гостротою, відобразив у багатьох оповіданнях, картинах і фейлетонах [5, с. 11].

Художня проза О. Маковей охоплює твори з життя західноукраїнського села («Заробок на свята», «Поза правом», «Туга», «Залісся»), мешканців малих містечок – міщан («Клопоти Савчихи», «Нові часи», «Мій прапрадід» та ін.), інтелігенції («Вуйко Дорко», «Казка про невдово-леного Русина», «Виклад про крамниці», «Три політики» та ін.), учнівської молоді (цикл нарисів «Зі школи»), морально-етичні оповідки за легендами й переказами (збірка «Пустельник з Путни»), історичну повість «Ярошенко», антивоєнні й антишляхетські новели й нариси 20-х років [3, с. 16].

Наприклад, у соціально-побутовій повісті «Залісся» (1905) автор реалістично показав сільське життя наддністрянських околиць з темнотою, забобонністю, щоденними клопотами, проблисками роздуму над своїм тяжким становищем. Крім цієї лінії, в повісті розвивається ще й інша – життя попівської родини Левицьких, з яких повніше окреслено образ поповича Славка з його тихою симпатією до поміщицької дочки Мані. У творі подано добре виписані сцени з народного життя, переконливо змальовані образи сільських трударів.

Проза О. Маковей трохи ширше, ніж інші види літературної творчості, спопуляризована серед сучасників письменника і більше відома теперішнім читачам. Проте й прозова спадщина митця далеко не в повному обсязі зібрана й видана. Але незважаючи на це, у прозовій творчості Маковей його своєрідний і оригінальний талант виявився з найбільшою силою. Як прозаїк письменник мав своє досить широке коло тем, важливих суспільних проблем, мав своє спостереження за явищами дійсності [1, с. 112].

Однією з центральних тем прозових творів Маковей було життя галицького міщанства. Світ дріб'язкових, егоїстично-приватницьких інтересів, забобонність у побуті, чиношанування, кр'єризм, байдужість до громадських справ – усе це знайшло майстерне відображення в багатьох оповіданнях, картинах і фейлетонах письменника [1, с. 112]. Саме теми з життя міщан і селян Маковей знав дуже добре, адже сам виріс у селі і згодом оселився в місті. Письменник дивився на життя людей ніби зсередини, глибоко проникаючи у світ уявлень і понять свої численних героїв – торговців, інтелігентів, чиновників тощо.

У ряді оповідань, особливо у творі «Клопоти Савчихи», О. Маковей змалював колоритні образи із маломістечкового середовища. Письменник добре знав цю верству галицького суспільства, яка пишалася своїми давніми старосвітськими традиціями, відчувала вищість над сільським людом, прагнула наблизитися до панського стану, виводячи в люди своїх синів і дочок. Звичаї, побут, традиції, конфлікти між старим і новим у житті міщан, колоритні образи мешканців малих містечок постають в оповіданні «Клопоти Савчихи» з головною героїнею Савчихою, заклопотаною тим, щоб сина Михася вивчити на священика або адвоката [3, с. 17].

Змальовуючи представників цієї суспільної верстви, О. Маковей, з одного боку, співчутливо ставиться до старих добрих традицій, з другого – іронізує над їхніми суетними клопотами, застарілими звичаями, показує прихильників «старосвітчини» в комічних ситуаціях, іронізує над патріархальністю їхнього побуту і способу мислення. Характерною особливістю таких творів є легкий гумор, добродушна іронія [3, с. 18]. Савчиха як любляча матір вирішує відправити свого найстаршого сина Михася навчатися до Львова. Жінка звертається за допомогою до професора Миколи Сторонського, який влаштовує її сина до школи. По черзі з чоловіком Петром Савкою возили вони сина у місто, а він небарився – швидко вертався додому, хоч і боявся, що батьки розлютяться: «От він, небагато думаючи, як дурний хлопчисько, тихцем, ніби так собі, гайда на гостинець, оглянувся раз і другий, чи батько не бачить або погонич, скочив у рів і давай чим скорше втікати додому. Біжить, біжить, аж задихався. Тут і страшно йому перед батьком, а вертати ніяк не хочеться, ні за які гроші. Там дома певно мама плаче за ним, а Михасеві жаль і за нею, і за Геленкою, і за Стасьом – ні! Треба вертатися додому, як стане просити, то мамі зробиться жаль, і вона його вже не пустить до Львова» [4, с. 79].

О. Маковей іронічно ставиться до героїв свого твору, висміює неписьменність і небажання вчитися Михася, засуджує скупість Савчихи, її упертість і небажання розуміти сина. Але письменник возвеличує образ жінки-матері, яка щиро вболіває за долю свого сина, бажає йому кращого життя. Жінка, думаючи, що її син здобуває знання, пишається ним та захищає.

Сюжет оповідання нагадує притчу про блудного сина, якого, як і Михася, батько підтримував. Михась ніколи не мріяв про освіту, бо його покликання – продовження сімейної справи – різництва, свідченням цього є слова Савки: «Його дід і тато були різники, і він мусить бути. Всі ми не вміли ані читати, ані писати, а якось нам жилося, а він же й якусь школу скінчив! До різництва цікавий...» [4, с. 83]. Батько розуміє сина, але не може суперечити дружині: «Чим ближче надходив день від'їзду сина до Львова, тим Савка робився щораз більше мовчазним...» [4, с. 86].

Образ Михася. Це – парубок, який зовсім не зацікавлений наукою. Щоразу після приїзду до Львова чи то з батьком, чи то з матір'ю, хлопець серцем та всіма своїми думками лине до рідної домівки, та, недовго думаючи, постійно втікає з міста. Михась – типовий образ блудного сина, який повертається додому, бо щастя своє бачить у господарстві.

Талант Маковея-прозаїка широко виявився в його гумористичних і сатиричних новелах з життя інтелігенції. Типаж прози письменника колоритний і розмаїтий, охоплює різні верстви і стани галицького суспільства – і справжніх інтелігентів, а ще більше псевдоінтелігентів, лжепатріотів, політиків, прислужників-хамелеонів («Казка про Невдоволеного Русина», «Виклад про крамниці», «Три політики», «КВД» та ін.). Вся «культурна» верства, яка дбала насамперед про свою кар'єру, збагачення, почесні.

На конкретні обставини, заклади й особи спроектований і твір О. Маковея «Як Шевченко шукав роботи». Сатиричні репліки О. Маковея про конкретні, локальні явища галицького життя, іронічно-дошкульні зауваження з приводу тих чи інших моментів у діяльності відомих свого часу постатей, які мають незаперечні заслуги перед нашою культурою, необачно узагальнювалися, переносилися на весь їхній життєвий і творчий шлях [3, с. 20]. Письменник, застосовуючи фантастичний прийом оживлення бюсту Шевченка, засобів шаржу, карикатури, гротеску, створив гостропубліцистичну новелу, у якій засуджує можновладців, за яких віддавали своїх голоси обдурені народні маси.

Діалог письменника драматично напружений, сповнений народними дотепами, чудово відтворює характери персонажів, розкриває їхні інтереси. Просто, щиро, задушевно і лагідно говорить Шевченко. Інший тон мови керівників товариства його імені. «Годі, бо ви ані доктор, ані податку не платите», – сердито гримає на поета «пан посол Л.», «Без докторату! Без іспитів! Без дисертацій!» – роздратовано вигукує «пан професор і посол К.», «Еге, еге; але ж ви, добродію, не є дійсним членом Товариства ім. Шевченка!» – цідить крізь зуби «професор Г.» [2, с. 32]. Як і М. Гоголь у повісті «Ніс», О. Маковей використовує прийом заміщення живого неживим, тобто пропонує нам уявити ситуацію того, що б було, коли один із бюстів поета ожив.

У гуморесці «Як я продавав свої новели» О. Маковей порушує проблему неписьменності селян і незацікавленості освічених людей до читання художньої літератури. Оповідь у творі ведеться від першої особи. Автор подає образ письменника, котрий видав книгу і детально описує витрати та розрахунки: «на пів-четверта мільйонів австрійських русинів є письменних коло 800 000 (так статистика каже); з тих 800 000 письменних є щонайменше 80 000 настільки заможних русинів, що їх стане на книжку; з тих 80 000 є щонайменше 8 000 таких, що інтересуються всім, що

друковане; а поміж ними є певно 800 таких, що куплять мої новели. А я видав свої новели лише в 500 примірників, назначив на книжку лише 75 кр[ейцарів] і мав надію, що хоч якусь сотку зароблю за то, що писав у поті чола. Чей мізерних сто з[олотих] р[инських] мені належалося за мою працю – а вже про славу й не говорю» [2, с. 12]. Письменник-оповідач розсилає свої примірники до редакцій часописів з метою прорекламувати книгу, далі він несе її на продаж до книгарні, але це нічого не дає.

Згодом оповідач зустрічає знайомого, який радить знайти «метких знайомих, що виїздять на село» [2, с. 13] і дати їм книги для розповсюдження. Письменник так і зробив. Він довіряє чотирьом товаришам свої новели.

Один з головних мотивів новели, як і усієї творчості О. Маковея, – мотив довіри. Як Ісус довіряв апостолам, так і оповідач-новеліст довірив свою долю в руки товаришів, адже довіра базується на впевненості, взаєморозумінні. Оповідач упевнений у порядності й доброзичливості знайомих. Він думає, що товариші не залишаться байдужими до нього, але, як виявилось, «149 примірників так і пропало по нинішній день» [2, с. 14]. О. Маковей викрив байдужість галицької інтелігенції до справ розвитку культури, літератури [1, с. 12].

Разом з тим він засуджує невідповідальність знайомих з одного боку, і довірливість оповідача з іншого.

Своєрідною критичною реакцією Маковея на численну літературу, у якій обстоювались погляди на проблеми емансипації жінки, є його новела «Емансипація мужчин».

Появі цього твору передувала стаття письменника «Емансипація нашого жіноцтва», яка викликала чимало відгуків. Про один із них О. Кобилянська в листі до Маковея від 5 лютого 1898 року написала: «Дістала-м недавно один лист від одної панни, котра розгнівалася на Вашу статтю за жіноцтво. Каже мені, що треба би Вам за те вислати бурю... Не годжуся на те, щоб вислати Вам бурю, тому що наше жіноцтво є ще справді невільником шмат...» [1, с. 132].

Своїм численним опонентам Маковей відповів новелою «Емансипація мужчин». «Надокучили мені всякі жіночі писання, все з тими самими жалями», – згадував письменник в автобіографії про обставини появи цього твору [1, с. 133]. Емансипація, як відомо – звільнення від залежності, гніту, скасування якихось обмежень для людини. Маковей подає читачам образ Романа Сидоріва, який був редактором «Руського дневника», як самотнього чоловіка, в уста якого вкладає критерії ідеальної жінки: «Жінку повинно тішити, смутити і взагалі займати все те, що її мужа. Вона повинна розуміти його, а розуміти не може без освіти. Вона, в потребі, повинна вміти обійматися без його помочі і ласки, повинна знати заробляти на життя. Не повинна кривитися, коли він іде на пиво або чорну

каву, тільки повинна з ним пійти» [4, с. 56]. Звідси бачимо, що автор виступає за рівноправ'я чоловіків і жінок, він наголошує на тому, що жінка повинна бути освіченою.

Новела складається із дев'яти невеличких частин, сім з яких автор асоціює із такою ж кількістю гудзиків, які Роман пришиває до свого пальта. У процесі роботи він згадує про те, як намагався повернути до себе увагу Стефанії – «прегарної дівчини», яка «багато вчилася» [4, с. 56]. Усе було ніби гарно, їх стосунки розвивалися, їм було весело і цікаво разом, та одного разу Роман запросив Стефанію до цукорні і «з отсего вечора і почалося нещастя» [4, с. 70]. Чоловік, виступаючи за «рівне право для всіх» [4, с. 70], привселюдно «перший увійшов у двері», чим принизив дівчину, бо «Стефанії було соромно піднести очі» [4, с. 70].

Роман наголошує і на тому, що чоловіки «повинні вміти так само всі жіночі роботи, як жінки! Се просто нечувана несправедливість, що нас того не вчать. Але наш мозок зовсім не гірший, як у жінок, і ми так само могли би навчитися варити, шити, вишивати, пироги ліпити і т. п.» [4, с. 63]. Образ Романа – мрія одружених жінок усіх часів, адже кожна жінка бажає, щоб чоловік не сидів перед телевізором, комп'ютером, а був правним помічником дружині на кухні, або в інших жіночих справах.

Актуальність твору й у таких словах Романа: «Сьогодні жінки шукають не мужчин, тільки становища. Говорять про любов, потребу взаємної любові, а люблять по правді тільки себе і тільки про себе й думають» [4, с. 64]. Проте, цей образ є нетиповим для того часу, коли жив автор, адже тоді про таке не могла йти й мова, бо це було б принизливо для чоловіків.

О. Маковей – один із перших в українській літературі письменників, який порушує нетипові для свого часу проблеми, що стосуються емансипації як жінок, так і чоловіків.

Традиційний сюжетно-образний матеріал, що є художнім відображенням суспільних чи психологічних закономірностей певної доби, виходить за межі свого часу та національної основи, у якій їх було створено, і стає актуальним для часу, коли творив Маковей, зберігаючи ідейну функцію, близьку до протосюжетної, а це вже інша соціальна епоха. Первинний образно-сюжетний матеріал, реінтерпретований автором в інших соціальних умовах стала тією ланкою, котра поєднує різні часово-просторові площини, відтворює духовний зв'язок поколінь. У результаті такого творчого осмислення виникають оригінальні твори, котрі, здавалося б, є вторинними, однак набувають великого значення і мають не меншу художню вартість, як і протосюжетні. Отже, О. Маковей, культивує «традиційні образи та сюжети» у своїй творчості, розширив їх семантичне поле, відкривши нові шляхи осягнення й трактування.



Література

1. Засенко О. Осип Маковей (Життя і творчість). Київ, 1968. 220 с.
2. Маковей О. Вибране: для ст. шк. віку / передм. О. Кавуненка Київ : Школа, 2008. 192 с.
3. Маковей О. Твори : В 2 т. / Упоряд., передм. Ф. Погребенник. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1. 719 с.
4. Маковей, О. Твори : В 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. 599 с.
5. Маковей, О. Твори / Упоряд., передм. О. Засенка. Київ : Дніпро, 1983. 211 с.
6. Франко І. З остатніх десятиліть ХІХ віку: Зібрання творів : у 50 т. Київ, 1984. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). С.471–529.



Завдання

1. Законспектувати статтю: В. Погребенник. Провісник самостійності і злуки (образ України в ліриці О. Маковея). *Слово і час*. 1997. № 8. С. 30–36.

2. Спираючись на статтю Ярослава Стеха «Осип Маковей: грані долі про цікаві факти з життя О. Маковея» // http://na-skryzhalyah.blogspot.com/2017/12/blog-post_10.html, оформіть презентацію.

3. Скористайтеся QR-кодом посилання на сторінку статті Тетяни Кузнецової «Деякі факти з історії творчих взаємин Михайла Коцюбинського з Осипом Маковеем» // http://kotsubinsky.org/news/dejaki_fakti_z_istoriji_tvorchikh_vzaemin_mikhajla_kocjubinskogo_z_osipom_makoveem/2017-08-22-1003

Окресліть, що спільного у творчих шуканнях прозаїків.



2.3. Колірна деталь як системотворчий чинник поетики Марка Черемшини

Література кінця ХІХ – початку ХХ ст. відрізнялася особливою увагою до синтезу мистецтв, що зумовило посилення ролі кольору в художніх творах. Пізніше, у середині ХХ століття, Л. Щерба дав визначення кольоропису: «Кольоропис – один з істотних елементів стилю письменника, за допомогою якого виражається ідейний і пов'язаний з ним емоційний зміст літературних творів» [14, с. 52]. Враховуючи це тлумачення, можемо сказати, що в поетиці літературного твору колір сприяє розумінню творчої індивідуальності автора, а також системи його художнього мислення. Він є мікроелементом ідеостилу автора, органічно пов'язаний з обраним методом письма, світоглядом, тож бере участь у розкритті художньої ідеї, у побудові сюжету. Тому його доцільно розглядати разом з поетикою сюжету, жанру, стилю, композицією, художніми засобами твору. Органічний зв'язок кольору із світовідчуттям і стилем певного письменника уможливорює встановити залежність поетики кольору з проблемами їх сприйняття в ході історичних змін, розвитку і становлення естетичних систем у межах творчої лабораторії одного автора чи навіть у контексті певного твору. У цьому полягає наскрізна актуальність обраної теми для дослідження.

Спробуємо проникнути в глибини підсвідомості Марка Черемшини, зрозуміти особливості його особи і своєрідність ідеостилу, осмисливши семантику колірної деталі. Варто виявити характерні риси художньої свідомості зламу століть у період формування світогляду прозаїка, з'ясувати функціональний спектр кольорів у новелі «Грушка», показати індивідуальний спосіб передачі кольорової деталі, інтерпретуючи художній текст, продемонструвати, як поетична категорія кольору набуває ідейно-естетичного значення, зберігаючи іманентну символічну функцію, коректно декодувати позначення кольору, враховуючи українську культурно-історичну традицію.

Теоретико-методологічною базою стали міркування та концептуальні ідеї науковців з проблем кольорознавства (В. Гайдук, Л. Миронова, П. Флоренський), загальної і історичної поетики (М. Бахтін, О. Веселовський, О. Потебня), теорії кольору (І. Гете, І. Ньютон), психології (Л. Виготський, К. Юнг); філософії (А. Лосев, Вл. Соловйов, О. Шпенглер); філології (О. Білецький, В. Виноградов, Ю. Лотман, Л. Щерба). У монографії Г. Клочека «Душа моя сонця намріяла...»: Поетика «Сонячних кларнетів Павла Тичини» (1986) колористика трактується як частина поетики, а отже, вона виявляє мистецький хист письменника, дає усвідомлення психологічних основ його творчих інтенцій,

по суті, це, на думку науковця, один із підходів до розуміння художності. О. Рисак обрав широке тло для вивчення синтезу мистецтв у творах порубіжжя століть. Натомість І. Демченко лише в окремому розділі монографії «Особливості поетики Ольги Кобилянської» проаналізувала, як реалізується синтез музичного та образотворчого мистецтв у модерній прозі буковинської письменниці. О. Єременко у науковому дослідженні «Синкретизм художньої образності в українській прозі другої половини ХІХ – початку ХХ століття» осмислила семантичне та психосемантичне навантаження кольорового спектра у прозі М. Коцюбинського, встановила, що добір колористичних засобів виявляє психологію митця. Переконливо доводить, що кольорова палітра О. Кобилянської вмотивована, бо слугує проявам модерного письма. У кандидатській дисертації О. Дроботун «Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка)» узагальнила існуючі міркування щодо проблеми колористики, а також довела, що, «дешифруючи психосемантичне (енергетичне) наповнення кольорів, можна відтворити не лише актуальний психічний (емоційний) стан автора, але й більш стійкі феномени його психіки – властивості особистості, її психоструктуру. А це, у свою чергу, дає змогу робити висновки щодо сутності літературного напрямку, в якому домінує особистісне начало, особливостей ідіостилю конкретного митця» [4, с.9]. У розвідці С. Якімової «Символіка позначень кольору в іспанському та українському художньому текстах» проведено компаративний аналіз творів, «враховуючи культурно-історичні традиції різних менталітетів», справедливо зауважено, що «аналіз позначень кольору є необхідним для вияву ролі кольору у побудові візуального простору людини та обумовленості функціонування у мові [15, с. 247]. С. Муляр досліджено колористичну лексику ліричних творів російських поетів, Т. Вовнянко – специфіку семантики використаних кольорів в образотворчому мистецтві тощо.

Творчість Марка Черемшини була предметом літературознавчого аналізу в працях Ф. Жилка, О. Засенка, В. Миронюк, О. Мишанича, Д. Осічного та інших. Ф. Жилко у статті 1954 р. виявив, що у письменника «художні деталі композиційно задані, свідомо використані в тексті і мають не лише комунікативне, а й експресивне, асоціативне навантаження. Вони змальовують життя і побут народу, особливості житла, інтер'єр та хатне начиння, одяг, обряди, розваги тощо» [6, с. 28]. Доповнюючи міркування науковця, М. Грицюта зазначає, що деталь для письменника є «структурною категорією стилю, може бути формуючим елементом композиції, використовуватися у характеротворенні, активно виявляти авторське ставлення до події, вчинків персонажа» [3, с. 86]. О. Гнідан опрацьовано фольклорну основу циклу новел «Парасочка». І. Денисюк вивчав жанрово-стильові особливості прозописьма

покутського письменника. Ф. Погребенник та В. Козаченко у 1975 р. дійшли до висновку, що новеліст використовував «два типи деталей: одиничні, які вживаються у вузькому контексті, і наскрізні, навмисне повторювані протягом усього твору [5, с. 61]. О. Мишанич у передмові до збірки новел Марка Черемшини 1987 р. звернув увагу, що «у певних умовах художня деталь, може стати художнім символом. Але символічна деталь – це не окремий тип, що має власну структурну і образну специфіку. Це, швидше, більш високий ступінь розвитку деталі, пов'язаний з особливостями його включення в цілий текст, це дуже сильний і різнобічний текстовий актуалізатор [12, с. 67]. Д. Осічний у розвідці 1992 р. уточнив, що «художня деталь у новелах Марка Черемшини є образом, мікрообразом, подробицею чи елементом образної системи, що залежить від конкретних умов, ознак, ситуацій» [10, с. 99]. В. Миронюк 2003 р. спробувала поглянути на художню деталь у новелах Марка Черемшини як на засіб типізації й узагальнення. Услід за попередниками, які виявляли різні аспекти художніх деталей у творчості письменника, узагальнюючи їхні міркування, спостерігла, що деталі «увиразнюються до рівня символу, лейтмотиву чи творять художньо-емоційне ядро. За допомогою художніх деталей, виражених різноманітними тропами, стилістичними фігурами, новеліст конкретизує, індивідуалізує, узагальнює і підсумовує важливі визначальні риси та якості людини, предмета, події чи явища» [9, с. 42]. Водночас В. Миронюк, спираючись на конкретні твори, висунуто, справедливе припущення, оскільки структурно та композиційно новела однопроблемна, одновершинна, то прозаїк, «намагається підпорядковувати одна одній подробиці і деталі. Дуже вдало він добирає одноразові художні деталі, які використовує для змалювання портрета селянина у новелах. Портретна характеристика допомагає розкрити умови життя персонажа, його вдачу, й, основне, внутрішній світ» [9, с. 43].

Отже, літературознавці, аналізуючи творчість письменника, поки що не звертали увагу на кольористичні деталі новел Марка Черемшини, розглядали його творчість переважно у межах реалістичного змалювання дійсності.

Проблема семантики кольору та його впливу супроводжує людину упродовж ледве не всього її існування. На це звернув увагу ще Арістотель. У новий час Р. Штайнер аргументував зв'язок кольору і стану людини. Філософська ідея О. Шпенглера, що колір виражає душу культури, фіксує національну картину світу, вплинула на подальше розуміння ролі кольору в контексті світової культури. Кольоровий тест М. Люшера активно використовується для вивчення семантичної моделі кольору. І. Гете у праці «До вчення про колір (Хроматика)» переконував, що колір і світло мають естетичне навантаження [2]. Він поширив міркування Арістотеля, обґрунтував, що між колірними враженнями і душевним станом людини

існує взаємозв'язок: «Кольори діють і на душу: вони можуть викликати почуття, будити емоції, які нас заспокоюють або хвилюють, засмучують або радують» [2, с. 39]. На його думку В. Кандинського, колір не лише може утілювати внутрішній світ людини, але і мати духовну цінність. Взагалі період становлення нової естетики вирізнявся значними досягненнями в кольорознавстві і в галузі філології. З'являються роботи О. Веселовського, В. Брюсова, І. Франка та інших. Слід зазначити, що досьогодні колірна художня деталь не має загальноновизнаної концепції, що обумовлює багатоваріантність її аналізу в художньому творі. Кольорові епітети виконують основну роль у створенні атмосфери, психологічного клімату, що, безумовно, захопить потенційного читача.

В. Петренко у розвідці «Взаємодія емоцій і кольору» погодився, що кольори мають психологічну дію, вона неоднаково впливає на людей, бо залежно від кольору відбувається асоціація фізіологічного відчуття із закріпленим у культурній традиції символічним змістом [11]. Про це свідчать численні дослідження в галузі психології, семіотики, літературознавства, історії культур (наприклад, С. Рубінштейн «Психофізична дія кольорів», В. Іванов «Сприйняття і назви кольору»).

На нашу думку, під колірною деталлю розуміють подробицю предметного рівня: конкретну колірну дрібницю, яка має певне емоційне навантаження і виконує в тексті відповідні функції за задумом автора. У повсякденному житті, переконують психологи, людина послуговується двома-трьома десятками кольорів. Художники оперують уже двома (в середньому) сотнями найменувань фарб і відтінків. Але багатобарвність природи – безкінечна. М. Веллер в есе про технологію оповідання, говорячи про роботу письменника над ним, про закони та правила його побудови, зауважив: «Освоюючи колір, література обходилася спочатку основними нечисленними фарбами: небо могло бути синім, блакитним, сірим, чорним; світанок – червоним або золотим» [1, с. 13].

Реалістичний тип зображення XIX ст., прагнучи до точної правдоподібності, спонукав митців слова до увиразнення пейзажу, тому на позначення неба з'являються такі кольори, як винно-пурпуровий, лимонний, срібно-зелений, тіні оприявлені від традиційно сірого і чорного до бузкового, синього, брунатного. Література виступає у тандемі з живописом, паралельно освоює і використовує кольорову палітру, утворює з ним єдиний культурний континіум. Модерністи початку XX століття активно експлуатували нові умовні форми живопису, з'явилися «мідні небеса», «латунна планка світанку», «червоний туман», «синя крона, малиновий стовбур» тощо [1, с. 13].

Усе, що описується з допомогою колірної деталі, увиразнюється, стає дещо несподівано незвичним, а тому впливає на уяву читачів. Письменники часто створюють у своїх творах колірні образи, які несуть

значне емоційне навантаження, що глибше розкриває внутрішній світ персонажів, створює загальне емоційне тло описуваного епізоду, врешті, допомагає в цілому точніше осмислити художній задум твору.

Усі емоційно-оцінні ознаки колірної деталі виявляються в контексті художнього твору. Для кращого розуміння суті колірних деталей в обраній для аналізу новелі «Грушка» варто стисло зазначити його сюжетну канву. В основі новели лежить сцена «грушки» – забава молоді коло мертвого тіла Ілашки за давнім гуцульським звичаєм. Ця сцена закарбовує давні звичаї українців, де міцно сплелися смертельний смуток і нестримна жага життя: «Уклякали коло тіла, відшіптували молитви, а потому борзо смуток скидали і в хоромах гралися жмурка та лопатки» [13, с. 32]. Автор підкреслює межі двох емоційних станів: сльози у хаті, радість і забави в сінях: «Смерть терновим вінком накрила Ілашку, а шлюбна троянда завітчує нескінченну нитку життя молодих» [7, с. 502]. Контрастна побудова новели є типовою для неоромантичної естетики, що сприяє показу сили життя, створює оптимістичне спрямування тексту: «Трембітар з усієї сили повідомляв сумну вість, а, припочиваючи, повторяв, усміхнений, цікаву, веселу новину: «Василина піде за Федя, Гафія за Леся, Калина за Михяла, а Одокія за Гната. Так випало на Ілашчиній грушці, так сповнитися має» [13, с. 35].

У творах Марка Черемшини колір, колірні деталі мають символічне значення і слугують для розкриття душевного стану героїв, що вже було раніше спостережено дослідниками [3; 5]. Аналізуючи використання кольору в новелі «Грушка», можна сказати, що у творі превалує жовто-чорний фон, однак ця колірна палітра протягом розповіді доповнюється срібною, білою, червоною, синьою гамами.

Жовтий колір традиційно асоціюється з хворобою, якщо мовиться про людину. І навпаки, коли йдеться про неживе, то він втілює щось приємне, сонячне, золотисте, викликає радісні емоції та відчуття. Проте в новелі «Грушка» жовтий колір наскрізно (в описах істот і неістот) пов'язаний із тліном, це – колір смерті.

На початку твору у невеликих пейзажних замальовках подано світлі, яскраві кольори. Хоча Марко Черемшина не називає їх, але завдяки опису навколишнього середовища вирізняються два – зелений і блакитний, що контрастуватимуть за своєю чистотою та свіжістю із іншими в подальшому викладі змісту: «Літній вечір спускався сивим соколом додолу, прохолоджував зрошених потом бадиків, приголомшував співи захриплих пастухів, зацитькував крикливі ліси, клонив до землі трави і повагом накривав крильми село, гей мале гніздечко» [13, с. 31]. Порівняння «сивим соколом» також містить відтінок блакиті. Голубий колір повніше у новелі представлений гуркотом води: «Верхами качався звільна глухий шум, як сумна одностайна музицька співанка,

притулювався до журкоту потоків і стелився на Черемошевій срібній постелі» [13, с. 31]. Щоправда, автор метафорично називає річку Черемош «срібною постіллю», можливо, прагнучи підкреслити чистоту та манливість гірської води. Зелено-блакитний колір виконує асоціативну функцію, налаштовує на встановлення ймовірних зв'язків із отриманими колись емоціями чи побаченими явищами. На початку твору зелений колір – надії, а синій – мрії, вони виявляють неусвідомлене бажання душевного спокою, ясності і чистоти. Пізніше ці відчуття нівелюються, чому сприяє зміна кольористики – дисонансом урівноваженим природнім кольорам виступає яскраво-червоний колір місяця, що віщує біду, навіює стан занепокоєння, несподіваних наступних подій: «Червона луна горіла на околичках неба і припалювала крильця зірницям, що пустували і забагали гратися з нею кидки» [13, с. 31]. Ця колірна деталь натякає на ймовірну драматичну розв'язку новели, виконує прогностичну функцію.

У новелі відбувається поміркована зміна колористики, починають домінувати чорно-жовті кольори. Чорний відтінок приходить із ніччю, яка занурила село у темінь, а жовтий утворюють свічки та каганці, що спалахують по хатах. З цього часу в новелі повністю починають розвиватися всі події на чорно-жовтому тлі. Жовтий колір домінуючий у творі. Він співвідноситься зі станом персонажів твору, посилює напругу сюжетного очікування. Оскільки основні події новели стаються ввечері чи вночі, то жовтий колір контрастує із темно-синім, чорнильним кольором.

Жовтим кольором послуговується прозаїк для інтер'єру, зокрема опису хати, де померла жінка: «Але у Ілаша таки світилося світло» [13, с. 31]. Колір олюднюється, живе власним життям: Світло «тремтіло й утікало вікном із хати, та й падало березовим жовтим листячком на подвір'я» [13, с. 31]. Ця художня деталь заповнює навколишній простір, світло спалахує на березовому листі. Можливо, такий надмір жовтого кольору має привернути увагу читачів до події, що вже відбулася в хаті селянина, хоча невідомо, яка саме – радісна чи сумна. Завдяки психологічному асоціативному ряду створюється враження очікуваної трагедії у творі.

До чорної і жовтої фарб контрастом додається ще одна – біла, коли автор змальовує обличчя Ілашки: «На лавці під образами лежало тіло. Кінець голів розп'яття межі двома свічками розливало німий сум над Ілашкою. Як біль біла спочивала на чорних муках» [13, с. 31]. Білий колір зазвичай має символічне значення невинності, чистоти [8, с. 82]. Епітет «біла», замість «бліда», виконує в тексті оцінну функцію, допомагає збагнути високе духовне «Я» героїні. Цьому сприяють також висловлювання дітей, які говорять про матір, що вона була доброю та лагідною. Своєю чергою епітет «чорні муки» увиразнює страдницьке існування жінки. Даниною натуралістичній естетиці, що нагнітає

трагедійне звучання тексту, є епітет «жовта твар» (обличчя): «Замкнені очі у долину потали, гейби перед гранею поховалися. Отік дві глибокі керниці, спекою спалені. По жовтій тварі смерть супокій розсівала» [13, с. 31]. У портреті померлої Марко Черемшина використав відтінок чорного – сивий колір, що свідчить про її важке життя, завчасну старість: «Плачі наперхали зів'ялими чічками на Ілашку, а смерть їх на сивім волоссі довкруг тварі укладала, терновий вінок сплітала» [13, с. 35]. Такого ж кольору волосся в Гната, тобто вони, ймовірно, ще й одного віку. Автор услід із односельцями співчуває Ілашці і її дітям, які вбиті горем, змушені після смерті матері, як велить того звичай, обрати собі чоловіків і вийти за них заміж. Зубожіння селян, трагізм їхнього життя виражено такими колірними деталями – «чорні дні», «сині синці»: «Нашо-сте си, ненько, грижіли чорними днями, нашо-сте си годували синими синцями» [13, с. 32]. Загалом чорний колір виступає тлом усіх подій в новелі, символізує тяжке, сповнене смутку та безвиході життя галичан, а колірна деталь «чорні дні» виконує в тексті песимістичну настроєву функцію. Вона підсилюється колірною деталлю «чорні стіни», відмежовують життя, пригнічують розмаїтість світовідчуття: «Чорні стіни здригалися, луску жалю з себе скидали» [13, с. 35].

Отже, новела Марка Черемшини «Грушка» насичена колірними деталями, що набувають емоційно-оцінного значення, виявляють психологічну (зміна кольорів, особливо жовто-чорна палітра, впливає на емоційне та настроєве сприйняття твору) і символічну функції колірного слова. Колірні деталі «червона луна», «як біль біла Ілашка», «чорні муки», «чорні дні» виконують у творі символічну функцію. Зорове уявлення про персонажа та події новели з'являється завдяки колірним деталям – «срібна постіль», «жовте листя», «жовта твар», «сиве волосся», що є її ілюстративною функцією.

Аналіз художніх деталей покликаний розширити можливості інтерпретації новели, отримані висновки відображають моральний, психологічний і культурний аспекти вираження думки письменника. Нині можемо говорити про колірну деталь як про системотворчий засіб (наприклад, у творчості Марка Черемшини), про її символічні та емоційні функції, а також як про засіб, що розкриває підтекст, виражає психологію героїв, що зумовлює утворення загального емоційного настрою твору. Крім того, досліджуючи колірні художні деталі, маємо можливість наблизитися до художнього світу письменника, збагнути образ автора. Наявність психологічного елемента в семантиці колірної деталі пояснює її участь у формуванні різних уявлень і образів залежно від контексту, вона стає одним із засобів для психологічної оцінки образу або стану персонажа. Деталь служить для розкриття підтексту, для глибшого розуміння ідейного змісту твору. Автор може застосовувати деталь і для вираження

складних внутрішніх переживань персонажа та поглиблення психологізму. Можливі подальші дослідження обраного аспекту інтерпретації дозволить продовжити розвідки в галузі синтезу мистецтв, що є суттєвою структурною особливістю поетики митців порубіжжя століть.



Література

1. Веллер М. Технология рассказа. Москва : АСТ, 2006. 15 с.
2. Гёте И. В. К учению о цвете (Хроматика): Избранные сочинения по естествознанию. Москва-Ленинград : АН СССР, 1957. С. 261–342.
3. Грицюта М. С. Марко Черемшина. *Література в школі*. 1957. № 3. С. 81–89.
4. Дроботун О. М. Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2010. 20 с.
5. Живий у пам'яті народній : відзначення сторіччя з дня народж. Марка Черемшини : зб. док. і матеріалів / упоряд. Ф. Погребенник; відп. ред. В. Козаченко. Київ : Дніпро, 1975. 165 с.
6. Жилко Ф. Т. Мова новел Марка Черемшини. *Українська мова і література в школі*. 1954. № 6. С. 20–32.
7. Історія української літератури (кінець ХІХ ст. – початок ХХ ст.): У 2 кн. / за ред. О. Д. Гнідан. Київ : Либідь, 2005. Кн. 1. 622 с.
8. Керлот Х. Э. Словарь символов / пер Н. А. Богун [и др.]. Москва : REFL-book, 1994. 603 с.
9. Миронюк В. М. Художня деталь як засіб типізації й узагальнення у творчості Марка Черемшини. *Проблеми славістики: Науковий часопис*. Луцьк, 2003. № 3. С. 41–46.
10. Осічний Д. П. Спогади про Марка Черемшину. *Перевал*. 1992. № 3–4. С. 99–100.
11. Петренко В. Ф. Взаимодействие эмоций и цвета. *Основы психо-семантики* : уч. пособие. Смоленск : Наука, 1997. С. 205–222.
12. Черемшина Марко. Карби: новели. Київ : Дніпро, 1974. 214 с.
13. Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи / редкол.: І. О. Дзевєрін, О. Т. Гончар, Ю. Е. Григор'єв [та ін.] ; вступ. ст., упоряд. і приміт. О. В. Мишанича. Київ : Наук. думка, 1987. 448 с. (Бібліотека української літератури. Дожовтнева українська література).
14. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. Москва : Учпедгиз, 1957. 188 с.

15. Якімова С. Е. Символіка позначень кольору в іспанському та українському художньому текстах. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2014. Випуск 3. С. 245–251.



Завдання

1. Зробити діараму Вена, порівнявши тексти новел «Злодій» В. Стефаніка та «Злодія зловили» Марка Черемшини.

2. Перегляньте відео, які прийоми візуального зображення сприяють розумінню творчого доробку М. Черемшини (Уляна Маляр. Марко Черемшина. Покутський феномен // <https://www.youtube.com/watch?v=T0kZMfoTf4Q> Іванна Стеф'юк. Марко Черемшина «На Купала, на Івана» // <https://www.youtube.com/watch?v=2QfmmDtHfMc>)

2.4. Творчість Дніпрової Чайки – феномен української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століть

2.4.1. Поезія в прозі як експериментальний доробок Дніпрової Чайки

Визначне місце в духовній культурі українського народу кінця ХІХ – початку ХХ століття належить Людмилі Василевській-Березиній, відомій під псевдонімом Дніпрова Чайка. Вона належить до майстрів українського слова, які починали творити російською, пізніше, усвідомивши своє призначення й національну приналежність, здійснили перехід до написання рідною мовою.

Вагоме місце у творчому доробку Л. Василевської-Березиної займають поезії в прозі. Дніпрова Чайка обрала саме таку літературну форму не випадково: вона органічно відчувала те, що за допомогою ритмізації та музикальності можна виразніше викласти словесний матеріал. Оволодіти технікою написання поезій у прозі допомогли поетесі глибоке знання народної творчості і музики. Саме з фольклорних джерел Людмила Березіна завжди черпала мудрість і силу, національну неповторність образної форми. Живою, простою, але водночас вишуканою мовою переповідала вона народові те, чим він жив, чого прагнув і на що сподівався. Ритмізовану прозу Дніпрової Чайки високо поцінували П. Житецький, І. Франко, М. Коцюбинський, В. Покальчук.

У таких творах у концентрованій формі відбито неповторність її світовідчуття, схильність до романтичних алегорій, символів, розгорнутих метафор, ритмомелодики, патетики. Теми авторка брала актуальні, матеріалом для написання творів служили реальні події та явища, проте вони змальовані гіперболізовано і їм притаманний романтичний характер. Поезії в прозі близькі до українських дум та пісень, мають тричленну структуру, тобто складаються із зачину, фабули та кінцівки.

У багатьох поезіях в прозі письменниця виступає як співець природи, адже саме природа для Дніпрової Чайки була постійною і глибокою пристрасстю, джерелом радості. У поетичній прозі людина не є основною постаттю, вона органічно зливається з природою. Природа і людина – одне ціле, вони пов'язані так міцно, що людина вільно перетворюється в птаха, який ширяє над морем, скелю, об яку розбиваються хвилі, тополю, що шепоче над криницею, а море, хвиля виступають то як уособлення жорстокої долі, то як символ вірної любові.

Досліджуючи ліричну прозу Дніпрової Чайки, О. Камінчук виділяє чотири основні структурні типи такого жанру: оповідання-казка, оповідання-легенда, оповідання-притча і власне поезія в прозі [2, с. 150–154].

До оповідань-казок належать твори «Суперечка», «Хвиля», «Дивний ткач», «Таємниця», «Скеля», в яких фантастичний сюжет розвивається динамічно. Він побудований на персоніфікації природи та використанні мотивів казок, властивих фольклорним традиціям різних народів – це і спляча царівна, і осяччі вуха царя Мідаса, і чарівний килимок, і мотив мандрів і пошуків, і перемога добра, прекрасного над злом. У цих поетичних мініатюрах авторка широко використовує прийом персоніфікації, тут виступають як живі істоти явища природи: вітер, сонце, місяць, море, земля, більше того вони антропологізуються, набуваючи людських рис та якостей, можуть діяти, виявляти свої бажання, розмовляти по-людськи, наприклад, сонце всміхнулося, земля зітхнула, море ревло. Характерним для таких поезій в прозі є і явище метаморфози: шляхом чарів, магічної дії чи прокляття люди перетворюються у звірів, птахів, каміння, та навпаки речі можуть набувати вигляду людей, наприклад, цариця-татарка через прокляття своїх дітей перетворюється на скелю (мініатюра «Скеля»). Задля досягнення емоційної напруги письменниця застосовує такий засіб, як ретардація – так герой оповідання «Дві птиці» засинає у вирішальний момент перед лицем небезпеки, та явище метапсихози (від гр. meta – після, через; та psyche – душа) – перехід душі померлого у птаха, дерево.

Так вартівник перекинувся у птаха – сплюху, а зрадник став сичем у тому ж самому оповіданні «Дві птиці». У оповіданнях цього типу Дніпрова Чайка широко вживає символи.

Так, наприклад, символом вічності, невмирущості є образ дівчини-чайки; символом неспокою виступає образ моря, хвилі; символом надії на краще життя народу стає образ зорі; символ скорботної жінки втілюється в образ долі. Через призму фантастичного світу авторка розглядає актуальні проблеми часу: боротьбу за щастя і волю народу, надії на кращу долю та перемогу поневолених мас.

В оповіданні-легенді сюжет будується на основі легенд, колись почутих письменницею чи створених нею самою. Таким мініатюрам притаманні драматизм, стійкість і завершеність сюжету, усі компоненти підпорядковані єдиній меті: виявити місце людини у світі природи, де людина підкоряється природі, а не навпаки. В цих творах використовується типовий для фольклорної легенди мотив перетворення, поєднується фантастика і реальність. В їх основу покладено події історичного характеру. В легенді «Тополя» причиною метаморфози чотирьох бранок турецької неволі послужило небажання втратити дівочу честь у полоні, на чужині. Опис татарської атмосфери (річки Альми, верблюдів і отар, кривавої січі на базарі, високих гір тощо) служить історичним тлом для викладу Дніпровою Чайкою основного сюжету. З болем і співчуттям письменниця розповідає про перевтілення бідних дівчат. В їхньому перетворенні на інші природні форми так багато прихованого трагізму, а характери позначені чималою добротою, чистотою і щирістю почуттів, у них повністю втілене народне розуміння порядності й честі, любові і вірності, інших понять народної етики. Саме цим Дніпрова Чайка близька у своїх легендах до фольклорного першоджерела. У легенді природа ніколи не служить тлом, вона живе своїм життям, хоч і в такт із життям людським. Через це навіть художній паралелізм не сприймається у легендах як винятково художній прийом, він органічно входить до структури образу.

В оповіданні-притчі Дніпрова Чайка звертається до поглибленого психологічного аналізу життя людей через аналогію між життям тварин і людським життям. Такі типи оповідань включають алегоричну розповідь з філософсько-етичним підтекстом, яка розкривається в кінцевій частині твору (сліпа вірність – «Собака», боротьба за життя «Миша», кожен приносить найбільше користі на своїй батьківщині – «Усякому своє», боротьба за волю – «Образ великого»). Аналізові запитів людського духу присвятила Дніпрова Чайка свої твори «Миша» та «Собака». Це драматичні історії двох тварин, що підводять до серйозних роздумів над людською долею.

Основним структурним елементом власне поезії в прозі є емоційне сприйняття зображуваного, безпосереднє висловлення авторських роздумів і переживань, багатозначність символічного зображення, емоційно наснажені образи природи. Прагнути відповісти на питання,

звідки ж беруться люди такого кшталту, байдужі до потреб визвольного руху народу, Дніпрова Чайка вдається до зіставлення явищ у житті суспільства і природи – в поезії в прозі «Струмок», де створила алегоричний образ «жвавого струмка», що зміняв свою «долю гірку нещасливу», сповнену «клопоту-праці», на спокійне животіння в замуленому ставку і не усвідомлює своєї приреченості: «Щасливий? Чи й справді щасливий? Чого ж се щасливий той вид заснітило весь цвіллю? Чого він поріс куширами? Чого-бо повітря так дихає смертю?» [1, с. 120]. На думку Дніпрової Чайки, людина втрачає свою громадську сутність, духовну велич, коли відмовляється від боротьби, від співпереживання за долю інших і замикається у власному міщанському закуті. У дусі народної думи «Смерть козака-бандуриста» авторка змальовує в «Кобзі» безіменного співця-характерника, який, умираючи, дбає про те, щоб його волелюбна пісня не завмерла і була успадкована нащадками. Героя зображено з помітною міркою оптимізму: старий кобзар певний того, що його вогненне слово лишиться у віках, а кобза оживе в руках талановитого спадкоємця. І ця віра, як стверджує письменниця, незглибима, як незнищений творчий геній народу.

Щодо лексико-стилістичних особливостей поетичних мініатюр Дніпрової Чайки, то слід зазначити, що вони написані простою мовою, проте вжиток кожного слова дуже точний і влучний. Її творам властива своєрідна побудова речень, зокрема, авторському стилю поетеси притаманні однорідні метафоричні присудки різних аспектів зорового плану: пливе, виринає, виходить; характерні саме для неї дієслова: сонце пробудилось, море лютує, реве, улюблені авторські вислови: кобзар-характерник, весна-скороспілка, велетень-море. Всі лексичні, стилістичні та синтаксичні засоби підпорядковуються одній меті – надати образу яскравості та образності. Більшість її поезій у прозі насичені яскравими, розгорнутими метафорами, іноді прикрашеними барвистими епітетами: «Темна, похмура, важкою ходою блукає по морю вагітна хвиля, прийшла до каміння, вдарилась, впала на його і б'ється, і стогне, і плаче...» («Хвиля») [1, с. 143]. Авторка також використовує персоніфіковані метафори, які дають змогу створити поетичний образ, що доповнює сутність подій: «Струснув бородою мороз, пішов по землі – кувати-кріпити мости крижані», «Земля скам'яніла, ріка занімала...» («Шпаки») [1, с. 189]. Метафоричного характеру набуває іноді й епітет: привітні зорі, рясні дисонанси, жартівливий вітер, живлюще сонце, здивовані гори тощо. Але здебільшого авторка вдається до постійних епітетів, притаманних народній творчості: море – буйнеє, синєє, широке, вільне; місяць – блідий, ясний; хмара – чорна, темна, сива, сади – кучеряві. Для увиразнення характеристичної деталі Дніпрова Чайка використовує колористичну лексику: блискучі поцілунки, шовкові зеленії шати, темнеє море.

Дніпрова Чайка, свідомо наближуючи прозу до поезії, використовує різні віршовані розміри: хорей, ямб, дактиль, амфібрахій. Щоб витримати певний розмір, вона вдається до повних та коротких прикметникових форм: «...поблідли їх ніжні личка, померкли блискучії очі», «Діти мої! Які ж ви хороші, які молодії!» («Скеля») [1, с. 136]; до інверсії: «Сон мені дивний приснився: крила у мене зросли – дужі, широкії крила» («Снище») [1, с. 181]. Характерне для її стилю і приставне «і» на початку слів: «...буцім кохана ізрадила милого...» («Суперечка») [1, с. 134], вживання займенників «той», «та», «те»: «Краса несказанна була та цариця: струнка та висока, як той кипарис...» («Скеля») [19, с. 136]; закінчення речень у фразі однаковими частинами мови з наголосом на певному слові чи складі: «А сонце, збентежене сонце, зблякло зовсім на виду і сполохано дивиться, як на крайнебі шириться – дметься зловісна хмара, крила брудні розгорта, наміряється світ весь зажерти» («Образ великого») [1, с. 172]; початок речення однією частиною мови, здебільшого дієсловом: «Всміхнулося сонце удруге: земля пробудилась перша і вся зчервоніла...» («Суперечка») [1, с. 133].

Письменниця дбала і про мелодійне звучання своїх творів, дотримувалася певного ритму. Там, де письменниці вдалося дібрати відповідний ритм, образи набирають надзвичайної художньої переконливості. Ідучи за вимогами ритму, авторка часом свідомо відходить від граматичних законів української мови: «Хитнулись утретє – й картини минулих часів попливли пред очима» («Тополі») [1, с. 148]; іноді вживає ненормативну коротку форму: «...а поділ весь унизан камінням рябеньким» («Суперечка») [1, с. 133]. Ритмічність мови підсилюється повторенням заперечних часток «не», «ні».

Отже, можна стверджувати, що поезії в прозі Дніпрової Чайки стали помітним явищем в українській літературі кінця ХІХ століття. У них спостерігається синкретизм лірики і епосу. Ритмізована проза Дніпрової Чайки, перейнята теплим ліричним чуттям, свідчить про неперевершений художній смак авторки. Творчий почерк письменниці, а надто риси технічної майстерності в царині алегорично-символічної мініатюри формувалися не тільки у ході студіювання новітніх зразків світової літератури, ознайомлення з новаціями вітчизняних художників, а й завдяки осягненню особливостей культурного буття українського народу в давні часи. Образний світ поезій у прозі Дніпрової Чайки заснований на традиціях фольклору, літератури й живопису України різних часів. Її мініатюри є зразками розгорнутої метафори або ж алегорії, за допомогою яких порушуються проблеми суто моральні й возвеличуються закони людяності.



Література

1. Дніпрова Чайка. Твори. Київ : ДВХЛ, 1960. 512 с.
2. Камінчук О. А. Поетеса у прозі, прозаїк у поезії. *Українська мова й література в середніх школах*. 2005. № 6. С. 150–154.
3. Франко І. Я. Збір. творів : У 50 т. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 26. 375 с.

2.4.2. Художнє змалювання реалістичного світу у новелістиці Дніпрової Чайки

Про новелістику кінця ХІХ – початку ХХ століття можна говорити як про розбудовану й досить виразну системну єдність. Твори фабульної прози (оповідання та новела), а також безфабульної – ескізно-фрагментарної (етюд, ескіз, лірична мініатюра, поезія в прозі, акварель, образок) становлять жанрово-стильову систему, яка ставить свої специфічні завдання естетичного освоєння дійсності – малу прозу, або новелістику.

Новела набуває неабиякої популярності, приваблює багатьох українських прозаїків. Не обійшла увагою малу прозу і Дніпрова Чайка. У творчості письменниці зазначена жанрова форма була найулюбленішою. І в цьому переконує нас запис, занотований авторкою у 1919 році: «Як стріне і як судитиме нинішня публіка все зібрання моїх писань – це її діло, я-ж скажу, що як мої мініатюри були моєю втіхою, художньою насолодою, так оці прозові були тим «не можу мовчати», що примушувало хапати перо серед глибокої ночі й записувати те, що життя викидало на очі та клало карби на душу» [2, с. 190].

У творчості письменниці О. Камінчук умовно виділяє два періоди – ранній та пізній. До раннього періоду вона відносить такі нарисові оповідання: «Знахарка» (1884 р.), «Хрестонос» (1886 р.), «Вольтер'янець» (1896 р.), «Чудний» (1896 р.). Дослідження зазначених творів показало, що вони мають своєрідну форму викладу: розповідь з народних уст («Знахарка»), у формі діалогу оповідачки й сільського правдолюбця («Вольтер'янець»), суб'єктивно означений виклад від третьої особи («Хрестонос», «Чудний»). Оповідання «Знахарка» написано під впливом так званої етнографічної школи, містить багато фольклорно-етнографічного матеріалу – приказки, замовляння, повір'я (І. Франко вказував на «перевантаженість етнографізмом») [5, с. 375]. Об'єднуючим стрижнем подій у оповіданнях «Знахарка», «Вольтер'янець» є не сюжетна

лінія, а набір епізодів, які найвиразніше характеризують головного героя – знахарку бабу Терещиху («Знахарка») та сільського філософа Степана («Вольтер'янець»). Твори «Хрестонос», «Чудний» мають чіткий сюжет, підпорядкований розкриттю просвітницьких ідей.

У вищезазначених творах на тлі українського села, з його реаліями і побутом, авторка зображує переважно одного персонажа з народу, художньо відтворює його розум, щире серце, благородну душу, справжню волю («Вольтер'янець», «Чудний», «Хрестонос»), але водночас викриває його затурканість, обмеженість, забобонність («Знахарка»).

Етнографічний нарис «Знахарка» (1884 р.) – сама письменниця визначила у жанрово-тематичному відношенні як «етюд українознавства». Нарис написаний у відповідності до вимог жанру народного оповідання й імітує запис з уст реального свідка подій, що досягається за рахунок характерних усномовних зворотів, побудованих часто за допомогою слів: «був», «ото», «от». Розповідь пересипана цікавими примовками-небилицями, «вивернутою» мовою, фразеологізмами, як-от: «Панас та Улас, та той парубок, що в нас та у вас, що він нашому сватові Яким», «Сестрий вечір, добричко, чи не телятили мого бачатка?» та ін. У нарисі «Знахарка» змальовано образ сільської жінки, яка лікує темних і забобонних односельчан «і від пристриту, і переполоху, і трясці, і любощів, і від перелогів» [1, с. 25]. У творі відсутні описи її внутрішнього стану, а розкриваються лише здібності як ворожки та знахарки. Наслідуючи традиційні форми оповіді попереднього українського письменництва, портрет головної героїні авторка окреслює засобами фольклорної поетики: «очі чорні, як вуголь, брови теж чорні та густі, наче совині; ніс довгий, ще й закарлючений, наче в гави..., а як заговорить товсто та голосно, ну гава тобі та й годі!» [1, с. 24]. Загалом, «твір «Знахарка», – як зауважує В. Пінчук, – ні змістом, ні стилістичними засобами не вносить нічого нового порівняно з тим, що маємо у попередників Дніпрові Чайки» [4, с. 33].

В оповіданнях «Хрестонос», «Чудний» авторка відходить від побутових тем, етнографічних подробиць, і, як зазначає В. Пінчук, «вона переходить до соціально-психологічного оповідання, від описовості – до поглибленої характеристики образу» [4, с. 33]. Експозиція «Хрестоноса» – власне картина блукання підпилого громадського покидька Гаврила вранішнім селом – видається нам дотепно розгорнутою і деталізованою на основі поширеної в народі прозивалки: «П'яниця-буяниця Собак дратує – Під тинем ночує». Пісні фольклорного походження «Забіяка та не ночує вдома» й «Гай зелененький» («Очеретом качки гнала...»), грубо наспівувані персонажем і явно дисонуючі на фоні ніжної замальовки тихого сільського ранку, виконують сюжетно-подієву функцію, висвічуючи характери Гаврила та його дружини-гультьяйки та їх спосіб

життя. Письменниця дотримується вірності народному світобаченню та життєвій правді як у відтворенні духовного спустошення Гаврила, так і в зображенні його відродження під впливом громадсько-корисної праці. Тобто, у творі постать головного героя сільського маляра Гаврила письменниця відтворює не статично, а в процесі діалектичного розвитку. На початку оповідання – це деградована особистість, зневажена громадою, скривджена життям і суспільством, а після виконання громадського доручення перед нами постає морально відроджена людина, яка зрівнюється з громадою і здобуває у неї пошану. У творі письменниця майстерно поєднує такі риси імпресіоністичної поезики як використання внутрішнього мовлення персонажа, акцентування уваги на хвилих перебігах його почуттів, насичена колористика описів, деталей. Значне місце в оповіданні посідає портретна характеристика героя, яка не перевантажена зайвими деталями, у процесі оповіді доповнюється яскравими штрихами («бліде обличчя», «скуйовжене волосся», «сивий, на милиці, з попсованою рукою»). Пейзаж у кінці твору виконує композиційну роль – він викликає у Гаврила настрій замилювання допомагає йому відчутти себе потрібною людиною.

Ідея людяності лежить в основі оповідання «Чудний» (1896 р.), поштовхом до написання якого було негативне ставлення письменниці до солдатчини. Задум подібного твору виношувався нею ще в молодості, про що свідчить начерк «Молодиця провозжає чоловіка в москалі...», вміщений в записній книжці. У творі «Чудний» Дніпрова Чайка розвиває мотив зради жінки-солдатки та ставлення до неї чоловіка, що повернувся після служби додому. Нестандартний підхід авторки до вирішення даної проблематики сприяв тому, що її оповідання додало новий своєрідний штрих до широко розробленої в українській літературі XIX – початку XX століття теми солдатчини (Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, Д. Мордовець, В. Стефаник, О. Кобилянська ін.). Дніпрова Чайка занурюється в душевні глибини своїх персонажів Карпа та Мотрі й прагне видобути з них пригнічені лихою долею зерна найкращих людських якостей. «Чудний» Карпо дивує своїх односельчан відмовою від усталених жорстоких звичаїв, за якими чоловік має обов'язково покарати дружину за перелюбство. Авторка вмотивовує таку його поведінку не тільки природною добротою та чуйністю, здатністю співпереживати і співчувати, а й розуміння героєм того безпорадного становища, в якому перебуває жінка-солдатка. Тому благородний вчинок Карпа є викликом і застарілим законам співжиття у громаді, і нелюдям умовам тогочасної соціальної дійсності. Дніпрова Чайка намагалась показати у творі нову в селянським побуті людину, пройняту великою людяною ідеологією, а тому не могла не вдатись до помітної ідеалізації образу Карпа, розуміючи нетиповість подібного явища на селі.

У багатьох своїх творах, особливо у ранньому періоді, письменниця моделює цілу галерею образів, які є прототипами негативних представників суспільства – поміщиків, підрядчиків, паничів, куркулів. Авторка у неквапливій, плавній манері подає розгорнуті описи сцен, у яких викриває користолюбство і зажерливість представників вищої духовної ієрархії, які, за словами Степана («Вольтер'янець»), «балакають... з людьми солодко, поки дадуть їм у руки, а далі вже вибачай: сопе на тебе або гримає...» [1, с. 37]. З їдким сарказмом засуджує здирництво підрядчика, який «гилить сорок карбованців» за фарбування церкви («Хрестонос»), подає широкі картини безтурботного життя панів, які, на думку діда Охріма з оповідання «Уночі» «ледарі», «прокляті», «одним миром мазані», звідси – пристрасно особистісне звучання монологу старого наймита: «викоренити геть доценту, до душі» панів, «щоб і краю не паскудили...» [1, с. 92]. Письменниця не тільки не ідеалізує представників суспільства, але й, навпаки, показує, що вони корисливі, далекі від народу, лицемірні не можуть принести світла науки й культури в народне життя, бо не здатні зрозуміти справжніх інтересів селянства, підтримати його прагнення до волі.

До оповідань пізнього періоду належать «Тень несозданных созданий» (1898 р.), «Чи сквиталися?» (1899 р.), «Уночі» (1896-1909 рр.), «У школі» (1909 р.), «На Солоному» (1911 р.), «Месниця», «Революціонер» (останні 2 вперше були надруковані у 1931 р.). Головною особливістю цих творів, як зазначає О. Камінчук, є «не характеристика одного персонажа або ідейна запрограмованість, а смислова багатовимірність зображуваних подій» [3, с. 152]. У зазначених оповіданнях коло центральних персонажів розширюється, змінюється і головний герой – це образ українського інтелігента на межі століть.

У творах пізнього періоду подається психологічний аналіз соціальних явищ, показуються внутрішні душеві конфлікти та катастрофи, породжені тогочасним суспільством, обговорюються актуальні питання мистецтва – сприйняття модерністичних літературних творів, сила емоційного впливу мистецтва на людину, які отримують неоднозначну оцінку з боку персонажів, висловлюються різні думки, по-різному оцінюються долі героїв.

Шляхи і долі української інтелігенції 80-90-х рр. XIX століття є предметом уваги Дніпрової Чайки в оповіданні «Тень несозданных созданий» (1898 р.). Твір сприймається як своєрідна літературно-мистецька декларація письменниці демократичного прямування, оскільки зачіпає актуальні питання громадськості позицій художника, його вірність народним інтересам, подає, поряд з критикою зразків поезії та живопису декадентів, досить слушні міркування щодо права кожного на пряму в мистецтві на існування і вільний розвиток. Суперечки героїв оповідання –

інтелігентів-естетів поступово переростають рамки даної проблематики, насичуються соціальним змістом відповідно до найболючіших потреб життя, зосібна, віддзеркалюють історію народницького руху в Україні на прикладі діяльності конкретних революційно-просвітницьких гуртків. Оповідання «Тень несозданных созданий» – це відповідь на поширене у той час в середовищі буржуазної інтелігенції декадентське мистецтво. Устами одного з героїв – Яковенка письменниця дає йому таку характеристику: «...де ви знайшли там хоч одного ясного виразу, здорової думки? Хіба «всходит месяц обнаженный при лазоревой луне»? Хіба всі оті Бальмонти, Гіппіуси і вся їхня братія варта доброго слова? А оті символісти, імпресіоністи і «tutti quanti» в малюванні – варті вони доброго погляду? Усі їхні змагання чи варті окрайця черствого хліба, – хліба, якого не має досить наш голодний народ...» [1, с. 49]. Це враження самої Дніпрової Чайки, яка слідом за І. Франком, П. Грабовським, Лесею Українкою, хоч і не з такою силою, як вони, розкрила соціальну небезпеку декадентства.

В оповіданні «На Солоному» авторка створює позитивний тип інтелігента, «свідомого українця», який уболіває за простий народ, намагається визволити його з полону неосвіченості та забобонів. У центрі уваги – колишній вчитель Гаврило Петрович, який приїхав на Солоне озеро поблизу Одеси лікувати «здобутого в школі ревматизма». Народолобця вражає духовна деградація і моральна розбещеність селян, їх «нежненька» мова, збайдужіле ставлення до української пісні. Щоб «запобігти лихові», Гаврило Петрович привозить у слободу набір пластинок з українськими народними піснями, музикою Лисенка на тексти Шевченка, які викликають у мешканців зрусифікованого південноукраїнського села спогади про славне козацьке минуле, пробуджують національні почуття, здорові естетичні смаки. В образі колишнього вчителя письменниця намагалася змалювати демократично настроєного інтелігента, який був впевнений, що естетичний вплив сприятиме більшому інтересу героїв до рідної пісні, зрештою, загалом до мистецтва.

Поєднував особисту діяльність із громадською і інтелектуально сформований юнак Оркадій з оповідання «Уночі», який духовно зближується з народом, вивчає його звичаї, потреби. Він глибоко співчуває народному лиху, але не знає як запобігти йому. Хлопець звинувачує себе «за свою нікчемність, городське виховання, що зробило його безґрунтовним, вутлим, нездатним...» [1, с. 96]. Він роздумує: «Як же бути? Як одкрити очі цьому темному, безщасному, але безкрай милому людові...?» [1, с. 96]. Письменниця виявляє глибоку симпатію до сміливої людини, спроможної надати допомогу знедоленим і затурканим. Однак такі наміри наражаються на стіну непорозуміння. Особливо яскраво це

засвідчує конфлікт учителя Оркадія і панича Ілька, що виникає на ґрунті полярності поглядів на природу і сутність співвідношення індивідуального життя і суспільного обов'язку.

Дніпрова Чайка зображує тип українського інтелігента, який прагне поліпшити життя трудящих, але не впевнений щодо вибору шляху. Оркадієві хитання – це певною мірою хитання представників інтелігенції, неспроможних розібратися в складних соціально-економічних процесах, у суперечностях перехідної доби, бо не мали чіткого цілісного світогляду.

Письменниця висвітлювала у своїх творах й тему народної освіти, зокрема в оповіданні «У школі», в якому висміювалися схоластичні методи навчання, що панували в системі шкільної освіти в царській Росії. Оповідання містить поширений в українській малій прозі другої половини ХІХ ст. сюжет про приїзд інспектора до сільської школи і традиційні для цієї теми сатиричне зображення інспектора та комічні ситуації. Дніпрова Чайка, разом з дотепними героями свого твору, одверто глузує з віджилої системи навчання й виховання в дореволюційній школі, обстоює передові педагогічні ідеї, зокрема, думку К. Ушинського про плідність викладання в освітніх закладах предметів рідною мовою.

В оповіданнях «Месниця», «Револуціонер» відображені революційні події 1905 року. У центрі уваги – молоді, рішучі, діяльні юнаки та дівчата, які знають, що робити, з ким іти, проти кого боротися. Вони розповсюджують заборонену літературу, яка несе «новий світ у темні кутки», ходять на мітинги, організують втечу арештантів з тюрми. Перед нами постає новий герой «в солдатській шинелі, з гвинтівкою за плечима, з бомбою при поясі, ратищем з червоним прапором в руці» [1, с. 130].

Отже, в проаналізованому прозовому доробку письменниці можна виділити основні проблеми, що конкретизуються в ряді тематичних груп, зокрема проблема класових стосунків у суспільстві, а саме: «пани і люди», духовенство і народ, інтелігенція і народ, проблема капіталізації суспільства; філософські проблеми (людина і громада, людина і суспільство); проблеми освіти, поширення сфери побутування національної мови. Актуальністю і новаторським характером відзначаються і сюжети, які авторка вправно вплітає у канву твору. Змодельованим художнім образам притаманна глибока народність, витонченість, рельєфна окресленість. Під час індивідуалізації образу письменниця послуговується такими прийомами: портретна характеристика, використання діалогів, внутрішніх монологів, підсумкових роздумів у кінці твору, які допомагають проникнути у внутрішній світ героя, дізнатися про найпотаємніші його думки. Важливу виражальну функцію виконує пейзаж, який не є предметом зображення природи, а передає настрій героїв і зумовлює емоційну атмосферу твору.

Таким чином, можна зазначити, що авторка йде від побутового етнографізму до критичного реалізму з вкрапленням імпресіоністичних способів художнього зображення – такою є стильова еволюція Дніпрової Чайки, світоглядні засади якої формувалися у рідній українській літературній традиції кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Різноманітні реалістичні оповідання Дніпрової Чайки суттєво доповнюють загальну картину такої суперечливої епохи в житті українського народу як злам ХІХ та ХХ століть, відзначаються актуальністю морально-етичної проблематики, настійним прагненням освоїти нові художні прийоми та засоби з метою передати все розмаїття довколишнього світу, проникнути в таємниці людської душі. Твори Дніпрової Чайки є яскравим свідченням літературних явищ даної доби. Вагоме місце у творчому доробку письменниці займають поезії в прозі.

Поезіям в прозі Дніпрова Чайка надавала особливої ваги як своїм мистецьким експериментам. Ці ліричні мініатюри мають композиційну спорідненість з народними думами, зокрема тричленну структуру (зачин, фабулу та кінцівку), подібне мелодійне оформлення та поетичну мову, носять імпровізаційний характер, адже й сама їх авторка була чудовим імпровізатором – творцем і виконавцем.

Алегоричність, символічність, легендарність, повчальний елемент, ліризм, романтизм – такі риси об'єднують ліричні фрагменти (поезії у прозі) Дніпрової Чайки.

Для ліричної прози Дніпрової Чайки характерне широке використання морського пейзажу, персоніфікованих символічних образів хвилі, моря, чайки. «Морські малюнки» стали першими творами української літератури на «морську» тематику і, безперечно, збагатили її новими художніми образами.

Дніпрова Чайка активно працювала і в жанрі новели. У своєму доробку письменниця приділяла значну увагу змалюванню картин народного життя, виведенню постатей типових представників різних суспільних прошарків. У цій царині вона нерідко зверталась до побутово-етнографічної традиції, що походила від давньої української літератури і народної творчості.

Чільне місце у творчій спадщині Дніпрової Чайки займає літературна казка. Казка для письменниці – це дивовижна можливість змалювати своїх персонажів у часі й просторі, здатність захопити увагу читача, викликати переживання, мимоволі «втягти» в активну гру розум і почуття. Незважаючи на гостре соціальне спрямування окремих казок, вони несуть у собі великий потенціал шанобливого ставлення дітей до своїх батьків і старших людей, до праці та її результатів, до дивовижного світу довкілля, яке таке ж живе, як і люди. Отже, за формою своїх творів Дніпрова Чайка казкар, а за змістом – реаліст.

Свій талант Дніпрова Чайка розкрила і у жанрі поезії. Письменниця витворила в нашому письменстві особливий жанр символістичних малюнків, у яких під зверхніми реальними рисами раз у раз прочитується трансцендентний зміст. Оскільки фольклоризм є невід'ємною частиною міфотворчості, це дає можливість розглядати художню творчість Дніпрової Чайки з погляду міфопоетики. Дніпрова Чайка не тільки використовувала міфи, а й творила власні, що наближало її до модерністів.

Творчість письменниці пройнята гуманізмом, етичним максималізмом, культом краси, але водночас і внутрішнім драматизмом, зумовленим обставинами її життя та особливостями світосприйняття. Дніпрова Чайка не просто проявила себе в різних родах літератури, але й зробила вагомий внесок у розробку міжродових жанрових модифікацій.



Література

1. Дніпрова Чайка. Твори. Київ : ДВХЛ, 1960. 512 с.
2. Дніпрова Чайка. Твори. Кн. II. Київ : Дзвін, 1920. 192 с.
3. Камінчук О. А. Поетеса у прозі, прозаїк у поезії. *Українська мова й література в середніх школах*. 2005. № 6. С. 150–154.
4. Пінчук В. Г. Дніпрова Чайка: Життя і творчість. Київ : Вища школа, 1984. 120 с.
5. Франко І. Я. Зібр. творів: У 50 т. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 26. 375 с.



Завдання

1. Перегляньте презентацію «Дніпрова Чайка (Людмила Олексіївна Василевська-Березіна) – 160-річчя від дня народження» // <https://naurok.com.ua/dniprova-chayka-lyudmila-oleksi-vna-vasilevska-berezina-160-richchya-vid-dnya-narodzhennya-211459.html>. Визначте, які візуальні ефекти допомагають створити емоційний настрій.

2. Скористайтеся матеріалами «В душі моїй живая сила»: до 160-річчя від дня народження Дніпрової Чайки». Напишіть запитання, відповідь на які проілюстровано в матеріалах // http://odnb.odessa.ua/view_post.php?id=3491,

3. Створіть на основі матеріалів вашу версію документального фільму, напишіть його сценарій.

2.5. Малоформатні твори Степана Васильченка

2.5.1. Риси реалізму та неоромантизму в творах С. Васильченка

Літературна діяльність Степана Васильченка надзвичайна, різноманітна і багатогранна. Читачеві письменник відомий насамперед як автор високохудожніх новел і оповідань.

Як новеліст Васильченко створював невеликі за розміром, надзвичайно прості за змістом, композиційно стрункі, внутрішньо викінчені, високоідейні твори. У них письменник зумів розкрити великий і складний світ людських взаємин і почувань вірний принципу писати лише правду, письменник змальовує в них глибокоправдиві картини сучасної йому дійсності, створює типові образи представників трудового люду.

Художні твори Степана Васильченка, які стали відомі читачам у 1910 році, позначенні яскравою майстерністю, оригінальністю; вони свідчать про тонкий художній смак автора.

Звичайно, творчій зрілості передували літературно–мистецькі впливи, що їх зазнав молодий Васильченко. Йдеться не про примітивні учнівські наслідування і запозичення, а про органічне засвоєння певної естетичної системи, певного художнього методу. Саме такий характер мав вплив на Васильченка народної пісні, творів Шевченка і Гоголя, тобто вплив фольклору, української та російської літератури – вплив, якому сам письменник надав вирішального значення.

У творчості Васильченка виразно відчувається її співзвучність з народно–пісенною поетикою. Ця співзвучність виявилась у мові і стилі, у принципах побудови художніх образів. Уся його творчість наскрізь перейнята мотивами народних казок, пісень, народно–поетичною фантастикою.

Матеріалом Васильченкової творчості була сучасна йому дійсність; народна пісня «озвучувала» роздуми його героїв, створювала у читача настрій, який відповідав ідеї твору.

Основна проблематика Васильченкових творів, як і Франка, Коцюбинського, Стефаніка, Тесленка, – життя дореволюційного села, розорюваного капіталізмом і пробуджуваного до активних дій загостренням класової боротьби наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Відповідаючи критикам які вбачали в його творчості «хуторянські сюжети», «сіреньких» героїв, а самого письменника зневажливо називали типом «селянським», Васильченко підкреслював в автобіографічній

повісті «Мій шлях»: «Для своєї творчості я брав свідомо сюжети із близького мені життя, поставивши собі за завдання одбити його в художніх засобах, повернути мого читача лицем до його власного життя, до близьких йому людей, до його величезного класу з його інтелігенцією, класу, що повинен бути господарем, до рідного народу».

Не випадково однією з провідних тем творчості Васильченка є життя народних учителів, яке було йому – педагогові за фахом – особливо близьким. «Записки вчителя» (1898 – 1905) та інші щоденникові записи, куди Васильченко, за його визнанням, систематично «заносив свої учительські жалі та кривди», стали згодом документальною основою багатьох реалістичних новел і оповідань. Показово, що й дебютував письменник на літературній ниві оповіданням «Не устоял» (надруковане 1903 р.). Оповідання писав «буквально ковтаючи сльози». Автор торкався актуального на ті часи питання: справжній вчитель повинен відстоювати свою людську гідність, виступати на захист гноблених мас. В цьому основний сенс уже першого друкованого твору Васильченка, як і багатьох інших, написаних пізніше. Згодом письменник значно доопрацював це оповідання й опублікував українською мовою під назвою «Антін Вова» (1910) (в наступних виданнях – «Вова»).

У 1910 – 1912 рр. Васильченко пише й друкує цикл новел і оповідань, присвячених учительській темі («Вечеря», «З самого початку», «Божественна Галя», «Над Россю», «Гріх» та ін.).

Цікавою сторінкою дореволюційної спадщини Васильченка є драматичні твори, переважно одноактні п'єси, які за тематикою і багатьма художніми засобами органічно близькі його прози. Лаконізм, драматична напруженість, непідробний комізм ситуацій, лірично–гумористичний колорит, народнопісенні інтонації, «другий план» тощо – все це властиве кращим п'єсам Васильченка.

Літературна і педагогічна діяльність С. Васильченка у дожовтневій часи характеризує його проймаюче високим громадянським звучанням, переконливо свідчить, що в українську літературу прийшов художник–реаліст, який поставив собі за мету активно втручатися в життя. З ім'ям Васильченка в українській літературі пов'язаний розвиток жанру соціально–психологічної новели з виразним ліричним звучанням.

Для художнього світобачення Васильченка став характерним історико-перспективний погляд на паростки нового, соціально значущого в дійсності. Нові теми, ідеї, образи вимагали «нової форми, нових художніх засобів» (Васильченко), письменник наполегливо шукає їх, насамперед оновлюючи випробувані ще в дореволюційні часи засоби свого художнього методу і стилю. Поглиблюється оптимізм Васильченка, набираючи характеру пристрасного життєствердження; якісно нових рис набуває і Васильченків гумор, пройнятий тепер лише світлими, ліричними

відтінками; виразнішою, чіткішою стає сюжетність творів тощо. Оновлення й збагачення ідейно–художньої палітри письменника зумовили закономірний перехід його на позиції мистецтва реалізму.

Багато працює Васильченко у радянський час і над творами з життя дореволюційного минулого («Петруня», «Талант», «Віконце», «Осінні повели» та ін.), на яких, зрозуміло, не могли, не позначитися нові риси його художнього методу. Показовим у цьому плані є цикл «Осінні новели» (присвячений 1905 р.), який писав Васильченко, починаючи з 1923 р., впродовж майже десяти років. В одній з художньо найдовершеніших новел циклу – «Мати» («Чайка») – письменник створив зворушливий образ матері трьох синів, ув'язнених за участь у революційних виступах. Стара, прибита горем жінка починає усвідомлювати, що правда, за яку боролись і гинули її сини, прийде до людини–трудівника. Звертаючись до засобів народнопісенної поезики, символіки (образ чайки), до форми спогадів, вдало знайденої художньої деталі (портрет Шевченка) тощо, Васильченко з великою силою мистецького узагальнення розкриває не тільки страждання, поневір'яння матері, а й її мужність. Цьому сприяє значною мірою введення в новелу образу ліричного героя – авторською «я», від імені якого ведеться розповідь і який активно втручається в розвиток подій, роздуми і переживання героїні.

Творчий доробок Васильченка радянських часів, його художні задуми проблематики яскраво свідчили про успішне ідейно-естетичне освоєння нового життя, переконливо спростовували твердження вульгаризаторської критики, нібито Васильченко «не знайшов себе в революції», не зумів «відобразити радянської дійсності», залишаючись в полоні «минулого».

Однією з соціально найгостріших тем Васильченкової творчості є так звана селянська тема. Найкращий твір на цю тему, безперечно, «Мужицька арихметика». Ще в 20–ті роки це оповідання стало хрестоматійним.

Сюжет «Мужицької арихметики» нескладний. Замість книги «про землю і волю», яку селяни просять прочитати, місцевий панок дає їм старий задачник. Дає з явним наміром поглузувати з них. Проте цей своєрідний поєдинок закінчується поразкою не селян, а пана.

Оповідання позначене чіткістю класових симпатій автора, його непохитним демократизмом. Васильченко виразно протиставляє «мужицьку» правду панському праву, праву, за яким один поміщик володіє такою кількістю землі, що, як кажуть селяни, «коли б оце на всіх хоч один той кусочок, то було б нам, і дітям нашим». Васильченко певен, що такий стан речей – не вічний, що земля зрештою буде власністю селян. Звідси і оптимістичне звучання твору.

Піднята в «Мужицькій арихметиці» тема селянського безземелля набула свого дальшого розвитку в новелі «На чужину». При створенні цієї

новели Васильченко, як і завжди в таких випадках, ішов від життєвих фактів. У нарисі «Мій шлях», згадуючи своє вчителювання в селі Потоки на Київщині (1898–1902), він писав, що тоді хвилювало селян: «Говорили про селянське безземелля, про попів та про мандри поточан на поселення – події, які справили на мене велике враження».

Ця пекуча проблема того часу і знайшла художнє втілення в новелі «На чужину», в якій письменник виявив себе майстром психологічного, «настроевого» трактування тем.

Проблему розлуки з рідним краєм Васильченко вирішує не з вузько національних, а з соціальних позицій. Автор не осуджує тих, хто змушений покинути своє село, але з таким же співчуттям становиться й до тих, хто, не зважаючи ні на що, не пориває зв'язків з ним. Переживання героїв подано в новелі з тонким ліризмом. Це стосується і картин природи. Пейзажеві тут відведено особливу роль. Він то імponує тяжким думам людей («сумує тернина і, немов слізьми, осипає засмучену пару своїм білим цвітом»), то виступає різким контрастом душевному станові від'їжджаючих: сцена відбувається на тлі весняного ранку, буйного квітування садів.

Багатство особистих вражень письменника, вміння типізувати соціальні явища в художніх образах, майстерність художника-пейзажиста, введення у твір, поряд з пейзажем, народної пісні і голосіння, майстерне відтворення цілої гами кольорів та звуків, – усе це становить творчу оригінальність Васильченка, і завдяки їй новела «На чужині» не загубилася серед численних «переселенських» творів, на які була досить багатою українська література початку ХХ століття.

Поетичною чарівністю пройняте оповідання «На хуторі», де поєднано зорові та звукові враження. Акварельно прозора картина літньої ночі. У німій тиші сріблом дзвенить голос дівчини. Її спів зачаровує людей. А сама ж вона сирота, наймичка в старому лахмітті. Тільки з «купи ганчірок визирає мармурове дівоче личко з дуже великими пречудними очима». Новела звучить як поетичний гімн усім «талантам рідного люду». Серце письменника краяла думка, що вони «з найбідніших бідні, з найтемніших темні».

Гіркій долі здібних синів і дочок свого народу Васильченко присвятив також новелу «У панів» та зворушливу повість «Талант», опубліковану вже в радянській час.

Героїня повісті «Талант» – сільська вчителька Тетяна – має неабиякі артистичні здібності. Вона відчуває, що жити не можна без пісні, без театру. Тетяна виступає на кону поміщицького театру, співає в церковному хорі, та цього мало. Вона хоче вчитися, прагне до вершин мистецтва. Тільки не збулися її мрії. Пани поглумилися над Тетяною. Зацькована попом, ошукана й зневажена, талановита дівчина накладає на себе руки.

Твори про дітей. Гірка, часом трагічна доля героїв Васильченка залежить не від них самих, а від оточення, обставин, суспільного ладу, які їй визначають їхній життєвий шлях.

А шлях починається в дитинстві. Степан Васильченко, письменник і учитель, завжди любив дітей і присвятив їм чимало щирих і правдивих творів, у яких подав цілу галерею дитячих образів.

Вболіваючи за долю дітей з народу, Васильченко вважав, проте, «за неприродне малювати їхнє життя одними сумними фарбами... Не слід навмисне гасити бадьорість, життєздатність, радість життя...».

Діти – герої Васильченкових оповідань – жваві, дотепні, сповнені енергії, кмітливі, допитливі. Життя бідняцьких дітей – безхлібне й невеселе, від недоїдання вони худі аж світяться, стають сумними й зажуреними, але досить їм ласкаве слово сказати, приголубити, і вони щиро, по-дитячому втішаються. Та це лише початок шляху, на якому їх чекатимуть розчарування, зіткнення з соціальною кривдою і боротьба за людську гідність. Дитячий світ маленьких героїв, немов крапля чистої джерельної води, вбирає в себе і віддзеркалює промені сонця і хмари життєві.

Дівчина Устина («Волошки») з любов'ю збирає букет ніжних польових волошок, щоб подарувати його вчителю. Але, довідавшись про його аморальність, шпурнула квіти до порога. Чиста дитяча душа виповнилася гнівом і почуттям рішучого протесту. Устина піде з дому, наймитуватиме, аби не бачити нікчемних людей, які облипли брудом.

З м'яким, доброзичливим гумором письменник змальовує образ Василька, який любить «старувати», тобто серйозно, по-дорослому повчати старших («Свекор»). За зовнішньо благополучним родинним затишком криється соціальна кривда: не так уже безжурно живеться батькам і старшим братам та сестрі Василька, які з ранку й до ночі важко працюють. Їхнє життя повне всіляких знегод, але вони вміють пожартувати, посміятися.

Хлопчика життєрадісної вдачі, котрий любить пофантазувати і хоче збагнути допитливим дитячим розумом та серцем навколишній світ, бачимо в новелі «Басурмен». Мати, сама не дуже богомільна, примушує Семена ревно молитися. А малоого зовсім не надяють поклони та нудне моління перед іконами. В ньому підсвідомо народжується протест проти бога. Його не лякає і картина «страшного суду», що висить у хаті. Небагатослівні, але глибокі змістом, проникненням у внутрішній світ персонажа, оповиті світлим ліричним серпанком – такі Васильченкові новели про дітей.

Новела «Чорні маки» починається картиною: «Сплять мої товариші, як мерці, стогнуть у сні – мучать їх мертвячі сни». Ліричному героєві здається, що «все на світі холоне й кам'яніє, і кам'яний жах проймає

мозок і кістки». Не змінює загального похмурого тону і сцена братання, яка закінчується трагічно: по солдатах, що вийшли на зустріч одні одним, б'ють з гармат.

Настрій відчаю і безперспективності панує в творах Васильченка про чужу й ворожу трудящим імперіалістичну війну. Гнітюче враження справляє оповідання «Отруйна квітка». Іде полк царської армії – довжелезна валка змучених людей, «якихось потвор з людськими очима». Триста верст до фронту – пішки по розгаслій дорозі. Солдати затамували гнів і обурення. Біль і втома, патоки бруду спотворили їхні обличчя. Спробували пожартувати з дівчиною, що випадково зустрілася, але з того нічого не вийшло: вони й людський сміх забули.

А ось мініатюра «На золотому лоні» – твір наскрізь символічний. Поле – немов бойовище: «трупом лежить жито, побите й потолочене», все знищено й понівечено, тільки будяччя та бур'янища вціліли.

У новелах відбилися настрої і погляди, характерні для народних мас, які проклинали війну. Письменник по-своєму протестував проти кривавої бойні. Але далі глухого протесту проти страхіть війни, далі проклять Васильченка, на жаль, не пішов. Він не побачив і не відобразив у своїх оповіданнях нових борців за волю, за мир, за перетворення імперіалістичної війни в громадянську.

Про інтерес Васильченка до всього нового, що з'являлося в житті і мистецтві, переконливо свідчить його звернення до такого жанру, як кіносценарій. Письменника захопила думка подати мовою і засобами кіно цілу серію українських народних пісень. Дещо з цих задумів йому вдалося реалізувати, однак задумано було значно більше. У зошитах Васильченка знаходимо розроблені плани таких кіносценаріїв, як «Голота», «Ганджа-Андибер», «Лимерівна», «Морозенко», «Чечітка», «Киселик». Він мріяв створити кілька кіносценаріїв за творами визначних російських та українських письменників, зокрема підготувати до екранізації низку чеховських новел, оповідання В. Короленка «Ліс шумить».

Теми для своїх творів Степан Васильченко черпав передусім з життя школи. Тут він знаходив цікаві сюжети, гострі конфлікти, яскраві повнокровні характери героїв. А новий матеріал – письменник добре розумів це – не вкладався у рамки вже виробленої ним образно-стилістичної системи.

Але при цьому він завжди підкреслював необхідність використання реалістичних традицій прогресивних митців минулого. Васильченкова публіцистика початку 20-х років, як і ряд рукописних його матеріалів, переконує в тому, що вчителювання в школі було для нього нерозривно зв'язане з творчими письменницькими шуканнями. Не можна не бачити, що саме в оповіданнях «Приблуда» (1922), «Червоний вечір» (1924) і ще більшою мірою в повістях «Авіаційний гурток» (1924) та «Олив'яний

перстень» (1926) виявилось прагнення Васильченка до нової, висунутої життям проблематики, до нових форм зображення.

Своїми творами Васильченко остаточно утвердився як письменник, що пише для дітей. До революції він не був власне дитячим письменником, – писав «про дітей», але не «для дітей». У радянську епоху учні Васильченка стають і прототипами героїв його оповідань, і читачами; у творчість письменника владно й тактовно входить дидактичний струмінь – важлива прикмета дитячої літератури.

Нові риси, зумовлені прагненням письменника показати нове в людських стосунках і в людській психології, відчутні вже в першому його «дитячому» творі радянських часів – оповіданні «Приблуда».

В дореволюційних творах Васильченка образам дітей здебільшого був притаманний, хай і глибоко прихований, але безперечно трагічний смисл, і доля їхня викликала тільки співчуття. Герої оповідання «Приблуда» знають уже про свої можливості, перспективи, і це надає їм впевненості, оптимізму.

Уже спостерігаючи вихованців дитячого будинку, які живуть у досить скрутних матеріальних умовах, письменник бачить у їхній психології, в їхніх взаєминах паростки нової моралі. Не можна без хвилювання читати, якою зворушливою увагою і піклуванням оточують діти майбутнього «Моцарта» Мишка, дізнавшись, що цей співучий хлопчик, як і вони, – сирота. Оце почуття колективізму, товаришкості стає визначальною рисою маленьких героїв у Васильченкових творах радянського часу.

В оповіданні «Приблуда» якісно інше, порівняно з дореволюційними творами, розв'язання дістала проблема взаємин дітей з педагогами. По-новому письменник ставить у своїх пожовтневих творах і проблему світосприймання дітей. Тепер природні якості юних героїв – радісність, дотепність, кмітливість – не вступають у суперечність з умовами їхнього життя. І Васильченків гумор уже не межує з трагізмом. Оптимістичне звучання, приглушене колись відчуттям безвиході, тепер, у пожовтневих творах, посилюється, свідомо протиставляється мотивам зневіри і розпачу.

Оповідання «Приблуда» своїм художнім рівнем поступається перед іншими шкільними творами Васильченка 20-х років. Але це оповідання цінне для нас тим, що воно поставило в літературі таку нагальну проблему того часу, як ліквідація дитячої безпритульності, і водночас, засвідчило якісні видозміни Васильченкового художнього методу.

Ще виразніше виявилися риси Васильченка у повісті «Авіаційний гурток». В ній, як і в усіх творах Васильченка на теми з радянського життя, письменник вдається до композиційної структури, яку можна окреслити так: «мрія – дійсність – мрія» (від мрій юні герої ідуть до її здійснення, яке породжує у них новий запал, нові плани). Герої «Авіаційного гуртка» вміють мріяти. Мрія освітлює всю їхню діяльність,

викликає трудовий ентузіазм. І це вже мрія не про те, щоб «вийти в люди», а про політ у стратосферу, на Марс.

Романтична окриленість, ентузіазм шкільної молоді протиставляється селянському консерватизмові. Романтизм Васильченкових героїв радянського часу став, так би мовити, прикметою соціальною. Це, безумовно, нова властивість методу письменника, який дедалі впевненіше стає на позиції соціалістичного реалізму. У твір владно увійшли нові явища тогочасного життя. Написана більш як півстоліття тому, повість «Авіаційний гурток», завдяки широкій масштабності авторського погляду на дійсність, сприймається як твір і про сучасну шкільну молодь. Повість Васильченка своїм щирим словом живить благородні поривання, кличе до творчості.

Порушена в «Авіаційному гуртку» тема трудового єднання міста й села дістала свою дальшу розробку в «Олив'яному персні». Замінюючи початкову назву повісті «Гості із міста» («Змичка») на «Олив'яний перстень», Васильченко, треба гадати, не хотів розкривати тему вже в назві (як це було в творах «Мати», «Приблуда», «Авіаційний гурток» тощо).

Життя давало для літератури колосальний матеріал, але, як відзначав А. Луначарський, у молодих класів при величезному багатстві змісту часто не вистачає художньо-оформлювальних засобів. У 20-х роках з'являється багато творів-агіток, у яких або нехтувався художній бік, або відшукувалась особлива, «пролетарська» форма. Шукання такої художньої форми призводило часто до формалістичних викрутасів. Виступаючи за розвиток нових художніх засобів передачі змісту, Васильченко обстоював необхідність вивчення досконалих форм дожовтневого мистецтва.

Повість «Олив'яний перстень» письменник увійшла у радянську літературу як новаторська, причому новаторство її виявилось і в ідейному змісту твору, і в художній майстерності.

Творчості Степана Васильченка на всіх етапах був притаманний гумор. У дожовтневий час він був виявом співчутливо-доброзичливого ставлення письменника до маленьких героїв; у творах радянського часу, починаючи з «Приблуди», гумор набув якісно нових рис, позбувшись мотивів трагізму і прихованого розпачу, загравав новими барвами, став засобом позитивної характеристики. У повісті «Олив'яний перстень» безліч гумористичних сцен. Гумор в «Олив'яному персні» неодмінно поєднується з ліризмом. Лірична стихія владно входить у повість, проявляючись і в характерах героїв, і в змалюванні побуту радянського села, і в описі картин природи.

Тісний зв'язок з життям письменник виявляє своїм відчуттям самого духу часу, розумінням змін у людській психології. Тема трудового єднання міста і села була, без сумніву, історично далекосяжною. Своїм твором Васильченко стверджує моральне оздоровлюючий вплив на дітей

фізичної праці, стверджує поетичну красу і моральну необхідність способу життя, який ведуть його юні герої в радянській школі.

У повісті «Олив'яний перстень» дістала своє даліше опрацювання тема колективної праці. Одним з перших в українській радянській літературі Степан Васильченко показав працю як творчість. Це вже не підневільна виснажлива робота селян, про яку писав Васильченко в «Мужицькій арихметиці», у новелах «В темряві» та «Дощ», – це праця-радість, праця-творчість.

Носії того нового – це Валерій Ліщина, Вітя Барановський, Кость Ясинський, Василь і Настя Бондарі, піонерка Соня – повнокровні художні образи, які створив письменник.

«Олив'яний перстень» знаменував собою утвердження в творчості Васильченка таких рис і ознак, які засвідчили, що письменник оволодів методом соціалістичного реалізму. В його творі поєдналися романтичне та реалістичне начало, і конкретно історично зображено процеси та явища радянської дійсності.

Отже, одна з найулюбленіших тем Васильченка – «дитяча», «шкільна», відбила зміни в його творчому методі особливо наочно й відчутно.

Проте в інших творах 20-х – початку 30-х років, написаних на матеріалі минулих часів, яскраво відчутний свіжий подих ідейно-творчого піднесення. Це особливо помітно у славнозвісному циклі «Осінніх новел», тематично пов'язаних з подіями 1905 року. Тільки одна з новел – «Осінній ескіз» – написана і надрукована була в 1912 році. Всі інші – «Фіалки», «Чайка», «На калиновім мості», «Лісова новела», «Вітер» – друкувалися в радянський час, переважно в 1928–1932 роках.

Задуми багатьох з них у письменника виникали раніше, але здійснити їх він зміг тільки після революції, коли збагатилась його творча уява і вдосконалився художній метод. Старі сюжети сприймала вже нова свідомість художника, і вони діставали нову інтерпретацію. Так проходив процес оновлення принципів відображення дійсності, викликаний тим, що ідейні засади митця стали чіткіше, а класові симпатії і антипатії – виразливіші.

Змінюється передусім така постійна ознака Васильченкової новелістики, як ліризм. Лірика «Осінніх новел» – неспокійна, динамічна, перейнята відчуттям революційного перетворення землі. Не випадково за початковим задумом назву циклові мала дати новела «Вітер». Символіка вітру, що в українській радянській літературі означала революційне оновлення (згадаймо, наприклад, тичинське «вітру вітровіння»), у Васильченка поширюється й на людину, котра, як назвав Тичина, «слухає революцію». Герої письменника – Тася і Марко з новели «На калиновім мості», сини матері Ковалихи з «Чайки», оповідач з «Вітру» і «Фіалок» – перебувають у стані душевного неспокою, гарячого бажання рішуче змінити своє життя.

Ідейна зрілість Васильченка виявилась у тому, що герої його «Осінніх новел» – революціонери. Письменник показує їх моральну чистоту, відданість своїй справі. Це люди, свідомі свого суспільного призначення і своєї життєвої мети. Вони вірять, що «буде правда на землі». Однак Васильченко уникає зображення гостроконфліктних класових зіткнень, не змальовує революційного руху в його наочних проявах (як це ми бачимо у близькій Васильченкові знаменитій повісті О.М.Горького «Мати»), він обирає вужчу, але теж, без сумніву, дуже важливу сферу людської долі – сферу інтимну, і дає відчутти, як у цій сфері відлунюються бурхливі події часу.

Одне з найпомітніших оповідань циклу – «Чайка» (1930). Багато незгод випало на долю простої української селянки, матері трьох синів. Усі троє «пішли в революцію» і зазнали тяжких випробувань: «Один село проти пана поставив – сидить у Києві, другий не пішов цареві служити – посадили в Катеринославі, а третій, той Андрійко безталанний, все дошукувався правди, поки дали йому правди такої, що тепер лежить у Лубнах у лікарні, помирає». З жодним із ув'язнених синів не пощастило матері поговорити: один помер, до другого не пустили, третього світ за очі заслали. І віддалася мати-чайка своїй тузі, аж поки гніве Тарасове слово – «Буде правда на землі» – не вивело її з того стану. До краю простий сюжет. Стефаніків лаконізм розповіді. «Мозаїчна» побудова в дусі Коцюбинського, але в кожній з цих прикмет – Васильченків стиль. Ліричне забарвлення авторської розповіді досягається. Зокрема, найулюбленишим засобом письменника – введенням у твір пісні. Народнo-пісенний лад позначився на самій манері авторського викладу.

Персонажі «Осінніх новел» («На калиновім мості», «Фіалки», «Лісова новела») – передові інтелігенти, вчителі – люди, що визначили своє місце в лавах революційних борців. Ні заслання, ні муки катувань, ні холод тюремних ґрат – ніщо не зупиняє мужніх Васильченкових героїв. Письменник розкриває їхній багатий духовний світ, оспівує нездоланну енергію народу, його велич, красу і силу. В «Осінніх новелах» постійно перегукуються, перехрещуються і поєднуються тема революції і тема юності. Герої всіх новел – молодь, у якої думки про особисте щастя невіддільні від думок про щастя загальне. Навіть згадки автора про весілля Тасі і Марка («На калиновім мості») постійно супроводяться згадками про революційні події.

Вміння в поразці побачити майбутню перемогу, яке чітко виявилось в «Осінніх новелах», – це вміння розглядати події у їхньому «зв'язку з ходом життя», вміння, яке ми помічали і в «шкільних творах» Васильченка, назвавши його серед найважливіших ознак методу соціального реалізму.

В останні роки життя Степан Васильченко звернувся до образу Т. Г. Шевченка. Він хотів написати повість «Широкий шлях» – невелике

полотно про генія українського народу, яке мало складатися з п'яти частин, але встиг завершити тільки першу частину – «В бур'янах», що стала одним з найкращих художніх творів про дитинство Тараса Шевченка.

«Широкий шлях» – одна з «недоспіваних пісень» Васильченка, як називав він свої незакінчені твори. Але з першої частини, планів і начерків рукопису ясно бачимо прагнення автора до нового для нього жанру біографічної чи навіть соціально–психологічної повісті. Розширення жанрових меж теж ознака творчої еволюції, властивої Степану Васильченкові.

Визначний прозаїк час від часу брався і за перо драматурга. Першу п'єсу «Чарівниця» він написав ще в 1902 році. Спроба не вдалася (невисока сценічність, рихла композиція, бліді характери дійових осіб). Зате друга його п'єса – водевіль «На перші гулі» (1911) – річ високохудожня. Вона привернула увагу визначного майстра українського театру Миколи Садовського, ставилась на професійних і аматорських сценах. Однією з характерних рис Васильченка-новеліста є майстерність драматургічної організації матеріалу.

До новелістичних ланок драматичних творів насамперед слід віднести одноактовість, тобто стислість обсягу, лаконізм сюжету, значимість сюжетних ситуацій і мізансцен. «Одноактовність» як ознака драматургічної майстерності Васильченка полягає не лише в «короткості» його п'єс. Це і вкрай сконцентрована дія, і змалювання характерів, що дає можливість глядачеві сприймати їх одразу ж, а не в процесі їх повільного розвитку і вияву; це, нарешті, лірична стихія, що наскрізь переймає сюжет. Усі ці риси особливо відчутні у п'єсі, яку вважають найкращою в драматичній спадщині письменника, – «На перші гулі».

У п'єсі все невимушене, до краю просте: від невибагливою інтриги до чіткої окресленості характерів. Васильченкові характери вражають колоритністю, духовним багатством, життєвістю. В центрі уваги автора – представники двох поколінь: з одного боку – літній Савка і його дружина, а з другого – сімнадцятилітня Оленка і парубок Тиміш. Савка не пускає Оленку на перші гулі, хоч і розуміє, що нічого протиприродного в бажаннях дочки немає. Олена ж, хоч і поважає батька, чинить йому «недозволено» різкий опір. Обидва покоління, хоч якими антиподами вони видаються з першого погляду, – об'єднані органічною спадковістю долі і характерів. «Конфлікт» не має якоїсь серйозної, сказати б, класової основи, – тому розв'язується він у доброзичливо-гумористичних ситуаціях.

Це не конфлікт пана-монополющика з селянами («Мужицька арихметика») – це суперечка молодості зі старістю, суперечка, у якій перемагає молодість і яка, незважаючи на це, закінчується їхнім примиренням. Звідси – м'який гумор усіх сюжетних колізій, гумор характерів і стосунків. Гумор поєднується з ліризмом. Це поєднання –

невід’ємна особливість творчого стилю Васильченка – виразно втілюється і усій його драматургії і споріднює її з новелістикою.

В окопах світової війни, під гуркіт гармат народилася лірична комедія «Не співайте, півні, не вменшайте ночі» (1917). Васильченко – автор п’єс «Зіля королевич», «Недоросток». Він багато і натхненно працював над створенням народного героя України – Кармалюка.

Працюючи в школі, Степан Васильченко пише невеликі драматичні твори, призначені для учнівської самодіяльності. Заслуговують, зокрема, на увагу його п’єси–мініатюри про Тараса Шевченка.

У феєрії «Минають дні» (1923) сюжетна колізія ґрунтується на темі відстоювання народом пам’яті великого поета від блюзнірських наскоків хулителей його революційних ідей. Царські поліцаї, які намагаються перепинити шлях трудящим до дорогої могили, розуміють роль «поета в селянській одежі» у наростанні визвольної боротьби народу. Клятвою вірності великій справі боротьби за новий світ, за світле майбутнє звучать слова Дівчини, звернені до монумента поетові. Дівчина прикрашає могилу Кобзаря червоним прапором, пронесеним на грудях через кордони охоронців. Драматург органічно поєднав Шевченків текст з діями і вчинками своїх героїв. Взавши за назву своєї п’єси Шевченкова рядки, акцентувавши на думці поета революціонера про боротьбу самовідданої боротьби за волю, Васильченко показав ті нові сили, які виступали за революційне оновлення світу.

Драматична композиція «Під Тарасове свято» (1924) викликає інтерес не тільки використанням шевченкових текстів, а й правдивим показом того нового, що з’явилося в післяжовтневому селі. Різким дисонансом у нудне читання селянином Михайлом якоїсь церковної книжки вривають живі голоси школярів, що декламують полум’яні Шевченкові вірші.

Виступав Степан Васильченко і як перекладач. Особливо захоплювали його твори російських авторів, які в формуванні письменницького хисту Васильченка відіграли першорядну роль. Степан Васильченко перекладав М. Лескова, М. Гоголя, О. Серафимовича, В. Короленка і робив це з великою любов’ю та натхненням.

Дожовтнева творчість Степана Васильченка глибоко демократична. Письменник створив правдиві картини життя трудового народу, картини, романтично забарвлені, соціально загострені. Герої Васильченка не поступаються своїми гуманістичними принципами, не перетворюються в моральних покручів, не стають жалюгідними й нікчемними. Навпаки, мужні й далекоглядні, вони глибоко вірять у світлий завтрашній день.

Оптимістичним звучанням, красою колективної праці, романтичним сприйняттям дійсності позначені твори, написані в роки Радянської влади, коли Васильченко перейшов на позиції соціалістичного реалізму. Його герої – мрійники і романтики – земні й правдиві, як саме життя.

У радянський час творчість Васильченка ідейно та художньо збагачується, поглиблюється політичний світогляд письменника. Нових рис набуває його індивідуальний художній стиль. Краса образного вислову, мелодійність мови, задушевний ліризм, точність і глибина психологічної характеристики, народно-пісенні мотиви – всі ці ознаки стилю Степана Васильченка стають ще яскравіші, виразніші, чіткіші. Твори письменника останніх літ відзначаються стрункішим сюжетом, ясністю ідейно-художньої характеристики, глибокою, емоційно наснаженою думкою, лаконізмом і досконалістю мови.

Характерними рисами стилю є елементи імпресіонізму (франц. – враження) та романтизму, які розвивались на реалістичному тлі. Багато письменників аналізували творчість С. Васильченка, зокрема Леся Українка відзначала, що «Реалізм і романтизм єднається в лиці одного автора на тисячі прикладів в усіх літературах і се зовсім законне єднання». Це не той імпресіонізм, що притаманний декадентам. У творчості С. Васильченка наявні елементи цього стилю, що базуються на реалістичній основі (як у творчості Чехова, Коцюбинського, Буніна і Винниченка). Літературні критики ці пейзажні деталі називають «смітинками» в реалізмі, котрі є ознакою імпресіоністичного стилю. Наприклад: «Гримнуло ближче, немов звалив хтось на поміст деревину, загуркотіло й покотилося по небі» («Дош»), «Заходить ніч, німіє степ і тьмариться..., а вже над ним у темряві далекого неба зажеврила, немов жарина в попелі, вечірня зоре» («На хуторі»).

«Вчительським» творам С. Васильченка притаманний психологічний підтекст, схований у внутрішньому світі героїв. Опис зовнішнього вигляду героїв (портретна характеристика), який пов'язаний з психологічним станом героїв. Наприклад: «Висока, ставна, аж ніби понижчала стеля од неї в кімнаті... Коса біляста. Старанно причісана й пригладжена, проте непокірно набухає і в'ється по голові кучерявою берізкою... Щось невпокій–не на обличчі... Коло губ якась сумовита креска... щось загадане... («Талант», образ Тетяни.) Світ спортився», «очі нудьгують», обличчя посміхається «блідою осмішкою» – так напише С. Васильченко у новелі «Талант». Деталізація почуттів, пережитих героями або описуваних подій («І зашуміло під вікнами море сухого листя... море плачу, море сліз... Лавою, хвилею мчить воно, як те військо безталанне, то розбив його ворог, розвіяв, куди видно жене») («Талант»). Чільне місце у композиції творів займає підтекст з тихим, схожим на чехівський, смутком, з енергією до подолання біди. Єдине спрямування художніх засобів, що «працюють» на художню ідею того чи іншого образу, в створенні контрастних соціальних картин. Змалювання правдивих характерів і ситуацій, за якими слідує напружено-драматичні думки.



Література

1. Васильченко С. Твори: у 3 т. / упор, і прим. Б. Деркача, В. Костюченка. Київ : Дніпро, 1974. Т. 2. 479 с.
2. Волощук Л. В. Духовність барв слова і мелодії в драматургії С. Васильченка. *Літературознавство, «Просвіта» і духовний ідеал українця*. Кривий Ріг, 1994. С. 59–60.
3. Гончар О. Учитель з Ічні. *Письменницькі роздуми*. Київ, 1980. С. 81–83.
4. Денисенко Г. Г. Васильченко Степан Васильович. *Енциклопедія історії України* / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Київ : Наукова думка, 2003. Т.1. С. 447–448.
5. Деркач Б. А. Васильченко Степан Васильович. *Українська літературна енциклопедія*. Т. 1. Київ, 1988. С. 278–279.
6. Деркач Б. Співець трудового народу. *Васильченко С. Вибр. твори*. Київ, 1978. С. 5–11.
7. Дуб Р. Й., Поліщук В. М. Вивчення творчості Степана Васильченка: Посібник для вчителів. Київ : Рад. школа, 1984. 97 с.
8. Костюченко В. Степан Васильченко. Життя і творчість. Київ : Дніпро, 1978. 158 с.
9. Логвин Г. Про деякі особливості стилю «українського Чехова» – С. Васильченка. *Українська мова і література в школі*. 2000. № 1. С. 30–34.
10. Майстер прози поетичної Степан Васильченко : збірник : автобіогр. записки, наук. розвідки, спогади, матеріали до літопису життя і творч. / упоряд. А. Дрофань, Д. Міщенко. Київ : Веселка, 1983. 295 с.
11. Михайлин І. Народний учитель і мужицький український письменник. *Васильченко С. В. Вибрані твори*. Харків, 2003. С. 3–18.
12. Шамрай А. Творчість Степана Васильченка. *Червоний шлях*. 1926. С. 178–202.
13. Шевчук В. Теплий талант Степана Васильченка. *Наука і культура України: Щорічник*. Випуск 22. Київ, 1989. С. 418–428.
14. Шумило Наталя. Проза Степана Васильченка: питання поетики. Київ : Наук. думка, 1986. 239 с.
15. Шумило Наталя. Степан Васильченко і нова школа українських прозаїків. *Українська мова і література в школі*. 1982. № 6. С. 18–27.

2.5.2. Особливості ідеостилю С. Васильченка

Духовна атмосфера кінця XIX та початку XX століття ознаменувала собою грандіозні зрушення у світоглядних позиціях. Саме в цей час виникає модернізм, який оформлюється не лише у вигляді окремого напрямку, але й нової концепції, нетрадиційного погляду на світ, що відрізнявся від існуючого досі постренесансного. Поява цього феномена була пов'язана з кризою реалістичного типу творчості, позитивізму, логоцентризму, поширенням «філософії життя». Інтерес до творчої особистості, музики, поезії, проголошення поезії, а не науки вищим знанням – це ті філософські погляди, що заявили про себе на зламі століть.

Проза Степана Васильченка, як представника й учасника цього мистецького руху, увібрала в себе всі його ознаки. Тому доцільно вести мову про синтез світоглядних ідей кінця XIX – початку XX століття, що різною мірою проявилися у творчості цього видатного майстра слова. Його письменницька діяльність, як і всіх інших представників модернізму, засвідчила собою синтез прикметних ознак і європейського, і українського варіантів модерністської естетики, зокрема неоромантичних тенденцій у творчості.

В оповіданні С. Васильченка «Чайка» знайшов відлуння мотив фольклорної перлини про ту «чайку-небогу», що «вивела чаєняток при битій дорозі». Цей мотив підніс ідейне звучання письменницького задуму до широких художніх узагальнень. Проте особливість романтичного почуття патріотизму, яким пройнята «Чайка», не лише в цьому. Розгубивши на битих дорогах революції своїх трьох синів, героїня твору виявилась здатною піднятися іще на одну вершину свідомості свого народу – на усвідомлення вогнених сподівань найбільшого поета України на неминучу перемогу «правди на землі». Особисте горе Матері, виявляється, нездатне було вбити в ній Людину, порвати її зв'язків з великими мріями народу про ідеали свободи й священність боротьби за неї.

У новелі Степана Васильченка «Чайка» потужним є фольклорний струмись, що проявився уже в назві твору й використанні казкового зачину та магічного числа три: «Було у матері їх, синів, троє. Максим – найстарший, Петро – середульший, третій – той Андрійко безталанний. Четверта дочка – Маруся». Народно-пісенні засоби використовує автор з метою створення інтимної атмосфери душевної розмови з читачем, а також для емоційності і надання творові національного колориту. Неоромантики, на відміну від романтиків, на перше місце винесли чуттєво-інтуїтивне пізнання, відмовилися від типізації та повернулися до символізму як знаряддя пізнання світу. Недаремно Степан Васильченко в новелі «Чайка» використовує яскраві символи, зокрема, двох птахів: чайки та чорного ворона. В українській народній творчості чайка

ототожнювалася з ідеальною матір'ю, яка здатна на самопожертву заради благополуччя власних дітей. Таке трактування образу й використав Степан Васильченко. Дізнавшись про тяжке становище синів і негаразди в сім'ї дочки, стара Ковалиха «полетіла, як чайка». Чайці протиставляється образ чорного ворона як символу гріха. Навколо центральних символів твору групуються інші, що несуть важливе ідейне навантаження. Це, насамперед, група образів-символів родинного затишку: високі ясени, півники, чорнобривці, вишитий рушник.

Глибоко символічною є колористика новели. Сакральним у всіх культурах світу був білий колір та його антипод – чорний. «Білий – просвітлення, сходження, одкровення». Саме тому Степан Васильченко вміщує портрет Т. Шевченка на білій стіні, підкреслюючи позитивні тенденції в трактуванні цього образу. І навпаки чорні очі має брат покійного чоловіка Ковалихи, бо «Чорний колір практично в усіх етнокультурах – це символ темряви, зла, смерті, диявола, пекла.»

Окрім наскрізної символічності, до неоромантичних рис у новелі «Чайка» С. Васильченка слід віднести також змалювання не маси, а яскравої індивідуальності, самодостатньої, неповторної особистості, протистояння індивіда і соціуму, але без негативного ставлення до темної юрби, бо неоромантик зневажає не сам натовп, а той рабський дух, що змушує людину добровільно зараховувати себе до чогось стихійного. Герої новели С. Васильченка – це духовно багаті люди, кожен з яких відрізняється від іншого своїми талантами та рисами характеру.

Неоромантичною є проблематика твору. Боротьба з несправедливістю породжує проблему пошуку правди, що неодмінно настане: «Буде правда на вас, на катів, буде суд!»

Новела «Чайка» С. Васильченка характеризується неоромантичними рисами: звернення до народної творчості; використання символізму як знаряддя пізнання світу; змалювання яскравої індивідуальності, самодостатньої, неповторної особистості; акцентування на провідній ролі інтелігенції в житті суспільства; виведення на перше місце не раціональних, а інтуїтивних форм пізнання; освоєння неоромантичної проблематики.

Риси неоромантизму простежуються і в новелі «На калиновім мості». Так, назва новели перегукується з рядками української народної пісні, яку Степан Васильченко цитує тричі протягом твору, щоб підкреслити неминучість настання старості для головного героя та його журбу з цього приводу. Композиція новели «На калиновім мості» – це різні в часовому плані відрізки спогадів, а подекуди, за визначенням головного персонажа марення. Дослідження внутрішнього світу людини Степан Васильченко здійснює за допомогою передачі думок персонажів, внутрішніх монологів та психологічних портретів.

Основні настанови й цінності «філософії життя» – прагнення до життя, відсутність страху смерті, бажання бути сильнішим за інших, воля до влади, благородство й аристократизм духу – втілилися в новелі «На калиновім мості». Герої твору позбавлені страху перед смертельною небезпекою, що над ними нависла, воші вірять у ідеали революції 1905 року, рухаються вперед і перемагають.

Колористика новели несе вагоме семантичне навантаження: червоний колір асоціюється з кров'ю й вогнем; з одного боку, він символізує повноту життя, свободу, урочистість, радість, а з іншого – ворогування, помсту, війну, агресивність. Червоні стяга революції дуалістичні, адже сподівання на свободу, рівність, щастя й братерство нерозривно пов'язані з людськими жертвами, кров'ю, смертю.

Неоромантичний характер має проблематика твору. Морально-етична проблема вибору найяскравіше втілена в діях Марусі, тому що піти за милим на каторгу вирішує вона сама, хоча, як зазначає Марко, «він заслужив, то нехай і одбуває, яка ж її лиха година жене в неволю?». Але бути щасливою без коханого – неможливо, цим і вмотивовано вчинок дівчини.

Одвічне протистояння добра та зла втілилося на сторінках новели. Хоча зло – це абстрактна сила, що не набуває конкретних обрисів у творі, вона присутня в напруженій атмосфері очікування, якою була оточена Тася після арешту Марка. Боротьба цих двох полярних сил завершується торжеством добра.

Отже, життєствердний пафос визволення людини звучить у кожному рядку новели «На калиновім мості» Степана Васильченка. Персонажі твору шукають шляхів визволення для себе та інших людей і знаходять їх у вірності ідеалам революції, коханню, своїм морально-етичним переконанням.

Твори С. Васильченка залишають по собі незабутнє враження, і не стільки своїм змістом, скільки формою, художнім втіленням. Відразу впадає в око якась невідповідність між назвою повісті та зображуваними у ній подіями. Адже «талант» це високий рівень обдарованості, видатні природні здібності. Здається, що настрої новели повинен бути мажорним, а сам твір – мати щасливий фінал. На думку спадає ще одне українське слово – талан. Слова «талан» і «талант» – пароніми, вони близькі за звучанням, але різні за значенням. Талан означає «доля, життєвий шлях, щастя». Звідси похідні слова: поталанило – тобто «пощастило», і «безталанний» – «нещасливий». Головна героїня повісті була талановита, але безталанна. Цю думку письменник прямо не озвучує, але вона проривається скрізь болем і плачем за долю свого народу.

Найяскравішими проблемами, що висвітлює автор, можна виділити проблеми: мрії і дійсності, утвердження таланту і його ролі в житті

людини, добра і зла, життя і смерті, кохання, пробудження громадянської свідомості. За жанром «Талант» – соціально-побутова повість. Твір відповідає основним ознакам жанру, хоч деякі сторінки звучать як «поезія в прозі». У повісті дві сюжетні лінії, які переплітаються між собою. Перша – змалювання життя молодих сільських учителів: оповідача й Андрія Марковича. Друга, головна – показ трагедії талановитої селянки-співачки Тетяни, доведеної попом і панамі до самогубства.

С. Васильченко представляє тут нову школу українських прозаїків початку ХХ століття. Він обирає оповідача – не «людину з народу», не стороннього оповідача фактів і подій, а яскраво окреслену індивідуальність, людину інтелектуально розвинену, яка за своїми ідеалами та переконаннями часто зливається з авторським «я».

У творі оцінююча позиція героя існує поряд з оцінюючою позицією автора (зміна функції героя в структурі художнього зображення зумовила ряд змін і в сюжеті): зникає інтрига у традиційному розумінні, а натомість з'являється сюжет водночас і ліричний, і психологічний, побудований на внутрішніх душевних колізіях. Композиція характеризується несподіваним початком, немовби розв'язкою, раптовим кінцем, що позначилось на мові твору: виникли внутрішні монологи, діалоги, невласне пряма мова. А в художніх засобах великого значення набуває «підтекст», наявність якого найчастіше виражається слуховими образами. Тропи несуть психологічне навантаження, виконують емоційко–оціночну роль. Велику роль відведено деталізації.

С. Васильченко у своїх творах, зокрема повісті «Талант», виявив велику художню майстерність, індивідуальний неповторний стиль, який ще потребує свого дослідження.

Тісний зв'язок малої прози С. Васильченка з українським фольклором яскраво простежується в його новелі «Довбищук». Сюжет її запозичений письменником із народних легенд про здобуття Олексою надзвичайної сили та безсмертя.

З історичним Довбушем герой С. Васильченка на початку твору немає майже нічого спільного. Поступово штрих за штрихом письменник створює яскравий образ казково-романтичного героя з глибоко внутрішньою красою. Образ Довбуша у творі С. Васильченка певною мірою символічний. Він символізує собою красу людської душі, красу почуттів, добро, людську здатність до самопожертви. Це символ усього найкращого, що є в людині, символ любові до людей.

У численних творах малої прози С. Васильченка акцент робиться на психічному стані персонажу. Це вимагало від письменника пошуків нових художніх засобів і прийомів зображення морально-філософських колізій і «загадок» характеру людини. І письменник знаходив їх, створюючи неповторні зразки різновидів новелістичної жанру. Так, його новели «На

чужину», «Над Россю», «На хутір!», «Дощ» та інші написані в руслі нової школи. Вони характеризуються фрагментарністю композиції, ескізом малюнка, глибокою психологічною насиченістю моменту, досягається такими стилістичними засобами, як монолог, діалог, поліфонія. Разом з тим у деяких творах письменник звертається до традиційної форми оповіді від першої особи, однак і ця форма зазнавала певних змін, набувала нового значення і нового забарвлення: «Над Россю», «Королівна» та ін.

Характер персонажів оригінально розкривається в такому жанровому різновиді новели Васильченко, як новела–спогад, новела–роздум «Осінній цикл» новел. Такі новели відрізняються своєрідною композицією, ретроспективним поглядом на зображення події, а також образом оповідача – ліричного героя. В «Осінніх новелах», на створення яких значний вплив зробили революційні події 1905–1907 рр., реалістичне зображення посилюється романтичними засобами – символічними, алегоричними образами вітру, маків–прапорів і ін. Таке прагнення автора до новаторського способом зображення явищ дійсності було викликано потребами епохи, коли мистецтво вирішувало задачу «випрямити» людини, змусити його повірити в себе і свої сили, у високі цілі революційного визвольного руху.

Лірична тональність, внутрішнє ліричне наповнення характеру здійснюється С. Васильченко в різних жанрових формах новели шляхом своєрідного накладення голосу героя на пейзажні замальовки, портрет, інтер'єр, діалог, на внутрішню мову іншого персонажа. Важливу роль у ліризації та психологізації образів зіграло широке використання і переосмислення уснопоетичних мотивів, сюжетів, образів і художніх засобів, зокрема, пісенних.

Ці прийоми в новелах С. Васильченко служили розкриттю психологічного та соціального самовизначення людини з народного середовища. Художніми образами письменники демократичного напрямку доводили, що ідеальне – у самому народі, в його праці, в його піснях. У вмінні вибрати з безлічі життєвих ситуацій, в яких знаходяться персонажі, вирішальний момент, той, в якому б глибоко розкривалися їхні основні риси; проявляється майстерність письменника, його здатність не просто фіксувати предмети, але також уловлювати їх внутрішній зв'язок. Кращі новели С.Васильченко тяжіли до психологізму і ліризму, до передачі подій і образів очима персонажів. Це породжувало своєрідне поєднання об'єктивності зображення з суб'єктивністю. У досягненні гармонії поєднання об'єктивності розповіді з ліричним психологізмом і полягає справжній шлях розвитку реалізму.

Основним досягненням творчості письменника-реаліста, як і в цілому літератури початку ХХ ст., було вирішення питання про співвідношення

народної маси і окремої особистості, внесення своєрідного «васильченковського» внеску у створення нової концепції особистості, соціально активної, діяльної, енергійної.



Література

1. Васильченко С. Твори: у 3 т. / упор, і прим. Б. Деркача, В. Костюченка. Київ : Дніпро, 1974. Т. 2. 479 с.
2. Волощук Л. В. Духовність барв слова і мелодії в драматургії С. Васильченка. *Літературознавство, «Просвіта» і духовний ідеал українця*. Кривий Ріг, 1994. С. 59–60.
3. Гончар О. Учитель з Ічні. *Письменницькі роздуми*. Київ, 1980. С. 81–83.
4. Денисенко Г. Г. Васильченко Степан Васильович. *Енциклопедія історії України* / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. – Київ : Наукова думка, 2003. Т. 1. С. 447–448.
5. Деркач Б. А. Васильченко Степан Васильович. *Українська літературна енциклопедія*. Т. 1. Київ, 1988. С. 278–279.
6. Деркач Б. Співець трудового народу. *Васильченко С. Вибр. твори*. Київ, 1978. С. 5–11.
7. Дуб Р. Й., Поліщук В. М. Вивчення творчості Степана Васильченка: Посібник для вчителів. Київ : Рад. школа, 1984. 97 с.
8. Костюченко В. Степан Васильченко. Життя і творчість. Київ : Дніпро, 1978. 158 с.
9. Логвин Г. Про деякі особливості стилю «українського Чехова» – С. Васильченка. *Українська мова і література в школі*. 2000. № 1. С. 30–34.
10. Майстер прози поетичної Степан Васильченко : збірник : автобіограф. записки, наук. розвідки, спогади, матеріали до літопису життя і творч. / упоряд. А. Дрофань, Д. Міщенко. Київ : Веселка, 1983. 295 с.
11. Михайлин І. Народний учитель і мужицький український письменник. *Васильченко С. В. Вибрані твори*. Харків, 2003. С. 3–18.
12. Шамрай А. Творчість Степана Васильченка. *Червоний шлях*. 1926. С. 178–202.
13. Шевчук В. Теплий талант Степана Васильченка. *Наука і культура. Україна: Щорічник*. Випуск 22. Київ, 1989. С. 418–428.
14. Шумило Наталя. Проза Степана Васильченка: питання поетики. Київ : Наук. думка, 1986. 239 с.
15. Шумило Наталя. Степан Васильченко і нова школа українських прозаїків. *Українська мова і література в школі*. 1982. № 6. С. 18–27.



Завдання

1. Який життєвий досвід С. Васильченка став матеріалом для художніх творів?
2. Яка центральна тема творчості письменника?
3. До якого типу прози належить творчість митця?
4. Схарактеризуйте особливості індивідуального стилю прозаїка?
5. Що є основою ліризації прози С. Васильченка?
6. Які сатиричні засоби використав автор у оповіданні «Мужицька арихметика»?
7. Яку трагедію людини відтворив С. Васильченко в повісті «Талант»?
8. Який основний характер драматичних конфліктів С. Васильченка?
9. Чому творчість С. Васильченка є переходовим явищем між реалізмом та модернізмом?
10. Законспектувати статтю: Гундорова Тамара. Ранній український модернізм: до проблеми естетичної свідомості. *Радянське літературознавство*, 1989. № 12. С. 3–7.
11. Прочитайте рецензії на книги Степана Васильченка <https://www.livelib.ru/author/313471/reviews-stepan-vasilchenko>, поясніть, що рецензент видає за судження, а не факти. Як ви гадаєте, яка мета написання рецензій. Що саме ви дізналися з них про твори?
12. Перегляньте сайт Скрипник Марини, де розміщено ілюстрації до твору С. Васильченка «В бур'янах» // https://skripnikmarina.ucoz.ua/photo/iljustraciji_do_tvoriv_s_vasilchenka/38, як саме вони допомагають збагнути художню ідею письменника.

2.6. Прозова спадщина Д. Макогона письменника: проблема стильового синкретизму

Уже перша прозова збірка «Шкільні образки» окреслює проблемно-тематичне коло уподобань письменника, його етичні та естетичні орієнтири, стильову манеру письма. Як уже зазначалося, вирішальний вплив на творчість Д. Макогона мала його громадська робота та культурно-освітня діяльність. Відтак прозаїка цікавлять в основному теми зі шкільного життя та учительського побуту, проблеми складних стосунків між учителем та сільською громадою, ставлення селян до освіти, несприйняття народом просвітницьких поривань інтелігенції тощо.

Принаймні такі проблеми стають лейтмотивом оповідань «Грішник», «Ліктура», «Два табори», «Шкільні повідомлення», «Подвійна кара», «На пам'ять», «Похорон». Домінантою цих творів є їх своєрідний «документалізм», безпосередня співвіднесеність із фактами дійсності. По суті, маємо справу з художньою обробкою конкретно-життєвого матеріалу – різноманітних випадків з учительської кар'єри самого прозаїка. Головними героями, отже, виступають учителі, учні, прості селяни, а сюжетні перипетії розвиваються найчастіше навколо конфліктів між інтелігентом-учителем, з одного боку, та місцевою громадою з іншого.

Привертає увагу, водночас, і виразне соціальне забарвлення конфліктів в оповіданнях Д. Макогона. Так, напівголодне існування селянської родини цілком передбачувано призводить до крадіжки («Грішник»), несприятливі соціально-економічні обставини життя буковинців стають на перешкоді бажанню дітей вчитися («Ліктура», «На пам'ять»), забобонна й темна селянська громада не сприймає просвітницьких заходів вчителя («Шкільні повідомлення»), а інколи й відверто ворожо налаштовані проти нього («Подвійна кара», «Похорон»).

Акцентування письменником реалістичності, правдоподібності зображуваного зумовило й відповідний стиль, манеру викладу. Оповідання збірки «Шкільні образки» позначені деякою описовістю, яка, однак, позбавлена надмірної епічності, розлогості прозописьма, не переобтяжена етнографічно-побутовими подробицями (що характерно, скажімо, для прози ХІХ ст.). Стиль письменника виразно експресивний, лаконічний, а сама авторська оповідь зосереджена на виокремленні однієї суттєвої деталі, спроможної розкрити порушену проблему, схарактеризувати внутрішній стан героїв. Так, приміром, коротка розмова учителя зі школярами (оповідання «Грішник») не лише з'ясовує обставини крадіжки учнем хліба, але й стає своєрідним ключем до розуміння характеру дитини, доведеної постійним недоїданням до відчаю: «– Як він взяв тобі хліб? З торбини?

– Е, ні! Я вибрав хліб, вкусив лиш два рази, а він хапнув від мене. Я до него, а він заліз під лавку тай з'їв.

– Хлопці так его копали ногами, а він не вилазив, аж доки весь хліб не з'їв, – сказала одна дівчина» [2, с. 3–4]. Таким чином, сконденсований опис конкретної події, покладений Д. Макогоном в основу твору, покликаний продемонструвати трагізм буднів знедоленого учня. Привертає увагу також спроба автора максимально наблизитися до об'єкту оповіді, її семантичного центру, що досягається шляхом звернення наратора до точок зору персонажів твору.

В аналогічний спосіб побудоване й оповідання «На пам'ять». З вельми короткої розмови вчителя з учнем постає ціла історія життя

бідняцької родини Косован. Допомагаючи своєму батькові, хлопець практично позбавлений можливості повноцінно засвоювати шкільну науку. На зароблені ж гроші школяр купує свічку й намагається вчитися вночі. Наративна структура всього твору, по суті, будується на діалозі учителя та школяра, а зіткнення наративів цих героїв виформовують сюжетну канву оповідання. Цікавою тут є функція, яку відіграє власнеавторська нарація (позиція автора) в тексті. Як і в «Грішнику», роль («голос») письменника в оповіданні «На пам'ять» – представлення подій та ситуацій, їх коментар та оцінка. Така позиція автора, манера й функція його повістування може бути дефініційована як втручальний наратор [3, с. 28]. Прикладом авторського втручального наративу в тексті є епізоди, де прозаїк ніби атестує характери своїх героїв, вмотивовує їх вчинки та поведінку: «Тодор Косова, ученик четвертої кляси, був сином бідного зарібника. Батько его служив в посесора і з тої мізерної заслуженини тяжко виживляв свою численну родину. Тодор був учеником середних здібностей і вельми спокійної вдачі. Учитель любив тихого, слухняного хлопця й помимо того, що він частенько запізнявся до школи» [2, с. 15]; або: «Сі слова зворушили учителя до глибини душі. Несвідомо цілком інстинктивно сягнув він рукою до кишені, вибрав дві корони і дав їх хлопцеві» [2, с. 18].

Слід зауважити, що подібну манеру повістування зустрічаємо і в багатьох оповіданнях наступних збірок оповідань «Учительські гаразди», «По наших селах», «Проти хвилі». Змінюється лише «ступінь» авторського втручання в наратив: від майже неприхованих суб'єктивних висловлювань самого митця («Лише загірлася...», «Любов», «Щаслива дорога», «Школяр Микола», «Приймак») до об'єктивної нарації, здійснюваної відстороненою від подій постаттю («Недогода», «Даровизна», «Шкільна власть», «Вибагливий панич», «Порятунок», «У світ за очі»). В останньому випадку письменницька присутність у творах максимально завуальована, внаслідок чого створюється ефект усної розповіді, безпосередньої бесіди персонажів. Йдеться властиво про те, що голос оповідача (в окремих випадках – самого автора) дозволяє чути в ньому багато інших голосів, які часом стають домінуючими. Це вдається Д. Макогону майстерно, природно, завдяки вдалому комбінуванню спостережень і коментарів оповідача, монологічного й діалогічного мовлення, індивідуалізації персонажів через їхні мовні репліки, особливості вживаної лексики, стилістику, інтонацію. Відчувається, що за всієї зовнішньої стриманості, лаконізмі нарації автор залишався майстром «живої» оповіді, вдало відтворюючи природну мову своїх персонажів і з усіма можливими відтінками та нюансами. Схожі наративні моделі (зокрема, з точки зору поєднання й співіснування в тексті різних типів нарації й оповідачів) зустрічаємо також у прозі Грицька Григоренка,

С. Коваліва, С. Яричевського, О. Авдиковича, що свідчить, на наш погляд, про певну тенденцію до урізноманітнення й ускладнення оповідних технік у вітчизняному письменстві реалістичного напрямку межі століть.

Показовим прикладом максимально дистанційованого від подій мовлення оповідача (а такий наратор, згідно із сучасною наративною теорією, здійснює зовнішню фокалізацію – моделює перспективу для подальшого представлення у тексті подій та ситуацій) виступає наратив оповідання «Даровизна». Ось, приміром, характерний уривок об'єктивованого втручання оповідача в нарацію, що ззовні нагадує авторські ремарки до драматичного твору: «– Адить, діти, від найяснішого пана (тут начальник тричі перехрестився) прийшли гроші, що купити для вас отсі речі. Ми вас тепер обдаруємо (Дітям заясніли з радості очі). Але будем дарувати лиш чемним дітям і тим, що їх тати не пильнують політики. Бо сьогодні політика то к... (Засоромлені діти поспускали очі на лавки)» [6, с. 15]. Звернемо увагу на те, що мовлення такого наратора виконує суто інформативну функцію (забезпечує читача необхідною інформацією про антураж описуваної дії) й не має безпосереднього стосунку до персонажів.

Водночас, осмислюючи різноманітні наративні стратегії прозописьма Д. Макогона (зосібна, збірок «Учительські гаразди», «Проти хвилі», «Шкільні образки»), слід завважити декілька суттєвих моментів. Насамперед варто конкретизувати: домінування чийогось мовлення (позиції особи, яка здійснює нарацію, словом, володіє наративною ініціативою) – чи найважливіший чинник дискурсу твору, адже відомо, що чиею мовою передається інформація, такою буде й інтерпретація тексту читачем. Справедливість цієї тези доводить аналіз наративних моделей оповідань «Любов», «На пам'ять», «Шкільні повідомлення», «Брехня», «Ліктура», «Грішник», зрештою, більшості творів митця про сільську школу та вчительські будні. Не викликає сумнівів, що нараторами в них виступають шкільні вчителі з невеличких буковинських сіл (а певною мірою і сам Д. Макогон, якщо пригадати факти його біографії). Відповідно до цього в художню тканину текстів-оповідей втілюється письменницьке ставлення до насущних проблем освіти селянських дітей, змальовуються непрості взаємостосунки педагога із місцевою громадою, інспекторами шкільної ради, інтерпретуються різні аспекти просвітянської діяльності інтелігентів-народників тощо. За окремими сценками повсякденного життя школи, школярів, селян, вчителів (а кожне оповідання, по суті, являє собою лише фрагмент, реалістичний епізод, осібну життєву історію героя) так чи інакше стоїть автор із його життєвим і педагогічним досвідом, знанням матеріалу, описуваних подій та людей. Точка зору прозаїка, як наслідок, стає вирішальною; вона ж спрямовує читацьку інтерпретацію в необхідне річище авторських смислових кодів.

Згадаємо принагідно і про позірне педалювання Д. Макогоном народницьких просвітянських уявлень, що також виступають, сказати б, ідейними центрами, які безпосередньо детермінують інтерпретаційні варіанти художніх текстів (таку наративну й інтерпретаційну ситуацію спостерігаємо в оповіданнях «Щаслива дорога», «У своєму царстві», «Депутація», з яких постають історії інтелігентів, перейнятих проблемою освіти «темної» селянської маси).

У зв'язку з вищезазначеним можемо говорити про формування в прозі Д. Макогона так званого «владного дискурсу» (наративна практика автора), що так чи інакше превалує над мовленням своїх героїв. Наративні можливості персонажів, як наслідок, виявляються суттєво обмеженими, підпорядкованими письменницькій оповіді. Цікавим у контексті порушеної проблеми видається спостереження Ніли Зборовської над різними аспектами взаємостосунків мовлення автора, наратора й мовними партіями персонажів. «Дискурс, що виражає владні структури, – констатує дослідниця, – в тексті є найсильнішим, найрозгорнутішим і найбагатшим, проникає у всі клітини тексту, буквально заражає їх собою» [13, с. 209]. Таким владним дискурсом в оповіданнях Д. Макогона (як і в усій реалістичній прозі XIX ст.) володіє гетеродієгетичний наратор. Останній кваліфікується в сучасній літературознавчій науці як оповідач, який не є безпосереднім персонажем зображених у тексті ситуацій чи подій, про які він розповідає [3, с. 29]. Такий тип наратора представлений у більшості оповідань збірок «Учительські гаразди» та «Шкільні образки». І хоча в цій наративній конструкції розповідач може надавати (і, як правило, надає) слово герою, проте наративна перспектива заздалегідь передвизначена й цілком сподівана. Головною тут є перспектива всезнаючого наратора, який підпорядковує собі мовлення героя і передає в оточенні власного коментаря, що й спостерігаємо в оповіданнях «Грішник», «Любов», «Ліктура», «Лише загрілася...», «Даровизна», «Депутація», «Два табори», «Щаслива дорога» і под.

Подібний тип нарації, відповідає реалістичній поетиці, позаяк, за спостереженням О. Ткачука, раціоналізує світ, представляє його зрозумілим й очевидним, що цілком закономірно виявляється і в раціоналізації мови, яка виражає непорушну правду про репрезентований світ [14, с. 20]. Окрім того, наративна практика гетеродієгетичного розповідача («владний дискурс») у творах Д. Макогона виконує й так би мовити узагальнюючу функцію – підсумовує результати мовленнєвих актів героїв та увиразнює характеристику світу як соціально розбалансованого, позначеного численними соціальними, економічними та національними протиріччями. Ось, приміром, характерний уривок із оповідання «Даровизна», в якому йдеться про несправедливий розподіл майнової допомоги громадською радою та вимушену участь у цьому

ганебному дійстві вчителя: «З тяжкою бідою утихомирив учитель дітей, які все таки до кінця науки стріляли до себе ворожими поглядами.

І ще тої самої днини запротестували бідаки проти несправедливого поділу: убогі діти побили тяжко «зрадника» Семена Бадюка, а їх батьки вибили учителеві усі вікна» [6, с.16]. В аналогічному ключі підсумовуються й обрамляються нарративні практики героїв в оповіданнях «Ліктура», «Грішник», «Любов», «Похорон», «Школяр Микола», «Недогода». Схарактеризована специфіка оповідної манери й принципи організації мовлення героїв споріднює Д. Макогона з іншими митця рубіжної епохи, які так само перебували в силовому полі реалізоцентристських моделей вибудови художнього світу (це, звісна річ, не заперечує факт впливу на їхню творчість модерного мистецького мислення й рецепцію нових художньо-зображальних засобів письма). Маємо на увазі насамперед Грицька Григоренка, Любов Яновську, С. Коваліва, Д. Марковича, М. Левицького, О. Авдикевича.

Тимчасом варто завважити, що модерний нарратив представляє читачу не тільки вчинки героя, результати його мисленнєвої (внутрішній монолог-роздум, діалог), а і сам його спосіб мовлення. Йдеться, власне, не стільки про передачу висловлювань персонажів (це спостерігається в оповідній манері усіх попередніх літературних напрямків і дає підстави твердити, що традиційна нарація реалістичного письма з цим завданням справлялася досить успішно), скільки про художню трансляцію способу мислення та особливостей відчування людиною навколишнього середовища, оприявлену через її мовлення. Такій підхід до організації нарративних стратегій спостерігаємо в кращих творах М. Коцюбинського, В. Стефаніка, М. Яцківа, Г. Хоткевича та інших представників так званої «нової генерації». В малій прозі названих авторів предметом зображення стають не лише вчинки героя, а й сам вербальний акт, що виявляється не менш важливим, ніж будь-яка фізична дія. Водночас зміна нарративної перспективи сприймається ключовим моментом у визначенні проблематики творів, характеристики їх жанрово-стильових модифікацій, виступає наріжним каменем в характеротворенні персонажів. Констатована нарративна особливість, на наш погляд, і відмежовує традиційне, реалістичне письменство від нового, модерного.

Модерними модифікаціями нарративних структур позначені й окремі художні тексти Д. Макогона. Так, оповідання «В розпуці», «Наймит», «Дурний Ілуца», «Убив журбу», «Убійниця», «Контраст» прикметні послабленням позиції всезнаючого, гетеродієгетичного наратора. Натомість спостерігаємо розширення оповідних можливостей самих героїв, увиразненні їх вербальних актів. Принаймні такий висновок можна зробити після прочитання перших друкованих оповідань письменника «Убійниця» (1904) та «Контраст» (1907), які, по суті, являють собою

настрoєві образки й тяжіють до жанру радше «новели настрою», ніж оповідання. В цих творах відчуття, емоції, висловлювання героїв переважають над сюжетно-подієвим началом, фабула максимально зредукована, відсутній соціальний підтекст проблематики й конфлікту (що, загалом, не характерне для творчості Д. Макогона). Завважена характеристика новел «Убійниця» та «Контраст», до речі, стала чи не головним аргументом в їх пізнішій негативній оцінці радянською критикою. Так, в передмові до видання творів письменника зустрічаємо вельми характеристичне безапеляційне твердження одного з критиків: «Проте у перших оповіданнях (йдеться про «Убійницю» й «Контраст». –) письменник ще не знайшов себе. Це були оповідання про нещасливу любов абстрактного «його», що гине від «затроєної стріли страшного слова» такої ж абстрактної «її» [4, с. 7–8].

В новелах «В розпуці», «Наймит» (почасти й «Дурний Ілуца»), а також в оповіданні «Убив журбу» хоча й наявний здебільшого статичний, етнографічно-побутовий опис з надмірною деталізацією, одначе спостерігається спроба прозаїка змодельовати дійсність крізь призму настроїв персонажів, спрямувати увагу на світ психічних переживань, заторкнути не соціальні, а екзистенційні проблеми, проартикулювати переживання людиною страху, смерті, самотності, особистої відчуженості. Відповідно до цього змінюється і характер наративу, і образ самого наратора. Тут відсутній моралізуючий наратор (як, скажімо, в оповіданнях про школу та буковинське село), а сама оповідь позначена виразним суб'єктивним забарвленням. Йдеться про позірну персоналізацію нарації, спробу виокремити й передати індивідуальний спосіб мислення й мовлення персонажів. Характерною з цього погляду видається новела «В розпуці», побудована у вигляді висловлювань-монологів матері, враженою смертю власної дитини. Одначе названі оповідання й новели в плані наративної організації художнього тексту в прозовому дискурсі Д. Макогона є, на наш погляд, радше винятком ніж загальною закономірністю.

Наратив у художньому тексті уявляється не просто універсальною, всеохоплюючою моделлю буття, а суто індивідуальним (авторським) уявленням про реалії навколишнього світу. Він виступає насамперед способом отримання знання через суб'єктивізацію проговореного світу, через сам процес розповідання історії. За спостереженням сучасних дослідників, процес суб'єктивізації історій (словом, процес розповідання) так чи інакше відкриває перед людиною (наратором) простір для втілення її потенційних можливостей творення віртуально-реального життя [11, с. 13]. З огляду на це, наратив – це одночасно і художня модель світу, і модель власного «я» оповідача. Таким чином, за допомогою викладеної історії автор отримує змогу конструювати себе як частину оточуючої

дійсності чи художнього світу. Таку властивість наочно демонструє наратив оповідань «У своєму царстві», «Даровизна», «Лише загірлася», «Школяр Микола», «Брехня» і под., де за допомогою нарації вибудовується не лише художня модель світу (гірського села, школи та непростих учительських буднів), але й проектується образ наратора, наділеного певними рисами самого письменника, який, цілком очевидно, артикулює історії з власного педагогічного досвіду. А в оповіданнях «Протест», «Шпигун», «Австрійський герой», «Арешт» принцип конструювання індивідуальної візії світу безпосередньо пов'язаний із творенням образу головного героя-наратора, що чітко ідентифікується із Д.Макогоном (цьому сприяє, зокрема, оповідь від першої особи, а також ряд автобіографічних моментів, уведених у тексти).

Поглиблений аналіз власнеавторської нарації (акцентування, зосібна, позиції так званого втручального наратора) дає можливість зробити висновок про способи психологізації образів. Як показують спостереження, психологічні стани своїх героїв Д. Макогон радше описує, ніж розкриває. Ось, приміром, характерний уривок з оповідання «Похорон»: «Була гарна весняна днина. На голубім, безхмарнім небі, висше панського ліса, стояло сонце і через відчинені вікна посилало свої золоті проміння до шкільної кімнати та освічувало ясні, веселі лица шкільних дітей. За столом сидів учитель і говорив дітям про шкідливість алгоголічних напоїв. Діти слухали уважно, видно, інтересувалися викладом. Нараз задзвонили церковні дзвони. Звуки дзвонів воздушною філею неслися по селу, заходили до шкільної кімнати, торгали діточі серця, а на веселі безжурні лица витискали пятно жалю і суму» [2, с. 19]. Письменник, як бачимо, описуючи психологічно-емоційну та настроєву палітру персонажів твору, послуговується традиційними для літератури контрастами між станом природи та людськими переживаннями. На загал же, апелювання до картин природи з метою увиразнити опис внутрішнього світу особи виступає чи не найулюбленішим прийомом Д. Макогона. Варто згадати, хоча б, оповідання «Лише загірлася...», в якому опис «сльотливої осені» і «безперестанного дощу» стає визначальною рисою при відтворенні настроїв дітей; або «Наймит» та «У світ за очі», де картини природи також виступають домінуючими у портретуванні. Подальша оповідь лише увиразнює сумний настрій школярів та вчителя з приводу смерті одного з учнів. Характерно, що семантичне навантаження несе на собі наскрізна деталь оповідання – «церковні дзвони», навколо якої й будується опис психологічного стану героїв.

Культивування описової (раціонально-об'єктивної за своєю природою, на відміну від суб'єктивної, притаманної, скажімо, імпресіоністичній прозі М. Коцюбинського або експресіоністичним новелам В. Стефаніка) манери зображення психоемоційних станів героїв

зближує стиль прозописьма Д. Макогона з художніми пошуками Модеста Левицького, Д. Марковича, Грицька Григоренка, Любові Яновської, А. Тесленка. Об'єднує митців і позірне акцентування соціального в характері людини. Внутрішні якості особистості, її емоції, почування в художньому світі Д. Макогона зчаста соціально детерміновані, обумовлені суспільними процесами, походженням героя, його становищем. Письменник повсякчас підкреслює соціальне в індивідуальному, «змішує» досвід особистісних переживань персонажа з власними спостереженнями над несправедливістю суспільного устрою. Так, скажімо, відтворюючи емоційні переживання дівчинки («Лише загірлася...») з приводу відсутності власного сердечка, прозаїк подає, сказати б, зовсім «недитячі» роздуми над несправедливістю соціального устрою: «По науці, коли мала Докія загорталася в свій старий, подертий мішок, дві великі сльози покотилися по її блідім, змарнілім личку. І певна річ, що вже тепер в голівці сеї маленької дівчинки заворушилася та думка, котрої найбільш страхаються ті, що великими мільйонами оплачують розкоші свого гулящого життя (курсив наш. –)» [4, с. 21]. Під таким кутом зору проектується внутрішній світ школяра з оповідання «Любов», який попри свій вік, на диво «по-дорослому» розмірковує з приводу свого соціального стану, нужденного існування й власного безрадісного майбутнього. Соціальний елемент стає визначальним і в психологічному портретуванні селян, що засвідчує прочитання оповідань «Вибагливий панич», «Безвірок», «Наймит», «Чабан», «Порятунок» тощо.

Що характерно, показом певної залежності людини від соціальних умов Д. Макогон наближається до Д. Марковича. Останній, зосібна, у своїх творах прагнув показати особистість в її природній та соціальній сутності, відстежити взаємозалежність характеру людини від традиційних морально-етичних категорій, суспільно-економічних умов існування та нав'язуваних соціальних ролей. В оповіданнях «Невдалиця», «Іван з Буджака», «Омелько Каторжний» прозаїк цілком свідомо зміщує акценти з особистісно-індивідуальних якостей персонажів на соціальні, які виявляються визначальними в їх психологічному портреті, моделях поведінки, життєвих устремліннях. У такий спосіб відбувається художнє дослідження психології особистості в єдності індивідуальних, природних якостей її характеру з ієрархією морально-етичних цінностей, закорінених у патріархальну звичаєвість, та соціально-економічними процесами на селі кінця ХІХ ст. Завважений підхід до осмислення дійсності, ясна річ, призводив до вивільнення від більшою мірою ідилічного погляду на постать селянина як носія «еталонних» рис людини: моральної цноти, доброти, гуманності, духовності, благородства і под. Підтвердженням цьому, на наш погляд, може слугувати також мала проза Д. Марковича, Грицька Григоренка, Дніпрової Чайки, Модеста Левицького, прикметна

загалом тверезим, аналітичним підходом до головного об'єкта зображення – українського селянина.

Предметом постійних мистецьких роздумів Д. Макогона є різні аспекти життєдіяльності людини (трудова діяльність, родинні стосунки, взаємини у громаді тощо), які зусібіч демонструють моральну деградацію селянина, його здичавіння й відсталість, граничний прагматизм у міжособистісних стосунках. Так, заради помсти сільському вчителю Петро Бадюк навмисно споює учнів («Похорон»), батько дорікає синові за його просвітницьку діяльність, яка не приносить очікуваних матеріальних вигод («У світ за очі»), сільська громада знущається над новим вчителем («Побіда»), панотець виганяє на вулицю старого наймита («Наймит»), мати цинічно «продає» доньку («Порятунок»), засліплена горем жінка паплюжить ікону («В розпуці») тощо. Домінантою цих новел і оповідань є насамперед проблема відчуження особистості, позбавленої елементарного соціального захисту, та низької самосвідомості темного, загнаного у безвихідь народу. Як наслідок – спотворюються споконвічні моральні приписи, руйнуються родинні зв'язки, зневажаються традиційні етичні цінності.

Роздумама письменника над деформацією родинних зв'язків присвячені оповідання «У світ за очі», «Порятунок», «Приймак». Перше побудоване у формі діалогу між батьком та сином. Старий із незрозумілою злістю й ненавистю дорікає дорослому синові за те, що той вже чотири місяці не може влаштуватися на роботу. Можливості ж вчителювати молодого хлопця позбавили за просвітницьку роботу з-поміж селянства. Вкрай розлючений батько врешті-решт проганяє сина, адже той «робив йому сорому». Цікаво, що за приклад старий селянин ставить іншого вчитель, який виявляє більше мудрості й практичності в житті та кар'єрі: «Ади, в нашій селі є також професор (професорами в той час селяни називали вчителів. –). Чому його не нагонять? Бо він знає свій припис! Сидить тихо, до людей не мішається, не задирається з панями (власне, ключова проблема майже всіх творів Д. Макогона про учительську роботу. –) – і йому добре. Вже щось три морги поля купив. І корову має і коня має, – господар! А що ти? Батяр! Соромно тобі між людьми вийти» [4, с. 54].

В оповіданні «У світ за очі» привертають увагу лаконічні описи почуттів та емоційних станів героїв. Так, розлюченість батька прозаїк передає вкрай уривчасто, шкіцово, кількома суттєвими штрихами: «З цілої сили бив кулаком коня в ухо», або «батькові очі іскрилися люттю». Натомість внутрішні почування сина зображено як цілком контрастні до емоцій батька. Молодий вчитель покійно зносить батькові докори, а його єдиний опис зовнішності й внутрішніх переживань знаходимо в кінці оповідання, який являє собою, по суті, кульмінацію, позначену найвищою емоційною напругою: «Син вийшов з батьківської хати. Вечірнє сонце

освітило його обличчя, на якому, наче брильянт, тремтіла свіжа, ще тепла, сльоза. Учитель глянув на сонце і скоро обтер свої очі. Відчинив ворота і певним кроком вийшов на вулицю. Не надумуючись, скрутив направо і пішов у поле.

Пішов у світ за очі...» [4, с. 55]. Портретування, як бачимо, здійснюється в звичній для Д. Макогона манері – шляхом зіставлення зовнішності героя із станом природи, що відтіняє емоції й переживання людини. Осмислюючи роль пейзажних замальовок у характеристиці персонажів, варто заакцентувати присутню деталь. Описи природи в творах письменника ніколи не втрачають рис реалістичності й сприймаються радше як об'єктивна даність. Тут, безумовно, дається взнаки тяжіння Д. Макогона до традиційно реалістичної манери викладу художнього матеріалу, зображенню зовнішнього й внутрішнього життя людини шляхом зіставлення чи протиставлення з оточуючою дійсністю. Відтак пейзажні картини подаються здебільшого як статичні, такі, що розгортаються окремо від психічних процесів та емоційних станів героїв. Тимчасом в літературі спостерігаємо й інший підхід. Так, в імпресіоністичному письмі М. Коцюбинського, Г. Михайличенка пейзаж стає точкою, від якої відштовхуються думки, асоціації, рефлексії дійових осіб, будується образно-емоційне та образно-символічне осмислення світу героєм і самим автором.

Завважена емоційна опозиційність у художньому світі Д. Макогона, як показують спостереження, не згладжується, а навпаки ще більше загострюється в оповіданні «Порятунок». Вже початок твору («Смеркалося. Стара Мафта підмітала хату і сварила доньку Марію. Дівчина сиділа під вікном і плакала» [4, с. 73]) розкриває домінанту подальшого повісткування – принцип зіставлення контрастних психічних станів персонажів, що характеризує їх мотиви внутрішні та рушії поведінки. Мати через постійні злигодні та борги штовхає єдину доньку до проституції. Виправдовуючи свої дії, героїні переконує дівчину, що це єдиний для них порятунок. Логіка матері «беззаперечна»: «Доню, доню, біда не знає сорому. А впрочім ти не перша, та й не послідня. Дивися на Шийкову Докію. Купив їй фальчу поля, поклав хату, поклав стодолу, віддалася і тепер газдиня. Всі їй завидують. Ет, молода ти, дурна, нічого не знаєш» [4, с. 73]. Опис життя героїні в оповіданні відсутній, проте з коротких реплік старої жінки стає зрозумілим, що нужденне існування цілковито знівельовало віками усталені норми народної моралі та етики, виробило своєрідну філософію, де на першому місці «фальча поля», задля якої можна пожертвувати всім. Дівчина ж намагається протистояти волі матері, апелюючи при цьому до категорій «совісті», «людської думки», «честі», «любові». Конфлікт, як бачимо, повністю зміщується у морально-етичну та філософсько-світогляду площину.

Цікаво, що прозаїк не дає оцінки зображуваним подіям чи поведінці своїх героїв. В оповіданні «Порятунок» відсутній дидактизм, моралізаторство, характерні для української класичної літератури ХІХ ст. Автор намагається радше «вихопити» з потоку життя певне явище, сфокусувати увагу на аномальності описуваного, заакцентувати трагічні й вражаюче-страшні долі персонажів. У такому світлі сприймається й оповідання «Приймак». У центрі твору – трагічна доля старого господаря Данила Ворончака, який підпалює власне обійстя через сварку з прийомним сином Антоном. Причина ж конфлікту закорінена в давньому патріархальному звичаї, згідно з яким батьки самі обирали майбутнього чоловіка або дружину для своїх дітей. Так, старий Данило вирішує, що настав час оженити свого приймака. Вибір нареченої відбувається за єдиним критерієм і нагадує, по суті, ділову угоду: «На другий день пішов Антон із старостами до Ріпака. Випили горілку, ще раз виговорили при свідках, що хто дає, і призначили день весілля» [4, с. 82].

Нерішучі спроби молодого хлопця заперечити волю старих і заявити про кохання до іншої дівчини виявляються заздалегідь приреченими, адже Данило Ворончак із дружиною розглядають шлюб як ще один спосіб примноження господарства. Їх головний аргумент: «півтори фільчі поля, корова і один кінь» переважають почуття Антона до незаможної Докії. Підкорюючись бажанню названих батьків, парубок одружується із дочкою заможного Ріпака, поступово втрачає сенс життя, а природна веселість і життєрадісність змінюються на сум та меланхолію. Шукаючи розради, він починає пиячити й потайки зустрічати з Докією, що, властиво, й призводить до трагічної розв'язки. Цілком очевидно, що порозуміння між ними стає неможливим, а конфлікт із родинно-побутової сфери переростає у більшою мірою світоглядну, етичну. Спостерігаємо, по суті, зіткнення різних світоглядних систем, заґрунтованих на діаметрально протилежних життєвих цінностях та етичних пріоритетах. І старий господар Данило, і приймак Антон виступають провідниками різних ціннісних морально-етичних полюсів, зіткнення яких зрештою породжує конфлікт та конфронтацію: відверту, зреалізовану у вигляді бунту (бійка між Данилом і Антоном) або ж приховану (пияцтво, подружня зрада). Характерно, що світоглядні зіткнення між героями знаходять у Д. Макогона матеріальне втілення безпосередньо на текстуальному рівні – у вигляді діалогів (тобто комунікативної практики), де одна із сторін намагається нав'язати власну точку зору (мовлення батька), інша ж – примушена підкорюватися, йти на численні компроміси (репліки Антона). Ось характерний приклад такого діалогу: «– Що ж, парубоче, – звернувся одного вечора Данило до приймака, – пора тобі оженитись! Хочу ще погуляти на твоїм весіллі.

– Як ви скажете, так буде, – відповів покірно Антон.

– А кого ти гадав би брати?

Антон спаленів по вуха.

– Ну кажи, кажи, се не сором! Най і я знаю.

– Я брав би Куцаччину Докію...

– Докію? А ти що одурів чи, може, злакомився на її бурдей і п'ять пражин городу? Красну мені сваху вишукав! Та як зайдеш поміж ту жеброту, то ще й сам до смерті будеш жебраком. Ти слухай мене, а добре вийдеш. Я маю вже для тебе молоду (звернімо увагу на цю тезу – вона вельми характеристична з погляду завваженого конфлікту й домінування позиції батька. –). А знаєш котра?

– Котра?

– Ріпакова Марічка. Я говорив вже зі старими. Він дає їй півтора фальчі поля, дає корову і одного коня. Зле тобі? (а цей вислів, властиво, характеризує життєві пріоритети старого. –)» [4, с. 82].

Доволі помітне місце в оповіданні «Приймак» посідає відтворення емоційних станів персонажів. При цьому Д. Макогон послуговується переважно описовими конструкціями, покликаними відтворювати внутрішню драму особистості. Так, характеризуючи щоденну поведінку Антона, прозаїк у кількох епізодах мимохідь завважує, що «він тепер гейби не той став», або ж «ходить сумовитий, не засміється, не заговорить» і под. Знервований стан старого Данила передано шкіцово, в кількох портретних описах-характеристиках: «В голову Данила налітала гадка за гадкою, і він над кожною застановлявся, кожную брав під свою розвагу... Данило тер долонею чоло, неначеб хотів затерти сю тривожну для нього гадку, яка тепер найбільше його мучила» [4, с. 88]; або після підпалу власного обійстя: «Скорчився старий, підпер студеними руками голову, а з широко розплющених очей спливали сльози, текли по обличчі і замерзали на вусах» [4, с. 89].

Осмислюючи оповідання Д. Макогона «Приймак» в контексті вітчизняного прозописьма межі століть, неважко помітити проблемно-тематичну спорідненість з окремими творами С. Яричевського. Мова йдеться, зосібна, про новели «Пустка» та «Палій». Сюжет першого твору розгортається навколо сварки між членами однієї родини, що закінчується справжньою трагедією. Один із синів заможного газди засліплений бажанням одноосібно господарювати виганяє старих батьків із хати й через суд забирає майно своєї молодшої сестри. Старший син, відслуживши в цісарському війську і повернувшись додому, намагається відновити справедливість, що ледь не закінчується братовбивством. Збожеволівший від такого горя батько підпалює «родинне гніздо» разом із сином, його дружиною та дітьми, і зрештою кінчає життя самогубством. У новелі «Палій» прийомний син із своєю дружиною виганяє названого батька з власного обійстя. Старий Сиротюк, перебуваючи у стані розпачу,

підпалює роками примножуване господарство й тієї ж ночі йде до жандармерії заявити про скоєне. Поведінка героя цього твору нагадує загалом аналогічну ситуацію з оповідання Д. Макогона.

Типологічне зіставлення новел С. Яричевського «Палій», «Пустка» та оповідання Д. Макогона «Приймак» дає можливість з'ясувати індивідуальну своєрідність художньої практики письменників. Попри позірні відмінності в образно-стильовій манері (прозописьмо С. Яричевського значно лаконічніше, експресивніше, символічно забарвлене, а психологія героїв осмислюється на рівні свідомих і підсвідомих мотивів та рушіїв поведінки) цих прозаїків споріднює перш за все акцентування морально-етичних первнів у характері людини. І Д. Макогон, і С. Яричевський, вибудовуючи власну концепцію особистості, зосереджуються передовсім на моральних принципах (чітке розмежування добра і зла, почуття справедливості, повага до батьків, загострене усвідомлення помилки, каяття тощо), що виступають ніби внутрішнім стрижнем героїв, і не дають їм остаточно деградувати. У названих творах утверджується висока моральність персонажів, які за страшних, несприятливих обставин, перебуваючи в стані афекту, запаморочення, чинять зло, проте так чи інакше намагаються виправити скоєне. Адже жити далі з усвідомленням власного гріха вони не спроможні. Тому Данило Ворончак (оповідання Д. Макогона «Приймак»), як і герой новели С. Яричевського «Палій» ідуть до суду зізнаватися у скоєному, а старий господар з новели «Пустка» після підпалу обійстя кінчає життя самогубством. Так окреслюється й розв'язується моральний конфлікт у художніх текстах обох письменників.

На загал же, бачення постаті українського селянина С. Яричевським та Д. Макогоном має на диво багато спільних рис із художнім сприйняттям особистості В. Стефаником. З приводу останнього цілком доречними видаються слова Наталії Михайловської щодо специфіки Стефаникової рецепції внутрішнього світу селянина: «Проте навіть у душі, просякненій болем і зневірою в усьому, живуть добрі почуття, любов і ніжність» [5, с. 119]. Йдеться, на наш погляд, про намагання прозаїків відшукати й утвердити в характері своїх героїв високі моральні принципи, почуття елементарної людської порядності, відповідальності перед родиною, дотримання християнської етики тощо. Завважимо також і загальний гуманістичний пафос віри в людину, в різній мірі властивий творам названих авторів. В аналогічному річищі, до речі, утверджувалася і художня практика Марка Черемшини, про що переконливо свідчать спостереження М. Ткачука [30, с. 298–299].

Водночас вагоме місце в прозі Д. Макогона посідає проблема деформації усталених патріархальних норм, руйнування родинних зв'язків, дисгармонії у міжособистісних стосунках, домінування

тваринних інстинктів у душі селянина. З цього погляду, парадигма творчості митця постає як невід'ємна й органічна складова вітчизняного літературного дискурсу зламу століть. Маємо на увазі перш за все співзвучність художніх пошуків В. Стефаника, Ольги Кобилянської, М. Коцюбинського, С. Яричевського, Грицька Григоренка, спрямованих на осмислення життя села й постаті селянина під новим кутом зору, звільненим від ідеалізації старого патріархального світу. Д. Макогон, як письменник, формуючись у силовому полі народницької ідеології, мимоволі розвінчував народницькі міфи про ідеальність громади, цілісність внутрішнього світу селянина, його високу моральність, духовність. Такі мотиви відчутні, властиво, в поодиноких оповіданнях збірок «Проти хвилі» та «Учительські гаразди», одначе найпоследовніше вони відстежуються в збірці «По наших селах». Остання, до речі, і в проблемно-тематичному, і в поетикально-стильовому аспектах нагадує збірку Грицька Григоренка «Наші люди на селі». Як і Д. Макогон, письменниця органічно поєднує загальний гуманістичний пафос, віру в добро і моральність людини із скрупульозним аналізом відверто непривабливих сторін селянського життя, увагою до гостродраматичного, трагічного в повсякденному існуванні гречкосія. Як наслідок, її художня модель буття абсорбує часто непоєднані поняття й категорії: добротворення, співчуття, милосердя, взаємодопомога співіснують із темністю, злобою, агресією, жорстокістю, забобонністю, тотальним безкультур'ям.

В оповіданнях «У своєму царстві», «До школи» (збірка «Проти хвилі»), «Вусата», «Безбожник», «Храм», «Дурний Ілуца», «Убив журбу», «Через кирпу» («По наших селах») Д. Макогон показує темноту селянина, його моральне здичавіння, грубість, породжену багатовіковим пригнобленням агресивність, неконтрольовані спалахи люті тощо. Так, у центрі оповідання «У своєму царстві» – враження вчителя-народника від спілкування із сільською громадою. Окрилений високими мріями здійснити «своє небуденне покликанє», герой іде на село, в своє «вимріяне царство». Одначе невдовзі виявляється, що селянам ні він, ні його ідеї не потрібні: «Проч! Проч відсіля! – закричала розлючена громада і з піднесеними п'ястуками кинулась на розчарованого учителя» [6, с. 7]. Особливо вражає те, що в цьому творі письменник зображує фактично невмотивовану агресію селян, з одного боку, а з іншого – гіпертрофовані почуття любові вчителя. Останній, приміром, перебуваючи в стані ейфорії, поводитьсь ледь не божевільно. Характерним із цього погляду видається уривок, де йдеться про поведінку героя й реакцію на неї селянина: «Ошоломлений щастям, розпростер широко свої ремена, кинувся до чоловіка, притис його до грудей і виляв на його почорнілі лиця своє чувство, – гарячі і щирі поцілуї.

Здивований чоловік сильним п'ястуком відтрусив його від себе, гукнувши:

– Що ти за один?

Він любо усміхнувся.

– Не пізнаєш мене, добрий чоловіче? Я-ж народний учитель.

Чоловік, почувши се, плюнув йому в лице і з відразою відвернувся від него» [6, с. 6]. Впадає в око тут яскраво виражений дисонанс між емоціями й діями персонажів, між мальовничими описами природи (початок оповідання) й людською агресією, брутальною поведінкою селянської маси (невипадково місцеву громаду автор іменує не інакше як «юрба» й добирає на означення її настроїв відповідні лексеми «кричати», «розлючена» тощо).

Цілком очевидно, що в своїх спостереженнях щодо характеру взаємостосунків інтелігенції з народом, позначених дисгармонією, відсутністю взаємопорозуміння, Д. Макогон не був оригінальним. Так, розчарування у можливості «темного» народу належно оцінити просвітницьку діяльність інтелігенції відстежуємо в творах В. Леонтовича («Пани й люди»), Б. Грінченка («Брат на брата»), Д. Марковича (збірка «По степах та хуторах»), Грицька Григоренка (збірка «Наші люди на селі»). В оповіданнях останньої, до речі, відчутна і загальна деромантизація уявлень про простолюд як зберігача «національних святощів», «вищої духовності». У своїх творах письменниця з неприхованою критикою зображує безпросвітну темряву селянства, відсутність потягу до елементарної освіти, забобонність, що неодноразово засуджувалося критиками (варто згадати тут, хоча б, нищівні зауваження Б. Грінченка [10, с. 120]). Доволі яскравим прикладом, що ілюструє завважену тезу, є, скажімо, оповідання Грицька Григоренка «Вона «грамотна», в якому авторка рельєфно окреслює негативне ставлення простолюду до своїх освічених односельців. Звичайна грамотність героїні потрактовується загалом як ознака панства, «білорукості» й всіляко засуджується.

У завважених художніх текстах (як і в оповіданнях «У своєму царстві», «До школи», «Безвірок» Д. Макогона) народ зчаста постає як осереддя темноти й нерозвиненості, здолати яку інтелігентові-народникові виявляється не під силу. Таку тенденцію у зображенні українського села (подеколи у виразно натуралістичному ключі) ще на початку ХХ ст. відзначив і різко засудив О. Маковей. З цього приводу письменник наголошував: «Змальовані ними (йдеться головним чином про генерацію молодих митців. –) селяни, хоч буває і не злі люди, та вже такі нещасні з причин своєї темноти і варварських обставин, що тільки сядь і плач, коли се на що придасться» [7, с. 90]. Тимчасом саме такими постають селяни в оповіданні Д. Макогона «До школи». Малого Ванця батьки змалку привчали до думки, що «школа то діточий кримінал», а шкільний вчитель

має звичку «ламати дітям руки та зуби вибивати». Найвеселішими домашніми розвагами в родині Ковтачів було спостерігати, як малий хлопець б'є уявного вчителя:

«– Ану-но покажи, як ти будеш бити професора?»

Воронцьо заплював руки і з всеї сили пражив столець вигукуючи:

– А ти зайдо, ти мазуре, ти мене до школи?.. Та я тобі ноги облomлю... Вчи псів, а не дітей...» [6, с. 23]. Подібними «педагогічними» зусиллями дорослі сформували в дитини стійку відразу до навчання, що й проявилось наприкінці оповідання: Воронцьо, скориставшись моментом, втікає від власного батька та шкільного вчителя.

Цікаво, що письменник, звертаючись до тем шкільної освіти, просвітницької роботи педагога часто накреслює виразну опозицію «селяни – вчитель», яка з різними нюансами таки чи інакше наявна в багатьох творах. Так, в оповіданні «Безвірок» забобонна селянська маса засуджує вчителя за «безвірство», коли той намагався переконати їх критично ставитися до ворожіння. А в оповіданнях «Побіда» та «Вибагливий панич» йдеться про відвертий виступ селян проти учителя. Селянські громади, з різних причин (економічних, або просто асоціюючи освіченість із панством) виступаючи проти освіти, будь-якою ціною намагаються позбутися вчителя. Так, у першому творі мешканці гірського села змовляються будь-що не продавати вчителю їжі: «Всі надзвичайно радувалися, а при тім сердечно сміялися з бідного учителя, який даремно ходив по хатах, шукаючи для себе харчу. Навіть молока не хотів йому ніхто продати. Поголодував учитель два дні, а на третій день сходяче сонце повітало його далеко за селом» [6, с. 45–46]. Підсумовуючи власні спостереження, прозаїк гірко іронізує з рішення громади, називаючи її перемогу «світлою». В центрі оповідання «Вибагливий панич» – розповідь про те, як селяни, чекаючи на дозвіл будувати нову школу, тимчасово вирішують влаштувати її в приміщенні трупарні. Поставлений у такий спосіб у нелюдські умови праці, вчитель вимушений просити про переведення до іншого села.

Поза тим, Д. Макогон, акцентуючи в своїх творах брутальність і нерозвиненість селянства, спротив просвітницькій діяльності інтелігенції, не засуджує його, а радше навпаки намагається якщо й не виправдати, то принаймні зрозуміти та вибачити. Цих шляхом іде, приміром, герой оповідання «У своєму царстві». На ранок вчитель забуває завдану розлюченою юрбою образу й знаходить душевний порятунок у виконанні свого життєвого призначення – навчанні дітей. Школярі уявляються йому «невинними сотворіннями», ще не зіпсованими жорстоким світом. А відтак вчитель розуміє, що жити необхідно заради них: «І бачить він, що ціле його єство, його власне я розкладається на дрібнесенькі атоми, а ті летять в дівочі душі, які знов лакомо їх поглотують, розширяються їх змістом і багатіють ними.

І бачить він, що його душа щораз більше нерозривно злучується з дівочими душами і росте, більшає» [6, с. 8]. Самовідданість ідеї, альтруїстичне почуття особистої відповідальності зрештою перемагають тимчасову зневіру й розпач, а любов до власної праці дає змогу героєві й далі йти обраним шляхом.

Цікаво, що в аналогічному ключі (власне, у руслі народництва) розв'язує цю проблему й Д. Маркович. В оповіданнях «На Свят-вечір» та «Весна» прозаїк намагається тверезо оцінити доцільність подвижницької діяльності вчителів-народників, показати їх психологічну роздвоєність, невпевненість у спроможності селянства осягнути ідеї добра, справедливості, обов'язку, відповідальності. Так, герой оповідання «На Свят-вечір» у пошуках душевної рівноваги проходить своєрідних шлях очищення й доходить непростого висновку про необхідність цілковитої жертвовності у власній праці: «Треба любові, треба останні часи мого віку віддати людям, треба вмерти за їх» [8, с. 235]. Що характерно, таку життєву позицію цілком свідомо обирає й С. Васильченко. Вельми показовим з огляду на це видається його щоденниковий запис, пройнятий контрастними настроями любові до людей та цілковитої зневіри: «Чи люблю я тебе, рідний мій народе? Тяжко іноді буває: серце сповниться жалем та гнівом, гіркою образою. До краю змучене серце тобою, нарешті, обуриться і протестує. Можна любити ідею, можна душу за неї положити, а не тебе, темний і злий люду... Ні!.. Ні!.. Я люблю тебе, мій народе, – одчайнно трепещеться якась сила, – бо я – плоть од твоєї плоті... і ридання підходять до горла... Боже... поможи мені любити мій народ» [9, с. 288]. Ця позиція митця зумовлена вочевидь одним із базових ідеологічних концептів народництва – абсолютизування ідеї служіння народу. І тут йдеться не лише про особисту практичну просвітницьку діяльність, але й про творення літератури, наснаженої такими ідеями образами. У зв'язку з цим варто згадати й основну вимогу С. Єфремова до тогочасного письменства (передусім народницького гатунку). Чи не головним завданням художньої літератури, на думку критика, має бути зображення освітньої діяльності інтелігенції з метою пробудження національної свідомості народу [1, с. 186].

Дотримання такої настанови почасти відчутне й у Д. Макогона. Цікавим із цього погляду вбачається оповідання «Щаслива дорога». Це, властиво, чи не єдиний твір письменника, в якому відверто ідеалізуються як образ вчителя-просвітника, так і постаті селян, що свідомо тягнуться до освіти, утверджується гармонія у їхніх взаємостосунках. Не зважаючи на власне здоров'я, урядові утиски, вчитель влаштовує громадську читальню й кожної неділі проводить читання творів української літератури. Стимулом для подвижницької діяльності героя виступає тверда переконаність у найвищих духовних чеснотах народу, який, незважаючи

на багатовікове соціальне й національне приниження, не втратив людяності, почуття власної гідності, зберіг потяг до освіти. «Аж серце радується, – говорить захоплено вчитель, – як наш народ горнеться до просвіти. За такий народ варто й душею наложити» [4, с. 38]. Звернемо увагу на цю репліку, адже вона виявляється майже ідентичною думкам головного героя згаданого оповідання Д. Марковича, а також цитованим життєвим роздумам С. Васильченка. Причиною ж конфлікту в оповіданні Д. Макогон стає повідомлення шкільної ради про відмову в сталій посаді й переведення вчителя до іншого села. Відтак герой позбавлений надії на довгоочікуваний постійний заробіток, а його дружина – мрії завести власне господарство.

Оповідання «Щаслива дорога» прикметне й виразною стильовою еkleктикою – поєднанням загалом реалістичної манери викладу матеріалу з елементами сентименталістської поетики. Останні помітні, зокрема, в прикінцевому епізоді прощання вчителя із селянами, виписаному за всіма канонами сентименталізму. Йдеться передовсім про гіперболізованість емоцій та почуттів, відверту «сльозливість» окремих сцен тощо. Застосовано в творі й художній прийом сну, який виступає традиційним засобом дослідження підсвідомої сфери героїв. Окрім того, уведений прозаїком у текст опис сну сприяє увиразненню думки про недосяжність мрій та сподівань персонажів: «Щасливі, з повною надією на кращу будучність, вони скоро позасинали. Ангел сну приніс їм обом по пишному, дорогому дарункові: учителеві декрет сталої посади, а його дружині гарну червону коровку із звільною на чолі. Якраз таку, якої вона собі так гаряче бажала...» [4, с. 39]. Ефект фатальної невідповідності омріяного світу реальній дійсності досягається контрастними сюжетними ходами: наступного дня вчитель отримує урядове повідомлення, яке щент руйнує надії на краще майбутнє.

Зрештою, зображуючи суперечливі взаємини інтелігенції із селянською масою, письменник по-своєму намагається розв'язати проблему «особа і народ», яка виявилася мало не центральною для літератури зламу століть. Як показують спостереження, вітчизняна літературна традиція потрактовувала завважену проблему насамперед в морально-етичній площині, акцентуючи вибір між інтересами особистості або народу, домінуванні індивідуального чи колективного (йдеться, властиво, про альтруїстичну чи егоїстичну позицію народників, ґрунтовно викладену Наталією Шумило [1, с. 63–64]). Переймаючись співчуттям до простолюду, інтелігент-народник змушений був приносити себе в жертву загалові, а ідеали служіння підкорювали всі особисті життєві устремління. Таку позицію вочевидь утверджував Д. Макогон і своєю освітньо-громадською діяльністю, і літературною творчістю. Показовими у зв'язку з цим є оповідання «Щаслива дорога», «Службовий обов'язок», «У

своєму царстві», «Депутація» з яскраво окресленими постатями учителів-народолюбців. Водночас письменникові не бракувало певної критичності у ставленні до селянської маси. В наслідок чого селянство в прозі Д. Макогона постає здебільшого як темна, аполітична, громадянсько нерозвинена маса, що керується забобонами, застарілими патріархальними звичаями й уявленнями та всіляко чинить опір просвітнім інтенціям інтелігенції. У світлі такої, сказати б, ідеологічної суперечності й сприймається більшість творів збірок «Шкільні образки» та «Учительські гаразди».

Новими проблемно-тематичними нюансами позначений ряд творів Д. Макогона, в яких йдеться про безправ'я вчителя в тогочасній освітній системі, його цілковиту залежність від волі повітових шкільних рад, місцевої громади. Найпоказовішими з цього погляду є оповідання «Подвійна кара», «Даровизна», «Шкільна власть», що відтворюють різні епізоди повсякденного життя сільського вчителя: вимушена участь у заздальгідь несправедливому розподілі майнової допомоги, безпорадність перед сваволею представників місцевої шкільної «владі», неспроможність власноруч упоратися з сільськими бешкетниками тощо. Об'єднує ці твори насамперед постать учителя – самовідданого справі педагога, позбавленого елементарного соціального та правового захисту й поставленого фактично в нелюдські умови існування. Що характерно, образ головного героя за відсутності прямого авторського портретування розкривається лише в процесі нарації, безпосередньо в актах комунікації персонажів (принагідно констатуємо, що наратив у прозовому тексті, за спостереженнями сучасних літературознавців, виступає чи не найголовнішим засобом упорядкування й осмислення навколишнього світу, в тому числі й людини [11, с. 13]. Що, власне, й підтверджують оповідання Д. Макогона).

Постать учителя в оповіданні «Шкільна власть» вимальовується в сутичці з війтом, який, перебуваючи в стані сильного алкогольного сп'яніння, приходить в школу «на контроль». Діалогічне мовлення персонажів (зосібна, характер вживаної лексики, особливості інтонування висловлювань і под.) й виступає основним засобом характеротворення. Так, репліки вчителя виважені, спокійні, сповнені відчуття власної гідності та правоти. Мовлення ж війта – запальне, брутальне, зчаста лайливе й образливе, що видає в ньому натуру неосвічену, вульгарну, яка упивається відчуттям власної влади над учителем, та усвідомлює безкарність своїх дій. Така самохарактеристика героїв доповнюється поодинокими авторськими коментарями на кшталт: «від війта понеслась немила вонь алкоголю», «учитель був безпорадний», «війт – здоровезний хлоп» і т.п.

Кульмінацією оповідання стає винесення шкільним інспектором догани вчителеві за непослух війтові як голові місцевої шкільної ради: «Та не забувайте, що він має право вам наказувати. Він належить до місцевої

ради, якої кожен учитель, хоч би й руський радикал, мусить слухати» [4, с. 43]. В аналогічному ключі побудоване й оповідання «Подвійна кара», в якому головний герой також виявляється цілковито безправним і беззахисним. Намагаючись впоратися із розбишацькою поведінкою одного з учнів, педагог випадково штовхає хлопця, що призводить до незначної травми. За «побиття» дитини вчителя було засуджено. Цікавою тут видається позиція батька школяра, який, не бажаючи віддавати сина до школи, фактично санкціонує його хуліганську поведінку. Семантичне поле художнього мовлення в творі (як і в оповіданні «Шкільна власть») розширюється завдяки майстерно виписаним діалогам, що показують неповагу й навіть ненависть селянина до вчителя. Доволі непрості й більшою мірою конфліктні взаємини простолюду з педагогом у Д. Макогона мають і економічне підґрунтя. Так, прозаїк неодноразово наголошує на інтегрованості школярів в родинне господарство. Йдеться, властиво, про те, що сільські діти були змушені допомагати дорослим у господарчих справах, а навчання ж у школі позбавляло сім'ю «робочих рук». З іншого боку, за систематичне невідвідування занять шкільна рада накладала штрафи. Відтак зрозумілою стає неприхована ненависть, з якою ставилися селяни до школи й вчителя («Подвійна кара», «Ліктура», «На пам'ять», «До школи», «Службовий обов'язок», «Безвірок»).

В ідейно-тематичній парадигмі прози Д. Макогона на шкільну тематику важливе місце посідають і твори, сказати б, педагогічного спрямування про взаємовідносини учителя з учнями («Грішник», «Ліктура», «Любов», «На пам'ять», «Брехня» тощо). До їх найхарактерніших особливостей слід зарахувати: наявність чітко окресленого суб'єктивного елемента в наративній структурі (часті власнеавторські відступи та коментарі зображуваного), подеколи дидактичність, прагнення показати єдність і взаємообумовленість природного й соціального в характері дитини, обґрунтувати доцільність правильного педагогічного впливу на особистість підлітка, необхідність освіти для дітей простолюду тощо. Завваженими рисами мала проза Д. Макогона наближається до творчості галицького педагога й літератора С. Коваліва (показовими тут є його оповідання «В останній лавці», «Додержали тайну», «З книги міра», «Незварені яблука», «З кількох тисяч один» та ін.). Як показують спостереження, спільним в обох письменників є насамперед прагнення до рельєфного зображення дитячих характерів, намагання змодельовати цілісний та неповторний дитячий світ. Однак, якщо С. Ковалів більше тяжіє до широких педагогічних спостережень і узагальнень (невипадково, що окремі його твори дослідники кваліфікують як педагогічні нариси [12, с. 9]), то Д. Макогон демонструє схильність до показу дитячої психології й внутрішнього світу у зв'язку із соціальними й національними умовами життя тогочасного суспільства.

Внутрішній світ маленьких героїв прозаїка попри виразну вікову детермінованість, що виявляється в застосуванні специфічної «дитячої» лексики, характерній манері поводження, демонструє одначе й ознаки виняткової «дорослості». Йдеться, властиво, про те, що школярі Д. Макогона перейняті здебільшого не дитячими забавками чи іграшками, а серйозними розмірковуваннями над соціальними проблемами суспільства. Про це вже йшлося у зв'язку з оповіданнями «Грішник», «Лише загрілася...», «Любов», тут лише наголосимо про екзистенційний ракурс бачення письменником долі цих дітей, що зумовлює здебільшого й трагічне світовідчуття. Дитячий світ у сприйнятті прозаїка позбавлений світлих, яскравих і радісних картин, натомість маємо зображення злиднів, голодування, подальшої життєвої невизначеності. Це споріднює Д. Макогона із украй песимістичним світовідчуттям В. Стефаніка, хоча, звісна річ, стильова манера в них відмінна.

Скажемо також, що спостереження автора над шкільними буднями сільських підлітків зчаста наштотують його на розмірковування над філософськими питаннями сенсу буття, категоріями добра і зла, справедливості й соціальної кривди тощо. Так, скажімо, в оповіданні «Грішник» учитель, як «охоронець» суспільної моралі, має затаврувати крадія страшною дефініцією «злочинець». Одначе, позбавлений будь-якої можливості по-справжньому допомогти бідоласі, герой розуміє, що згодом голодуючий хлопець знову наважиться на крадіжку. Кінцівка твору виписана в традиційній для Д. Макогона манері філософського узагальнення дійсності: «Хлопчина пішов, а учителеві мимохіть прийшла на гадку церковна сповідь. (...) – Розрішаю тебе від всіх гріхів твоїх, – говорить тоді поважно священник, а рівночасно є того свідомий, що та сама людина, з тими самими що й тепер гріхами, за два-три місяці з'явиться знову при єго сповідальниці.

І знову та сама мертва форма.

І так без кінця...» [2, с. 4]. Цитований уривок прикметний і з погляду нарративної організації оповіді, адже наочно репрезентує точку зору так званого аналітичного автора (термін уведений у науковий обіг дослідницею Вернор Лі [15, с. 43]). Мовлення останнього в художньому тексті позиціонується як своєрідний нарратив-роздум – незалежний (відокремлений від попередньої нарації персонажів) особливий тип монологічної мови, в якому підбивається підсумок зображуваного. Причому прикінцевий нарратив-узагальнення викладеної історії у Д. Макогона має різні відтінки: філософсько-аналітичний («Грішник»), дидактичний («Любов»), або ж відверто моралізаторський («Службовий обов'язок»). В останньому оповіданні, властиво, позиція оповідача може бути ідентифікована загалом як позиція активного моралізуючого наратора. Невеличкий твір являє собою діалог між педагогом та бідною

вдовою, яка не пускає сина до школи, а кульмінацією виступає мовлення-роздум учителя над нелегким вибором між службовим обов'язком та власною совістю. Герой оповідання змушений «подавати до кари» (запроваджувати штрафні санкції) щодо матері нужденного школяра, адже той, замість відвідування школи, змушений працювати в наймах. Отже, покладена в основу наративу історія спонукає головного персонажа до самоаналізу власного вчинку, а наратора – до процесу моральної ідентифікації його поведінки в контексті викладеної події: «Кажуть люди, що хто належно сповняє свої обов'язки, той ніколи не попадає в контраст зі своєю совістю. Я сповнив свій обов'язок службовий, а мою совість незміримим тягарем придавив докір: пощо ти, чоловіче, без серця і чуття, видав сю бідну вдовицю до кари?»

Такі-то гадки снував учитель, коли лагодив «виказ» на пошту» [4, с. 48].

Як показують спостереження, мовлення аналітичного (всезнаючого) автора у текстах Д. Макогона подеколи представлено й на початку основної оповіді. У такому випадку варто говорити про своєрідну письменницьку інтродукцію, що репрезентує узагальнений життєвий досвід, спостереження над закономірностями буття чи загалом роздуми про реалії дійсності. Характерним із цього погляду видається оповідання «Школяр Микола», де авторський наратив безпосередньо апелює до читача, спонукаючи останнього до осмислення вкрай важливої проблеми етнічної та національної самоідентифікації українців. Тут же розгортається й, сказати б, «класичне» експонування – окреслення місця й умов майбутньої дій, знайомство з головними персонажами.

Тонким і глибоким психологічним аналізом позначені твори Д. Макогона про дітей. Так, оповідання «Недогода», «Школяр Микола», «Лише загірлася...», «Діточий бунт», «На пам'ять», «Любов», «До школи» репрезентують складний й суперечливий в своєму становленні характер дитини, її цілісний внутрішній світ та їх невідворотну деформацію, спричинену реаліями зовнішнього буття. Психологічне дослідження внутрішнього світу дитини здійснюється письменником крізь призму конфлікту, який в художніх творах зреалізовується у найрізноманітніших площинах: морально-етичній («Лише загірлася...», «До школи»), соціальній («Любов», «Недогода», «На пам'ять») і навіть національній («Діточий бунт», «Школяр Микола»). Автор майстерно скомпановує художній матеріал, створює напружені епізоди зіткнення персонажів, що не лише увиразнюють духовний світ дитини, але й оголюють кричущі суперечності тогочасної дійсності.

Прикметно, що характер маленьких героїв у досліджуваного письменника поданий статично й незмінно, однак кожний новий епізод, кожна картина виявляє його нову, досі незнану сутність. Ця риса, на наш

погляд, споріднює оповідання Д. Макогона про дітей з циклом «дитячих» творів С. Коваліва «Хрущі», «Гриби», «Сліпий патрон», «Американська крисая», «Світ учить розуму» тощо. На схожість принципів характеротворення постатей школярів у художній прозі названих авторів вказує насамперед моделювання ними подібних ситуацій (це зазвичай яскраві побутові епізоди або складні життєві обставини), акцентування соціальної детермінованості внутрішніх якостей особистості дитини, нарративні прийоми викладу матеріалу (переважання так званого біхевіористичного нарративу, оповідних конструкцій, в яких домінує точка зору гетеродієгетичного наратора) і под. Однак С. Ковалів (на відміну від Д. Макогона), репрезентуючи дитячий світ своїх героїв, намагається вирішити ряд проблем виховання молоді, що додає його прозі добре відчутних дидактичних елементів (цю ознаку поетики й стилю письменника ґрунтовно схарактеризувала Олена Колінко, завваживши, зосібна, й специфічний жанровий різновид – новелу виховання [12, с. 9]).

Д. Макогон натомість прагне показати «вторгнення» зовнішнього світу у вразливий внутрішній світ школяра, який вже з дитячих років переживає соціальну несправедливість й національне приниження. У центрі оповідання «Недогода» – здавалося б буденний епізод із життя бідної селянської родини Мартинюків. Сини старого Петра змушені вночі йти до панського лісу по дрова. Потрапивши до рук лісника й позбувшись власних ременів, хлопці бояться повернутися додому, адже там їх чекає покарання від розлюченого батька. Лупцюючи вранці синів, старший Мартинюк обурюється й звинувачує школу, яка мовляв не навчила дітей «розуму»: «І ріща не принесли і ремені відсіяли. Ще кару буду платити. Мой, доки я вас буду розуму вчити? В кого ви такі дурні вдалися? Одному дванадцять літ, другому десять, а вони, ади, навіть гнилого ріща не принесуть. І пощо я вас до школи посилаю? Де ваш розум? Де? Мой! Та я вас на січку порубаю! Плюнув в кулак і бив хлопців далі» [4, с. 29]. На загал же, сцени фізичного насилля (як чи не основного «прийому» сімейного виховання), грубого поводження батьків із власними дітьми неодноразово акцентуються письменником у прозових творах і виступають, сказати б, невід'ємним атрибутом життя селянських дітей (принаймні такий висновок напрошується після прочитання оповідань «Ліктура», «Любов», «Школяр Микола» і под.). У такий спосіб Д. Макогон виражає власне бачення дитячого світу, в якому переважає насилля, брутальність, жорстоке поводження дорослих. Відтак щоденне існування підлітка виявляється екзистенційно безпросвітним, сповненим перманентного приниження, недоїдання, а подеколи й національної дискримінації.

Маленькі герої оповідань «Школяр Микола» та «Діточий бунт» крім тягара власного жебрацького існування змушені переживати й

національне приниження. Так, скажімо, школяр Микола з однойменного твору з численних розповідей учителя про історію рідного краю й етнічну самоідентифікацію починає усвідомлювати власну національну приналежність. Визнання себе «русином» штовхає хлопця до відвертої конфронтації з власним батьком, який зараховує себе до волохів. Конфлікт розв'язується у традиційній для Д. Макогона манері: «Старий Карбун штовхнув кулаком хлопця в груди, вхопився за голову і мов божевільний вилетів на вулицю» [6, с. 53]. Приниження і навіть побиття за намагання відстояти власну національну гідність зазнають школярі в оповіданні «Діточий бунт». У центрі твору, властиво, показ підготовки й здійснення учнями «бунту» проти сільського учителя, який, погрожуючи фізичною розправою, намагався прищепити дітям польську мову.

Загалом письменник неодноразово порушує питання, пов'язані з колоніальним становищем краю, бездержавністю українців. Насамперед це проблеми самоусвідомлення власної національної та етнічної ідентичності («Школяр Микола», «Два табори»), неможливість провадження навчання українською мовою («*Quod licet Jovi – non licet bovi*», «Діточий бунт», «Перемога»), різноманітні політичні утиски, національна дискримінація («Щаслива дорога», «Депутація», «Конскрипція», «За німецьку школу», «Арешт», «На новий шлях») тощо. Ці твори заґрунтовані на суто національних сюжетах і відтворюють, сказати б, типово український світ із його характерними для вітчизняної літературної традиції атрибутами – економічно зубожілим і морально здичавілим селянством (традиційно ідентифікованим із усією нацією), політичним безправ'ям, постійними переслідуваннями та заборонами мови, культури. Проблеми, як бачимо, більш ніж типові для письменства всього ХІХ ст. Відповідно й манера письма, стиль в оповіданнях Д. Макогона цієї групи класично реалістичні, позначені описовістю, зосередженістю на суспільній сфері життєдіяльності людини, домінуванням зовнішніх конфліктів, крізь призму яких, як правило, відбувається характеротворення, окреслюється семантичне навантаження образів, розкривається ідейне спрямування твору.

Позірне урізноманітнення наративної стратегії в названих оповіданнях досягається автором через майстерне використання діалогічного наративу. Останній, як показують спостереження, характеризується взаємодією кількох голосів – репрезентантів різних світоглядних та етичних систем, життєвих устремлінь (варто завважити принагідно, що жоден з «голосів» діалогічного наративу зазвичай не є домінуючим, визначальним, внаслідок чого досягається ефект поліфонічності оповіді). Яскравий приклад такої нарації демонструє оповідання «*Quod licet Jovi – non licet bovi*», побудоване у формі діалогу між шкільним інспектором та польським вчителем. Персонажі обговорюють успіхи у справі ополячення

українського сільського населення й визначають перспективи своїх дій на майбутнє. Цікаво, що мовлення героїв-нараторів не дає остаточного уявлення про зображуваний світ, та й саме оповідання сприймається радше окремим епізодом, фрагментом із загальної картини суспільно-політичного та культурного життя українських земель, які на той час перебували у складі Польщі. Відтак ідейно-сислового завершення твір набуває лише в контексті оповідань «Перемога», «Депутація», «Конскрипція», що в сукупності виформовують своєрідне семантичне поле для інтерпретації проблеми денаціоналізації селянства через запровадження чужомовної освіти. Отже, якщо в оповіданнях «*Quod licet Jovi – non licet bovi*», «Перемога», «Депутація» зазначена проблема окреслена фрагментарно, лише в загальних рисах (за допомогою діалогічних наративів, що моделюють окремі ситуації спілкування), то в «Конскрипції» маємо фактично кульмінацію попередніх наративних актів. У творі йдеться про перепис населення, здійснюваний польською владою, й «встановлення» його справжньої національності. Конскрипція закінчується арештом селян, адже ті відмовляються визнавати себе поляками: « – Як ви називаєтеся, як?

– Іван Когут!

– Не так, газдо!

– Ба так, пане!

– Чоловіче, знай се: ти як Поляк (тут і далі етноніми письменник вживає з великої літери, що само по собі є вельми характеристичним. –), не можеш називатися Іван Когут, але Ян Когут. Отсе є правдиве ваше ім'я.

Когут засміявся.

– Пане комісар! Мій тато не був Когутом, тай я не хочу бути. Моє ім'я Іван Когут і так прошу мене записати. Впрочім я є Русином, бо й моя розговірна мова є руська» [16, с. 46]. Майстерно вибудовуючи діалогічні партії героїв, автор, як бачимо, максимально загострює конфлікт, увиразнюючи тим самим ідею твору. В цілому, витримані в спільному ключі, об'єднані спільною ідеєю, оповідання «*Quod licet Jovi – non licet bovi*», «Перемога», «Депутація», «Конскрипція» виступають органічною складовою прозового дискурсу митця, який поставав як художня реакція на негативні тенденції в соціумі.

А загрозові тенденції в суспільному житті, зокрема і в етнонаціональній сфері, Д. Макогон бачив у постійних заборонах та утисках української мови, яка фактично зникла з офіційного вжитку, обслуговуючи лише побутову сферу. Така проблема порушується в оповіданні «За німецьку школу» (сам автор визначив жанр твору як «буковинський образок», підкреслюючи, вочевидь, реалістичність зображуваного «фрагмента» із сучасного йому життя). Сільська громада вимагає від директора та учителів місцевої школи, щоб вони «замість

руського вчили їх геть все по німецьки. І читати і писати і рахувати – геть все» [6, с. 70]. Необхідність провадження навчання німецькою вони аргументують численними непорозуміннями із судовою канцелярією, що призводить до збитків і програних справ. Незважаючи на позірну поліфонічність наративу твору, в структурі якого переважають діалоги та полілоги, домінуючим є мовлення гетеродієгетичного наратора, який, «обрамлюючи» власним коментарем висловлювання персонажів, задає необхідне ідейне звучання тексту. Розповідач, як національно свідомий громадянин, палкий патріот, розуміє катастрофічні наслідки денационалізації селянства й намагається всебічно їх осмислити. Його нарація – це тверезий реалістичний погляд на потворні явища дійсності, витoki яких слід шукати у колоніальному становищі західноукраїнських земель. Йдеться, властиво, про цілеспрямовану політику польського та австрійського урядів з обмеження вжитку «руської» мови насамперед в сфері шкільної освіти.

Завважимо, що Д. Макогон у своїй творчості неодноразово повертається до проблеми освіти й навчання українською мовою, осмислюючи її в основному під кутом зору народницької ідеології з її головними концептами рідної мови, національної історії, культури, освіти селянських мас, служіння інтелігента народові тощо («Діточий бунт», «Два табори»). Так, скажімо, оповідання «Два табори» являє собою фрагмент уроку, де патріотично налаштований вчитель намагається прищепити учням любов до власної батьківщини, розвинути відчуття приналежності до окремішньої нації. Така ідейна «запрограмованість» твору пояснює, на нашу думку, й відповідні наративні інтенції автора, який прямо проголошує власні погляди: «Другого дня була наука історії. Учитель покінчив приписаний матеріал з австрійської історії і приступав до історії Руси, над якою гадав довше затриматись. Він бажав, щоб діти докладно пізнали рідну бувальщину, бо тільки через те знання скріпиться їхня любов і привязане до свого народу. Нім приступив властивої цілі, уважав за відповідне пояснити дітям, що то є народність взагалі, а з окрема народність українська» [2, с. 7]. Спостерігаємо, отже, традиційну манеру оповіді, представлену всезнаючим наратором, який не виступає безпосереднім учасником описуваної ситуації, проте наперед володіє максимальною кількістю інформації про подальші події, поведінку персонажів і под.

Зорганізований у такий спосіб наратив чи не найкраще підходить для втілення письменницької рефлексії над національним світом українців. Останній, як показують спостереження, доволі типовий для літературного дискурсу кінця ХІХ – початку ХХ ст. і характеризується передовсім розпадом патріархальної родини («Приймак», «Безбожник», «Храм»), маргіналізацією особи й витісненням її на периферію соціуму («Наймит»,

«Вусата», «Дурний Ілуца», «Через кирпу», «Чабан»), різкими соціально-національними суперечностями всередині самого етносу («Протест», «За німецьку школу», «У своєму царстві»), руйнуванням культурно-освітньої системи («Два табори», «Щаслива дорога», «Шкільна власть»). Показовим у зв'язку з цим видається й збірний (переважно неіндивідуалізований, знеособлений) образ народної (масової) людини, виведений, приміром, в оповіданні «За німецьку школу». Селянство тут – це «мужики» – інертні, пасивні, інтелектуально нерозвинені, перейняті дріб'язковими інтересами, що, на переконання автора, заважає їм порозумітися з носієм культурницьких та державницьких ідей – учителем. Звідси й накреслена в репліках персонажів опозиція «мужик – пан» («– Хто сьогодні мужиків послухає? От ви (звернення до вчителя. –), не бануйте, й не такий великий пан, як ті з суду, а рівно не хочете нас послухати» [6, с. 73]), доповнена та увиразнена відповідними коментарями наратора.

Фактично в оповіданні ще раз змодельовано вже завважену нами раніше проблему непорозуміння між інтелігенцією з її освітянськими прагненнями та темним народом, яка у Д. Макогона зчаста вирішується не на користь останнього. Ракурс бачення означеної проблеми, до речі, надзвичайно яскраво висловив ще на початку ХХ ст. А. Товкачевський, зазначивши, що «...народ – це не тільки гурт ограбованих, покривджених, поневолених осіб, гурт бідаків, яких можна і треба жаліти, це zarazом і колода на дорозі свободної людини, мур, об який інтелігенція розбивала й досі розбиває собі лоба» [20, с. 116]. Цитований вислів як раз і покликаний продемонструвати той своєрідний ідеологічний «вододіл», що між іншим відмежовує класичне, засноване на народницьких поглядах, письменство від модерного. Стосовно творчості досліджуваного автора, однак, вважаємо доцільним ще раз наголосити, що радикального розриву з вітчизняною літературною традицією оповідання «За німецьку школу» (як, власне, й вся проза Д. Макогона) не демонструє. Цей факт засвідчують не лише стильові доміанти твору, наративні структури й способи їх організації, але й самі образи персонажів, їх характери, показ особливостей менталітету. Так, скажімо, герої твору мислять традиційними категоріями, заґрунтованими на народницькій культурі з притаманною їй етикою, зорієнтованістю на моралізаторство та дидактизм (симптоматичними у зв'язку з цим є репліки вчителя на кшталт: «Ви дякуйте Богови, що маєте свою рідну школу, де діти учаться і просвіщаються на своїй мові, а не на чужій, як се було давніше» [6, с. 70]). Це, ясна річ, зумовлює й відповідну (сказати б, «правильну») інтерпретацію тексту, адже, згідно з письменницьким уявленням, він передбачає наявність підготовленого читача-інтерпретатора, для якого пропаговані ідею були б співзвучними чи принаймні зрозумілими.

Іншу наративну перспективу має оповідання «Арешт», яке являє собою своєрідний «образок» із життя окупованої румунською владою Буковини. Тут хоча й наявна розгалужена система діалогів, проте поліфонічності наративу (як, скажімо в оповіданнях «Перемога», «Депутація», «Конскрипція») немає, адже визначальною є насамперед точка зору самого автора. Наратив у творі ведеться від імені першої особи – гомодієгетичного наратора, який сам виступає персонажем в описуваних ситуаціях та подіях. Відтак оповідання демонструє характерні риси першоособового наративу: чітко окреслених образ оповідача – свідка й безпосереднього учасника подій («я як свідок», за класифікацією американського літературознавця Н. Фрідмана, який загалом виокремлював вісім можливих точок зору в тексті. З-поміж них «я як свідок» характеризує наратора як другорядного персонажа в оповідуваній історії [17; 18]), обмеження повісткування лише досвідом оповідача, апелятивна форма комунікації, дружлюбний для читача тон розповіді, позначений відтінком інтимності, довірливості. Характерними з цього погляду є численні речення-звертання до читача, що надають творові усно-оповідної форми («Хто був за австрійських часів на ринку в Чернівцях, той, певно, бачив там велику статую матері божою...» [4, с. 105]), фіксації індивідуальних спостережень оповідача, його життєвого досвіду («Чи його знайшли – не знаю, але знаю те...» [4, с. 106]), акцентування особистої участі наратора в історії з метою підкреслення її правдоподібності («Я проживав тоді в Чернівецькому повіті...» [4, с. 106]). Аналогічну наративну стратегію спостерігаємо й в оповіданнях «Австрійський герой» та «Шпигун», художній світ яких так само змодельовано крізь призму думок і почуттів оповідача-учасника подій, за образом якого легко вгадується постать Д. Макогона.

Визначальним емоційно-експресивним засобом у змалюванні подій в оповіданні «Арешт» є іронія, що у творі сприймається як естетична категорія й детермінує ідейно-емоційне ставлення автора до дійсності. Письменник безпосередньо не критикує та не звинувачує румунську владу з її антигуманним ставленням до українців, поліційним свавіллям, хабарництвом та корупцією. Описувані події викликають радше гіркий усміх, ніж протест проти безчинства окупантів. Головні персонажі твору – сільський учитель та його сусід випадково потрапляють до в'язниці «за політику». Пригоди, які трапилися з героями, зорганізовані Д. Макогоном у цілком анекдотичний сюжет: селянин привозить до міста сіно й за намовою випадкового покупця скидає свій товар біля постаменту-герба румунської Буковини, збудованого у вигляді голови бика. Наслідком такої «політичної акції» стає двотижневе ув'язнення «політичного злочинця» та його «співучасника» – вчителя-односельця (власне наратора оповідання). Тодішні державні порядки піддаються письменником висміюванню за

допомогою виписаних в іронічному ключі реплік персонажів на кшталт: «Щойно у в'язниці арештанти пояснили мені, що моє сіно – це політика, а я нібито політичний в'язень» [4, с. 111] та через показ ставлення дійових осіб до реалій тогочасного життя. Так, герої твору намагаються сприймати арешт із розумінням та стоїчним спокоєм, а селянин Іван Сидір навіть знаходить привід для гордості перед односельцями: «Що ви знаєте? Думаєте, що це проста сміховинка, а то зовсім поважна річ. Це така політика, – розумієте, що це значить? Про мене знає цілий світ, бо це було в газетах. Сидів, правда, що сидів, але цього не стидаюся: не вбив, не вкрав, не рабував, а як сидів, то тільки за політику» [4, с. 111].

Проте, якщо письменницька іронія в оповіданні «Арешт» має відтінок гумору, доброзичливого сміху, то в оповіданнях «Австрійський герой» та «Шпигун» авторське іронічне ставлення до зображуваного поєднується з глибоким трагізмом у показі приреченості людини у цьому світі. Та й виписана модель світу потрактовується як антигуманна, протиприродна, а пануюча в ньому влада – чужа, ворожа простій людині. Так, в «Австрійському герої» йдеться про участь українців у Першій світовій війні. Описи самої війни, як і широкі епічні узагальнення-роздуми тут відсутні; натомість Д. Макогон зосереджується виключно на зображенні життєвої долі свого співвітчизника – бійця цісарської армії Василя Калинюка. Останній, завдяки своїй мужності та відвазі, прославився на цілу армію, особисто знайомитися з ним приїжджали генерали та навіть цісар. Його героїзм ставлять за приклад іншим, а цісар замовляє для себе портрет найкращого бійця своєї армії. Самовідданість і жертвність, з якою іде в бій Василь, має цілком конкретну мотивацію: він переконаний, що по війні настануть інші часи і його діти матимуть краще життя. Ось як герой пояснює власну життєву позицію: «Я, – каже, – у своєму житті ніколи добра не зазнавав, мені його не жалко. Від дитини робив на панів, може, тепер хоч мої діти легше заживуть. Чи ж ви думаєте, що, якби я знав, що й по цій війні не доб'ємося кращих часів, – я справді ревно воював би? О ні, кажу вам, що ні! Я цей кріс сейчас розтрощив би о камінь, і най діється божа воля. А то вірю, що наша кров не плине марно. Не стане нас, ляжемо тут головами, так хоч нашим дітям здобудемо кращу долю. З тією вірою я йду у бій, вона мене підбадьорює і невпинно заохочує мене до моїх воєнних діл» [4, с. 101]. Фатальна трагічність долі героя полягає у тому, що після тяжкого поранення, фізично скалічений і морально надломлений, він приречений на жебрацьке існування й старцювання. Виявляється, що за свої «воєнні подвиги» жодної пошани й матеріальної винагороди Василь не отримав.

Трагічність подальшої долі колишнього вояка підсилюється через відповідну наративну організацію оповідання. Напівголодне існування ветерана-каліки зображене «очима» свідка – колишнього однополчанина й

наратора твору. Тут спостерігаємо вже завважену точку зору гомодієгетичного оповідача («я як свідка»), який, виступаючи другорядним персонажем, обмежує проговорювану інформацію власним сприйняттям й оцінками. На текстуальному рівні така наративна особливість виявляється у моделюванні відповідних комунікативних ситуацій (діалоги оповідача-свідка та героя), суб'єктивізації повісткування, що, на наш погляд, має на меті підкреслити правдивість описуваної історії, наявності численних емоційних оцінок героя та його життя. Ось, приміром, характерний уривок: «Аж раз, будучи в Чернівцях, побачив я такий образок (звернемо увагу на цю типову формулу оповіді від першої особи. –). Прикрита дрантивим лахміттям, маленька, бліда дівчина провадить сліпця, на якого аж лячно глянути (заакцентуємо введення в нарацію емоційно-оцінного компонента, що також властиво гомодієгетичному наративу. –). Ціла його твар – самі червоні шрами. Повиривана, повикушувана, одного місця нема на ній цілого. Сліпець держить капелюх у руках і плачучим голосом заодно шепоче:

– Змилюйтеся! Змилюйтеся над нещасним калікою... (...) По його пооранім лиці текли сльози...» [4, с. 102–103]. Показовими тут є не лише промовисті епітети та дефініції, застосовувані для характеристики персонажа («твар», «червоні шрами», «пооране лице» тощо), але й опис жорстокого поводження поліцейського, який забороняє «австрійському герою» просити милостиню в місті. У такий спосіб Д. Макогон акцентує на огидності суспільства й держави в їх цілковитій байдужості до знедоленої людини, а домінантою роздумів стає проблема відчуження особистості, позбавленої елементарного соціального захисту.

Розповідь про трагічну історію напівголодного існування Василя доповнює візія наратора, в якій постає уявна картина споглядання портрета славетного вояка цісарем та його сином. Вихваляючи рідкісну мужність і військові подвиги простого українського солдата, батько ставить його за життєвий приклад юнакові, закликає того наслідувати славетного героя. Втім, мовні партії австрійського монарха («Бачиш, це один із найкращих моїх героїв. Він – гордість цілої держави» [4, с. 104]) сприймаються як гірка іронія, що виступає наріжним каменем у світосприйнятті письменника, в його ставленні до дійсності та лицемірства влади. Фактично в цьому епізоді Д. Макогон чи не найяскравіше у своїй художній практиці (виняток становить хіба що оповідання «Герой», в якому також схрещуються площини екзистенції різних соціальних верств населення) спромігся змодельовати величезну соціальну і політичну відстань між іноземними поневолювачами та колонізованим народом.

Загалом своєю зорієнтованістю на викриття лицемірної моралі «влада імущих» Д. Макогон наближається до Т. Бордуляка, автора

відомого оповідання «Жебрачка». У творі йдеться про панське сімейство, яке захоплюється майстерно виконаною картиною старої жебрачки, і водночас із презирством та огидою відвертається від справжньої прохачки. Певні паралелі між оповіданнями «Австрійський герой» та «Жебрачка» можна провести насамперед у плані застосування схожих художніх засобів і прийомів. Маємо на увазі в першу чергу зіставлення контрастних явищ із метою виявлення істинного морального обличчя людини, показ різного розходження між думками, намірами та конкретними справами. Характерно, що обидва письменники демонструють майже ідентичні погляди на причини й природу соціальної несправедливості, убогості та безправ'я західноукраїнського селянства, а їх твори, безумовно, виступають складовою критичного дискурсу вітчизняної прози поміжів'я XIX – XX ст.

В контексті соціальних проблем українського селянства Д. Макогон порушує і тему Першої світової війни. Характерними рисами оповідання «Шпигун» є осмислення страшних наслідків кровопролиття крізь призму індивідуального сприйняття особистості, намагання передати екзистенційний досвід людини, яка приречена повсякчас переживати горе, відчай, наругу. В основі твору – діалог наратора із старенькою бабусею, яка ділиться власними враженнями про війну. Її єдиного сина забрали у військо, невістка померла, а чоловіка повісили австрійські вояки за безпідставним звинуваченням у шпигунстві, відтак героїня залишилася з маленькими внуками без засобів існування. Максимально наближене до усноповідної форми, мовлення старої жінки характеризується експресивністю (численні риторичні запитання, звернення до співрозмовника, емоційно забарвлена лексика, вигуки), спонтанністю (несподівані асоціації, ретроспекції) й передає її душевний стан як межовий, напівбожевільний. Часом свідомість героїні марно намагається віднайти раціональне начало в суцільному хаосі війни, прояснити сенс того, що відбувається. Трагізм зображуваного підсилюється й усвідомленням цілковитої безвиході, екзистенційного відчаю: «І роби, що хоч, і дій, що хоч. Коли б хоч корову були мені лишили, то вже якось раду була б собі давала. А то забрали її, кажуть, за кару забрали. Ще й хату мають взяти. Так говорять. Та най беруть, чого вже мені треба. Лиш як подивлюся на цей дріб (маленьких онуків. –) і погадаю собі, що, може, мого Петра нема вже на світі, тоді такий туск вхопить мене за серце, що мичу сивий волос з голови, дурію, просто дурію та й годі» [4, с. 99].

За характером оповіді й специфікою організації художнього матеріалу оповідання «Шпигун» наближається до натуралістичного нарису, ескізної замальовки окремого факту дійсності, що загалом оприявнює антигуманний характер війни, її безглуздість, безсенсовність. Натуралістична стилістика відчутна, приміром, в описах кривавих сутичок

між австрійськими та російськими вояками, розорення селянських обійсть, сцені страти старого селянина тощо. Характерно, що виписані у натуралістичному ключі сцени руйнування села, загибелі мирних жителів, подаються виключно крізь призму свідомості героїні, яка сприймає навколишній світ вкрай загострено, емоційно напружено, трагічно: «...а там знов по городах, на вулиці, кажу вам, з усіх боків гримає, грюкотить, чисте пекло. А вже як жовніри почали стріляти, господи, ще й тепер страшно подумати. Дивишся, там хату розсадило, тут вже стодола горить, а коло тебе гупає навколо, а ти стоїш безрадний і сам не знаєш, чи молитися до господи бога, чи плакати, чи таки мерти зі страху» [4, с. 96].

Зосередженістю на відтворенні екстремального стану людини, її душевного болю, відчаю, «межового» безсилля індивідуума Д.Макогон наближається до В. Стефаніка. Споріднює обох авторів, на наш погляд, не стільки тематика їхніх творів (схожість тематичного діапазону прозописьма цих та інших письменників рубіжної доби видається очевидною, позаяк заґрунтована вона на ідентичних історико-культурних та соціально-політичних умовах життя), скільки способи їх художнього осмислення. Чи не першим особливість художньої практики В. Стефаніка (разом із М. Коцюбинським) відзначив І. Франко, завваживши: «Нове, що вносять у літературу наші молоді письменники, головне такі, як Стефанік і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, в літературній манері, або, докладніше, у способі, як бачать і відчувають ті письменники життєві факти... Для них головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна» [19, с. 108]. Авторитетний критик, як бачимо, акцентував передовсім зміну, сказати б, фокусу мистецького бачення оточуючого світу й буття людини в ньому. На перший план, отже, виходить не відсторонено-об'єктивне зображення подій (традиційно-реалістичне письмо з виразним епічним началом), а суб'єктивізоване переживання особистістю зовнішнього світу. З цього погляду і В. Стефанік, і Д. Макогон (кожен в міру свого таланту) зображують перш за все зболілу душу селянина, моделюють екзистенційно напружену свідомість, крізь призму якої проступає сюжетно-подієве начало. Такий підхід спостерігаємо, властиво, в новелах В. Стефаніка «Діточа пригода», «Воєнні шкоди», «Марія», «Вона – земля», «Мати», «Сини», в центрі яких – ірраціональне переживання селянином жахів світової війни. У цих творах (як і в оповіданнях «Австрійський герой» та «Шпигун» Д. Макогона) головне не сама війна, а породжена нею родинна трагедія, зруйнована людська доля, згорьована душа. Такий ракурс бачення спостерігаємо, до речі, і в новелах Марка Черемшини «Село потерпає», «Зрадник», «Село вигибає», де напрочуд яскраво показано «проникнення» війни в повсякденне буття

селянина, екзистенційне переживання трагедії втрати близьких, розпаду родини тощо.

Характеротворення у прозових творах Д. Макогона зчаста відбувається у межах біхевіористичного наративного дискурсу (така тенденція особлива помітна в оповіданнях про дітей «Діточий бунт», «Школяр Микола», «Любов», «Ліктура», «На пам'ять», «До школи» і под.). Біхевіористичний наратив, як відомо, виступає невід'ємною складовою об'єктивної оповідної манери, характеризується зовнішньою фокалізацією (тобто перспективою, з якої представляються наратовані ситуації та події [3, с. 147]) та обмежується відтворенням зовнішності й поведінки персонажів (їхніх висловлювань та дій, але не думок чи почуттів). Яскраві зразки наративів такого типу представлені в оповіданні «Діточий бунт»: «Хлопці говорили голосно, вимахували руками, часами щирсердечно сміялись, а дівчата, наче застрашені серни, збилися в купку і тихенько перешіптувалися з собою» [16, с. 52]; або: «Діти зайшли до кляси. Якийсь жах опанував діточі душі. Сиділи тихо, кожне представляло собі грізну ситуацію, вдумувалося в неї і слухало биття свого серця, яке билося сильніше, як звичайно. Похнюпились діти, посумніли» [16, с. 59]. Аналогічну функцію виконує біхевіористичний наратив і в багатьох оповіданнях про життя буковинського села в порубіжну добу, як-от: «Наймит», «Вусата», «Безбожник», «Храм», «Убив журбу» і под.

На загал же, фіксація психічних процесів героїв через наративізацію їхньої поведінки, рухів, поглядів, жестів, міміки виступає найуживанішим типом психоаналізу, яким послуговується Д. Макогон. Цю рису прозописьма митця засвідчують не лише оповідання «шкільного циклу» (маємо на оці, зосібна, твори про дітей та учительські будні), але й новели із селянського життя, об'єднані у збірку «По наших селах». Завважена особливість, до речі, споріднює творчість письменника з художньою практикою С. Коваліва, Д. Марковича, М. Левицького, О. Авдиковича, Грицька Григоренка, Любові Яновської, Євгенії Ярошинської, інших митців зламу століть, які свідомо чи несвідомо сприяли оновленню старих традицій побутописання. Художній рух у напрямку до «нового» прозописьма, як свідчать спостереження, відбувався через окремі спроби фрагментації письма, послаблення визначальної ролі фабули, намагання змодельювати й показати складні асоціативно-образні ряди, відтворити психоемоційні стани героїв тощо. Однак психологізм творів Д. Макогона (як, зрештою, і названих митців) здебільшого екстравертний, в ньому все ж таки домінує описовий інгредієнт.

Ще одним виявом новаторських пошуків письменника вважаємо внутрішньожанрову модифікацію оповідання, що оприявнюється насамперед у з'яві ряду новелістичних ознак. Із-поміж найхарактерніших назвемо позірну лаконічність, драматичну загостреність дії, її

психологічне наснаження, обмеження функціонального навантаження описів, зміщення семантичних акцентів у бік діалогічного й монологічного мовлення, посилення ролі внутрішнього мовлення персонажів. Принаймні такі риси визначають поетику оповідань «Наймит», «Чабан», «Протест», «В розпуці», «Храм», «Два пани», «Порятунок» та інших творів збірки «По наших селах», жанрова атрибуція яких перебуває десь на межі між новелою та оповіданням. До речі, Д. Макогон дефініціював твори збірки однозначно як новели, підкреслюючи цим не лише їх власне жанрову приналежність, але й натякаючи на їх, сказати б, дискурсивні можливості передавати окремий «образок» із життя, «новину дня» (звідси й сенсаційність окремих оповідань, їх експресивність, запрограмованість на створення відповідного враження). Зрештою, для окремих оповідань письменника характерні й такі «класичні» ознаки новели, як: сконденсованість дії, лаконізм, наявність виразного композиційного центру, сюжетна однолінійність, зведена до мінімуму кількість персонажів, яскравість і влучність художніх засобів тощо [21, с. 510]. Спостерігається, отже, тенденція до руйнування жанрових рамок, рух до міжвидової дифузії новели та оповідання.

Як показують спостереження, кращі новели збірки («Наймит», «Чабан», «Дурний Ілуца», «Храм», «Безбожник», «В розпуці», «Герой», «Порятунок») характеризуються лаконічністю мовних реплік, граничною психологічною напругою модельованої ситуації, екзистенційним баченням людини, яка зчаста перебуває в «межовому» стані, зазнає невідвортної психічної травми, душевного розпачу, й зрештою опиняється на грані божевілля, вбивства, самогубства. Так, скажімо, новела «В розпуці» відтворює трагедію жінки-матері, трирічна дитина якої померла від хвороби. Перебуваючи в напівпритомному стані, героїня проклинає «матінку божу» за власне горе. Кульмінація ж сюжетної дії збігається з моментом найвищої психологічної напруги, коли згорьована жінка починає топтати й «зубами рвати» образ святої. Екстремальний стан душевного болю безпорадної матері в новелі передається у двох взаємозалежних наративних перспективах. Першу утворює мовлення самої героїні – суб'єктивоване, загострене, сфокусоване на власних психологічних переживаннях та рефлексіях. Тут же звучить і мотив трансцендентного покарання за неусвідомлювану провину: «Ой і молила і просила тай благала тебе, і не доблагалася. Ото-сь мене, матінко божа, покарала! І защо, защо, скажи мені! Чи я кого скривдила, чи я чим провинилась, чи я не сповідаюся, чи я до церкви не ходжу. Защо на мене така тяжка кара?» [22, с. 39]. Натомість другий тип нарації репрезентований репліками гетеродієгетичного наратора, який в даному випадку виступає носієм третьоособового об'єктивного погляду із

зовнішньою точкою зору. Ця оповідна лінія сфокусована переважно на показові поведінки персонажа й зовнішньо нагадує авторські ремарки до драматичного твору: «Марія ломила руки і нарікала на матінку божу», «Пішла до дитини і відганяла від неї мух», «Цілувала дитину і рвала своє волосся» [22, с. 39]. Взаємодоповнюючись, обидва типи нарації формують особливий текстуальний простір новели, позначений увагою до внутрішнього життя людини, в його динаміці, мінливості та суперечливості.

Окремі твори збірки «По наших селах» засвідчують майстерність Д. Макогона в художньому моделюванні психологічно важких і неоднозначних життєвих ситуацій, що, як правило, виявляються фатальними для особистості, штовхають її до межі, за якою – психічна травма, душевний розлад, вбивство чи самогубство. Так, якщо героїня новели «В розпуці» балансує на межі розпачу і божевілля, то головний персонаж «Героя», доведений нуждою до відчаю, втрачає фізичну й моральну здатність опиратися життєвим випробуванням, і зрештою намагається вчинити самогубство. Невідворотному вчинкові селянина передуює історія його життя, подана по-новелістичному стисло, проте експресивно, екзистенційно-напружено: «Вже два тижні лежить хорий Димчук і дивиться на муку своїх голодних дітей. А ті діти щорання прибігають до нього, припадають до постелі і питають:

– Тату, ви сьогодні ідете до роботи? Ми такі голодні... Йдіть, тату, йдіть» [22, с. 63]. Створюється, як бачимо, своєрідна «межова» ситуація цілковитої безвиході, коли знесилений батько приречений спостерігати за голодними муками власних дітей. Рішення про самогубство визріває в його свідомості раптово та й сам герой перебуває в напівпритомному стані афекту, запаморочення: «А Димчук дивиться на них (дітей. –) і кривиться і стогне з великого болю. Його серце тріскає від жалю. Біль наповнює його груди, ще трохи і виповнить цілу просторонь. І виповнив і перелявся через верх. Димчук зірвався з постелі і підтримуваний сильною горячкою пігнав до ріки» [22, с. 63]. В цитованому епізоді впадає в око екстравертно-описовий спосіб подачі психічних страждань персонажа, підґрунтя якого – яскрава метафорична образність та порівняння.

Увагою до аналогічних ситуацій граничної психологічної напруги, душевних страждань батька, що призводять до фатальних наслідків позначена і творчість В. Стефаника. Маємо на увазі, зосібна, новели «Новина» та «Кленові листки», в центрі яких – образи загалом люблячих батьків, що під впливом зовнішніх чинників (передовсім скрутне матеріальне становище, життєва безвихідь) зазнають моральної деформації, душевного спустошення. Персонажі цих творів буквально приречені на переживання «екзистенційної межі», буттєвої трагедії, наслідком якої є психологічна травма, втрата себе. Так, скажімо, герой

новели «Новина» Гриць, не маючи сил дивитись на повсякденні голодні муки своїх дітей (слід сказати, що авторська характеристика фізіологічного й психологічного стану героїв доволі промовиста: «Бог знає, як ті дрібонькі кісточки держалися вкупі? Лише четверо чорних очей, що були живі і що мали вагу. Здавалося, що ті очі важили би так як олово, а решта тіла, якби не очі, то полетіла би з вітром, як пір'я» [23, с. 62]), цілком свідомо зважується на дітовбивство. У такий спосіб розв'язується проблема нестерпності людського існування в цьому світі. Водночас батько із ніжністю і зворушливістю дбає про долю старшою. Такий контраст у діях і вчинках персонажів, миттєві зміни психологічних станів є однією з типових рис художньої моделі світу В. Стефаніка й застосовується письменником, на наш погляд, із метою увиразнення трагічного розриву людської свідомості, показу незбагненності поведінкової мотивації, ірраціональності світу загалом.

Суперечливі вияви людської душі спостерігаємо й у новелі «Кленові листки». Доведений до відчаю батько, бажає хворій дочці скоріше померти (знову ж таки, смерть у новелах майстра – єдиний спосіб порятунку, звільнення особистості від страждань), дорікає, що на її лікування пішло все майно, одначе, спостерігаючи, як дитина страждає, він уперше в житті дає їй яблуко. Такий вчинок у контексті наратованої історії є доволі симптоматичним, адже дозволяє показати діалектичну єдність контраверсійних почуттів любові й ненависті, жорстокості й милосердя, байдужості і співчуття тощо, що однаково співіснують у душі людини.

Проте, якщо В. Стефанік сфокусовує увагу на індивідуальному (подеколи навіть унікальному) досвіді переживання героєм екзистенційної ситуації, то Д. Макогон прагне насамперед поєднати особисте з колективним, увести приватне у контекст соціального. Завважена письменницька позиція спричинилася до певних сюжетно-фабульних ходів, покликаних заакцентувати соціальне підґрунтя описаної трагедії, створити умови для поглибленого аналізу причин подібного вчинку. Так, у другій частині новели (запропонований поділ на частини є цілком умовним і здійснюється нами з урахуванням логіки сюжетного розвитку, а не композиційних принципів) розповідається про банкіра Гловіцького, який після нічної «гульні» вирішив на ранок подихати свіжим річним повітрям. Випадково ставши свідком спроби самогубства Димчука, багач рятує його й тим самим уславлює себе як справжній «герой», «великий приятель робітничого класу». Схрещуючи життєві долі представників різних прошарків суспільства, Д. Макогон увиразнює соціальні антагонізми (ця риса є загалом типовою для авторського індивідуального стилю), загострює конфлікт новели, її ідейну спрямованість. Злободенність «Героя» зайвий раз підкреслює і епізод з багатієм Завалою,

який, позаздривши славі рятівника Гловіцького, блукає ранками понад річкою в пошуках бідняків-самогубців. Повертаючись додому персонаж проклинає робітників за те, що не йдуть топитися.

Для новели «Герой» характерна надзвичайно містка смислова наповненість тексту, що досягається в першу чергу завдяки безпосередньому авторському втручанням в нарацію. Письменницька «присутність» у новелі помітна, зосібна, в окремих уривках, які не стільки коментують чи описують події, скільки виражають його ставлення до зображуваного (причому, одночасно і співчуття, і засудження, протест проти антигуманного світу). Нарация в таких епізодах здійснюється з точки зору всезнаючого наратора, який і дає остаточну оцінку розказаній історії. Як наслідок, наратор, викладаючи трагічну життєву історію бідняка, не утримується від залучення у текст своїх узагальнюючих спостережень і висновків щодо суспільства загалом: «Полялись дорогі шампани і залунали похвальні тоасти. Всі величали Гловіцького, як великого приятеля робітничої кляси. І згадували там й про Димчука, який лише Гловіцькому завдячує своє жите. А сей, бідний Димчук, вже цілий місяць гризе чорну землю. Та кому се інтересно знати? Кому із сих панів прийде хоч-би й на гадку, що по нім осталася вдова із дрібними дітьми, які плачуть, примираючи з голоду? Дарма! Плач бідаків стелиться по землі, він й не підноситься у вищі сфери. А хоч коли й піднесеться, – ті сфери його не почують» [22, с. 64–65]. Як бачимо, мовлення наратора значною мірою інвективне, сповнене протесту проти світопорядку, в якому немає місця простій людині. Таким чином, соціум у художньому світі Д. Макогона стратифікований, поділений на бідних і багатих, що, в тій чи іншій мірі відбиваючи соціальну дійсність, стає першопричиною зображених життєвих колізій і трагедій.

Соціальна несправедливість і роздуми над нею перебувають і в епіцентрі новел «Наймит», «Безбожник», «Храм», «Угода», «Протест». Їх характерної рисою є суб'єктивно-чуттєве переломлення у переживаннях особистості навколишньої дійсності, поєднане із реалістичним аналізом соціальних явищ і діалектики відносин між характерами й зовнішніми обставинами життя. Основу новели «Наймит» складає автодієгетичний наратив (першоособовий наратив, оповідачем якого виступає сам герой [3, с. 5]) про колишнього наймита Танаска, що постає як сповідь про власне життя. Оповідач, отже, веде розповідь про себе самого, завдяки чому вибудовується об'ємний художній образ старого селянина, життя якого проминуло в наймах. Втративши сили, герой залишається на узбіччі життя, адже роботи для нього в селі вже немає. Єдиною нагородою для нього стає «службова книжечка» зі своєрідною атестацією його трудового життя, чесного й порядного: «Все минулося, все, лиш одна книжечка лишилася та сама. Тільки не така нова і чиста... (...) Геть записана, геть,

лиш дві картці біліються на кінці. І най читає її не знати який письменний чоловік, – мені не соромно. Самі похвали...» [22, с. 9]. Кінцівка новели вибудовується в традиційній для Д. Макогона манері – екзистенційно загострено, трагічно. Герой замерзає в полі, так і не знайшовши притулку в селі. Факт смерті старого (як і персонажа з новели «Герой»), як це не парадоксально звучить, підтверджує тезу про приреченість найпорядніших, найчесніших у суспільстві.

Схожий мотив, між іншим, відстежуємо й у новелі Богдана Лепкого «Пиячка» (до речі, подібність між творами цих письменників спостерігається й на рівні фабули). Тут майстерно виведено образ старої жінки, яка замерзає на лаві перед шинком, в якому наймитувала все життя. Як і в творі Д. Макогона, ключову роль у Лепкого відіграє фінальна картина – колишні господарі, остерігаючись зайвих витрат на поховання, скидають тіло героїні у рів [24, с. 27]. Вельми промовиста розв'язка твору наративізується у межах дискурсу персонажа й сама по собі спрямована на засудження антигуманного світу з його жорстокістю й антилюдяністю (цікаві спостереження щодо цієї новели Б. Лепкого наводить М. Ткачук у своїй монографії «Наративні моделі українського письменства», виокремлюючи з-поміж іншого взаємозалежні дискурси персонажа й письменника [25, с. 245–246]). Аналогічне ідейне навантаження несуть на собі і фінальні сцени з новел Д. Макогона «Наймит» та «Герой». Незважаючи на неоднаковість дискурсивного оформлення їх розв'язок (в останньому творі, скажімо, повною мірою представлений дискурс письменника, що відіграє ключову роль), головна думка в них одна.

Новелістичний наратив «Наймита» вдало поєднує усноповідну манеру викладу із формою сповіді, де сама фабула ніби підсумовує прожите життя персонажа. Окрім того, в канву нарації героя проникає і об'єктивний голос розповідача, який з безлічі побутових деталей обирає лише найсуттєвіші, розставляючи у такий спосіб ідейні акценти (завважимо, що останні втілюються переважно через натяки, недомовки, підтекстово, на відміну від, скажімо, новели «Герой», де позиція третьоособового розповідача виявляється відкрито). Такими деталями є, зокрема, окремі зауваги щодо зовнішності старого селянина («В дрантивій сердачині, підперезаний грубим мотузком, йшов він широким шляхом і слабими ногами боровся зі снігом» [22, с. 7]), деяких обставин його трудового життя тощо.

Настанова на лаконічність як жанрову домінанту новел спонукала Д. Макогона усувати передісторію героїв, вдаючись до сюжетної інверсії, скорочення експозиції, зав'язки. Натомість письменник одразу вводить читача у розвиток дії, як-от у новелі «Убив журбу», фабула якої заґрунтована на мотиві кровної помсти й спокути за злочин. Тяжко переживаючи загибель свого сина, герой врешті-решт вирішує помститися

його вбивці. Розуміючи, що чинить страшний злочин, головний персонаж разом з тим усвідомлює і приреченість власного життя, свого майбутнього: «Я, куме, ще лиш сьогодні п'ю і грішу, а завтра буду покутувати. Буду Бога молити і буду каятися за свої гріхи. Так аж до смерті» [22, с. 41]. Показово, що осмислення категорій «вбивства», «гріха», «спокути» відбувається у творі виключно в морально-етичній площині, з огляду на народну мораль, звичаєве право. Виконавши своє «зобов'язання» перед мертвим сином, батько цілком спокійно і впевнено іде до жандармів, позаяк, згідно з народною мораллю та етикою, злочин неодмінно має бути покараний. Ця деталь є вельми характеристичною, адже саме базові моральні категорії (а також загострене переживання кривди, несправедливості, усвідомлення гріха й необхідності подальшого каяття) стають тими координатами, в межах яких вибудовується концепція людини в художньому світі Д. Макогона. Тут варто згадати й оповідання «Приймак», в якому акцентуються подібні внутрішні якості особи, що йде на злочин і свідомо приймає покарання.

Зчаста новели Д. Макогона побудовані у такий спосіб, що за одиничним фактом дійсності, якоюсь буденною подією приховуються життєві закономірності, гострі соціальні та етичні конфлікти. Характерними з цього погляду є новели «Протест» та «Угода». У першому творі, побудованому у вигляді діалогу між оповідачем та героєм, йдеться про побиття селянина розлюченим паном. Вийшовши на двір після дощу, пан випадково послизнувся і впав у калюжу. Поруч працював Гаврило, який і став жертвою панської злості й сваволі. У душі віками пригнобленого гречкосія таке поводження викликало лише «жаль»: «Що ж я мав казати? Поцілував пана в руку, подякував за кару і пішов до своєї роботи. Лиш жаль мені дуже що за дурно мене оббив. Такий жаль стискає мою грудь, що й робота мене не береся» [22, с. 55–56]. Такий «протест» приниженої людини (звідси й іронічність назви новели) викликає у наратора спогад про колись побачене побиття паном свого мисливського пса, який відповідав на жорстокість господаря «лизанням черевиків». Трансформуючи справжні події (а розповідь наратора про спостережене поводження пана-мисливця зі своїм псом справляє враження документальності) в фабульний матеріал і сюжетні ходи, а відтак і в наративні інтенції, Д. Макогон постає митцем-гуманістом, для якого неприпустимими видаються будь-які форми приниження людини та її гідності.

Новела «Протест» не відбиває складних душевних рефлексій героїв, не містить розгорнутих роздумів персонажів над нерозумністю й несправедливістю світобудови, над соціальними проблемами тощо. Разом з тим, вимальовуючи окремих життєвий епізод, письменник спонукає до таких роздумів читача. Головна ж ідея твору – показ і заперечення

антигуманного світу, в якому проста людина позбавлена елементарних прав, гідності, честі й прирівняна до беззахисної «собаки». На втілення цієї ідеї «працює» насамперед вкрай суб'єктивна за своїм характером нарація новели (застосовується форма «я свідка»), яка відзначається гуманним ставленням наратора до простої людини, передбачає емоційну реакцію на побачене і почуте, вияв співчуття. Завважена особливість загалом характерна для всього українського письменства, принаймні його класичного періоду, яке поставало як реакція на протиприродність і жорстокість суспільного устрою, та ставало на захист загальнолюдських гуманістичних цінностей. Ідейне звучання прози (та й, власне, поезії) Д. Макогона повністю підтверджує цю тезу.

Новела «Угода» присвячена темі еміграції. В центрі твору – образ селянина Ганджина Мафтея, який за гроші на дорогу на заробітки «відпускає» рідному братові хату та дружину. На чужину чоловіка штовхає цілковита безвихідь, адже прогудувати родину на рідній землі виявляється неможливим. Явище трудової еміграції осмислюється тут в контексті інших соціальних та міжособистісних проблем. Так, у фокус письменницької уваги потрапляє і зчерствіння людської душі, розпад родинних зв'язків, занепад патріархальних традицій тощо. Відшуковуючи в одиничному закономірне, прозаїк скрупульозно відтворює процес прийняття героєм фатального для своєї подальшої долі рішення. Залишаючи рідну домівку, Мафтей підсвідомо відчуває, що назад від уже не повернеться, тому й намагається влаштувати долю дружини та дитини.

Прикметною рисою згаданого твору (як, в принципі, і багатьох інших, вміщених у збірку «По наших селах») є рельєфне відтворення в її текстуальній площині мовлення героїв, що виявляється в численних розповідях персонажів про своє життя. Скажімо, в новелі «Угода» репліки головного персонажа позначені виразною народно-оповідною стилістикою з притаманними їй інтонаціями, емоційністю: «Від кількох літ мав я велику охоту йти до Канади. Так що ж, на тій охоті й кінчилося. Не було за що. Хто мені сьогодні на сей бурдей визичить двісті левів? Такого дурного в селі нема і не буде. Аж перед місяцем здибався в місті з одним чоловіком, що був у Пруса. Там, каже сей чоловік, можна також дещо заробити. Ліпше, як у нас» [22, с. 52]. Майстерність Д. Макогона у моделюванні оповідних форм засвідчує і новела «Мафтей капітан». Ефект усної нарації досягається тут не стільки чітким окресленням образу оповідача чи відтворенням прямої мови персонажів, скільки застосуванням розмовних конструкцій на кшталт «та ви знов певно цікаві дізнатися», «як кажу», «запевно подумаєте собі», «та не думайте знов» тощо. Завважені наративні компоненти конструюють і образ фіктивного читача, який розуміє оповідача, позаяк передбачається його обізнаність із соціальними й культурними реаліями буковинського села тієї доби.

Принагідно заакцентуємо одну вельми характеристичну деталь: завважена особливість повісткування з апеляцією до розуміючого і співчуваючого реципієнта була характерна для вітчизняного письменства не лише ХІХ ст. (яскравими прикладами можуть слугувати тексти Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, Ю. Федьковича, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного та ін.), але й рубежа віків. Тут варто відзначити малу прозу Грицька Григоренка, Д. Марковича, О. Авдиковича, Б. Лепкого.

Як свідчать спостереження, більшість новел збірки «По наших селах» є «новелами характеру», мистецька увага в яких сконцентрована передовсім на розкритті людського характеру загалом, чи його окремої грані. Події, сюжетні ходи, як наслідок, опиняються на периферії, виконуючи своєрідну роль каталізаторів динаміки й розвитку внутрішніх якостей особистості. Такою художньою особливістю характеризуються новели «Дурний Ілуца», «Вусата», «Безбожник», «Храм», «Через кирпу», «Чабан». Так, скажімо, бідність і напівголодне існування стають тією «призмою», крізь яку проступають темність і забобонність селянина («Безбожник»), його віками притлумлювана жорстокість та агресивність («Храм»), а показ відверто негативного ставлення громади до окремих осіб із фізичними вадами увиразнює проблему відчуження особистості («Вусата»), неможливості досягнути омріяного щастя («Через кирпу»), зображення відмінного від загалу способу життя й життєвих пріоритетів приховує самотність особи, її екзистенційну відчуженість («Дурний Ілуца», «Чабан»). Об'єднує ці твори їх виразний життєво-драматичний характер, зорієнтованість на дослідження кризових явищ внутрішнього життя людини й суспільства в цілому. Тут відсутня етико-моралістична постановка проблем, характерна, скажімо, для оповідань збірок «Учительські гаразди», «Шкільні образки», окремих новел із книжки «По наших селах» («Приймак», «Два пани», «Мафтей капітан», «Іцко»); натомість маємо прагнення автора відстежити онтологічні першооснови життєдіяльності людини, показати трагічний досвід зіткнення особистості зі світом, наслідок якої – самотність, відчуженість, смерть.

Завважені новели Д. Макогона не претендують на масштабність зображення (та це, властиво, й не передбачено специфічними законами жанру), але становлять собою глибокопсихологічні дослідження фрагментів людського життя. Так, в центрі новел «Безбожник» та «Храм» здавалося б буденні епізоди життя бідняцьких родин з їх відвічними бідами – недоїданням, хворобами, моральної надломленістю, забобонами, пияцтвом, деспотизмом та жорстокістю по відношенню до членів своєї сім'ї тощо. Голова вбогої селянської родини («Безбожник») напередодні Великодня перейнятий проблемою відсутності пасок. Не бажаючи «жебрати» поміж односельців, згорьований батько купує звичайний хліб і освячує його. Ця подія викликає обурення з боку хворої жінки, адже її

чоловік, віднісши «жидівський хліб до посвячення», виявився справжнім «безбожником». Сцена сімейної сварки доповнюється прикінцевою картиною, виписаною в гротескних тонах: «В хаті застав правдиве пекло. Діти плакали, а жінка гатила в стіну головою...» [22, с. 15]. Відбувається, отже, не очікувана розв'язка «домашнього» конфлікту, а навпаки його загострення, ускладнення, еволюція в іншу площину (окреслюється, скажімо, новий проблемно-тематичний вимір твору – темність і забобонність селянства, що межує із сліпим фанатизмом і под.).

Кінцевий епізод твору є вельми показовим із огляду на естетичні переконання автора. Насамперед розв'язка більшості новел Д. Макогона є не просто фабульною подією, яка вирішує раніше окреслений конфлікт (тут варто зробити суттєву заувагу: конфлікт у малій прозі письменника найчастіше так і залишається не розв'язаним, що зайвий раз акцентує трагічність світобачення майстра, його переконаність у безвиході й безпросвітності селянської долі). Фінальний підсумок сюжетної дії у новелах «Безбожник», «Храм», «Наймит», «Дурний Ілуца», «В розпуці», «Чабан», «Герой», «Убив журбу» підкреслює, на наш погляд, не лише фатальність долі їх героїв, але й набуває статусу філософського узагальнення, відбиваючи трагічні за своєю суттю закономірності світобудови. У зв'язку з порушеною проблемою видаються слухними спостереження Ю. Лотмана щодо взаємозалежності художньої моделі світу із розв'язкою твору, яка стверджує його основні закономірності. «У художньому творі, – завважив вчений, – хід подій зупиняється в той момент, коли обривається оповідь. Далі уже ніщо не відбувається, я розумію, що герой, який до цього моменту жив, уже взагалі не помре, той, хто домігся кохання, уже його не згубить, переможець не буде далі переможений, оскільки всяка наступна дія виключається».

Цим розкривається подвійна природа художньої моделі: зображуючи окремі події, розповідаючи про трагічну долю героїні – розповідає про трагічність світу в цілому. Тому для нас так багато значить хороший чи поганий кінець: він свідчить не тільки про завершення того чи іншого сюжету, але й про конструкцію світу загалом» [25, с. 263–264].

Йдеться, як бачимо, про трактування одного зі складових компонентів сюжету з погляду рецептивного аналізу художнього тексту, що дозволяє стверджувати семантичну неоднозначність розв'язки, яка, по суті, не розв'язує конфлікт (трагічно чи навпаки щасливо), а радше його увиразнює, доповнюючи таким чином письменницьку модель світу. Правомірність цього твердження засвідчує й художній світ прози Д. Макогона. Так, скажімо, прикінцевий епізод побиття дружини й дітей та пияцтво в шинку не розв'язує внутрішньої конфлікту в душі головного героя новели «Храм». Це радше логічне продовження наскрізної колізії майже всіх письменницьких творів – зіткнення індивідуального та

соціального, особистісних почувань і переконань героя й тих правил, що їх накладає суспільство на людину. Автор, користуючись естетичними можливостями гетеродієгетичного наративу (об'єктивний погляд на ситуацію), чітко вказує на причини перетворення «спокійного чоловіка» на «лютого, голодного звіра»: «Сміються люди з бідного зарібника, беруть його на збитки, а все через те, що Петро, відколи оженився, не справлял храму. А то, бачите, є від нього й бідніші люди в селі, та вони не зрікаються батьківських звичаїв, зазичаться, а храмуються, як Бог приказує. (...) Ось через що брало ціле село Петра на збитки» [22, с. 16]. Так само не є вирішенням конфлікту розв'язка новели «Наймит». Смерть старого героя наприкінці твору лише «відтіняє» переконання Д. Макогона в жорстокості суспільства, його байдужості до простої людини. А, приміром, трагічна кінцівка новели «Порятунок», коли мати фактично примушує доньку віддатися багатому дідичу, вияскравлює й водночас заперечує несправедливість існуючого світу з його нестерпними умовами існування, які спотворюють природні духовні цінності, морально калічать людину.

Оповідна структура новел «Чабан», «Храм», «Безбожник», «Порятунок», «Наймит», «Вусата», «Через кирпичу» відзначається майстерним поєднанням індивідуалізованого мовлення персонажів (поданих найчастіше у вигляді невластиве прямої мови) та наративних пасажів третьоособового розповідача. Останні, властиво, відіграють ключову роль у сюжетно-композиційному оформленні творів та характеротворенні. Внутрішній світ героїв, їх думки та переживання оформлені в гетеродієгетичному наративі, що відображає, сказати б, результат спостережень наратора над життєвою долею персонажа та сконцентрований головним чином на фіксації зовнішніх проявів його життєдіяльності та поведінки. Ось, приміром, типові приклади такого наративу з новели «Безбожник»: «Ще ніколи не було Семенові на серцю так тяжко, як сьогодні. Не одно вже лихо перебув, здається одної днини не було у нього без журби і клопотів...»; або: «Журився Семен, дивлячися на жінку свою хору, на діточки голодні, та ніяк не міг лихові зарадити» [22, с. 12–13]. Між тим, спостереження над наративною моделлю названої новели дає підстави стверджувати, що культивування письменником елементів розповіді від третьої особи є не лише провідним засобом характеротворення, але й основним способом оприлюднення погляду героя та наратора на зображений фрагмент світу (йдеться, властиво, про зовнішню й внутрішню фокалізацію та їх поєднання). Аналогічною наративною організацією відзначаються й новели «Храм», «Чабан», «Вусата», «Наймит» і под.

Окремі новели Д. Макогона постають як суцільний дискурс героя, який оповідає історію власного життя. Скажімо, новела «Дурний Ілуца»

побудована у формі внутрішнього монологу смертельно хворого персонажа. Прикутий до ліжка господар Ілуца, прозваний за життя «дурним», ніби звертається сам до себе, створюючи особливого наратора – самотнього, безпорадного, ображеного на весь світ. Почуття власної самотності й відчуженості поєднується із ненавистю до брата, його дітей і небажанням залишити їм у спадок власне обійстя: «Не дам я продати свого поля, своєї батьківщини! Кожному голову розвалю, хто вступить до моєї хати. І братові не лишу, нічого не лишу. Ади, син його вибив мені каменем око. За мої сливки око мені вибив. Не смієш, каже, зривати, бо то наші. І каменем мене, тай в око, аж витекло воно. Не лишу братові свого добра!» [22, с. 21]. Напади агресії й ненависті змінюються почуттям любові й прихильності до Марічки – чи не єдиної за життя Ілуци людини, яка ставилася до нього прихильно, із співчуттям та повагою.

Непоследовна й уривчаста нарація героя, свідомість якого постійно балансує на межі марення й реальності, лише підсилює емоційне напруження твору, створює ситуацію очікування трагічної розв'язки. У фіналі твору хата, яку так захищав від зазіхань рідні Ілуца, розвалюється й розчавлює персонажа. Цікаво, що кінцевий епізод новели поданий як спостереження експліцитного наратора з його підсумовуючою, авторитетною розповіддю: «Замовк Ілуца. Зарився цілий в солому і тяжко віддихав. За кожним віддихом хропіло йому в грудях, а ціла купа соломи підносилася то в гору, то в долину. Вітер що раз більше добирав на силі. Гудів, лютився, виривав старі сніпки з даху і тряс цілою хатою (...) Нараз затріщала хата і ціла стеля упала на землю. В слід за нею завалилася стіна і придавила собою Ілуцу» [22, с. 21]. У такий спосіб письменник майстерно доповнює внутрішню фокалізацію (погляд героя на світ, виражений у монологічному мовленні) зовнішньою, що й оформлює загальну картину наратованої дійсності.

Новели «Дурний Ілуца», «В розпуці», «Храм», «Порятунок», «Герой» втілюють суб'єктивно-екзистенціальну модель світу й людину в ньому. За позірною соціальною детермінованістю образів, реалізоцентристською моделлю світовідтворення, приховано цілий комплекс проблем, пов'язаних з особистістю, з її індивідуальним і суспільним буттям, з порухами її душі й глибинними засадами характеру. Зорієнтованість Д. Макогона на розкриття сутності цих проблем, ракурс їх бачення особистості й суспільства загалом переконливо свідчать про тяжіння прозаїка до естетики модернізму (принаймні до її окремих засадничих елементів). Разом з тим, способи художнього осмислення (художнього втілення) залишаються здебільшого традиційні. Маємо на увазі, зокрема, об'єктивно-описову манеру у зображенні психічних станів персонажів, показ загалом мінливого й нетривкого внутрішнього життя людини як статичну даність (тобто як те, що вже відбулося, як певний

результат), культивування екстрадієгетичного наративу тощо. Завважене, ясна річ, жодним чином не применшує художню вартість новел автора, оскільки такий, сказати б, симбіоз традиційного й модерного як раз і обумовлює унікальність стильового малюнку малої прози Д. Макогона.

Аксіоматично, що своєрідним вододілом між реалістичною літературою й модерною стало усвідомлення митцями складності психічного життя людини й відповідно необхідності пошуку адекватних способів його відображення в тексті. Так, скажімо, Ольга Сурова, вивчаючи проблему становлення модерністського письменства доходить цілком слушного висновку: «В прозі ХІХ ст. перед читачем постає результат думки – будь-який монолог (...) – це результат, квінтесенція процесу мислення, логічно побудований, вироблений ланцюг тверджень. ХХ ст. показує сам процес мислення – початкову, «чорнову» роботу» [26, с. 252]. Це зауваження вельми характеристичне й стосовно прозового дискурсу Д. Макогона.

Мала проза письменника, властиво, попри різноманітність і ускладненість наративних моделей тяжіє до фіксації видимого, зовнішнього «результату» думання і почування героїв (таким «результатом» є, на наш погляд, артикуляція персонажем або наратором своїх думок, відчуттів, переживань, бажань тощо). Типовою формою для цього є, звісна річ, внутрішній монолог, зорганізований Д. Макогоном у пряме та невласне пряме мовлення. Яскраві зразки внутрішнього монологічного мовлення героїв спостерігаються в новелах «Наймит», «Храм», «Дурний Ілуца», «Безбожник» та ін. Тим часом сам «процес» формування й перебігу різноманітних психоемоційних станів фактично не наратується, а відтак не отримує свого текстуального оформлення. Окрім того, думки і почування героїв зчаста передаються у вигляді своєрідного спостереження наратора за життям цієї людини й узагальнення ним власних роздумів (звідси й характерна для реалістичної манери письма розповідь від третьої особи). Такий спосіб відтворення внутрішнього світу персонажів є домінуючим у новелах «Вусата» та «Через кирпичу». В обох творах йдеться про життєву трагедію жінок, чиє особисте життя виявилось нещасливим. На заваді родинному щастю героїнь стає їхня неприваблива зовнішність, через яку обидві дівчини позбавлені уваги протилежної статі. Трагедія Василини («Вусата») розкривається через показ дисонансу, невідповідності між її некрасивою зовнішністю й багатим внутрішнім світом. Дівчина над усе полюбляє музику та співи, однак сільська громада повсякчас збиткує над нею: «Василина дуже любила музику. Жаль їй було, що жодний хлопець не бере її в танець. В своїм життю вона ще ні разу не танцювала з парубком. Правда, одного разу, на самий храм, закликав був її Іван Марчук у танець і вона, щаслива, прибігла до нього, а Іван, наче вуса, покрутив її верхню губу і серед

загального сміху відвернувся від неї та взяв іншу дівчину. Сей жарт всім дуже подобався. Навіть старі щиро сміялися, а бідній Василю із сорому здавалося, що цілий світ валиться на неї» [22, с. 10–11].

У новелі, як бачимо, застосовується типова для вітчизняного письменства форма третьоособового нарративу, творцем якого виступає сторонній оповідач-спостерігач, що перебуває поза межами артикульованої історії. Така нарративна організація тексту, як уже неодноразово зазначалося, споріднює Д. Макогону з М. Левицьким, Д. Марковичем, С. Ковалівом, Б. Грінченком, Любов'ю Яновською, Грицьком Григоренком і свідчить насамперед про тяглість мистецьких традицій. Розповідаючи про, сказати б, «шматок» життя, окремий його епізод, одну чи декілька людських доль названі письменники прагнули показати суть явища, розкрити загальні закономірності соціальних та індивідуальних процесів. Йдеться, властиво, і про зосередженість на різноманітних проявах людської душі, крізь призму якої (або ж у дотичності до якої) й вимальовується реальність. Цю рису прозописьма митців рубіжної епохи досить влучно схарактеризувала Наталя Калениченко, відзначивши, що «...реалізм ХІХ ст. прагнув пізнати і правдиво відобразити життя народу, то реалісти ХХ ст. (тут, очевидно, дослідниця має на увазі насамперед письменників, творчість яких поставала на «перехресті» естетичних координат народницької літератури й модерної. –) вважають літературу засобом пізнання духовного світу життя людини в різних проявах. Вони зосереджуються на внутрішньому світі героя, посилюючи соціально-психологічний аналіз» [27, с. 115]. Цитоване спостереження дослідниці потребує доволі суттєвого доповнення. Згаданий соціально-психологічний аналіз порухів душі персонажа відбувається здебільшого описово й екстравертно – через безпосереднє називання думок, почуттів, психоемоційних станів та їх зовнішніх проявів (виняток із цього становить хіба що проза В. Стефаніка, М. Коцюбинського, Б. Лепкого, М. Яцківа, інших митців із виразним спрямуванням у бік модерної естетики та поезики). Звідси, на наш погляд, і домінування гетеродієгетичного нарративу, тяжіння до об'єктивного опису й аналізу поведінки людини на основі спостереження, узагальнення. На текстуальному рівні це виявляється в застосуванні дієслів форм на кшталт «відчувати», «почувати», «переживати», «страждати», «журитися», «сумувати», «радіти», «плакати», «тішитися» тощо, які, властиво, й описують стан героя. Окрім того, Д. Макогон (як і інші названі письменники) повсякчас концентрує увагу на зовнішності своїх персонажів, яка виступає своєрідним семантичним стрижнем характеру й джерелом колізій і конфліктів («Вусата», «Через кирпу»).

В аналогічний спосіб оформлюється нарація і в новелі «Через кирпу». Її головна героїня живе в очікуванні нареченого та мріє про родинне

щастя. Емоційний стан жінки автор передає лаконічно, буквально кількома репліками наратора, які, властиво, мають характер спостереження, свідчення: «Єлена Саматюк, ся пристаркувата дівка, вже три дні не має спокою» [22, с. 65]; або: «Вже цілий рік сидить вона у своїй власній хатині, сидить і очікує жениха» [22, с. 68]. Факти життя персонажа висвітлюються Д. Макогоном клаптиково, фрагментарно, проте з максимальною емоційною напругою. Позбавлена можливості створити повноцінну сім'ю, вона приречена на самоту й страждання. Як і героїня новели «Вусата», вона змушена вести відлюдькуватий спосіб життя, адже суспільство фактично відвертається від неї, позбавляючи повноцінного існування. Розв'язання накресленого конфлікту «особистість – оточення» у письменника відбувається шляхом відвертого бунту жінки проти загальноприйнятих норм і суспільної моралі. Єлена Саматюк знаходить у селі «придуркуватого парубка» і влаштовує гучне весілля, а потім проганяє недолугого чоловіка. Її мета – право носити кирпу, як і будь-яка заміжня жінка – досягнута. Василина Коняк із новели «Вусата» віддається випадковому парубкові, а свою вагітність зустрічає радісно, як незаперечне свідчення, що і в неї був хлопець. Незважаючи на відсутність повноцінного життя, обидві жінки по-своєму щасливі.

Як свідчать спостереження, етична концепція Д. Макогона постає з розуміння світу як сповненої жорстокості, насилля та несправедливості дійсності. Життя людини тут цілковито підпорядковується незбагненним для неї законам, що й зрештою визначають трагічність та фатальність долі. Цікаво, що часом фатум у творах митця сприймається в його первісному, античному вимірі, коли людина виступає безсилою жертвою непереборних обставин і безвольно підкорюється ним (таку ситуацію, властиво, спостерігаємо в новелах «Дурний Ілуца» і «Чабан», де страждання персонажів зображені як ірраціональні, здавалися б, невмотивовані ззовні жодними соціальними чинниками). Причини відчуженості своїх героїв, їх безпросвітнього, сповненого страждання буття письменник відшукує в різних сферах соціального й індивідуального існування індивіда. В одних творах це крайнє економічне зубожіння, зумовлене несправедливістю соціального устрою («Лише загірлася...», «Порятунок», «Наймит», «Угода»), корупцією і свавіллям «владь імущих» («Даровизна», «Перша посада», «Щаслива дорога», «Шкільна власть», «Подвійна кара», «Конскрипція», «Арешт», «Протест»). Прикметною рисою цих оповідань є реалістична поетика, пізнавально-аналітичний підхід до осмислення потворний явищ світу, осмислення людського характеру як невід'ємної частини соціального середовища, добре відчутний критичний пафос (інколи навіть з тяжінням до іронії та сатири). Подеколи з метою підсилення ідейного звучання твору Д. Макогон звертається до алегоричних образів, покликаних втілювати

абстрактні поняття, як-от: «біда», «жаль», «сум», «убогість», «нужда», «голод», «холод» тощо. Так, скажімо, в оповіданні «Нова біда», вже сам початок відсилає читача до алегорично-символічного образу «біди», яка й виступає причиною негараздів селянської родини: «Біда втиснулася в хату Василя Різничука, сіла собі в темному куті під тапчаном, скалила зуби й сміялася. Боровся Василь з непрошеним гостем, напружував свої м'язи, все ж таки біди не рушив з місця» [4, с. 92]. Всі подальші дії героя спрямовані на осмислення природи цієї «біди» (тут письменник відображає елементи, сказати б, своєї «натурфілософії» гречкосія, який в міру свого життєвого досвіду намагається досягнути причини соціальної нерівності, економічної експлуатації) та пошук шляхів її подолання.

Алегорія виступає провідним художнім засобом і в оповіданні «На новий шлях». У творі автор вдається до двоплановості зображення й під виглядом неназваного «невеличкого краю з численним народом» змальовує окуповану Австро-Угорською імперією Буковину. Діалектика суспільних процесів своєї доби яскраво відтворена в образах «скривдженого, обграбованого і поневоленого народу», «юрби», «здеморалізованих та безкритичних рабів» та «ворогів» (йдеться про чужоземну владу), а також так званих «борців», «трибунів» і «вождів» (мова йде, очевидно, про «руських» депутатів до австрійського парламенту), які начебто намагалися здобути краще життя для свого народу.

Цікаво, що історичну долю українців Д. Макогон прирівнює до поневірян єврейського народу під час єгипетського полону: «А побожний був сей народ, як жоден інший. Хоч як був бідний, зниділий і голодний, то все з посліднього, від уст собі і своїм дітям відриваючи, носив в багаті, золотом сяючі церкви «на боже». Давав богіві дари і гаряче молився і товк церковні плити головою, просячи бога про кращу долю для себе. І бог вислухав сердешної молитви. Як народові єврейському в час найбільшого його занепаду релігійного послав бог святих пророків, так і сему скривдженому, обграбованому і поневоленому народові зіслав бог людей, які мали випроводити його з долини мук і сліз на гору правди, гаразду і волі» [4, с. 114–115]. Завважимо, що такі історичні й художні аналогії мають доволі стійку традицію у вітчизняному письменстві. Варто згадати у зв'язку з цим, хоча б, творчість І. Франка («Мойсей») та Лесі Українки («І ти колись боролась, мов Ізраїль, Україно моя!», «В дому роботи, в країні неволі», «Вавілонський полон», «На Руїнах», «В катакомбах»).

Вихід із рабського становища письменник цілком передбачувано з огляду на власні світоглядні позиції вбачає в освіті, у навчанні й усвідомленні необхідності колективно відстоювати власні громадянські

права. Наприкінці оповідання символічний «новий промінь» «на хмарному, понурому небі» закликає юрбу до «борні»: «Перестаньте ходити манівцями, злучіться в одну сильну громада і виступіть явно і рішуче до борні з вашими ворогами, з котрими побраталися ваші трибуни. (...) Пробудись, народе! Хай просвітний промінь сонця-правди освітить твою душу і роз'яснить твій розум. Стрясни із себе своє віковичне рабство і вставай з новою, повною надією до борні не за великопанській інтерес, але в інтересі своїм і своїх дітей, вставай в ряди, а перемога певне по твоїй стороні» [4, с. 116–117]. Оповідання «На новий шлях» (як і «У своєму царстві», «Школяр Микола», «Щаслива дорога», «Депутація» і под.) повною мірою репрезентує світогляд Д. Макогона, заґрунтований на своєрідному симбіозі просвітительських постулатів та народницьких уявлень про неосвічені й розрізнені народні маси та історичну місію інтелігенції у відстоюванні прав простолюду.

Між тим, як уже неодноразово зазначалося, в окремих новелах і оповіданнях Д. Макогон акцентує насамперед кризу духовності людини, втрату відчуття доброти, елементарної порядності, здатності співчувати, допомагати ближньому, домінування в душі селянина злоби, агресії, що й призводить до життєвих трагедій, смерті, божевілля («Недогода», «У світ за очі», «Перемога», «Чабан», «Вусата», «Через кирпу», «Храм», «Безбожник», «Дурний Ілуца» та ін.). Слід сказати, що розуміння проблеми під таким кутом зору зближує досліджуваного письменника з мистецькими пошуками С. Яричевського, Марка Черемшини, В. Стефаніка (з приводу останнього І. Франко свого часу оприлюднив цікаве спостереження, яке певною мірою стосується і прози Д. Макогона: «...трагедії й драми, які малює Стефанік, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatia mutandis* (лат. з певними змінами. –) повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестій на сила, їх потрясаючий вплив на душу читача» [19, с. 109]). Йдеться, зосібна, про те, що названих митців цікавили здебільшого не соціальні аспекти виписаних життєвих проблем і колізій, а їх моральне, етичне і духовне підґрунтя. Щодо малої прози Д. Макогона, однак, таке зауваження стосується лише частково, адже в переважній більшості його творів, об'єднаних у збірки «Шкільні образки», «Учительські гаразди» та «Проти хвилі», соціальна складова конфліктів загалом посідає центральне місце. Варто враховувати також і соціальну детермінованість характерів, вмотивованість поведінки персонажів, виразно окреслене протиставлення багатіїв і простолюду.

Сюжети більшості творів Д. Макогона традиційно концентричні: ланцюг подій логічно побудований і поданий у суворій послідовності від експозиції до розв'язки. Як наслідок, виклад подій має об'єктивний повістевий характер, здійснюваний традиційним гетеродієгетичним,

всезнаючим наратором. З цього погляду письменник постає продовжувачем традицій повістування реалістичного прозописьма І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б. Грінченка, І. Франка. Аналогічну техніку наративної організації засвідчують й інші письменники-сучасники Д. Макогона: Грицько Григоренко, Любов Яновська, С. Ковалів, Д. Маркович, М. Левицький, О. Авдикович. Наратовані події в їх творах постають крізь призму свідомості насамперед автора, а не героя (як, скажімо, в імпресіоністичній прозі М. Коцюбинського чи експресіоністичному письмі В. Стефаника). Цей момент, на наш погляд, доволі суттєвий, позаяк виступає одним із факторів, що дозволяють відокремити традиційне письменство від модерного.

Відхід від класичної манери сюжетотворення спостерігаємо лише в новелах «Убійниця», «Контраст», «В розпуці», «Дурний Ілуца», де автор (і, відповідно, наратор) оминає передісторію персонажів і подальших подій, зводить до мінімуму експозицію й концентрується власне на кульмінації дії. Стрижневу роль тут відіграють не мовні партії наратора, а мовлення самих персонажів – їх монологи та діалоги. Організуючим чинником сюжетно-фабульної структури (і до певної міри тексту) в цих творах виступає свідомість героя, його рефлексії, враження від побаченого й пережитого, зрештою, його нарація. За таких умов, представлена у художньому творі візія світу зазнає суттєвих видозмін: позитивістсько-раціональна концепція дійсності поступається інтуїтивно-ірраціональній, в якій відсутні причиново-наслідкові зв'язки та звична логіка подій. Оточуюча дійсність, отже, уявляється як динамічна, рухлива система, в якій превалюють швидкоплинні емоції, взаємодіють контрастні протилежності. Характерним прикладом такої наративної організації тексту й відповідної моделі світу слугує новела «Дурний Ілуца», в якій хвора свідомість головного героя продукує низку асоціативних картин і образів, лише віддалено пов'язаних між собою. За схожим принципом побудована й новела «Контраст».

Спостереження над малою прозою Д. Макогона дозволяє зробити висновок, що особливості проблематики його творів зчаста визначають характер стилю, специфіку образних структур і навіть своєрідність жанрових модифікацій. Проблемно-тематичний спектр прози письменника надзвичайно широкий і охоплює різні сторони життя буковинського села напередодні Першої світової війни. У центрі уваги автора – буденне життя сільського вчителя (збірка «Учительські гаразди»), яскравий і багатогранний дитячий світ школярів («Шкільні образки»), гострі соціальні проблеми селянства та занепад системи шкільної освіти («Проти хвилі»), нестерпне існування сільської бідноти («По наших селах»).

Осмилюючи нагальні проблеми сьогодення, прозаїк звужує художній простір новел і оповідань до меж окремого села («Побіда», «Конскрипція», «Арешт»), школи («Грішник», «Любов», «Ліктура», «Два табори», «Подвійна кара», «Даровизна»), конкретної родини («Храм», «Безбожник», «Приймак», «Недогода», «Угода», «Нова біда»), внутрішнього світу селянина («Наймит», «Дурний Ілуца», «Чабан», «Вусата», «Через кирпу», «Порятунок»), школяра («Лише загілася...», «На пам'ять»), інтелігента-народника, вчителя («Перша посада», «Щаслива дорога», «Шкільна власть», «Службовий обов'язок», «У світ за очі»), морально-етичні риси та ціннісні орієнтації яких репрезентуються на тлі економічних і соціальних обставин кінця ХІХ – початку ХХ ст. Осібне місце посідають оповідання про Першу світову війну «Шпигун» та «Австрійський герой», прикметні своїм гуманістичним пафосом, співчуттям до знедаленої людини. В їх центрі – людина, яка залишилася наодинці з непереборними обставинами й жахіттями війни, зазнала горя, жорстокості, проте зберегла віру в добро, взаємодопомогу, милосердя. Як показує аналіз, семантичне поле прози Д. Макогона охоплює найрізноманітніші аспекти буття індивіда, концентрує в собі універсальні константи екзистенції людини, демонструє нелегку проблему вибору між добром і злом, милосердям і жорстокістю, гармонією й відчуженням.

Індивідуальна стильова манера письменника видається на позір простою й невимушеною. З-поміж її найхарактерніших ознак – майже цілковита відсутність ліричного струменя, предметність і конкретність, реалістичність зображально-виражальних засобів, деяка одноманітність оповідних моделей (переважає третьоособовий нарратив, інколи ускладнений розмовною формою «я оповіди»). Завважені стильові домінанти зумовлюють і відповідну естетичну рецепцію творів автора: вони сприймаються насамперед у контексті реалістичної літератури, що несла в собі міцний заряд народницької ідеології. Звідси, на наш погляд, не лише вибір характерних персонажів (це переважно селянство, що впродовж усього ХІХ століття ідентифікувалося з нацією, а також інтелігенти-освітники, які, за словами І.Франка, «намагалися витворити з величезної етнічної маси українського народу – українську націю, суцільний культурний організм» [28, с. 401–402].), але й позитивістсько-раціональна модель художнього осмислення проявів індивідуального й соціального буття людини. Таким чином, описовість, об'єктивний аналіз зовнішніх проявів життя в більшості оповідань прозаїка переважають над експресивністю, відтворенням спонтанності й мінливості психічного світу особистості.

Між тим, окремі новели Д. Макогона (маємо на увазі, властиво, «Контраст», «Убійниця», «Дурний Ілуца», «В розпуці», «Наймит», «Герой») позначені впливами модерністської художньої практики, що утверджувалася у вітчизняному мистецькому просторі на зламі ХІХ – ХХ віків. Поетика

названих творів репрезентує своєрідний синтез реалізоцентристською моделі дійсності з елементами імпресіоністського та експресіоністичного письма. Ознаки модерністської літературної практики вбачаємо в послабленні ролі сюжетно-фабульного чинника, домінуванні емоційної, ірраціональної складової в характерах героїв, зосередженні уваги на показові швидкоплинних психоемоційних процесів, урізноманітненні наративних структур тексту. Окрім того, письменник орієнтується на зображальні засоби підвищеної чуттєвості, виразності, емоційності. Такими, властиво, є мовлення персонажів – спонтанне, сповнене почуття, болі, афекту, враження від дисгармонійного світу з його протиприродними, антигуманними законами. Зразки монологічного й діалогічного наративів, позначених виразною експресіоністичною поетикою, знаходимо в новелах «Наймит», «В розпуці», «Порятунок», «Шпигун» і под. Однак, атрибутувати окремі твори майстра як суто імпресіоністичні чи експресіоністичні, ясна річ, не правомірно. Йдеться більшою мірою про явище так би мовити стильової еkleктики, поетикального синкретизму, загалом характерні для української літератури означеного періоду.

В цілому осмислення новел і оповідань Д. Макогон дозволив виокремити ряд іманентних рис, притаманних художньому світові його творів як особливому мистецькому континууму, що відбиває індивідуальне авторське світобачення, його естетичні й етичні пріоритети, поетикально-стильові домінанти та наративні моделі. З-поміж найхарактерніших виокремимо: абсорбування досвіду письменства попереднього періоду та слідування в річищі реалістичної художньої культури, поєднаної з рисами модерного світовідчуття; позірний вплив новітніх західноєвропейських мистецьких напрямів (проза майстра засвідчує елементи імпресіоністичного, експресіоністичного та натуралістичного письма); переломлення дійсності крізь призму етичних категорій, сформованих під впливом народницької ідеології; розуміння людини як невід'ємної складової соціального організму; апелювання до соціальних та національних проблемах своєї доби тощо.



Література

1. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності. Київ : Задруга, 2003. 354 с.
2. Макогон Д. Шкільні образки. Мамаївці : Вид. «Вільної організації українських учителів на Буковині», 1911. 24 с.
3. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
4. Макогон Д. Я. Вибрані оповідання / Підготовка текстів та вступна стаття О. С. Романця. Львів, 1959. 119 с.

5. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – пер.пол.XX ст. Львів : Світ, 1998. 212 с.
6. Макогон Д. Проти філі. Новели. Коломия, 1914. 75 с.
7. Маковей О. Стефан Ковалів. *Літературно-науковий вісник*. 1900. Т. 11. Кн. 8.
8. Маркович Д. В. По степах та хуторах. Київ, 1991. 346 с.
9. Грудницька М., Курашова В. Степан Васильченко: Статті та матеріали. Київ, 1950. 376 с.
10. Грінченко Б. Грицько Григоренко. Наші люди на селі (Рецензія). *ЛНВ*. 1898. Т. III. Кн. 9. 195 с.
11. Капленко О. Наратив як модель світу: структурна побудова і проєкція на художній текст. *Слово і час*. 2003. № 11. С. 10–16.
12. Колінько О. П. Мала проза Стефана Коваліва в контексті розвитку української літератури кінця XIX – початку XX ст. : автореферат дис... кандидата філол. наук. Київ, 2000. 14 с.
13. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. К., 2003.
14. Ткачук О. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця XIX – початку XX ст. *Слово і час*. 2003. № 11. С. 17–24.
15. Lee V. On Literary composition. *The Contemporary Review*. 1989. P. 43
16. Макогон Д. Учителські гаразди. Нариси. Коломия : «Видавнича спілка учительська», 1911. 72 с.
17. Friedman Norman. «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept». *PMLA* 70. 1955. P. 1160–1184.
18. Friedman Norman. «Forms of the Plot». *Journal of General Education* 8. 1955. P. 241–253.
19. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі. *Франко І. Зібрання творів: У 50 т.* Київ : Наук.думка, 1982. Т. 35.
20. Товкачевський А. Утопія і дійсність. *До характеристики української інтелігенції: Зб. статей з передмовою Миколи Євшана*. Київ, 1911. 269 с.
21. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
22. Макогон Д. По наших селах. Новели. Коломия : «Мужицьке видавництво», 1914. 79 с.
23. Стефаник В. С. Вибране / Упоряд., підготовка текстів, приміт. і словник В. М. Лесина та Ф. П. Погребенника; Автор вступ. статті В. М. Лесин. Ужгород : Карпати, 1979. 392 с.
24. Лепкий Б. З села. Оповідання. 2-ге вид. Ужгород : Вікторія, 1923. 176 с.
25. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970.
26. Сурова О. Ю. Человек в модернистской культуре. *Зарубежная литература второго тысячелетия 1000 – 2000* / Под ред. Л. Г. Андреева. Москва, 2001. 451 с.

27. Калениченко Н. Л. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Напрями, течії). Київ : Наук. думка, 1983. 255 с.
28. Франко І. Одвертий лист до галицької української молодіжі. *Франко І. Зібрання творів: У 50 т.* Київ : Наук. думка, 1982. Т.45.
29. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
30. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с.
31. Макогон Д. Мужичькі ідилії. Поезії. Чернівці : «Руська Рада», 1907. 61 с.
32. Ткачук М. П. Лірика Івана Франка: До 150-річчя від дня народження Івана Франка: Монографія / Передм. А. Толстоухова. Київ : Світ Знань, 2006. 296 с.
33. Франко І. «З вершин і низин». *Франко І. Зібрання творів: У 50 т.* Київ : Наук. думка, 1982. Т. 1.
34. Шевченко Т. Поетичні твори: У 3-х т. Київ : Держ.видавництво худ. літ-ри, 1963. Т. 1. Поетичні твори. 730 с.
35. Клим'юк Ю. Особливості формування жанрової системи лірики І. Франка. *Слово і час.* 2004. № 8. С. 30–39.
36. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. Київ : Наук. думка, 1980. Т.26.
37. Науменко Н. В. Символіка в образній структурі української новелістики кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : автореферат дис... кандидата філол. наук. Київ, 2002.
38. Корнійчук В. С. Поетика лірики Івана Франка : автореферат дис... доктора філол. наук. Львів, 2006.
39. Макогон Д. Як став Мафтей радикалом? *Громадянин.* 1910. 1 січня. С. 2–5.
40. Макогон Д. Організуймося. *Громадянин.* 1909. 10 червня. С. 3.
41. Габермас Ю. Філософський дискурс модернізму. К., 2001.
42. Шпенглер О. Закат Європы : Очерки морфології мирової історії. Москва, 1999. Т. 2. 426 с.
43. Наливайко Д. С. Стиль наряду й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. *Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст.* Київ, 1987.
44. Письменники Буковини другої половини ХХ ст. Чернівці, 2001.
45. Макогон Д. Біографічна довідка. Поезії. Оповідання. *Письменники Буковини початку ХХ століття.* Київ : Держлітвидав України, 1959. С. 175–304.
46. Павличко Соломія. Модернізм як риторика естетизму: поезія початку ХХ ст. *Слово і час.* 1995. № 9–10. С. 28–34.



Завдання

1. За лінком знайдіть інформацію та пояснить, що за події відбувалися в Чернівецькому університеті // <http://new.litprostir.cv.ua/?p=586>
2. Проведіть заочну екскурсію, оповідаючи про Д Макогона.
3. Напишіть опорний конспект, використовуючи наведений вище матеріал.

2.7. Національний код морально-естетичних домінант у казці Леся Мартовича

Проблема ентропії етичних начал, що актуалізувала себе в літературі порубіжжя століть, знову на часі, коли твори митців кінця ХХ – початку ХХІ століть просякнуті антиколоніальним пафосом, у них панує атмосфера інтелектуальної свободи, відбувається насиченість пан'європейською тематикою, сенсом «кінця кінців», переоцінкою етико-естетичних пріоритетів, а літературний процес знаходиться в стані безперервного оновлення та становлення, його окремі напрямки взаємодіють між собою. Тому звернення до творчої спадщини представника маргінальної, на думку критичної рецепції, «покутської» літератури уможливить оприявлення нових аспектів знань про літературний процес загалом та окреслить напрями подальших пошуків.

Розкрито сутність складових чинників етичної концепції Леся Мартовича у системі моральних цінностей гуманістичного та національного наповнення на прикладі сатиричної казки.

Леся Мартович є однією з яскравих, проте малодосліджених до сьогодні постатей української культури ХІХ століття, у спадщині якого є твір, що за жанром визначено як казка. Як відомо, особливе місце у духовній сфері нашого народу належить саме казці. Вона незвичайним почуттям живе у кожному з нас від колиски до змужніння, адже це особлива форма мислення, форма творчості. Поряд з цим казка – джерело знань, бо у ній зашифрований життєвий досвід багатьох попередніх поколінь, відображаються усі аспекти людського життя, а казкові сюжети розкривають ситуації та проблеми, які переживає у своєму житті кожна людина. В усіх народів здавна цінували виховне значення казки, адже вона несе в собі культуру, світогляд, стиль взаємин, цінності, моральні норми свого народу. Через казки різних народів людина має можливість пізнати життя і погляд на Світ у різних куточках Землі, бо ж у казках

завичай передається найпотаємніше і найхарактерніше для нації. Такі казки – засіб розуміння внутрішнього світу, образу думок і «правил гри» людей, що живуть інакше, ніж ми. Упродовж багатьох віків казка трансформувалася, дещо в ній переосмислювалося, губилося й додавалося відповідно до зміни в світогляді людини. Однак давні казки не відкидалися зовсім, а пристосовувалися до нових умов життя, збагачувалися набутим досвідом і у такому довершеному вигляді дійшли до сьогодення. Казка Л. Мартовича і в ідейному, і в художньо-естетичному відношенні є оригінальним зразком цього жанру в українській літературі. Л. Мартович глибоко відчував соціальне значення казок для трудової людини, розумів, що вони є часто своєрідним висловом її ідеалів, мрій і прагнень, джерелом правди і народної мудрості. Загалом казки Л. Мартовича ще не були предметом системного наукового аналізу, деякі з них розглядалися в аспекті художньої трансформації фольклорних джерел (О. Дей, О. Вертій), у контексті дитячої літератури (Д. Білецький, В. Бойко, І. Гмир, Л. Кіліченко) та політичної сатири (Ф. Білецький, І. Денисюк, А. Халімончук), з погляду наратології (М. Легкий). Окремим творам казкової природи присвятили свої студії А. Кримський, Т. Франко, Д.-Г. Струк, З. Гузар, П. Іванишин, Я. Мельник, А. Скоць, В. Шиян.

У творчості Л. Мартовича знайшли продовження і розвиток традиції народнопоетичної сатири та гумору, а також традиції І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, Т. Шевченка, М. Салтикова-Щедріна, І. Франка, А. Чехова, Г. Успенського. Тематично автор близький до В. Стефаніка М. Черемшини, що неодноразово відзначалося літературознавцями (Ф. Білецький, Г. Токмань, І. Хоцянівська, С. Шаховський та ін.). Загалом його творчість розглядається в контексті «Покутської трійці», та й написані сатиричні новели говіркою, що подекуди утруднює читання. Основним джерелом тем і сюжетів письменника було тогочасне життя галицького села, люди стогнали у кабалі панів, куркулів, лихварів. У творах прозаїк нерідко розвиває глибокі соціально-економічні корені класової нерівності у селі. Певно, тому виразна риса його художньої манери – поєднання трагічного з комічним, гумор, який межує із іронією, сатирою, має підтримати пересічну людину, вселити надію на краще, навіть за умов важкого, безпросвітнього, злиденного, безправного життя. Як і Т. Шевченко, у межах народницьких канонів, Лесь Мартович, змальовуючи співвітчизників, щиро їх любить. Він також спирається на християнські канони.

У людині, згідно з християнським положенням, – три складові: дух, душа і тіло. Значить, людина – це ще і те, на що вона дивиться. І як ми ретельно добираємо їжу, звертаючи увагу на склад і термін придатності, так само потрібно ретельно вибирати і те, на що ми дивимось. *Бо око – світильник для тіла* (Євангеліє від Мт. 6, 22).

Імовірно, у кінці XIX століття були створені можливості для перегляду загальнолюдських норм моралі, всупереч принципу класового аналізу, що панував протягом досить тривалого часу. В етико-культурологічному контексті період позначений моральним катарсисом, новою моральною перипетією, що обумовила трагедію особистості і трагедію вчинку. На перше місце почав висуватися принцип гуманістичного ставлення до людини. Спеціальні дослідження останнього десятиліття (І. Бех, І. Карпова, В. Киричок та інші) переконливо довели, що в людей у достатній мірі проявляється інтерес до себе, прагнення порівняти себе з іншими в масі, бажання утвердитися в позиції «кращого». Автори вказують, що ознаки заздрості і будь-яких негативних емоційних проявів виникають від авторитарності з боку ішої людини, батька, матері, викладача, керівника. Таким чином, гуманні стосунки в колективі за будь-яких обставин мають утверджувати людську гідність кожної людини, красивої чи некрасивої, керівника чи підлеглого, запобігати виникненню страху перед невдачею, приниженням. Людина має право вільно висловлювати свою думку, яка може не збігатися з тією, яку висловлюють інші, тим самим вона реалізує своє право бути мислячою особистістю. Одним із важливих засобів духовного формування цілісної людини є розвиток духовної, родової, генної та архетипної пам'яті людини.

1911 року С. Єфремов у праці «Історія українського письменства» зазначив, що головною силою у вирішенні національної ідентичності, пробудженні свідомості є «питання про власну долю, про свою майбутність не як державних тільки організаторів, а саме як націй, як колективу людського, культурними, а не самими політичними ознаками об'єднаного [...], ентузіасти й ініціатори відродження пробують знайти нові форми національної творчості, виходячи з самої основи життя всіх націй – з народних мас» [5].

Суть гуманізації, за О. Вишневським, полягає «у відході від культу сили, від зневаги до людини та в реабілітації загальнолюдських цінностей...» [3, с. 43]. На його думку, це відродження духовності людини. Слід зазначити, що Г. Баллом у праці «Сучасний гуманізм і освіта: соціально-філософські та психолого-педагогічні аспекти» гуманізацію пов'язує з категорією свободи як зовнішньої, так і внутрішньої усіх учасників процесу [1, с. 10].

За І. Бентамом, «природа поставила людство під керування двох вірних володарів – страждання і задоволення... Вони керують нами у всьому, що ми робимо, що ми говоримо, що ми думаємо». Якщо певна дія доставляє людині задоволення, то його можна віднести до добра, воно корисне. Саме з позицій користі ми оцінюємо всі дії людини. І хіба можна відкидати цей принцип? Єдине, з чим можна посперечатися, так це з тим, що людина часто знає цей принцип, але розглядає його абстрактно, нібито не відносячи його до самої себе [2, с. 26–27].

Етика Арістотеля – учення про чесноти, що він поділяв на два види: діаноетичні чесноти утворюють вище щастя, блаженство, Арістотель називав їх проявом божого в людині. Це споглядальна діяльність розуму. Етичні чесноти складають власне людську евдемонію. Це діяльність практичного розуму, що направляє в правильне русло прагнення пристрастей і почуттів. Чеснота – не тільки засіб для досягнення щастя, але вона сама є метою людини, що здійснює правильний вибір. Предметом етичних чеснот є схильності, афекти, жагучі рухи душі, якими керує розум. «Чеснота – це здатність надходити щонайкраще в усьому, що стосується задоволень і страждань, а порочність – це її протилежність» [3]. Чеснота – це правильний вибір, коли вірно спрямований розум погодиться з рухом почуттів, а рух почуттів згідно з розумом. Чеснота – життєве придбання людини, його особисте досягнення. Це придбаний стан душі. Характерною рисою арістотелівського визначення чесноти є принцип помірності. Чеснота – це середина між двома крайностями. Саме так він визначав усі етичні чесноти (розсудливість, мудрість, пишнота, величавість, честолюбство, рівність, дружелюбність, правдивість, люб'язність). Наприклад, гордість – це середина між спесивістю і приниженістю, мужність – це середина між боягузством і невтримною відвагою. Чесноти залежать від самої людини, від її свідомого вибору, потім вони переходять у звичку. Таким чином, задача кожної людини – виховувати в собі чесноти, а задача етики – максимально сприяти цьому.

Як зауважують літературознавці, Л. Мартович був прогресивним діячем свого часу, проповідником високих соціальних та етичних ідеалів, пристрасним борцем з ницим, фальшивим, підлим. Значно менше уваги звертається на те, що він залишив сатиричні твори непересічної етико-філософської та естетичної цінності. Характерною особливістю його сатири є широке узагальнення дійсності, зображення її в історичному русі, у закономірних зв'язках з минулим і майбутнім. Прозаїка цікавила соціальна і політична побудова суспільства, психологія і поведінка різних верств населення. Тому у творах спостерігаємо складні ідейно-художні концепції, широкооб'ємні синтетичні замисли, проблемну розлогість, складну жанрову природу, позбавлену жодних канонів. Митець активно використовував журналістсько-публіцистичні звороти, образи радикалів-агітаторів, їх діяльність і вплив на психологію селянства. Л. Мартович розумів роль народу у творенні духовних якостей нації, вірив, що можливо вплинути на їхнє становлення. Увага Л. Мартовича зосереджена, перш за все, на внутрішньому комізмі як окремої людини, так і суспільного організму в цілому. Л. Мартович досконало пізнав психологію селянства, тому оголив, подекуди гіперболізував селянську темноту і ворожнечу в оповіданнях «За межу», «За топливо», «Зле діло». Нещадність сатирика проявлялася й до пороків соціальних верхів, зокрема

письменник піддав нищівній критиці антинародні цісарські закони. Для «верхів» використовував невичерпний запас сарказму і зневаги, для «низів» – біль і сміх крізь сльози, як це спостерігаємо в оповіданні «Стрибожий дарунок». Твір датований літом 1905 р. Він увійшов до третьої й останньої за життя письменника збірки «Стрибожий дарунок та інші оповідання», надрукованій у Львові. Збірку якраз і починала сатирична казка «Стрибожий дарунок». Твір складається з одинадцяти розділів, кожен з яких додає шкіц до соціально-духовного портрета громади села Смеречівка, забутого Богом і людьми: «Зовсім відбите від світу, дороги туди нема, а дістатись до нього – треба брести двадцять і чотири глибоких річок. Нема там ні школи, ні пана, ні жадного уряду» [10]. Село віддалене від реального світу не тільки географічно. Воно таке забите, безпорадне і покірне, що Перун без особливого страху і вагань обирає його для здійснення далекоглядного задуму: «Тим-то я думаю, що нікому нічо не завадить, як я в Смеречівці зроблю народові вигоду. А на мене потім ніхто не сміє нарікати, бо я скажу: зробив я усе, що було треба» [10]. Варто зупинитися на обранні автором для втілення Божого промислу язичницьких богів, що, по-перше, свідчить про недовіру селян християнському віровченню, котре збанкрутувало себе в очах смеречан, по-друге, пантеїзм як єдине джерело надії і сподівань на краще. Людині ще з давніх часів було дуже важливо, щоб усі види її діяльності – державна, господарська, військова, сімейна – перебували під заступництвом вищих сил, які наділялися найбільшою силою і владою, загальними і важливими функціями – одні керували природними явищами, інші протегували господарську діяльність людей, треті допомагали у війні, під владою четвертих були суспільні відносини. Від волі богів залежали життя і благополуччя людини. Вищий рівень божої ієрархії, як і в інших язичницьких пантеонах, у слов'ян утворювали боги, які відповідали за найбільш важливі сфери життєдіяльності стародавнього суспільства: господарську, військову, ритуальну, владно-розпорядчу. У всіх складних ситуаціях слов'яни-язичники зверталися з проханнями про допомогу саме до богів. Верховним божеством був Перун. Культ поклоніння Перуну був загальнослав'янським. Згідно з поглядам давніх слов'ян, Перун в образі навченого життєвим досвідом чоловіка мешкав на небі і володів небесним вогнем. Зброєю його були сокири, каміння та стріли. Коли він кидає їх на землю, то відбувається гроза. Із днів тижня Перуновим вважався четвер, із тварин Перуну присвячувався кінь, із дерев – дуб, із природного ландшафту – гори. У період становлення давньоруської держави Перун з повелителя грози трансформується в покровителя князів і їх дружин. Примітно, що в ході язичницької релігійної реформи 980 року, проведеної князем Володимиром, яка безпосередньо передувала запровадженню християнства, Перун – до цього

родовий княжий бог-покровитель – був урочисто проголошений «богом богів» Русі, верховним покровителем держави, тому він очолював пантеон богів.

Свідомість громади (смеречівчан так можна назвати умовно – за спільністю території) у зародковому стані. Вона навіть слово «політика» не розуміє. Тут кожний живе виключно задля себе. У такої громади, переконаний бог Перун, не може бути «політичних» бажань, селяни просто не збагнуть справжньої ціни «стрибожого дарунка», зробленого про людське око. Тому й, власне, посилає Стрибога зробити для людей «усе, що собі лиш забажають» [10]. За Лаврентіївським літописом, у рамках створеного близько 980 року князем Володимиром пантеону язичницьких богів у ньому безпосередньо також згадувалися: Мокош, Хорс-Даждьбог, Стрибог, Семаргл.

Ім'я Стрибог зустрічається в «Слові про похід Ігорів», де його онуками названі вітри, що наштовхнуло деяких учених на думку вважати Стрибога божеством вітру. Проте останнім часом визнання отримала теорія, згідно з якою, перша частина слова Стри-бог походить від дієслова «простирати» (з наказовою формою «простели»), «поширювати», і, отже, ім'я Стрибог означає «розподільник, поширювач загального блага». Якщо ця теорія правильна, тоді Стрибог і Даждьбог – божества, що наділяють людей божественним благом і розподіляють його на Землі. Одні дослідники вбачають у ньому добрий початок світоустрою: за їх трактуванням, ім'я його можна звести до давньоіранського «сіє бог», «улаштовувач добра». Інші ж тлумачать Стрибога як «сутність від Зла»: суворе божество вихорів і буревіїв, що протистоїть світлопочатку, – покровитель війни, бог-винищувач, від праслов'янського «знищувати» [17].

Слов'янська релігія була позбавлена фаталізму [18, с. 121]. Про це нам сповіщає ще Прокопій, кажучи, що слов'яни про долю зовсім не мають поняття. Хоча сьогодні серед народу побутує думка про призначення, але вона запозичена разом з християнством у чужих народів. У поляків навіть слово Los, що означає долю, запозичене з німецької. Малоросійське слово частка не означає долю, а стан, у якому перебуває людина: в одній пісні козак скаржиться на долю, а доля йому відповідає, що не доля винна, а воля. Ось корінне слов'янське поняття про свободу людини. Ворожіння при храмах не означають також віри в долю, людина, відчуваючи нестачу чіткого уявлення щодо певної ситуації, бажає дізнатися від божества: чи буде доречним те, що вона робить. Водночас посилювалася віра в силу слова. Людське слово мало в собі щось чародійне, містило таємничу силу, яку дізнатися була надмірна мудрість. Слово могло дати людині щастя і погубити її остаточно; слово могло проганяти хвороби, зупиняти дію злих духів, керувати фізичними явищами, творити чудеса. Хто осяг таємниче значення слова, той

безпечний і в битві, і на морі, і серед таємних ворогів. Пам'ятником цього вірування залишилися змови, за допомогою яких простий народ думає купувати багатства, позбуватися від небезпек і хвороб. Таке вірування [18, с. 235] еволюціонувало у слов'ян у любов до поезії та спричинило величезний запас пісенності. У пісні слов'янин бачив не тільки приємне, але піднесене; поет носив ім'я віщого, тобто відав сокровеними істинами, і поезія називалася вещьба. Звідти у слов'ян повага до законів і правил батьків, позначеними в безлічі висловів або прислів'їв, у яких закарбована життєва мудрість [8].

У слов'янській міфології божество дарує життя, родючість, довголіття – такими були богиня Жива у балтійських слов'ян і Рід у східних слов'ян. Але божество може приносити і смерть: мотиви вбивства пов'язані в слов'янській міфології з Чорнобогом і Перуном (прокляття типу «щоб тебе Чорнобог, або Перун, убив»), із Триглавом (можливо, він – владика пекла) чи з Перуном, вражаючим демонічного супротивника. Утіленнями хвороби і смерті були Нав, Марена (Морена), власне Смерть як фольклорний персонаж і клас нижчих міфологічних істот: мара (мор), змора, мара та ін. Символи життя й смерті в слов'янській міфології – жива вода й мертва вода, дерево життя, і заховане біля нього яйце з кощієвою смертю, море або болото, куди посилаються смерть і хвороби [7].

Стрибог здатний викликати і втихомирить вітер будь-якої сили. У нього в підпорядкуванні перебував птах Стратим, утім, і сам бог здатний приймати його зовнішність. Як й інші брати-боги Стрибог – сильний маг, але магія його пов'язана з вітром і рухом повітря, що дає божеству здатності літати, створювати ілюзії, ставати невидимим і робити невидимими будь-які навколишні об'єкти. Це давнє божество уособлювало руйнівну стихію, небесні чи атмосферні явища. Напевно, тому і виявився Стрибог в одній компанії з іншими вищими богами, адже наші пращури дуже потребували заступництва володаря погоди, інколи навіть життя людей залежало від урагану, що налітав раптово на кораблі русів, а пилові бурі погрожували хліборобам неврожаєм і голодом. Наші пращури намагалися пом'якшити, умилювати Стрибога, володаря вітрів. Та інакша іпостась Перуна пов'язана з його каральною функцією. Насилаючи град, бурі і зливи, Перун карав смертних неврожаєм, голодом і повальними хворобами (пошестю). Б. Рибаків вважає, що Стрибог, Сварог, Рід і Святовид – це імена-епітети одного і того ж верховного небесного божества. Таким чином, мабуть, можна говорити про те, що уособленням неба-батька був не тільки Сварог, але і (раніше) Стрибог. Перша частина імені Стрибог того ж кореня, що і давньоруське Стрий – дядько по батькові. Це теж указує на батьківські функції цього божества, адже в сімейно-родинних відносинах багатьох первісних племен дядько по

батькові був вагомішим, ніж навіть батько. До часів становлення державності у східних слов'ян Стрибог вже втратив положення верховного божества неба, хоча продовжував шануватися як значне небесне божество. Т. Гамкрелідзе й Я. Іванов відзначають, що хоча ім'я Стрибога в цю епоху ще й відображає статус верховного слов'янського божества, але «в традиції давньоруської Стрибог(ь) являє вже не верховне божество, а висловлює, вочевидь, функції, пов'язані з деякими природними явищами» [7].

Б. Рибаків переконливо доводить, що іменування Стрибога дідом вітрів підкреслює його значущість в язичницькій ієрархії богів і духів, він – «володар повелителя вітрів».

Більшість дослідників сходяться в тому, що Стрибог – небесне божество, а отже, у його владі були якісь небесні чи атмосферні явища. Я. Боровський вважає Стрибога божеством вітру, бурі, урагану і взагалі будь-якої погоди. Можливо, Стрибогу приписувалася і влада над зірками. Напевно, саме тому він потрапив в пантеон князя Володимира. Дружинна знать Русі, постійно здійснюючи військові походи на різні народи і країни, мала потребу в заступництві такого бога, особливо під час морських походів київських князів. Адже неодноразово траплялося, що раптова буря губила військовий флот русів або раптовий вітер топив, а іноді викидав на сушу їх суда [8]. А може, Стрибог увійшов в пантеон Володимира як бог-отець, божество, що породило все суще на землі, бо, крім нього, у Володимировому пантеоні немає чоловічих генетивних богів. Він віддалений від людини і байдужий до всього людського, тому може принести людям шкоду без будь-яких на те причин. Водночас Стрибог – винищувач усіляких лиходійств і руйнівник злоумислів. Символи Стрибога – усі види спіралей, пружина, труба (трубний ріг), батіг і вітрило.

Ім'я «Стрибог» від давньоруського слова «стри» – повітря, пошесть. Досвідчені волхви своїм співом або свистом завжди могли викликати (запросити) потрібний вітер. А це часто потрібно при посіві, при посусі і при безперервних дощах. Особливо шанували Стрибога моряки, рибалки і мірошники. Піднявшись на щоглу або верх млина, вони пригощали, підгодовували вітер жменями борошна, пшеничними або житніми зернами і чекали, замість вітряної погоди, підтримки і заступництва. Щоб задобрити вітер, йому приносяться і жертвовні треби у вигляді ворон, хлібних крихт, м'яса, а у свята – залишків святкових страв. Вітер приносить людям хвороби – пошесть, але він може і забрати їх, розсіяти або перенести на ворога. Важливо лише «зловити» потрібний вітер, вийшовши на перехрестя доріг або на пагорб. Щоб позбутися хвороб, за вітром розсіюють попіл старого одягу або взуття хворого. Щоб наслати хворобу-пошесть на ворога, розсіюють заговорений попіл померлого від

смертельної хвороби (чуми, віспи, тифу тощо). Вважається, що після цього земля знаходиться під заступництвом душі покійного і краще плодоноситиме (даватиме кращі врожаї і трави). Згідно з переказами, розвіяний за вітром попел арійського князя-витязя Сканда навіть дав назву його землі – Скандинавія [18].

Гротескно змальовано зустріч селян із «божком» та їхні прохання. Цей прийом допомагає підсилити емоційний вплив на читача. Автор намагається продемонструвати, що зубожіле життя і одвічний страх бути покараним чи викритим у якомусь псевдозлочині призвели до моральної деградації селян, що є загрозою не меншою від геноциду, адже усі бажання мешканців Смеречівки зводяться або до меркантильних інтересів, або до приниження честі сусідів, або до їхнього розорення, а ще краще, на їхню думку, щоб вони померли. Недаремно Стрибог всахнувся, коли, обравши серед громади чоловіка на вигляд найпокірнішого, бідного, тому, напевне, доброго, почув його бажання, «аби людей побільше мерло, та й то вліті»[10], пояснив це добрими заробітками. Письменник зі скрупульозністю патологоанатома роздивляється усі можливі стани моральної деградації селян.

У збірному портреті громади Л. Мартович підкреслює дві головні риси: страх перед панамі, взаємну озлобленість і стан суспільної «непритомності». Найстрашніше, що такий стан громада вважає природним і навіть гадки не має, аби вийти з нього. Дрібновласницький егоїзм, відчуженість, темрява призвели до духовної і моральної деградації громади. Не випадково прозаїк застосував прийом зоологічних уподібнень, порівнюючи її (громаду) то зі стадом індиків, то з голодними качками, то з каркаючими воронами, то з курятами. Розвінчуючи темноту та інертність селянства, Л. Мартович прагне викликати відразу й огиду до стану, не гідного людини, пробудити їхню приспану силу. При цьому письменник гостро висміював селянський консерватизм та індивідуалізм. Сатирик мріяв про «новий світ», у якому господарем буде порядний чоловік, працьовитий, чесний і незалежний.

Отже, письменник детально вивчав тяжке становище широких селянських мас, пригнічених царською державою, панамі, попами. Спираючись на уважне вивчення життя села, він сатирично змальовує образ галицького селянина, нещадно викриває гнобительський суспільний лад та ще більше проникає в тогочасні суспільні процеси.

«Стрибожий дарунок» – сатирична казка, у якій зображено озлоблену, темну, егоїстичну сільську громаду, яка ув'язла у болото міщанства і не має бажання вибратися з нього, навіть коли для цього створені сприятливі умови. Письменник засуджує апатичне ставлення до власного майбутнього, за допомогою гострої сатири висміює соціально-духовний занепад народу, застерігає людство від остаточної втрати віри у духовне

начало Всесвіту, демонструє, незважаючи на прагматичні переваги у свідомості українців, невтрачений зв'язок між сакральним і профанним у іншому світогляді.

Письменник показав дріб'язкові, егоїстичні характери не тільки як явища, породжені певним соціальним середовищем, як суттєву рису його епохи, а й як феномен, що виникає в різні історичні періоди часу. Його твори змушують читача пізнати і жахнутися самого себе, допомагають осмислити своє місце і роль у життєвому процесі, пережити катарсис, усвідомити сенс гуманного ставлення до ближнього та його значення для духовного розвитку людини. Твори письменника свідчать, що він не пішов шляхом солодкаво-етнографічного живописання сцен з народного життя, його оповідання – суворі аналітичні картини галицького села без будь-якої ідеалізації селянина, у яких показано не лише світлі, але й темні, безпросвітні сторони його життя та побуту.

Письменник сформував власну концепцію ціннісного виміру людини і прогностичного бачення щасливого майбуття на засадах гармонійної взаємодії особистості та суспільства, глибинної внутрішньої кореляції морального існування людини з активно впливаючими на неї підсвідомими бажаннями і соціально детермінованими обставинами.



Література

1. Балл Г. О. Сучасний гуманізм і освіта : соціально-філософські та психолого-педагогічні аспекти. Рівне : Ліста-М, 2003. 128 с.
2. Бентам И. Введение и принципы морали и права. *Избр. соч.* Т. I. Санкт-Петербург., 1867. С. 26–27.
3. Вишневський О. І. Гуманізація шкільного життя. *Рад. школа.* 1990. № 1. С. 41–46.
4. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ : Либідь, 1997. 206 с.
5. Єфремов С. Історія українського письменства. Видавництво: Феміна, 1995. 688 с.
6. Кессиди Ф. Х. Этические сочинения Аристотеля. *Аристотель. Сочинения:* В 4-х т. Т. 4 / Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А. И. Доватура. Москва : Мысль, 1983. 830 с. (Филос. наследие. Т, 90). С. 5–37.
7. Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. Москва : Наука, 1974. 342 с.
8. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / Упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. Київ : Либідь, 1994. 384 с.

9. Мартович Лесь. Твори. Київ : Дніпро, 1976. 427 с.
10. Мартович Лесь. Стрибожий дарунок та інші оповідання. Львів : Українсько-руська видавнича спілка, 1905. 34 с. URL: <https://zbruc.eu/node/46070>
11. Маслоу А. Г. Мотивация и личность. Санкт-Петербург : Евразия, 1999. 478 с.
12. Мэй Р. Открытие Бытия. Москва : Институт Общегуманитарных Исследований, 2004. 224 с.
13. Роджерс К. Р. Взгляд на психотерапию. Становление человека. Москва : Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. 480 с.
14. Філософський словник / під редакцією І. Фролова. Москва : Республика, 2001. 720 с.
15. Франкл В. Человек в поисках смысла: Сборник / Пер. с англ. и нем. Д. А. Леонтьева, М. П. Папуша, Е. В. Эйдмана. Москва : Прогресс, 1990. 368 с.: ил.
16. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. Санкт-Петербург : Питер, 2003. 608 с.
17. Шеппинг Д. Мифы славянского язычества. Москва : АСТ МОСКВА, 2008. 304 с.
18. Язычество / А. А. Грицанов, А. В. Филиппович. Минск : Книжный Дом, 2006. 384 с.



Завдання

1. Написати реферат на тему: «Покутська трійця» – феномен української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.».
2. Разом із товаришами ознайомтеся з технологією створення бук-трейлера – невеликого відеоролика про книгу. Підготуйте буктрейлер за творами Леся Мартовича.
3. Напишіть твір «Мої враження від прослуховування аудіочитання Святослава Максимчука на Львівському радіо «Стрибожий дарунок» Леся Мартовича // <https://www.youtube.com/watch?v=dgKBVbGKI5k>

2.8. Оповідання «Дух часу» Н. Кобринської в контексті феміністичного дискурсу кінця ХІХ – початку ХХ століть

У сучасній науці про літературу однією з найбільш гострих і важливих проблем залишається проблема єдиного, чіткого і загальноприйнятого уявлення про сутність літературного процесу. Нове прочитання (інтерпретація, тлумачення) текстів дає можливість відійти від традиційних літературознавчих і соціальнополітичних трактувань, проаналізувати твори з точки зору уявлень про поняття ремінне і маскулінне, що є конструктами культури і піддаються постійній еволюції в історичній перспективі.

На межі ХХ – ХХІ ст. дедалі частіше у наукових дослідженнях використовуються засади феміністичної критики, що пов'язане з новим розумінням жіночого прозописьма, яке набуло популярності в Україні на початку 90-х років із появою в українському літературознавстві феміністичних та гендерних студій, започаткованих феміністичним семінаром в Інституті літератури С. Павличко. Студії викликали супротив з боку традиціоналістськи налаштованих кіл літературознавців щодо уявлень ролі жінки в суспільстві. Незважаючи на численні упереджені критичні розвідки, саме з феміністичних позицій зарубіжними та українськими літературознавцями розглядається цілий масив літератури, розгортається дискурс особливої жіночої ідентичності, жіночого, відмінного від чоловічого, способу інтерпретації. Існує безліч варіантів визначення самого поняття «фемінізм», навколо якого впродовж багатьох десятиліть точиться полеміка, але цілком можна пристати до загальносформульованої фундаментальної ідеї про те, що «жінка страждає від систематичної соціальної несправедливості з причини своєї статі, і вважати її основою численних феміністичних теорій сьогодення» [6, с. 29].

Фемінізм – феномен «іншої», західної цивілізації, і хоча в Україні в останні десятиліття минулого віку зародилася потужна феміністична традиція, її витоки ішли з Заходу – від соціалістичних ідей. Сьогоднішній етап українського фемінізму – це шок від свободи, коли офіційні цінності радянської культури, соціалістичної за змістом, національної за формою – з багатьох причин виявилися неспроможними. Культурний вакуум швидко заповнився «поверненням» і «відродженням». Розуміння, що в нас є історія і культура, принесло деяку полегкість. Однак подолання шоку не може відбуватися лише поверненням до «старого», «свого», «рідного», необхідна інтелектуальна і культурна переорієнтація, відмова від частини старих інтелектуальних орієнтирів і формування нових. Іншими словами,

якщо раніше (як і зараз) відбувалася боротьба за форму культури, тобто за її мову, то на часі – праця над її цивілізованим змістом і зусилля проти хуторянізації культури. Феміністичний аналіз сьогодні поєднується з психоаналізом, реконструкцією. Гендерна складова активно входить у дослідницькі методології, що поєднують різні аналітичні стратегії, до неї також звертаються представники різних соціогуманітарних наук. Монографія Н. Чухим «Візія жінки у західній філософській традиції (від античності до модерну)», що побачила світ 2006 р., є підсумком першого в Україні дослідження проблеми статі та жінки в історії західної філософії саме в історико-філософському дискурсі. В. Татарінцева, Н. Хамітова, С.Шліпченко виявили зацікавлення у сфері філософії, гендерною критикою представлене пройняті дослідження в галузі економіки Т. Журженко, соціології – Н. Лаврінченко, М. Титова. Гендерна критика, літературознавство, культурологія, соціологія нині втрачають гостроту полеміки й епатажу, чим відзначалися на етапі становлення, переконливо доводить на сторінках упорядкованої нею монографії «Гендерна перспектива» (2004) В. Агеєва. Інші автори пропонованого видання, як-то В. Агеєва, Л. Таран, Т. Гундорова, О. Забужко, М. Богачевська-Хом'як, С. Оксамитна, Ю. Підмогильна – презентують гендерні дослідження в різних галузях науки. М. Радкевич, М. Тарнавський, В. Чернецький, М. Мазоні вивчають гендерну специфіку інтернет-комунікацій, засобів масової інформації, архітектури.

Друга половина XIX століття, яка наближує до кінця класицистичну епоху і робить ледве помітні натяки на прихід модернізму, якраз і відзначилася спробами нарешті зруйнувати консерватизм і духовний застій, викликати у людей почуття свободи, прагнення до чогось нового. Таким новим стали ідеї фемінізму. Простежимо на конкретному практичному художньому матеріалі за генетичними витоками, що містяться у сучасних феміністичних дослідженнях та художніх текстах, які започаткували рух фемінізму в Україні, а також прослідкувати, як художня система і втілена в ній картина світу Наталі Кобринської розглядається на тлі ідейно-філософського контексту епохи.

Наталя Кобринська (1855-1920), центральна постать українського феміністичного руху кінця XIX – початку XX ст., письменниця «нової хвилі» ввела в літературу до того заборонені теми, табуйовані у «високій культурі». У літературній критиці превалує до сьогодні погляд, згідно з яким «мужчина подобен небосклону, горизонту, верховной власти, которая одновременно и определяет и содержит в себе статус женщины» [1, с. 65-66]. Для авторки справа полягала не в тому, щоб поставити в центрі художнього твору жіночу долю чи зобразити її об'єктивно до реальної дійсності. Пріоритет був у ідеологічній настанові авторки, в ракурсі оцінки жіночої долі, тобто в художньому висвітленні не з точки

чоловічої точки зору або з перспективи традиційних чоловічих цінностей, а з погляду інтелігентної, освіченої жінки з середнього класу, котра усвідомила в першу чергу всю залежність і несправедливість власного становища.

Відомо, що 1884 року вона заснувала першу жіночу організацію Товариство руських жінок. Це сталося в Станіславі (тепер Івано-Франківськ) при співчутливому сприянні українських радикалів Івана Франка та Михайла Павлика. У 1887 році вийшов перший жіночий альманах «Перший вінок», виданий Кобринською разом з Оленою Пчілкою. У 1893, 1895 і 1896 роках Наталя Кобринська видала три книжки «Наша доля» в серії «Жіноча бібліотека», в якій продовжувала втілювати свою ідею видавати твори для жінок, написані жінками, таким чином розбуджуючи жіночу свідомість і бажання емансипації. Відомий факт, що 1890 р. Н. Кобринська, намагаючись залучити О. Кобилянську до громадської жіночої діяльності, звернулася до неї з проханням зібрати підписи під петицією щодо вищої освіти для жінок і налагодити контакт із німецькими товариством жінок.

З часом Кобринська відійшла від жіночого руху, розчарована браком радикалізму і відсутністю у його членів інтересу до теоретичних питань. Рух проте міцнів, розвивався аж до виникнення в 1921 році Союзу українок. Зоряний час цієї організації припав на 30-і роки, коли її очолювала Мілена Рудницька. Про будь-яке існування Союзу українок після приєднання Західної України до СРСР не могло бути і мови, зважаючи на повну несумісність патріотичного і демократичного галицького фемінізму з більшовизмом [5, с. 359].

С.Павличко зазначала: «Життєві долі українських письменниць-феміністок можуть дати матеріал не для одного захоплюючого біографічного роману. Вони неординарні і далеко не такі, як про них зі святенницькою цнотливістю звикли писати наші історії літератури» [6, с. 183]. Наталя Кобринська (до шлюбу Озаркевич) цілком у стилі епохи вирішила присвятити себе літературі і боротьбі, відтак зі згоди свого чоловіка відмовилася мати дітей. Овдовівши, вона не прийняла пропозицію одружитися від відомого радикала М. Павлика, котрий чи то щиро, чи то з симпатії до красуні- вдови активно підтримував жіночий рух. Правда, після цієї відмови ідеї емансипації ентузіазму в М. Павлика більше не викликали.

Оповідання Наталі Кобринської з ідейного боку є втіленням феміністичної ідеології, спираючись на які, авторка намагалася втілити їх у художній практиці, зокрема: 1) жінка – передусім людина, котра має право на незалежне матеріальне становище, працю, освіту і участь у виборах; 2) суспільна роль її не повинна зводитися тільки до ролі матері, виховательки дітей і покірної служниці спочатку батьків, а потім чоловіка;

3) жінка має право любити і виходити заміж не з веління батьків чи їхнього економічного розрахунку; 4) жінка може і мусить бути повноправним учасником у національній боротьбі і в справі просвітянській – у вихованні народу.

В оповіданні «Дух часу» відтворено життя середовища 70-80-х років XIX століття, з якого й сама письменниця вийшла. Зображуються дві тогочасні світоглядні позиції жінок у суспільстві через розкриття внутрішнього світу пані Шумінської та її дочок.

Пані Шумінська вийшла заміж, коли їй заледве було шістнадцять років, тому її світогляд здебільшого пов'язаний із сімейним життям. Після шлюбу її повністю захопили материнські обов'язки та турботи. Так як народжуються лише дівчата, пані Шумінська уявляє образи майбутнього життя. Для неї щастя її дочок заключається в тому, щоб «прибрати для них добрих мужів, а хороших та щирих для себе зятів» [4, с. 117]. Вона бажає, щоб це були чоловіки з богословських родин, як і в її випадку. Мрії жінки ідилічні, навіть утопічні, так як зовсім не збігаються з бажаннями її дочок та запитамі суспільства взагалі. Старше покоління, яке уособлює попадя пані Шумінська, не розуміє змін та поривань молоді. Суспільний устрій вважався їй недоторканим, як Богом даний «віковий порядок», будучина дітей була для неї «нічим загадочним і недосяжним, а протівно, вона представляла собі все ясно, як ясні і обдумані були її плани...» [4, с. 117]. Дружина ксьондза, вона звикла до життя, визначеним багатівіковим звичаєм. Усе має бути так, як давно заведено: сини виростуть й, унаслідуючи батьківські традиції, теж стануть ксьондзами, а доньки вийдуть заміж за священників і всі житимуть в повному достатку... Але не так сталося, як бажалося.. Донька виходить заміж не за того, кого обрала мати, а за сина звичайного мужика. Син мав вступити до семінарії, але обрав собі інший життєвий шлях – юриспруденцію. Все це дуже засмутило пані Шумінську, але особливо засмутила звістка її онучки. Вона заявила, що хоче стати вчителькою, «аби мати свій власний хліб...» [4, с. 127]. Письменниця сама ж говорить, що жінка сама повинна дбати про своє місце в суспільстві, здобувати собі професію, а не бути утриманкою чоловіка.

Зовсім інші погляди простежуються у молодого покоління у творі «Дух часу». Діти Шумінської не хочуть бути священиками, а обирають вільні світські професії. Дівчина закохалася у звичайного хлопця не з богословської родини. Якщо пані Шумінська нижчих за себе не вважала за людей, соромилася їх, то її дочка з повагою ставилася до людей різних соціальних прошарків. Зруйнувала надії матері й менша дочка Ольга. Її характер – це суміш нереалізованих прагнень, дикої фантазії та енергії: донька попаді читає нову літературу, йде за усіма нововведеннями, цікавиться сучасними змінами в етикеті, намагається розвиватися

культуро. Для пані Шумінської це неприйнятно, незрозуміло, це, врешті, гніває її: «А найбільш сердили її книжки, котрі не знати відки бралися завсіди в руках доньки» [4, с. 126]. «Я дуже поважаю той стан, але бачу, що мені було би в нім затісно, що там моїм думкам положено би певну границю, а я потребуєть простору, свободи в набуванні відомостей, науки!» – каже син Шумінської, збираючись до університету [4, с. 121]. Було зрозуміло, що мати й діти «розмовляють різними мовами», їхні уявлення про життєві цінності зовсім не співпадають. Той зловісний дух часу увірвався в безтурботне життя пані Шумінської. Він стояв перед нею в своїй грізній поставі, як на згарищі усіх її планів та надій. Він не лишив їй жодної утіхи, не пожалів жодної її дитини. Він накинув око навіть на її онуку, єдину та останню надію. Як гірко розуміти, що все вже втрачено, але чи не краще ж було б трішки прислухатись до молодого покоління, дати йому самостійно вирішувати, що для нього буде краще, адже ж, знову повертаючись до твору, донька Шумінської правильно вчинила, що вийшла заміж за коханого, а не за нелюба. Внаслідок цього донечка її була «рада і весела при тім, котрого любила..» [4, с. 124]. Проте невідомо, що було б, якби вона послухала матір. Син пані Шумінської якби прийняв попівський чин за волею матері, а це, як він говорив, не приваблює його, то був би людиною не свого покликання, а служителі церкви, як відомо, повинні бути від Бога, а не за бажанням батьків.

За світоглядом пані Шумінська – представниця того класу жінок, які повністю підтримували християнське уявлення про те, що жінка повинна коритися чоловікові, родині. На противагу їй представники молодшого жіночого покоління родини Шумінських починають змінювати усталені позиції суспільства щодо ролі жінки. Головне досягнення – усвідомлення того, що жінка може сама будувати власне життя, мати родину, вільно висловлювати будь-які погляди. Н. Кобринська, зображуючи у творі минуле, має на увазі сучасне і ясно дивиться в майбутнє. Поштовхом до цього був і залишається науковий прогрес.

Третім моментом, який породжує безодню між епохами, є втрата релігійності людей. У творі «Дух часу» діти Шумінської – вихідці із родини священників у багатьох поколіннях – стають атеїстами. Навіть син, який з дитинства мріяв стати священником, відмовляється від свого наміру, чим шокує матір. Наталя Кобринська виводить на перший план вічну філософську проблему плінності часу. Для пані Шумінської це злий демон, який руйнує її тихе життя, несе за собою хаос і дисгармонію: «Він всувався в усіляких видах у щілини її дому, визирав з кожного кута, бурив віковий порядок; він був закваскою вкравшогося під її дах розкладу, описував магичні круги своєї незмінної волі, холодний на гіркі сльози і жалі жіночі. Все, хоч і як противне її волі, сповнялося, коли він того хотів. Всі її діти, сини, доньки, внуки, пішли іншими дорогами, ніж вона думала

і бажала. Він ломив найдорожчі і наймиліші надії її серця» [4, с. 123]. Для її дітей це, навпаки – символ прогресу і необоротних змін, що ведуть до кращого майбутнього. Проте всі герої оповідання відчують на собі його стрімкість і вагомість. «Усьому на світі приходить кінець», – пише Н. Кобринська.

Оповідання «Дух часу» є своєрідним гімном вічному рухові прогресу, який пронизує всі епохи життя людства, діючи з а однаковими законами і породжуючи однакові прірви між «старим життям» і «новим». Фемінізм базується не на якихось специфічно жіночих цінностях, а на основних цінностях західного лібералізму, правах і свободах, викладених у Декларації прав людини: справжня рівність чоловіка і жінки є наслідком дотримання цих прав. Жінка нещаслива, оскільки переживає конфлікт своєї системи цінностей з реальним сценарієм долі. Закономірності літературного розвитку у творах великих авторів притлумлені індивідуальною специфікою, в аналізі загальних закономірностей феміної прози твори маловідомих письменниць, як-от Н. Кобринська, простежується характерні ключові особливості естетики прози цього періоду.



Література

1. Барт Р. Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1994. С. 616.
2. Засенко О. Є. Наталія Кобринська. *Історія української літератури*. Київ, 1969. Т. 4. Кн. 2. С. 77–90.
3. Кузнецов Ю. Відтворення «Історії душі»: (Сповідальна проза Н. Кобринської). *Слово і час*. 1995. № 5/6. С. 28–30.
4. Кобринська Н. І. Вибрані твори. Київ : Дніпро, 1980. 446 с.
5. Наталя Кобринська. *Історія української літератури XIX ст. (70-90-ті роки)* / За ред. О. Д. Гнідан. Київ, 2003. К. 1. С. 359–383.
6. Павличко С. Фемінізм / Передм. В. Агеєвої. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с.



Завдання

1. Особистість та творчість Н. Кобринської у сучасному медіапросторі. Офіційні сайти музеїв Н. Кобринської як джерело інформації про письменницю та її твори.

2. Складіть опорний конспект у вигляді презентації за новелістикою Н. Кобринської.

2.9. Система зображально-виражальних засобів у белетристиці М. Грушевського

2.9.1. Традиції та новації у малій прозі М. Грушевського

Найбільшу частину літературної спадщини Михайла Грушевського складає проза. З-поміж старшого та молодшого поколінь тогочасних письменників він був маловідомим. Його казка, ескіз, оповідання, повість, фантазія, новели, нариси в жанровому та стильовому аспектах надзвичайно різноманітні, цікаві, а відтак, потребують нового прочитання й аналізу. Художня проза М. Грушевського досі, на жаль, не посіла належного місця в літературному контексті України. Однак вона справді вражає не лише глибиною художнього висвітлення історичного минулого, але й своєю актуальністю в умовах сьогодення. Взавши до уваги домінантні моменти творчого доробку М. Грушевського, можна твердити, що в своїй цілісності він засвідчує справжнє письменницьке обдарування, постаючи перед читачем фрагментами непересічного, самотнього, вивершеного літературного явища.

У творах прозаїка за провідний принцип композиційної побудови обирається, як правило, конкретна людська доля, що постає в сюжеті на широкому історичному тлі. Маємо справу зі своєрідною белетризацією, яка наближає ранні оповідання М. Грушевського до пригодницько-історичної повісті вальтерскоттівського типу, популярної в українській літературі від початку ХІХ ст. Твори історичної тематики посутньо вияскравлювали й інтереси письменника як вченого-історика. Більше того, певними ознаками стилю вони наближаються до історичних розвідок ученого: відтворюють перебіг історичних подій у реальних особах, «олюднюють» суспільно-історичну атмосферу минулого. Тут письменник неначе доповнює власні історичні спостереження: коли не можна пов'язати між собою, скажімо, документи, на допомогу приходять художня уява. При цьому Грушевський-учений послуговувався мистецькою інтуїцією у випадках, коли документ «вичерпувався» або коли автор хотів побачити за ним людські пристрасті, наміри, долі.

Свого часу І. Франко в розгорнутій рецензії на перші сім томів «Історії України-Руси», «Начерк истории украинского народа» та «Ілюстровану історію України» слушно зауважував, що М. Грушевський – «зовсім не тип ученого вроді німецьких професорів», він «мусить скрізь заповняти прогалини історичних відомостей своїми розумуванням та комбінаціями», його «стиль можна назвати «холодною прозою». А М. Зеров у рецензії на «Ілюстровану історію України» свого часу зазначав: «Про науковий бік книжки, звичайно, говорити нема чого. Що

вона з цього боку бездоганна, за це може ручитись само вже наймення автора, що справедливо вважається найвидатнішим і найавторитетнішим дослідувачем української історії.

Літературний талант автора також не підлягає сумніву. Раз прочитавши, книжку нелегко покинути – таке оповідання живе, просте і драматичне, позбавлене зайвих і блідих слів, заучених фраз і зворотів. Так виразно та яскраво виступають постаті історичних діячів і картини народних рухів, освітлені і зігріті теплим відношенням автора». У згаданій рецензії йдеться про наукову розвідку, та зі слів критика, помічаємо, що «Ілюстрована історія України» прикметна ознаками художнього твору, тому легко і з захопленням читається.

Як відомо, ще з юнацьких років М. Грушевський мріяв стати письменником. І незважаючи на те, що справжньою його музою стала Клію, творча жилка час від часу озивалася в ньому. Так з'являлися то історичні ескізи, оповідання, новели, нариси, то своєрідні філософські етюди й експресії, повісті, драми.

Художня проза М. Грушевського, як уже йшлося, не була предметом серйозного фахового осмислення. Її сприймали переважно як «додаток» до історичних досліджень ученого (сам автор, до речі, теж вважав себе в літературі гостем), а вартість визначили за творами белетристичного характеру, що відображали певні епізоди з української історії, приховані в архівах постаті й долі, які поза помітним впливом на хід історії наповнювали її людинознавчим змістом, надихали життям («Неробочий Грицько Кривий» і «Ясновельможний сват», «Бідна дівчина» і «Вихрест Олександр»).

По-справжньому письменницький хист М. Грушевського виявився у лірико-філософських новелах, об'єднаних у цикли «Sub divo» («Під голим небом») та «Із старих карток». У цих творах розкриваються глибинні пласти духовної історії, що поєднують давнє і сьогочасне. Історична пам'ять зберігає психологічні первні національного характеру, символізовані в архетипах світовідчуття. Змінюються не лише соціально-економічні обставини, а й духовні, зокрема, релігійні. Нові цивілізаційні фактори вбирають тривкі духовні первні народної самосвідомості, що свідчать про безперервність традицій, самозбереження «колективної душі» – культурної моделі, акумулюють прадавній досвід і реалізують себе через символи-міфологеми. Нові нашарування на ці найархаїчніші пласти «колективного підсвідомого» відбуваються поступово. Вони переважно не руйнують первісної основи, а трансформуються в ній.

Тематика прози М. Грушевського багата й різноманітна. Він віддає перевагу вічним проблемам: пошуку щастя, прагненню особистості до свободи й боротьби та національній гідності. Особливе місце у творчому доробку М. Грушевського посідає постать Б. Хмельницького та його доба.

Історична тема широко представлена у наукових працях ученого: «Хмельницький і Хмельниччина» (1898), «Начерк истории украинского народа» (1904), «Богданові роковини» (1907), «Ілюстрована історія України» (1911), «Мазепинство» і «Богданство» (1912), «Про батька козацького Богдана Хмельницького» (1910), «Історія України-Руси» (у Т. 8, Ч. II – «Початки Хмельниччини», Ч. III – «Хмельниччина в розквіті», Т. 9 – «Хмельниччина») та ін. Ясна річ, що Хмельниччина знайшла віддзеркалення і в художньо-історичній белетристиці письменника. Майстерне поєднання правди історичної та правди художньої простежується, зокрема, у таких його творах, як «Розмова з Кривоносом», «Ясновельможний сват», «Хмельницький у Переяславі».

Практично все життя М. Грушевський переосмислював «епоху Хмельниччини» з позицій вдумливого вченого й оригінального художника. Він зазначав, що Хмельницький здійснив «великий політичний переворот», хоча спочатку не мав такого наміру, оскільки в своїй свідомості не виходив за межі інтересів козацтва. У період національно-визвольного повстання, на думку вченого, гетьман зробив низку помилок: розгромивши кварцяне військо й опанувавши Наддніпряниною, він марнує час, стоячи табором під Білою Церквою. Замість рішучих дій Хмельницький пише листи до сейму і польських урядовців, виправдовується перед ними, висуває мінімальні вимоги: скасування Ординації 1638 р., збільшення козацького реєстру, тому, М. Грушевський був переконаний, що Богдан Хмельницький ще не усвідомив своєї ролі ватажка народного визвольного руху.

Улюблена тема Михайла Грушевського – пошуки людиною особистого щастя. Він розробляв її в таких творах, як «Ясновельможний сват», «Неробочий Грицько Кривий», «Особисте щастя», «Бідна дівчина», «Тестамент», «Історія одної ночі», рецензуючи, так би мовити, дуже конкретну дефініцію щастя: «Перше щастя чоловіка – вільно виконувати те, що йому каже його розум і совість. Решта – то не має ваги, то *ἀδιχοροϋ* (грецьке), що зовсім никне перед вічним і неустанным життям і розвоєм передвічної трійці: правди, добра й краси».

Оповідання «Про батька козацького Богдана Хмельницького» (Криворівня – Львів – Київ. 16–28.VIII.1909), жанр свого твору М. Грушевський визначає як популярне оповідання з ілюстраціями. Це оповідання носить белетристичний характер, оскільки написано дуже жваво й цікаво. У простій, доступній манері викладено матеріал, що дає змогу, прочитавши, зрозуміти що діялося та творилося в часи «Богдана». Автор розпочинає своє оповідання з молодих літ Хмельницького й закінчує його смертю, таким чином, надаючи оповіданню агіографічного забарвлення.

Своїм художнім твором М. Грушевський дає відповіді на такі питання: «Чим, власне, був «Хмель» для широких народних мас? Чому за

часів Богдана народні маси розворушились і розхвилювались? Як жило українське громадянство в ті часи з погляду соціально-політичного і релігійно-національного устрою? Чому «верхи» і «низи» підтримали Богдана Хмельницького й пішли під його проводом?.. Таким чином, ми можемо дізнатися, зрозуміти й відчути, що діялося в нашій Україні.

Автор показує народ, який жив у повній небезпеці. З одного боку, напади татар примушували бути на поготові кожної хвилини, бо вони – поріжуть, поपालять села і міста та заберуть у неволю-ясир. Люди сіють і жнуть, носячи за плечима рушницю. З другого – панське право, право шляхти і латинського духовенства. Народ і кроку не міг ступити, не відчувши на собі панські утиски. У цей час і виступає Богдан-Зиновій Хмельницький спочатку захисником козацьких прав, а потім, і всього українського народу. Стати на шлях боротьби Хмельницького спонукали в першу чергу власні причини, а потім і загальнолюдські, які стали превалюючими в його житті.

Розсилаючи по Україні листи, Хмельницький піднімав народ на повстання. У цих листах він закликав: «Не слухайтеся панів та підпанків як невольники. Ви сю землю зайняли, вигнавши звідси татар. Ваші батьки купили її для вас кровю своєю, боронячи її від ворогів. А тим часом за неї накладають на вас податки, служби, панщину. Військо польське нищить ваше добро, безчестить ваших жінок і дітей. Підіймайтеся, козаки й селяне, щоб задати полякам рішучий удар! Аж як у власній середині почують вони залізо, – побачуть, як їх міста здобуваєте ви, – аж тоді дадуть вам вони свободу і чистий спокій!».

Грушевський звертає увагу читачів на позитивні сторони повстанського руху за часів Хмельницького: «Зводили краще хазяйство, ставили школи, шпиталі, церкви, зводили хори півчі, закликали майстрів до малювання ікон гарних і різьблення іконостасів (тоді бо краса і все добре і гарне у наших людей в церквах було». Архідиякон Павло з Сірії звернув увагу на те, що діти всі, навіть сироти вміють читати: «Число письменних особливо побільшилося від часу Хмельницького». А про козаків каже: «Се не були розбійники, жадні чужого добра, чужої праці, а люде, що повставали з зброєю в руках, аби здобути свободу і можливість жити по людському».

Особливу увагу автор звертає на зміну поглядів і намірів Хмельницького, що допомагає зрозуміти й оцінити постать гетьмана. В оповіданні М. Грушевський, вдаючись засобів народної творчості (пісень, легенд, переказів), характеризує постать Богдана Хмельницького та його вчинки, що надає своєрідного колориту твору.

Оповідання «Розмова з Кривоносом» (написане 1914 р. у Криворівні перед Першою світовою війною; вперше опубліковане в збірці «З старих карток», 1918). Це своєрідно історична візія з суто умовним сюжетом,

характер якого можна кваліфікувати як параболічний. Матеріалом для написання твору послужила карпатська легенда про заховане в горах військо (подібні сюжети розробляли М. Яцків у «Скам'янілій країні» та В. Пачовський). Серед лісового завалу в горах з'являється Максим Кривонос зі своїми полками – він не вмер біля Львова. Натомість, незгодний з рішенням Б. Хмельницького відступити від міста, герой подався в гори чекати слушного моменту, щоб підняти своє військо. Візія постає тут не лише сном, але й передчуттям. Власне, через образ Максима Кривоноса пізнаємо ставлення самого М. Грушевського до постаті Богдана Хмельницького.

Першим, хто зазіхнув на гетьманський авторитет, М. Грушевський вважав славетного ватажка, оспіваного народом Кривоноса, який воював на Волині з найлютішим ворогом козаків Вишневецьким. Ідеологія, політична, стратегічна лінія, зрештою, амбіції Кривоноса дали М. Грушевському підстави для надзвичайно цікавих висновків: «Се не простий полковник; сей чоловік, видима річ, чує щось більше за собою. В польських кругах то вважали його, так би сказати, генеральним намісником Хмельницького, «гетьманом» його війська, тимчасом як сам Хмельницький представлявся володарем, головою нової козацько-української держави, то конкурентом і антагоністом Хмельницького». Історіографічні джерела містять різні відомості про конфлікт між гетьманом і полковником. Історик – М. Грушевський також звертає увагу на реакцію гетьмана: «Знаючи підозріливу і заздрісну на пункті свої влади й авторитету вдачу Хмельницького (як відкривають її пізніші факти), не можна думати, щоб він спокійним оком дивився на зріст сил і поваги брацлавського ватажка». Очевидно, лише смерть Кривоноса наприкінці 1648 р. припинила протистояння між ними.

Оповідання «Ясновельможний сват», написане у Львові й датоване груднем 1897 р., вперше було надруковане в «Літературно-науковому віснику» (1898, Кн. I) під заголовком «Ясновельможний сват. Різдвяне оповідання М. Заволоки (Михайла Грушевського)» з нагоди ювілею Хмельниччини. У творі відбивалася внутрішня настанова майбутнього історика, «на сильну, незалежну індивідуальність, з твердо усталеною метою, що йде до неї непохитно, не зваблюючись на плитці примани життя, ні опінію світу...». Автор висвітлює події Хмельниччини, що відбувалися в період із 30 грудня 1647-го до 28 грудня 1648 р. У побудові сюжету використано улюблений прийом письменника: відштовхуючись від окремого факту, зафіксованого в історичному документі, він осмислює конкретну людську долю, спираючись на принцип історичної ймовірності.

В образі головного героя Грицька Пісченка відображено долю студента-сироти – вольової та цілеспрямованої натури. До речі, цей образ – характерний для всієї творчості М. Грушевського. «Він був сирота

по священнику, тітчиному брату одного з братських ієромонахів, й, можна сказати, виріс у Братській монастирі, а, видаючись між товаришів своїми здібностями, вважався кандидатом на професора в своїй Академії. Але в нім занадто багато було ще молодечої сили і життя, щоб укластися повністю в академічні ідеали», – таку характеристику дає автор центральному персонажеві. Грицько закоханий у дочку попа – Настусю. Події відбуваються напередодні повстання, про що Грицько захоплено розповідає коханій. Парубок поривається податися в козаки, але його намагаються відмовити. Не послухавши батька своєї нареченої, протопопа Кирила Івановича, хлопець відправляється на Січ, бо почув, що Богдан Хмельницький готує повстання проти польського панування в Україні. Його вибір виявляється правильним: хоча Грицька важко поранили у бою, згодом він почав вести кореспонденцію в гетьманській канцелярії. Гетьман у Кирила Івановича висватує для нього Настю, а потім призначає його кийвським сотником. У цьому творі М. Грушевський посилається на козацький реєстр 1649 р. Отже, перед нами – «оживлений» документ, белетризована історія.

Провідну роль в оповіданні відіграє постать Богдана Хмельницького. Колоритно відтворено, зокрема, його в оповіданні тріумфальний в'їзд до Києва: «У неділю 17-го грудня 1648 р. в Києві було велике свято; мав прибути Хмельницький Волинським шляхом від Білгородки. Сила-силенна народу з Києва і з околиці рушила теж на Білгородський шлях. Коли Хмельницький зблизився на чолі старшини, на чудеснім воронім, багато вбранім коні, з білими перами на соболиній шапці, патріарх з митрополитом вийшли з саней йому назустріч з хрестом та свяченою водою...». Академія приймала гетьмана «ораціями і акламаціями», привітними мовами й кантами, величаючи Хмельницького як «Нового Мойсея, опікуна, спасителя, освободителя народу від лядського іга єгипетського», – для того-то і названий був Богданом – від Бога даний руському народу». Особливу шану гетьманові виявив єрусалимський патріарх Паїсій. Він повіз Хмельницького у власних санях до міста, а наступного дня «проголосив йому публічно загальне розгрішення й причастив» без попередньої сповіді. Але основна духовна, інтелектуальна робота відбувалася без залучення загалу, під час довгих і таємних «сердечних» розмов, у вузькому колі: гетьман, патріарх і найвище кийвське духовенство.

Автор називає у творі конкретні історичні дати: «У неділю 17-го грудня 1648 р. в Києві було велике свято; мав прибути Хмельницький Волинським шляхом від Білгородки», «Отака достовірна історія сталася 28 грудня 1648 року» тощо. Це засвідчує прагнення Грушевського до максимального дотримання історичної правди.

Вдається письменник до прийому психологізації, змальовуючи, зосібна, настрої гетьмана: «Хмельницький був веселий і говіркий, що

часто бувало з ним в ці останні дні. Він взагалі переживав, видно, якісь важливі внутрішні переміни, часто задумувався, а то знов бував балакучий, в якимсь піднесенім настрої. Це тлумачили переважно впливом розмов з патріархом, чоловіком дуже освіченим, з широким політичним світоглядом». Це був, як зазначає автор, «незвичайно важкий момент в житті Хмельницького». Можливо, саме тому він відновив традицію, започатковану Сагайдачним, залучивши до своєї програми «релігійну справу».

М. Грушевський явно тяжів до очищення історії Хмельниччини від будь-якої «міфологізації». Неприйняття істориком легендарного та містичного стосовно реалій минувшини слід пов'язувати з його позитивістським баченням історичного процесу, що заперечувало фантастичний елемент і в художніх концепціях подій. У висвітленні Хмельниччини цього принципу автор дотримується якнайретельніше. М. Грушевський чітко відбирає фактичний матеріал, що стосується реальної, а не «легендарної» Хмельниччини. Причому «легендарна», на думку дослідника, наділена дивною особливістю – зберігати свою тривкість, проникаючи навіть у наукові праці ХХ ст. Але М. Грушевський визнавав правомірність існування легенд в іншому аспекті пошуку – літературній історії Хмельниччини.

Оповідання написане у традиціях реалізму з використанням фольклорних елементів (обряди сватання, весілля), описами життя тодішньої інтелігенції (отець Кирило – вчений богослов і бібліофіл, студент Києво-Могилянської академії Грицько Пісченко і «ясновельможний сват» – Богдан Хмельницький). Твір сповнений побутових подробиць, яких чимало в описах урочистої зустрічі гетьмана з митрополитом, бенкету в день іменин Хмельницького тощо.

Оповідання «Унтер-офіцер Трохим Скавучак» (1885) вперше було опубліковане в журналі «Січ» 1996 р. Навчаючись у Тифліській гімназії, М. Грушевський задумав написати сатиричне оповідання, головним героєм якого був би «дядька гімназійного пансіону». «Дядьки» – «вислужені підофіцери» – здійснювали нагляд за гімназистами. Підстарший був дуже гордий за своє «унтер-офіцерство». Такі підстаршини були людьми, які через службу у війську відбилися від народу, дивилися на нього зверхньо, не помічаючи того, наскільки вони смішні у своїй зарозумілості. Ось як автор пише про них у «Споминах»: «Між ними трапився один землячок, ще молодий, доволі комічний, якого я й задумав описати як тип селянина, вибитого з колії й морально поламаного військовою службою [...]. От я й описав його під видуманою назвою (умисно смішну постарався йому дідбрати) – «Унтер-офіцер Трохим Скавучак». Описав, як він невдало знаходив підхід до учнів гімназії і ті глузували з нього, і як потім зустрів його в ролі локея, і вихвалявся, що він «в полюбовниках у своєї пані».

Далі, критично оцінюючи оповідання, письменник говорить про вплив на нього творів П. Куліша та І. Нечуя-Левицького: «Етюд доволі примітивно зроблений за тодішнім народницьким трафаретом, а posteriori [з досвіду] він нагадує мені трохи Терешка з «Хмар», трохи Кулішевого «Зарубаєнка», не пам'ятаю тільки, чи прочитав я вже тоді Кулішеві оповідання («Новый человек» в «Основі» 1861), чи се була подібність, нав'язана іншими взірцями».

І. Нечуй-Левицький про «Унтер-офіцера Трохима Скавучака» у листі до М. Грушевського від 28 травня 1885 р. писав: «Мені найбільше сподобався «Унтер-офіцер Т[рохим] Скавучак», бо в ньому є соціальна підкладка. Що хтось там нарікав на це оповідання, ніби воно тенденціозне, на це не вважайте. Тенденціозність у повісті як на кого: одному сподобається, другому ні. На мене, тенденція – не є переступ в поезії, а добра чесна тенденція – то й зовсім добра річ».

Соціальне поневолення, мрії про свободу наклали відбиток на буденне життя людей. В оповіданнях М. Грушевського «Бідна дівчина», «З похорону», «Неробочий Грицько Кривий», «Тестамент», «Вихрест Олександр» немає відповіді на питання, хто винен у злиднях і бідуванні трударів. Та виявляють вони і самосвідомість, і опір злій долі, нещастю, вдаються до пошуків кращого. Проте долі багатьох персонажів прозаїка – трагічні. Так, героїня «Бідної дівчини», переконана у відсутності виходу, кінчає життя самогубством. В оповіданні «Неробочий Грицько Кривий» селянин Грицько тікає від панщини, але зазнає катувань і «добровільно» помирає.

Натомість в оповіданні «Днинка», датоване 1885 р., автор зосереджується на показі того, як, так би мовити, трясовина сірого буденного життя здатна все сильніше засмоктати людину, знищити її прагнення, сподівання, ідеали. Твір витриманий у відчутно песимістичній тональності: безвихідь, зневіра у можливості змінити щось на краще – його лейтмотив. Такою письменник убачав правду життя і не міг пройти повз неї.

Оповідання «Неробочий Грицько Кривий», датоване 1888 р. і вперше опубліковане в «Літературно-науковому віснику» (1898. – Т. IV). Грицько Кривий (Крук) – «неробочий», тобто, за правовою термінологією XVIII ст., неоселений селянин. За свідченням самого автора, фабула оповідання взята з декрету, вміщеного в «Архиве Юго-Западной России» (Ч. 21, Т. II, № 15), а різні подробиці ґрунтуються на документальному матеріалі. Грицько ніде не може нагріти місця. Герой «до своєї роботи не лінується», проте створити власний добробут йому ніяк не вдається. Неспокійна, вперта, але позбавлена справжньої мети натура Кривого мимоволі робить його убивцею дружини та дитини. Сам Грицько «добровільно» помирає в шпиталі від смертельного поранення; катові не

вдалося відрубати йому голову одразу, а друга спроба покінчити зі злочинцем у такий спосіб була заборонена.

Оповідання «Неробочий Грицько Кривий», «Днинка» та «Ясновельможний сват» дають доволі вичерпне уявлення про специфіку характеротворення в прозі М. Грушевського на різних етапах його творчої еволюції. Хоча перед нами постають зовсім різні соціальні типи й історичні обставини, героїв цих оповідань об'єднує жага опору життєвим обставинам і несправедливості як такий, та попри все це – прагнення до самореалізації.

Оповідання «Вихрест Олександр» (1916) вирізняється тим, що в основі цього твору лежать акти про Хмельниччину, період, коли Б. Хмельницький 1648 року залишив Волинь. Автор показує, як поляки та євреї, що повтікали до Польщі, поверталися в свої оселі. Серед цих людей був і орендар Маєр з Базалії зі своєю родиною. Вони поверталися до свого волинського містечка. Про приїзд цієї родини всім містом пішла чутка, мовляв, він привіз із собою великі гроші. Тому багатьом хотілося мати якийсь статок (бо були вибиті із колії війною та розрухою) хоча б розбоєм. Єврей-вихрест Олександр з кількома товаришами домовився з господарем Мошкою, де зупинилася родини, щоб той відчинив уночі двері. Так і сталося: двері відчинено, старого Маєра убито, гроші та дорогі речі забрано. Розбійники втекли, але недовго прийшлося бути на свободі Олександрові. Його обвинувачував Маєрів зять від себе й іменем Маєрової вдови Диньки. Олександр спочатку заперечував свою участь у розбої, а потім (після катувань) у всьому зізнався. Тоді суд спитав його, як хоче померти? Ренегат, розбійник і бо-зна ще хто хотів вмерти як годиться. Оскільки він не з доброї волі охрестився – козаки його охрестили, – хоче вмерти в жидівській вірі, та ім'я його Лейба. Таким чином, «Вихрест Олександр в смерті своїй приложився до віри отців», і його було засуджено («відрубанням голови мечем») на підставі магдебурзького права, а засуд записано в книгу актів для пам'яті.

Інша важлива тема прозових творів М. Грушевського – зображення прагнення до свободи та боротьби народу проти пут колоніалізму і тиранії. Чи не найповніше вона розкрита в оповіданні «Бех-аль-Джугур». Немає сумніву, що письменник, живучи в Тифлісі, добре помічав вияви московської колоніальної політики. Тема боротьби суданського народу проти англійських колоністів стає своєрідною паралеллю до тих подій, свідком яких був митець. Оповідання «Бех-аль-Джугур» датоване 1885 р. Уперше твір було надруковано під псевдонімом М. Заволока у Львівському «Ділі» (1885, ч. 66–68). Сам автор визначив його жанр як «екзотичний образок».

XIX ст. – період не лише колонізаторських війн, а й визвольних рухів, утворення нових незалежних держав. Оповідання «Бех-аль-Джугур» є

яскравою інтерпретацією зазначеної теми. «Образок» відтворює події Суданської кампанії. Для М. Грушевського тема боротьби суданського народу проти англійських колоністів асоціювалася з визвольною боротьбою народів Кавказу. Грушевський знав магометан із Кавказу. Йому неважко було відтворити їхній побут, що був настільки далеким від українського. Але мета твору була зовсім іншою, автор прагнув змалювати поневолення «малого» народу європейцями й опротестувати насильство завойовників. Пишучи про Африку й англійців, він мав на думці Україну і «загребущих сусідів» росіян, що не давали їй вільно розвиватися. Тому сутичку між мешканцями маленького арабського села й озброєними англійцями-колонізаторами М. Грушевський із властивою йому історіософською глибиною художнього мислення переводить у якісно іншу площину – зіткнення різних культур і двох ідеологій. Жорстока розправа англійських окупантів з арабськими повстанцями розкриває справжнє обличчя «інглізів», як іменувало загарбників корінне населення. Англійці, згідно з міркуваннями поручика Суфлі, прийшли на землю арабів «не різати їх та бити, а піднести їх, ширити просвіту та культуру». Однак результат подібної «просвітницької діяльності» свідчить сам за себе: «більш як половину селян побито, постріляно, порубано». Та й не дивно, адже «рушниць на все село було тільки дві», а тому головною зброєю арабам слугували дрючки та луки з стрілами. Незважаючи на це, вони героїчно боролися з англійськими колонізаторами.

У творі зображено лише один епізод – вступ англійців у село. Між тим, у ньому не лише засвідчено добре знання конкретної історичної ситуації, а й розкрито психологію представників різних культур і світоглядів – християнського та мусульманського, окупантів і захисників рідної землі. Використовуючи свої знання про магометанський світ, автор реалістично зобразив історичну й побутову обстановку. Її жорстокість контрастує з розкішною південною природою, яку стисло, але яскраво намалював белетрист. «Бех-аль-Джугур» – перший твір М. Грушевського, у якому надзвичайно виразно пролунали соціальні та політичні мотиви.

В оповіданні «Бех-аль-Джугур» М. Грушевський не лише виявив нахил до публіцистичності й увагу до викладу конкретних історичних подій, а й оприлюднив «свої тодішні визвольні й антиімперіалістичні настрої». Молодому письменнику вдалося влучно передати роль демагогії як універсальної тактики завойовників усіх часів. Поручик Слоу виголошує перед боєм промову, схожу на звернення Наполеона до війська в Єгипті. Тимчасом автор розкриває всю нищість загарбника через іронічну деталь: «замість пірамід на вояків дивилися тепер солом'яні покрівлі хлівів і хат». Слоу здається, що тут він, як колись Наполеон, «здобуде всесвітньої слави», що його вояки, які вдерлися до чужої далекої країни, несуть сюди, «в ці степи, до цих звірів світло науки», і нащадки

тубільців згадуватимуть із вдячністю їхні імена. Та «невдячні тубільці» мали свій, цілком протилежний погляд. Вони вірили, що святий Магді покарає невірних і заснує довічне царство великого пророка. Вони справді вірили, тому без жодних вагань йшли на смерть, захищаючи свої оселі під солом'яною покрівлею. Надзвичайно вражаючим є епізод із матір'ю, яка, знайшовши пораненого сина, що корчився в передсмертних муках, не згадує ні пророка, ні Магді, а прагне перебрати на себе страждання дитини.

Прикметно, що в оповіданні «Бех-аль-Джугур» автор зображує не стільки індивідуалізовані людські характери, скільки певні стереотипи поведінки, де узагальнююче начало існує апіорі. Сама ситуація змальована за принципом ймовірності, але добір компонентів, із яких вона змодельована, свідчить про ґрунтовну обізнаність письменника із зображуваними подіями, а отже, про максимальну відповідність принципу достовірності.

Іронічність художнього викладу, про що вже йшлося, є основним засобом викриття людиноненависницької політики колонізаторів, під якими б гаслами і прапорами вони не виступали. Автор вдало протиставляє звичайних суданців «культурникам» – англійському «цивілізованому» війську, яке їх винищує. Письменнику вдалося спостерегти «хитку мораль і релігійне лицемірство», притаманне жорстокому наїзникові, у розмові між капеланом і поручником збройних сил Англії та кореспондентом англійської преси. Капелан, як і решта «носіїв британської культури», нарікає на воєнні незгоди, твердячи, що «не можна чоловікові і вмитись по-людськи», коли його земляки коять акт геноциду, а відтак, сам себе потішає словами: «Зате ж маємо ту відрадну думку, що ми тут не для себе трудимося, а для людськості, що ми тут виступаємо проводирями культури, просвіти, несемо в сі степи, до сих звірів світло науки [...]. І нас не забудуть! Може, колись отсі самі, що тепер так нас ненавидять, або їх потомки принаймні, будуть згадувати нас, і наші імена будуть наймилішими для них іменами!». Авторські коментарі, що часто набувають ознак драматичних ремарок, контрастують із пишномовством завойовників: «Всі згодилися на се і випили за свою сподівану славу й популярність. Кореспондент додав також кілька слів (він їх потім надрукував у якомусь часописі по два пенси за рядок): «Наша війна – се ера культурна. Ми прийшли тепер віддячити арабам за ті дріботинки науки, що колись дали вони нам, і ми за ті дріботинки даємо їм цілі хліби, що задовольнять їм жадобу науки». І знов усі згодилися й випили». Український патріот, противник насильства й експлуатації колоніальних народів так званими «висококультурними», М. Грушевський іронізував із хисткої моралі, лукавства та релігійного лицемірства окупантів усіх мастей.

Отже, в оповіданнях «Бех-аль-Джугур», «Неробочий Грицько Кривий», «Ясновельможний сват» виявилися ті риси таланту письменника, що становили його неповторну творчу індивідуальність: суто наукова увага до історичного факту, точність деталей, обстановки, поєднана з психологічною достовірністю відображення вчинків і думок персонажів. Усе це наближає ранні оповідання М. Грушевського до жанру пригодницько-історичної повісті вальтерскоттівського типу.

Однак аналогічні оповідання репрезентують лише один зі стильових векторів художньої прози письменника. Вони органічно пов'язані із зацікавленнями вченого-історика і за стильовими ознаками споріднені з його майбутніми історичними працями. На прикладі проаналізованих творів помічаємо, як Грушевський-белетрист, спираючись на свою наукову ерудицію, сміливо використовував домисел, уяву, чим компенсував брак фактажу. Завважена спорідненість простежується у постійному намаганні «олюднити» історію, відновити розірвані часові ланки. Зрештою, М. Грушевський-учений залучав інтуїцію там, де прогалину неможливо було заповнити документальними матеріалами. Крім того, автор щиро прагнув помітити за документом людські пристрасті, наміри, долі.

Оповідання «Предок» (уперше надруковане в «Літературно-науковому віснику» 1909 р., кн. XI.; підписане М.З.) досконале з художнього боку і є свідченням спроможності автора «вживатися» в певну історичну ситуацію. Користуючись літературно-умовним прийомом сну, М. Грушевський змальовує зустріч із предком «з-перед тисячоліть, тільки дуже далеких». «Він голодував. – Сусіднє вороже плем'я погромило його плем'я. Нелюдськи повбивано багато чоловіків, забрано жінок, а недобитків з давнішніх місць, багатих дичиною і всякою поживою, вигнано сюди, між сі скаменисті урвища». Ця самотня істота, що випадково залишилася живою в нерівній боротьбі, мріє про їжу, теплий одяг, а також про вогонь – «кавальчик сонця» – і «зачарованого пса», який служить і стереже спокій щасливої – лише у мріях – людини. Коли зійшло сонце й обіграло землю, предок, «уривчастими словами» вітаючи його та «розправляючи задеревенілі ноги, [...] почав обережно вилазити з своєї криївки. Голод і втома зникли під новим припливом енергії, під враженням нового світла, нового дня». Перед нами – не звичайний художній опис, а вдала спроба занурення в найглибші пласти людської свідомості, витворені письменником-істориком. Для нього той предок – «щось жалісне, близьке», але водночас далеке, «як пережита безповоротно скрута». Так мислити, висловлюватися міг лише справжній учений, наділений ще й талантом письменника та митецькою інтуїцією. І. Франко при цьому зазначав: «Людина – це продукт свого оточення, розвитку своїх предків, природи та суспільства, серед яких вона живе, що з усіма цими

чинниками вона зв'язана тисячами нерозривних ниток». Саме згадану тезу ніби проілюстрував своїм твором М. Грушевський.

Ліричний персонаж оповідання «Предок» радіє єднанню з природою, вдаючи, що повернувся до своїх пращурів, щоб жити «їх простим, нескладним життям з-перед тисячі літ». Герой, як і персонажі творів О. Кобилянської, Б. Лепкого, шукаючи істину, обертає погляд до природи, на лоні якого є шанс бути щирим, чесним, органічним власній натурі. Висока екологічна культура, відмова від нищих пристрастей є органічними складовими загальної культури цих персонажів. Герой твору, «вслухається», «вдмується душею» в усе, що його оточує. Перебуваючи в лісі, він намагається бути непоміченим, не порушувати гармонії, ладу, порядку. У його підсвідомості збережено потужний заряд позитивної енергії, спрямованої на те, щоб почути квітку, дерево, птаха й не турбувати їх спокою. Персонажа охоплює відчуття щастя, повноти буття від споглядання сонця та перебування поруч із ним, він реагує на природу так, як його пращури, які раділи сходу світила, що дарувало їм день. Як відомо, сонце у світосприйнятті людини, зокрема, у фольклорі – це уособлення оптимізму, радості й сенсу життя. Саме тому для героя М. Грушевського воно сповнене сакрального змісту.

Отже, «Предок» містить глибокі філософські роздуми про людину, яка не відмежувалася від соціуму, а тимчасово відійшла від «культури», щоб наодинці з природою осмислити життя, усвідомити минуле. Відбулася її уявна зустріч із предком, минулим тисячоліттям. Образ предка спонукав ліричного героя до життя, праці, до пам'яті про минуле.

У центрі художніх творів М. Грушевського стоїть людина, але людина як національна істота. Тому можемо твердити, що повноцінне пізнання його текстових масивів поза національним контекстом неможливе.

Оповідання «Пенати» вперше надруковано в «Літературно-науковому віснику» 1910 р., кн. ІХ. Слово «пенати» (лат. penates) – має кілька значень: у римській міфології – боги, покровителі дому, родини, що скрізь слідували за своїми господарями; переносне значення – домашнє вогнище, рідний дім. Головні герої оповідання М. Грушевського «Пенати» – Іван Петрович (він втілює розум і чуття) і його дружина Варвара Карповна («творчий та ініціативний елемент дому») – є прообразами самого письменника та його жінки – Марії Сильвестрівни Вояківської. Іван Петрович зауважував, що «річи, якими окружає себе чоловік, мають вплив і власть над ним. Вони творять надбудову, яка стає між ним і світом. Його переживання й почуття, його гадки й образи витворені його мислю, чи його вражінням, зв'язуються з певними предметами оточення, втілюються в них». Отож, за автором, речі мають вплив на людину, оскільки в них втілено думки, сумніви, бажання. Кожне окреме помешкання людини є її своєрідним мікрокосмосом. Адже М. Грушевського ніколи не залишали

думки про віру, оскільки він виріс у родині релігійній. Багато з його пращурів були церковними служителями, та й дід по материній лінії – сільський священник. Тому митець завжди шукав душевного й духовного опертя саме у вірі.

Іван Петрович, – людина віруюча, яка знає релігії (християнство, іслам, буддизм) різних країн світу (Рим, Єгипет, Китай, Японія). Ікона для нього була оберегом, «божищем-покровителем», втіленням опікуючих духів рідного дому і роду; у тяжкі хвилини навіть просив благословення в неї. Для Івана Петровича та його батьків, «що не мали портретів своїх предків, ікони їх «ангелів», святих патронів, заступали галерею предківських портретів». Дивлячись на портрети, головний герой відчував єднання зі своїми предками та сучасниками. Він говорив, що в народів, настроєних навіть украй раціоналістично, культ предків може співіснувати з усякими поступами їх інтелігентності, адже від культу предків залежить щастя «живущих потомків». «Коли доводилося вносити новороджену дитину в се *penatrale* (внутрішня частина храму, дому), щоб представити її моєму родови й віддати її під його опіку і ласку, – я констатую, що робив сю церемонію зовсім без усяких археологічних мотивів. Я поступався під враженням безпосереднього почуття. Але вона вповні відповідає церемонії посвящення новонародженого члена родини в опіку духам покровителям дому». Культ предків (ікона) дуже шанувався, як і пенати, оскільки були, повторюємо, образами-оберегами. Дітей називали іменами святих і в кожній оселі мали іконки небесних патронів, оскільки фотографії ще не були настільки поширені, а фамільні портрети переважно зустрічались у вельмож і шляхетства, натомість предки наші знали, що це наші обереги. «Іван Петрович поліз на драбинку відв'язати старі ікони, що висіли вгорі...

– Се пенати моєї теперішньої сім'ї, передаючи ікону...

– Я умисно позабирав їх в свої далекі покої, щоб не давати приводу до фальшивих гадок про себе. Держу їх почасти як пам'ятки моїх особистих переживань, почасти як пам'ятки родинні... Наша сім'я визначалася великою релігійністю і я довго виявляв незвичайне прив'язання до богослужіння і обряду, був в нім незвичайним формалістом і законником...».

У цьому оповіданні автор показав духовний вплив попередніх поколінь на майбутні та його напрями: психологічні мотиви й адаптованість людини до тих обставин життя, що поєднуються спогадами та традиціями.

М. Грушевський звертався і до психологічно-побутової проблематики. Досить вправно вона розробляється, приміром, в оповіданнях «Бідна дівчина», «Особисте щастя», «Історія одної ночі» (слід зазначити, що двом останнім творам притаманна певна нарисовість). У збірці «*Sub divo*» більшість творів становлять художні нариси й психологічні етюди.

«Особисте щастя» (1895 р.; львівський журнал «Зоря» – Ч. 12–13; під псевдонімом М. Заволока) – це іронічно-алегоричне оповідання автобіографічного характеру. Один із його епізодів в алегоричній формі репрезентує українського науковця київської Старої Громади. Задля того, щоб «мати приємність доброго гонорару», він надрукував свою працю в «царевосанчурському часописі «Благонамеренный ліберал» – російському петербурзькому журналі. Також вона вже була прийнята «вареницькою мовою» в «астрономічному видавництві» – українською мовою у львівському журналі «Зоря». З цього приводу наратор зазначає: «Така малодушність тоді дуже обурила нас, більш завзятих націоналістів; мій приятель Руденький написав надзвичайно дотепно гумористичні вірші на таких співробітників, і я послав сам примірник їх одному з професорів, що розправу, вже прочитану в редакційному комітеті астрономічного видавництва, надруковують в царевосанчурській часописі «Благонамеренный ліберал».

Іронія долі оповідача в тому, що й сам він через обставини пішов шляхом того професора, потрапивши під опіку куратора освіти, коли від нього «слухав різні dicta acerbissima про свою «нерозважливу балаканину»? Себ-то про відчити, і мусів притакувати», почувши, що кафедри у Варенику не дістане, поки не доведе «переміни в своїх поглядах», коли задля наукової кар'єри й особистого добробуту, всупереч своїм переконанням, у «примирительнім тоні» на угоду куратору і догадливому ректору змушений був написати статтю «на тему тих же нещасливих відносин вареницько-царево-кокшайських», коли та стаття з'явилася в тому «Благонамеренном ліберале», автор одержав «банковий чек на рахунок гонорару».

«Тиждень тому я одержав листа – я пізнав руку на конверті відразу, се було від Руденького, мого приятеля. Розірвавши, одначе, я не побачив жодного листу, а тільки вірші «Патріотична праця»:

«Нас було таки чимало,
Всі були ми патріоти...».

Так справді починаються вірші, друковані в «Правді» 1891 року (Ч. XI).

За таким інакомовленням студенти Київського університету (читачі львівських журналів «Зоря» і «Правда») легко помічали, що місто Вареник – це Київ, а надзвичайно дотепні гумористичні вірші Руденького, приятеля оповідача, – твори (без зміни назви) популярного поета-сатирика Володимира Самійленка, який серед студентів мав відоме всім прізвисько «Сивенький», що було й його літературним псевдонімом. Для більшої ясності алегорії автор подав під виглядом «примітки» переписувача неприховану бібліографічну позицію публікації «Патріотичної праці», допустивши лише неточність щодо номера випуску журналу «Правда» (вір надрукований не в 11-му, а в 12-му випуску).

У такий оригінальний спосіб М. Грушевський художньо змоделивав ті обставини, що зумовлювали національну пасивність та індиферентність поневоленої царським режимом української інтелігенції Наддніпрянщини, звертає увагу громадськості на роль сатири Самійленка в існуванні цього ганебного явища. «Вареник» (сатирична, гротескна назва) – це Україна, а «Царево-кокшайськ» – Росія; «вареницька мова» – українська; «варенико-фільство» – українофільство. Автор, отже, у написаному від першої особи творі порушує проблему національного ренегатства і пристосуванства.

Новела «Подорож на Ай-Петрі» (80–90-ті рр. ХІХ ст., точної дати не встановлено) – ліризований твір, у якому митець розкриває перед читачем світ власної душі, ділиться своїми подорожніми спостереженнями. Сюжет твору будується на рецепції героєм природи чарівного куточка Криму. Очима персонажа ми бачимо красу гір, зелених гаїв, каміння, милуємося чудовими алупкинськими краєвидами, знайомимося з візником-татариним і життям його земляків. Ритміка оповіді підпорядковується особливостям внутрішнього світу героя і відповідає плавкій течії його думки. Лише останній акорд тексту звучить дисонансом. У ньому збентеженість, занепокоєння, біль: «Огонь! Горить що? Пожежа? Горять ліси». Письменник примушує читача перейнятися цим настроєм, своїми почуттями, замислитися над сенсом власного буття.

Нарис «На горах», датований 1912 р. і вперше надрукований у збірці «Sub divo», став попередженням із приводу варварського нищення пралісів Карпат, своєрідним провісником екологічної катастрофи. Твір можна назвати роздумом, що міг би стати прологом до Червоної книги. Завважимо, що новела О. Кобилянської «Битва» за типологічними ознаками дуже схожа з нарисом М. Грушевського «На горах». Обидва твори нагадують поезію в прозі тяжіють до натуралістичного оповідання, де змальовано велику любов до Карпатських гір, через повний розмах крил своєї фантазії. Нарис М. Грушевського «На горах» став профетичним твором, оскільки, читаючи його, ми бачимо сьогоднішня.

У цьому невеличкому оповіданні спостерігаємо, як зеленіють Карпати, але плін часу і втручання людини приносять їм біду, спустошення. Гинуть віковічні дерева, висихає земля, бідніє родючий ґрунт. З'являється «ненажерливе плем'я», що поїдає все, прагне зневолити, прищепити невільничі, рабські прикмети, руйнувати й нищити. Отож, автор, розмірковуючи про потребу збереження природи, примушує задуматися над актуальними й нині питаннями, висловлює надію на звільнення землі від неситої людської волі та нищення живого. Навіть природа постає дієвою субстанцією історії, відбиваючи дух філософії автора: світ – цілісний, і де порушується гармонія універсальної взаємозалежності та свободи, там настає криза, там домінують тенденції не прогресу, а деградації. Цивілізація і культура мають розвиватися на

засадах філософії (етики й естетики), свободо- та людинолюбства, особистої, соціальної, національної гідності й честі.

Поштовхом до написання «фантастичної мрії» «Німий свідок» (1884) стала поїздка М. Грушевського з батьком до Кисловодська в червні 1884 р. Через кілька днів після повернення молодий М. Грушевський написав «кавказьку легенду» під назвою «Німий свідок». В основу сюжету покладено розповідь місцевого жителя авторові – ліричному герою оповідання.

Сюжетна канва твору проста: раптовий спалах неземної любові Юрка та Ганни, які зустрічаються на курорті в Кисловодську, закохуються одне в одного і присягаються на вічну вірність. Вона як спалах вогню засвітилась, але від маленького подиху вітру погасла й пройшла. Свідками цього високого кохання стали гори, але молода пара не дотрималася присяги. За це стихійні сили природи покарали їх. У М. Грушевського читаємо: «У мене двоє залюблених під грізно навислою скелею присягають собі на вічну любов, і коли вони, маючи досить свого кохання, постановляють розлучитися, «німий свідок» їх присяги – скеля, впавши, накриває їх обох за таке преступлення клятви. Що тема була дурна і вульгарна, я сам був сього свідомий, – я бравірував сею вульгарністю, до певної міри пародіював сі «легенди»; головне було – зробити пробу мови і стилю (романтичного. – *Н.Я.*), написати на задану тему». Письменник вказує на «архаїчну шаблонність» і «заданість» теми, та твір відносимо до дебютних «проб пера» митця. За стилем мініатюра дещо нагадує чеховські діалогічні, а також популярні тодішні кисловодські перекази про так званий замок підступності й любові. Ця «фантастична мрія» написана ритмізованою прозою, насичена романтичними описами природи. Причому природа персоніфікована й бере безпосередню участь у драматичній розв'язці сюжету. Тут наявна навіть містика: якась невидима сила веде героя туди, де знаходиться його майбутнє кохання.

Прочитавши оповідання, І. Нечуй-Левицький зізнався авторові: «Мені дуже сподобалася Ваша проза, далеко більше, як вірші. Прозаїчний язик легкий, плавкий, хоч мова трохи розтягнута. Згортайте стиль тісніше. «Німий свідок» можна й надрукувати. Я пошлю його, як трапиться. Тільки це не казка: це «Кавказький переказ» (предание), дуже інтересне і написане з грацією. І є подекуди великоруські вирази, але дуже мало». На жаль, оповідання так і не було опубліковане до 2000 року.

Після «першої проби пера» – оповідання «Німий свідок», схвально оціненого І. Нечуєм-Левицьким, М. Грушевський вирішив написати твір на тему з українського життя. У статті «Як я був колись белетристом» він згадує: «Потім була більш серйозна проба – оперта на власних дуже болючих переживаннях: «Остатня кутя» – де я хотів змалювати поезію українського різдвяного обряду».

Оповідання «Остання кутя» написане 3–6 грудня 1884 р., коли автор навчався в Тифліській гімназії. Відомості про мотиви написання й тему твору знаходимо у «Споминах»: «За тему емоціональну я взяв ту нашу недавно пережиту родинну трагедію – смерть братів і сестрички. Але в стилі національної романтики я задумав поставити в центрі оповідання не сцени смерті, а поетичну романтику різдвяного свята: самотня вдова, що втратила чоловіка і дітей, уряджує собі різдвяний вечір так, як колись його обходили повною сім'єю, і серед споминів про колишнє родинне щастя і понесені втрати вона вмирає за різдвяним столом. Оповідання я назвав «Остання кутя». Не маючи тексту перед очима, не можу судити, наскільки я потрапив передати ідилічні настрої різдвяної вечері і як контраст їм – страшні сцени смерті, що вириває одного по другім дітей і самого батька. Горяєв, котрому я прочитав потім се оповідання, досить його похваляв, але можливо, робив се для заохоти початкуючого автора; редакція «Діла» його не надрукувала, і се дає мені підставу думати, що оброблено сю тему слабо, – правда, щоб сильно її обробити, треба було здібності і техніки вище середньої...».

Події у творі розгортаються на Святий вечір. Головна героїня твору – самотня бабуся. Вона готується до свята, накриває стіл, а в пам'яті спливає все її життя: дитинство, зустріч із майбутнім чоловіком, перші пологи. Жінка ніби знову побачила своїх дітей (їх було троє), відчула щастя сімейного життя, згадала хворобу та смерть дітей, а потім чоловіка. Вона сідає за святковий стіл, удаючи, що поруч – уся сім'я. Так, неначе в оточенні рідних, старенька помирає. Оповідання написане на одному подиху, а тому вражає емоційною глибиною, щирістю та поетичністю.

Екскурс у минуле як один із підвидів ретардації розширює подієву основу розповіді, насичує твір змістовими колізіями. Ретардація, наприклад, у формі спогадів персонажів, стає важливим елементом композиції літературного твору в М. Грушевського.

В «Останній куті» автор прагне відтворити народні звичаї. При цьому оповідання сповнене чогось, сказати б, романтично-містичного: старенька «бачить» своїх померлих родичів, розмовляє з ними, їсть кутю. Твір написаний у дусі раннього неореалізму, у якому присутньо позначились і романтичні тенденції. Про це, до речі, писав ще Д. Чижевський, хоча й не він першим зауважив закономірність цього стильового синтезу в період становлення нового українського письменства (на зразок Квітчиного чи Гоголівського) з типовими діалогами, фізіологічними деталями та зверненнями до читача. Спостерігаємо й авторське замилювання описуваним, але воно не переходить у сентименталізм.

Різдвяну тему М. Грушевський продовжує в оповіданні «Ніч» (1909), де описує величну великодню ніч. Саме ніч, вогонь і земля є головними героями. У цей час виникає особливо багато думок і почувань. Автор

зобразив ніч, як час святих радощів та екстазу: «Ніч спускалася, вогка й тепла, але дотик її ніжного пахучого покривала, що оповивало землю, тільки ще більше дражнив і підіймав енергію життя... Набряклі пупінки тріскали, сповнюючи солодкуватим бальзамічним запахом повітря, наповнене густими випарами життя і бажання.

Трепихання життя переливалося густою піною переповненої чаші».

Про вогонь каже, що «Святий огонь-чиститель палить і нищить мертві останки й очищає землю для нового життя. Він проганяє ворожих духів холоду та смерті й помагає землі розродитися.

Весела, шумлива юрба кипить навколо огнів».

Люди «жадають приступу – вступу для тріумфального походу життя. І коли співці, нарешті, починають тріумфальну пісню воскресіння... Ах, це ж радість!». У радісних співах свята вчуваються «ноти відмінні – тільки в дуже загальному характері схожі з великоднім співом». То в співі живих чутно хори давнішніх поколінь, що співають «пісню весняного відродження, не знаючи Христа (був Великий Пан, потім з'явився страждущий Діоніс; дев'ятнадцять століть тому з'явився Христос). Це ж така недавня річ, цей християнський культ». А природа співає свій старий гімн Великому Панові, а веселі юрби народу продовжують несвідомо її старий культ.

М. Грушевський цим твором показав апогей духовного відродження та тріумфу вічно живого Духа над матеріальною смертю. Оповідання нагадує поезію в прозі з імпресіоністичним забарвленням.

Жанр оповідання «Старий терен» (1890) автор кваліфікує казкою. У своєму щоденникові автор писав, що задум оповідання виник у 1885 чи 1886 р., коли, лежачи в гімназійному лазареті, він дивився на кактус і хотів виразити в своєму творі ідею «целесобразності страданій». На наш погляд, «Старий терен» – притча, у якій автор використовує алегоричні образи: терен – «був він старий-престарий, да й ще кострубатий; ягід на йому вже давно не було; гілля обсохло й стерчало сіре, сухе мов скрючені пальці старця... Старий терен був не тільки що не гарний, був він до того злий та лихий, гордий та пишний»; ліщина; ворона; пташка, яку автор не називає, лише дає опис «була не подобна до ворони, в неї був довгенький свисток і на голові чубчик, і сама вона була маленька, гарна та чепурненька», які уособлюють різні типи людей. Автор показав, як можуть змінюватися такі люди, яких персоніфікує старий терен, під впливом горя, страждань і краси: «увесь світ перемилювався в очах старого й засвітився новим чудовним світом; його власна особа перестала заступати увесь світ, він почув, що горе й радощі бувають не тільки в його, а так само й у інших, і замість злості та зневаги до чужих радощів і лиха він почував любов і жалощи».

«Біжниця в Зомербергу» (1911) є фантазією, як і «Розмова з Кривоносом» або «Спомини Галайчука», реальним тут є лише історичне

тло. М. Грушевський розглядає проблему, традиційну для творчості багатьох митців слова, зокрема, Т. Манна – роль і сутність мистецтва. Основне питання, котре порушує прозаїк, – чи мусить мистецтво служити громаді, виконувати прагматичні соціальні або національні функції, чи його головне призначення – бути цариною «чистої краси», художньо трансформованих переживань митця. Автор сам дає відповідь: «Доти він (поет. – *Н.Я.*) єдиний пан своїх вражінь і своїх замислів, своїх артистичних переживань і своєї артистичної творчості. Доти він оцінює їх з становища їх правди і щирости, а не тим, яке вражіння вони можуть зробити на сього, другого, третього – на телятників, позбавлених крихти артистичного почуття, і лихварів, які цінять твір штуки з того становища, наскільки він може заімпонувати іншим лихварям і баришівникам, котрих поглядом вони дорожать».

М. Грушевський продовжує рефлексії про роль і сутність мистецтва в роздумах героя твору – Марка: «Творчість для публіки, для громади – се каліцтво творчості. Оден калічиться менше, другий більше, але хто зістанеться зовсім свобідним від сього проклятого приладжування до смаку, вимоків і поглядів чужих? Хто зістанеться паном себе і не піде в службу людям?».

Однак всі міркування героя не заперечують громадської функції мистецтва, оскільки мистець має певний обов'язок перед суспільством. Він не може творити лише для себе; мистецтво для мистецтва – це кредо невідповідального творця, бо «громадянству треба штуки для услуг своїх, для утіхи, для того, щоб утекти від бруду й неправди життя, що грозять затопити його. І воно спокушає артиста амбіцією, славою, платою. Зваблює поколіннями, з роду в рід, вліплюючи переконання, що чоловік творить не для себе і свого почуття краси, а для людей, для слави, для того, щоб своїми зусиллями переганяти інших артистів, бути вищим від сучасників, помітним в рядах попередників і наступників.

Нехай гине артист і його творчість на службі громаді, закриваючи перед нею мерзоту і порожнечу життя!».

Порушуючи проблему ролі мистецтва, М. Грушевський аналізує його природу, наближаючись у своїх міркуваннях до поглядів, що їх висловив Т. Манн у відомій новелі «Тоніо Крегер». Український письменник формулює подібну до маннівської концепцію мистецтва та його походження: «В чарівній чаші мистецтва жовч, кров і сльози упокорення і насильства перетоплюються в чисті кристали краси. Бруд і неправда життя перетворюються в золото штуки. Але перетворюють їх теж тяжкі труди і породив муки творчості». Це твердження відповідає розумінню Т. Манном мистецтва як прокляття, що тяжіє над митцем.

Але М. Грушевський, на відміну від Т. Манна, прагне відповісти на питання, «чи добре давати ілюзію, що ся творчість радісна, легка і

свобідна, коли вона тяжка і волочить чоловіка по болоті, сльозам і крові?». Відповіддю на нього стають дії Марка в «Біжниці в Зомербергу». Загалом же цей твір майстерно витончений щодо форми й вельми глибокий за змістом.

Автор говорить тут про Ізраїль як про Україну, а єврейський народ ототожнює з українським. Головний герой – Марк – ніколи нікого не вводив у внутрішнє царство своїх почувань і мрій, розрізняв красу мистецьку та людську, фізичну. Його абстрактні думки втілювалися в матеріальному: «Струнка колона була для нього образом свободного, радісного пориву в повне краси і насолоди життя.

Широка і плоска арка – образом приспособлення і поневолення, невільничої резігнації й отупілості.

Низькі пукаті пілястри підтримували суковату аркаду, знаменували прозаїчний елемент, занурений з головою в матеріалістичні клопоти життя, тим часом як гостроверхі луки характеризували гармонійно урівноважені натури, що вмiли віддавати світове світови і боже Богови». Таким чином, вибудовується синтетична символіка: струнка колона – краса життя, пілястри, рутини, арка – поневолення, луки – світло і Бог, що створює настрій. Далі бачимо: «...бесконечні колонади струмких кольон, що тішать очі своєю різнородністю в одностайности – чи не розвивають вони перед глядачем сумної історії безстидних тріумфів і гірких понижень?». Колонади струмких колон – це історія безсоромних тріумфів; «мавританський» стиль – не символ слави Ізраїля, а уособлення його поневолення.

М. Грушевський проникає в творчу лабораторію скульптора-архітектора Марка Фегера. Його вустами порушуються дискусійні питання межі століть. Ідеться, зокрема, про суперечки між народниками та модерністами. «О штука, небесна красуне! Як часто буваєш ти в життю низьким продажним рабом...»; «творчість для публіки, для громади – се каліцтво творчості ... творець – пан себе і не піде в службу людям ... творить для себе і свого почуття краси...». Отже, мова йде про елітарність мистецтва – один із принципів модерністів: Людина і Мистецтво; Краса Мистецтва і Страждання Людини, Митець – «коханець Мистецтва». Символічною в творі є плитка порфіру: «Вона заграла перед ним, як кривава крапля на білім марморі фасади – як символ тої кривавої дороги муки, понижень, насильств, котрою іде і вертає свою творчу путь мистецтво». Тут ми бачимо, що автор використовує обрамлення: крапля крові на обличчі дівчини на початку твору та декодування візуального акценту наприкінці.

«Історія Сеньйори Занети Альберіго з Венеції» (1914) своєю іронічною екзотикою й еротикою схожа на «Декамерон» Дж. Боккаччо і «Кандід» Вольтера (Франсуа Марі Аруе). Можна з упевненістю твердити, що до М. Грушевського в українській літературі аналогічних творів не

існувало. За жанром це авантюрне оповідання, прикметне наявністю стандартних сюжетних елементів – викрадення та переслідування. Помічаємо тут і елементи казки-притчі з традиційними зачином і кінцівкою повчального характеру. Сюжет твору кумулятивний, багатоепізодний (відбувається повторення окремих подій), описи природи та побуту ущільнені, події розгортаються навколо однієї героїні, часопростір оповідання замкнутий, а його фінал – щасливий. М. Грушевський своїм твором апелює до читача, переконуючи його, що краса може бути карою. Використовуються тут і відомі афористичні вислови («любов зла і уперта»), символіка циклічності (Занета їде з Венеції та повертається у Венецію; у неї було 12 чоловіків) і под.

М. Зеров, даючи оцінку творів М. Грушевського, вміщеним у збірці «Під зорями» (Оповідання, начерки, замітки, історичні образки), відгукувався: «Варті особливого відзначення і деякі формальні новини М. С. Грушевського. На той час, як українська проза трималася жанрів досить докладного оповідання й улюбленого «начерку», він дав у своїй «Біжниці в Зомербергу» та «Історії синьйори Занети Альберіго з Венеції» зразки витриманої чіткої новели, що й нині повинні увійти в круг навчального матеріалу для кожного прозаїка-початківця».

У творі (художньо-публіцистичному) «По світу: З подорожніх вражінень» (1908) М. Грушевський звертається до відтворення минулого таких міст, як Венеція, Тоскана, Флоренція, намагається з'ясувати їх колишнє і теперішнє значення у розвитку світової культури, тому зображення краси найвідоміших місцевостей північної та східної Італії відступає на другий план.

Описуючи далеку від України і, здавалося б, чужу для нас сторону, М. Грушевський віднаходить те, що не може не схвилювати серце кожного українця. Адже такі прекрасні міста, як Венеція, Тоскана, Флоренція в XV–XVI ст. були збудовані також і кривавою працею невільників-українців. Приблизно кожен третій невільник із тисяч нещасних рабів, які будували італійські міста, був за походженням українцем. Відомі європейські меценати, громадські діячі й артисти вибудували розквіт мистецтв із праці нашого бідного люду. Тому він гинув в праці, нужді, горі – безслідно й безславно. В Італії вони пропадали, наче чужорідний елемент, в атмосфері творчої думки й енергії, що записувала себе золотими літерами у велетенську книгу людства, гинули як інвентар, немов робоча худоба. Для західного світу Україна була лише маловідомим, незначним навіть за назвою поставником сировинного продукту, людської сили – здебільшого в фізичній постаті невільника. Уявлялася вона далекою колонією, як африканські чи американські країни, тільки з іще слабше розвиненим особистісним «я». М. Грушевський логічно ставить питання: «Коли ж буде інакше? Коли

Україна братиме участь не сировиною чи працею, а й творами свого культурного життя, вибиваючи на них свою національну марку?». Саме таким болючим запитанням, немовби трагічним шлюз-акордом, закінчуються враження письменника від подорожі «по світу». Відповідь з'являється сама собою: тоді, коли національна свідомість активізує весь український люд згори донизу, – коли здобутки як нашої рідної, так і всесвітньої культури стануть приналежністю не лише вищих верств громадянства, а й широких мас трудового народу.

Безрадісним і нужденним постає життя вчительки Марії Степанівни з оповідання М. Грушевського «Бідна дівчина» (1885; вперше надруковано під псевдонімом М. Заволока в літературному збірнику «Степь. Херсонский белетристичный сборник» (С.-Петербург, 1886, упорядники Дмитро та Олена Марковичі).

Серед художніх творів альманаху «Степ», на думку І. Франка, «гідними уваги» можуть бути лише драма І. Карпенка-Карого «Бондарівна», драма в чотирьох актах пана Й. Карпенка, гумористичний нарис пана Нечуя-Левицького «Невинна», далі «Будяк», невеличкий ліричний нарис Д. Мордовця і «Бідна дівчина», повість молодого, але незвичайно талановитого автора М. Заволоки». Оповідання «Бідна дівчина» є зворушливим проникненням у світ молоді вчительки.

Історію «бідної дівчини» на той час можна було зустріти майже щоденно на шпальтах будь-яких газет, де повідомляється про самогубство молоді дівчини з невідомих причин. Ми схильні вважати, що це оповідання написане під враженням від батьківських оповідей про долю сільських учителів. Промовистим епіграфом, що ідентифікує ідейний зміст твору, є слова з народної пісні: «Маю привикати, / Коли породила / Нещасною мати». Припускати можна будь-який мотив: любовну драму, злидні чи просто надійшов час озирнутися на своє минуле та заглянути в майбутнє – а там нічого немає, за що можна було б чіплятися та в чому можна було б знайти сенс свого існування. Саме це зобразив М. Грушевський у своєму оповіданні «Бідна дівчина».

Історія життя героїні подається через спогади – сумні картини дитинства, нещасливої юності. Головна героїня твору – сільська вчителька, яка не знала тепла ні в зрілому віці, ні в дитинстві, коли жила з батьками. Батьки змалечку дивились на неї як на «товар», який рано чи пізно прийдеться збувати й бідкалися, що донька мала непривабливу зовнішність, і таким чином усі їхні надії та сподівання могли бути нездійсненними: «Адже в тій отарі, де виросла вона, для дівчини не було дороги, як тільки заміж; то було бігання наввипередки за чоловіком: коверзували, хитрували, скільки сили, й горе, хто відставав, – для неї не було вже місця під сонцем. «Заміж, заміж, заміж», – змалку чула дівчина; про те, щоб поставити дівчину на ноги, щоб надати їй сили, хисту жити

самій, не спираючись на чоловіка, – про те й не знав ніхто. І та ввійшло в кістки і кров, що як хто хоче дітей похвалити, про хлопчика скаже: «Розумний буде», а про дівчину: «Буде гарна». Але дівчина не була гарна: «Бліде лице, сірі очі, русе, як пачоси, волосся – нічого кращого не могла знайти вона, як не причепурялась в убогі свої убрання, як не зачісувалася. Для неї не було надії...». До того ж батьки ставились до неї було не дуже прихильно, тому в її душу запав біль від їх докорів за вину, в якій вона не винна. Відчуття зовнішньої непривабливості, докір батьків і тяжка доля сільської вчительки, яку на кожному кроці кривдили старшина, писар і дрібні чиновники, найвпливовіші люди на селі – все це можна було б витерпіти, як терплять багато дівчат, мавши хоча б якусь надію та сподівання на покращення свого життя чи ідеали... Хоча звідки їм взятися, адже родина була бідна, оскільки батько був маленький урядничок – «чудний нещасливий чоловік», п'яниця – серце зривав він на жінці та дочці; мати – в'їдлива, вередлива, плаксива жінка; дочка – бідна, прибита дівчина, яка звикла чути крик та посміх. Головна героїня, оглянувшись на своє життя, побачила там не лише одне лихо, а побачила вона там кривду, кривду без кінця і вже вважала себе не «бідною дівчиною», а скривдженою та самотньою. Самотність зболеної душі молоді вчительки відтворюється і в зимовому пейзажі: «Зима. Ніч. Скільки сягнеш оком – усе степ, білий степ без «кінця, без краю, сніг, сніг, сніг... Де-не-де видасться невисокий шпильок, неглибока яруга, балка й кілька запорошених кущів – і знову степ, рідний, критий глибоким пухким снігом». У творі домінують білий та сірий кольори. Білий колір символізує чистоту, незаплямованість, безвинність, чесноту, радість. До того ж він є символом фізичної смерті, якщо вважати його початком нового перевтілення. Однак білий колір може набувати і протилежного значення. За своєю природою він ніби поглинає, нейтралізує всі інші кольори і співвідноситься з порожнечою, безтілесністю, крижаним мовчанням і, в кінцевому підсумку – зі смертю. Сірий – колір депресії, невпевненості, пригнічення. Слово «сірий» говорить саме за себе, він нейтральний, «безбарвний» і нецікавий.

У такий візуальний спосіб помітно увиразнюється безпросвітність становища сільських учителів. Наскрізна деталь в оповіданні – «сльози, гіркі та в'їдливі, як осіння мряка» – акцентує трагізм долі молоді освітянки.

Складну внутрішню боротьбу в душі героїні відтворює портретна характеристика: «Лице змарніло, позеленіло, очі дивились несамовито». Нагнітання описів, деталей посилює емоційний вплив твору на читача за допомогою думок героїні, звуків скрипки, мелодії вальсу. Делікатна беззахисна душа героїні не витримує ударів важкого задушливого життя, вона відчуває, що не може більше так жити й іншої дороги немає, а відтак

вона поступово з'являється думка про самогубство. Марія йде з життя. Духовно багата натура гине, не знайшовши моральної підтримки з боку оточення, що виявилось мізерним і байдужим до її поривань. Відомо, що самогубство – як один зі шляхів розв'язання всіх проблем – не було поодиноким явищем в учительській долі (наприклад, трагічна історія Оленки зі «Страченого життя» А. Тесленка й ін.).

Безправність становища, жалюгідність побуту тогочасних освітян опинялись у фокусі художніх спостережень і в прозі Лесі Українки. Так, в основу образка «Школа» покладено враження від поїздки самої поетеси до товаришки – вчительки церковноприходської школи під Луцьком М. Биковської. Із вуст оповідачки та діалогу з приятелькою читач дізнається про злиденне життя народних учителів. Інтер'єри житла героїні, класної кімнати промовисто демонструють «підкування» уряду про народну освіту: «Голі стіни, полупана стеля і ще більш полупана груба, біля груби ослінчик з кухлем і мискою для умивання, потім шафка маленька, під другою стіною стіл, – на сей час він був присунутий до ліжка, – скриня та відомі вже стільці, та от і все»; «Як тільки я перейшла сіни, ще мокрі після вчорашньої зливи, і одчинила двері в шкільну кімнату, на мене вдарило холодною вільгістю, мов з льоху. Шкільна кімната була немощена, з нерівною долівкою, така ж сама полупана, тільки хіба ще гірше, як і хата...». Ідентичні описи шкільних будівель знаходимо в творах багатьох українських письменників (С. Васильченко, Б. Грінченко, Олена Пчілка, С. Черкасенко тощо).

Художня деталізація є потужним засобом підсилення й увиразнення настроєвих домінант твору: триногий стілець, вікно з вибитою шибкою тощо. Авторка правдиво передає реалії життя української сільської інтелігенції: обіди в попа, заборона екзамену, «видурювання» вчительських грошей, заборона педагогічної літератури («Родного слова» К. Ушинського, читанки Паульсона та ін.).

Відчуттям цілковитого занепаду перейнята фінальна фраза «Школи»: «Порожня школа, порожня хата і порожня сулія zostалися чекати нового вчителя». Трикратним повтором слова «порожній» авторка досягає підсилення гнітючого, безвідрадного настрою. У М. Грушевського аналогічну функцію виконує слово «сльози».

Твори М. Грушевського та Лесі Українки органічно вписувалися в літературний процес доби, позначений пильною увагою до проблем шкільництва. Подібні драми з учительського життя відображені в прозі Д. Марковича («Сюрприз»), Б. Грінченка («Непокірний», «Брат на брата»), С. Васильченка («Вечеря») та багатьох інших українських авторів, занепокоєних становищем української освіти. Одержимі педагогічною діяльністю герої, справжні подвижники на терені народної освіти, різко протиставляються обмеженим, бездушним і зарозумілим

чиновникам різних рангів, від яких залежить доля школи, вихователів та учнів. Галерею сатиричних образів репрезентують «член учіліщного совета» Куценко («Екзамен» Б. Грінченка), безіменні інспектори («У школі» Дніпрової Чайки, «Півтора оселедця» Олени Пчілки), Вадим Кунцевич («Варвари» М. Чернявського), пан Валько («Красне писання» І. Франка), Раїса («Лялечка» М. Коцюбинського) та ін.

Повість «Чужі й свої» (1884) письменник присвятив І. Нечую-Левицькому. Він почав працювати над нею, навчаючись ще в Тифліській гімназії. У листі до І. Нечуя-Левицького М. Грушевський зауважив: «Я хотів описати тутешніх українців, а поруч із ними – народовця і роман его з панянкою. Нагадує дуже Ваші «Хмари». Як бачите, тут багато треба й таланту, й знаття; народовця я писав ідеального, але що про тутешніх українців – усе не видумане».

Отримавши частину повісті, І. Нечуй-Левицький відгукнувся листом М. Грушевському: «Свої й чужі» по ідеї дуже добра річ і правдива, тільки це не повість, а епізод або тільки перша частина повісті. Тут повість тільки що починається, іменно між Іваном та Катрею. Прочитавши, ждеш, що повість буде йти ще далі, що Іван та Катря вступлять в життя, стануть вповні людьми дорослими, прикладуть до діла свої теорії та національно-народні ідеї. Цікава річ, чи зійдуться вони, чи розійдуться? Тепер уже є на Україні багато порядного, розумного жіноцтва, і Катря повинна б бути луччим типом сучасної українки. Але [...] як автор схоче, так і поверне».

Повість складається з восьми глав. Після третьої глави – напис «кінець першої частини». На жаль, твір не був завершений і надрукований, хоча планувалося написати сім частин та епілог. У повісті «Чужі й свої» ми бачимо, що автор детально викладає свої думки та почуття, наділивши героя – Івана Комашинського – автобіографічними рисами. Івась шукає свого покликання в середовищі, яке його не розуміє. У численних сутичках герой боронить свої погляди на «українство», яскраво й дотепно з'ясовуючи різницю між українцями та хохлами-малоросами. М. Грушевський вірив у силу майбутньої, нової інтелігенції. Тому в повісті не показано представників селянських верств. Натомість бачимо низку типів міської інтелігенції – вчителів, урядовців, бурсаків тощо.

Фабула повісті нескладна: до Владикавказу на канікули приїздить студент Київського університету Івась Комашинський, щоб забрати свою сестру і матір до Києва. Він заглиблений у навчання, книжки, в українську справу, багато працює, пише, обертається в колі таких же закоханих у рідну мову й землю людей. Хлопець знайомиться тут із панянкою – молодшою сестрою свого товариша Тарасовича Катрею і закохується в неї. Івасеві імпонує розум і врода дівчини. Він починає вчити панянку української мови, сподіваючись, що вона стане його помічницею в нелегкому житті українського народовця. Однак Катря до цього не

готова. Вона неспроможна принести себе в жертву, а тому обирає інше життя, іншого чоловіка – пана Венецького. Зазнавши поразки, Комашинський захворів, а одужавши, повернувся до Києва, щоб продовжити свою українську справу. Івася повсякчас турбувало те, що «скрізь на Україні вдалися українці в лицедії й за тими лицедіями українофильськими забули про саму Україну, за гуком музики не чують, голоса того, що до праці їх кличе, за світом, що круг помоста блище, не бачуть, що дієцця за ними. Хлопець сподівається, що люди зрозуміють і відкриють очі, «побачуть, почують, та дай Боже, щоб не спізналися тільки!..». Актуальність суджень персонажа цілком очевидна й нині.

Інтелігенція виписана автором з великою часткою іронії, у стилі класичного реалізму, що викриває ницість і дрібноміщанську психологію представників української еліти, яка часто не відчуває, а отже, й не вважає себе національною. Художня тропіка М. Грушевського багата на порівняння, епітети, деталізацію; вона багата на синоніми, а завдяки великій кількості дієслів розповідь набуває динамічності. Для надання твору національного колориту автор звертається до Біблії, народної пісні, віршів Т. Шевченка та П. Куліша, поеми «Енеїда» І. Котляревського.

Компонентом ідейно-художнього синтезу в повісті «Чужі й свої» стали погляди автора на місце інтелігенції в українському суспільстві. Проблематика твору зумовлювалася тими питаннями, які широко обговорювалися в українському суспільстві межі двох століть. На тісному зв'язку між «народницькими» творами та реальними подіями часу наголошував свого часу й Ол. Грушевський: «...Сей постійний і тривкий зв'язок між реальним життям українського суспільства ХІХ століття і вибором тем української літератури виступав би дуже ясно в зміні протягом десятиліть» життя свідомої української інтелігенції і «дає теми для письменників в останній чверті віку. Се – загальнолюдські питання – надії і сумнівів, любові і ненависті, радощів і суму, або спеціально-місцеві відносини, які українська інтелігенція мусить порішити сама...». Спираючись, таким чином, на реальні події, М. Грушевський показав процес формування світогляду головного героя, урахувавши при цьому власні погляди на місце вітчизняної інтелігенції в українській історії кінця ХІХ – початку ХХ ст.

У контексті сказаного назвемо ряд творів класичної літератури, де репрезентовано тип «нового чоловіка» (І. Франко) – народника кінця ХІХ ст.: повісті Д. Мордовця «Нові люди» та «Ознаки часу», І. Нечуя-Левицького «Хмари» і «Над Чорним морем», Панаса Мирного «Лихі люди», «Народолобець», Олени Пчілки «Світло добра і любові», «Товаришки», Б. Грінченка «На розпутті», низку епічних творів О. Кониського («Молодий вік Максима Одинця», «Порвані струни», «Грішники», «Семен Жук і його родичі», «Перед світом») тощо.

Проблеми, які порушував у своїх творах М. Грушевський, породжені не лише бурхливою добою. Їх діапазон вимірюється за конкретною антропологічною шкалою цінностей, з урахуванням морально-етичних аспектів існування людини, її стосунків із навколишнім світом, фізичної й духовної неволі, психології поведінки. Традиційні та свіжі проблеми, естетично представлені в прозі М. Грушевського, об'єднує загально-психологічний ракурс деформації особистості у зв'язку з неприйнятним для неї соціумом, якому різко протиставляється духовний світ особистості. Автор прагнув художньо відтворити реальні події, осмислити людину в гармонійній єдності зі світом. У центрі уваги М. Грушевського – внутрішній світ особистості, найтонші порухи її душі, що виявляє свої темні й світлі сторони у складних життєвих ситуаціях. Така наближеність до життєвої правди, зацікавлення внутрішнім світом головних героїв, інколи надмірна деталізація викликала тенденційність критичних зауваг радянських літературознавців у бік так званого «ліберального народництва» (Ніна Калениченко). Досить ґрунтовний аналіз «народницької» прози здійснив відомий літературознавець і письменник М. Сиротюк у книжці «Українська історична проза за 40 років» (1958).

Ідейно-тематичний комплекс белетристики М. Грушевського, зорієнтований на розкриття соціальних проблем тогочасного суспільства, визначається світоглядними засадами митця, сформованими у річищі позитивістської літературної філософії та міметичної традиції другої половини ХІХ ст. Українське письменство, захоплене «народницькими» ідеями, послідовно втілювало картини народних кривд, шукало нових шляхів розв'язання суспільних проблем, синтезуючи в собі і традиційні, і нові засоби письма.

Як і І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Б. Грінченко, І. Франко, М. Грушевський окреслив у своїх творах широке коло суспільно вагомих проблем національного і соціального буття народу. Реалістично-художні картини його творів посилюють виразність сюжетної канви, вдало поєднують прикмети соціального та психологічного принципів письма.

До жовтневого перевороту 1917 р. письменник переважно відтворював настрої народу, а після суспільних заворушень спостерігається зовсім інший підхід до літератури. Белетристика М. Грушевського, за словами В. Страшкевича, не звертає на себе «особливою красою форми, однак його твори цікаві думками, в них закладені, безпосередньою ширістю почуття, що утворює при їх читанню настрої». Людмила Старицька-Черняхівська підкреслювала, що «твори М. Грушевського дають не тільки вірну історичну обстановку, а й історичну психологію дійових осіб, а це найскладніше».

Живописність пейзажів, пластичність образів, лаконізм і стислість оповіді, використання суміжних ситуацій – домінантні ознаки творчої

манери письменника. Гострі психологічні переживання, драматичні й зворушливі події, незвичайні асоціації, викликають у читача відповідний настрій, впливають на світ його емоцій, міркувань.

Саме тому світоглядна концепція прозової творчості М. Грушевського була міметичною, онтологічно і соціально закоріненою на мистецьких позиціях інших письменників ХІХ – початку ХХ ст., починаючи із І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, Олени Пчілки тощо.

Окремі ідеї оповідань М. Грушевського «Ніч», «Розмова з Кривоносом», «На горах» перегукуються з деякими творами І. Франка та М. Коцюбинського. Так, М. Коцюбинський, як відомо, в новелі «Intermezzo» відтворив особисті враження і переживання від «зустрічі» з природою. Аналогічним чином і М. Грушевський ділиться своїми спостереженнями, поєднуючи реальне з фантастичним, сучасне з минулим в оповіданнях «Ніч», «Предок» та ін.

Нариси «Ясновельможний сват», «Розмова з Кривоносом», «У Святої Софії», «Як ми стрічали Новий рік» переносять нас у часи козацької Запорозької Січі, показуючи будні та походи війська під проводом Богдана Хмельницького. Тут письменник залишається переважно істориком, хоча в художніх образах, побутових і романтичних ситуаціях відтворює реальні події з життя українського народу.

Ми бачимо, що белетристичні твори М. Грушевського різноманітні за тематикою і художньою манерою виконання. У багатьох випадках вони водночас є художніми, публіцистичними та науково-історичними. Проте ці немовби різнорідні «пласти» постають не розрізненими, а в органічній єдності, хоча іноді переважає той чи інший з них (скажімо, публіцистичний – в оповіданні «Бех-аль-Джугур», науково-історичний – у художньому нарисі «Вихрест Олександр»).

Незважаючи на те, що белетристика М. Грушевського не мала успіху, у свій час вона виконала корисну з історико-літературного погляду функцію – сприяла розвитку нового літературного напрямку, репрезентованого І. Франком, Лесею Українкою, М. Коцюбинським та іншими видатними майстрами слова. Белетристична спадщина митця розширювала тематичні обрії української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. (насамперед завдяки творах із життя інших народів – арабів, італійців, німців, євреїв), прищеплювала нові прийоми на межі синтезу красного письменства, публіцистики та науки. Цей шлях виявився новаторським, перспективним.

Михайло Грушевський перетворив свої літературні студії на сувору лабораторію аналізу художнього мислення, генези літературного образу й цілого твору. Системність, непорушна логіка наукової думки, засвідчена унікальним за різноманітністю доробком, напевно, була несприятливим фактором для власне літературної творчості. М. Грушевський надає

перевагу третьому (попередні – проза і поезія) компоненту своєї мрії – праці вченого, вклавши у наукову діяльність всього себе до останку, вправно синтезувавши у цій царині весь спектр свого обдаровання. Досвід власних спроб у літературі виразно простежується у теоретичній праці про літературу. Дослідника цікавить, як він сам неодноразово підкреслював, «аналіза внутрішнього змісту й естетичних домагань» творчості українського народу. Проте це не самоціль автора: учений «рішив приложити особливі старання для того, аби естетична і психологічна сторона старої творчості якнайживіше виступили у огляді», щоб роботою «вияснити і оживити в громадській свідомості неперервність історичного розвитку нашого народу».

Аналіз творів Михайла Грушевського переконує, що він був справді талановитим письменником. Уже ранні літературні спроби свідчили про літературне покликання; цьому сприяли й схвальні відгуки І. Нечуя-Левицького й інших авторитетів: «Мені досить було, що мої перші оповідання, післані під весну того року на руки Ів. Сем. Нечуя-Левицького, були передані ним до Львова для друкування, значить, були признані вартими друку. Повідомляючи мене про се, пок. Іван Семенович написав, що в Херсоні ладиться літературний збірник, і дав мені адресу пок. Дмитра Васильовича Марковича, що, служачи тоді в Херсоні, був одним з ініціаторів збірника (чи головним зачинателем сього діла), щоб я післав йому щось до друку. Я післав йому оповідання «Бідна дівчина», написане літом того ж таки 1885 року, і Маркович в скорості повідомив мене, що оповідання се прийнято до збірника «Степ» і пішло вже до цензури. Такий успіх піддав мені гадку, що белетристика – се моє покликання, та сфера, в котрій я можу послужити національному українському життю. Мені здавалось, що я знайшов себе як письменник і моя дорога стелиться передо мною ясно і виразисто».

Ідейною домінантою, що поєднувала мистецькі спроби М. Грушевського з його науковою та громадською діяльністю, став високий патріотизм. У роки його юності література була для нього єдиним засобом служіння українському народові, пізніше додалася історіографія, а згодом, – політика.

Читаючи прозу М. Грушевського, можна без перебільшення твердити, що він міг би стати визначним письменником, коли б не зробив вибір на користь науки. Намагаючись визначити місце М. Грушевського в українській літературі, М. Зеров констатував: «Він стоїть на вододілі межі Кониським, Грінченком – і Коцюбинським, пристаючи до нової техніки письма, хоч стиль його – ясний, стислий, трохи сухуватий, як стиль, скажімо, кращих оповідань В. Леонтовича («Смерть і заповіт пана Івана Гречки») – ще далекий від оздобленого імпресіонізму Коцюбинського. Варті особливого відзначення і деякі формальні новини М.С.Г.». Проза

М. Грушевського відповідає своєрідності українського реалізму початку ХХ ст. При цьому їй притаманні деякі засоби, що нині виглядають уже застарілими: прийом сну (в оповіданнях «Особисте щастя», «Предок», «Розмова з Кривоносом»), використання «рамок», тобто засобу оповідання в оповіданні («У святої Софії» та «Біжниця в Зорембергу»).

Літературна спадщина письменника відзначається філософською глибиною, у силовому полі якої він звертається не лише до української й світової історії, а насамперед до історії людської душі. Його творчість охоплює широкий проблемно-тематичний діапазон, на що, вказують уже заголовки збірок «Під зорями», «Sub divo» тощо. Усе, що було під зорями, «під голим небом», не було чужим митцеві. Як письменник він почувався на твердому ґрунті чи в Україні часів Ярослава Осмомисла, Богдана Хмельницького, чи в Судані за доби Магді, чи в середньовічній Венеції або європейських гетто Німеччини минулих часів.

Наголосимо, що українська література рубежа минулих століть зберегла своє специфічно-національне обличчя лише завдяки постійним і міцним зв'язкам із народною творчістю, етнографією, живим побутом народу. Численні збірники фольклорних та етнографічних матеріалів, як і фольклористичні дослідження першорядних вчених (М. Максимович, П. Куліш, О. Потебня, І. Франко, О. Кониський, О. Огоновський, М. Драгоманов, М. Перетц, В. Перетц і Варвара Андріанова-Перетц, М. Возняк, Д. Яворницький, М. Грушевський) наклали помітний відбиток на весь український літературний процес. Народне мислення, мораль скориговують поведінку літературних героїв, їхні почуття, вчинки, тоді як відступництво від норм народної моралі повсякчас стає джерелом трагіко-драматичних чи комічних конфліктів у художніх творах.

Художній літературі та фольклору М. Грушевський надавав особливого значення у справі українського національного відродження. Народна пісня, «наївна й сентиментальна часом», сприяла демократизації і консолідації нації, долала політичні кордони України ще у ХVІІІ ст. «Хто повалив перегорожі віросповідних, церковних, культурних і політичних упереджень, штучно підтримуваних нашими противниками – запитував М. Грушевський. – Хто наблизив до розуміння тої ж самої Західної України переживання України Наддніпрянської у великій революції ХVІІІ віку, в формації козаччини і в її розплоді в сих моментах, що стали підставою Нової України? Хто дав відчути єдність народної стихії, єдність настроїв і психіки, єдність соціального ярма на всіх просторах української землі? А хто далі сповняє велику місію дерусифікації робітництва й інтелігенції і привертання їх до солідарності з українською масою трудящих? Хто стелить стежки до тісної ув'язки міста й села? Українська книга, театр, кіно, але передусім таки вона, українська пісня, в ім'я котрої домагався «народності» для літератури, для всієї культурної творчості в

передмові до своєї збірки сто літ тому Максимович». Такою була панорама мислення М. Грушевського – письменника, літературознавця, фольклориста, історика, культуролога.

У своїй статті «Михайло Грушевський – белетрист» В. Шевчук слушно зазначає: «Як белетрист Михайло Грушевський далеко не оцінений, про його прозу не знайдете нічого в наших історіях літератур. І це цілком несправедливо, бо проза історика – цікаве й небуденне явище. Звісно, він не міг не творити історичного оповідання, при тому не фантазійного, вивіреного, документального («Ясновельможний сват», «Неробочий Грицько Кривий»), які ретельно й предметно відтворюють ті чи інші сторінки з нашого минулого. З другого боку, М. Грушевський немало писав і про сучасне собі життя (до речі, скільки по тодішніх журналах він розсипав публіцистичних оглядів того життя!), і переживання сучасної собі людини – його проза культурна, я б сказав, певною мірою навіть вишукана і творилася в питомих формах його часу. Але вона була затемнена, скажемо відверто, для очей його сучасників надзвичайно активною і високорезультативною науковою роботою, а згодом упала в невідь, як і вся його багатотомна наукова продукція, хоч уявити собі не тільки української історіографії, але й самої історії України без фундаментальних, академічних розробок Михайла Грушевського немислимо».

Отож, у наш час, коли вголос заговорили про повернення цілого масиву культурних пам'яток нашого народу до живого осягнення, потрібно нагадати й про художні твори визначного вченого і так само повернути їх українському читачеві, які цілком зберегли донині своє естетичне й пізнавальне значення.

Таким чином, вивчення белетристики М. Грушевського мусить поєднуватися з дослідженням еволюції його світогляду. Від літературної творчості він перейшов до студій над українською історією та історією української літератури, хоча ніколи не втрачав зв'язків із письменством і літературознавством. Творчість, як згадував Михайло Сергійович в автобіографічному нарисі, віддзеркалювала його міркування, настрої, образи, якими не міг поділитися в своїх наукових і публіцистичних працях. Тому художня творчість письменника становить неабиякий інтерес для літературознавства.

Метою Михайла Грушевського було вивчити й оприлюднити історію українського народу, обґрунтувати власну візію минулого. Він узявся за цю титанічну працю, а саме: репрезентувати «великий словесний скарб нашого народу, який перестане бути тою шанованою, але мало використовуваною позицією в нашій національній інвентарі, якою бачимо його тепер, а стане проречистою книгою буття народу». Науковець не міг обмежитися лише подіями, не звернувшись до осмислення еволюції

суспільної свідомості нації, бо історія нашого народу здебільшого була не історією держави, а лише спробами самопорятунку, насамперед, у культурній сфері та, зокрема, у слові. У статті «Культурно-національний рух на Україні в XVI-XVII віці» він зазначає, що своєю творчістю йому «Хотілося оживити [...] тих людей, їх гадки, надії й болі, скромні тріумфи й болючі невдачі, щоб разом з ними відчутти те найдорожче і найкраще, що дає нам пізнавання своєї минувшини, – зв'язь і солідарність з поколіннями наших попередників в вічних змаганнях до того, чим стоїть і живе людське життя всіх часів. І коли мені вдасться справді досягнути се, що в тих людях, з-перед трьохсот літ чуємо своїх попередників в наших змаганнях культурно і національно підняти наш народ і обстояти наше національне існування; коли в їх боротьбі чуємо ті ж зусилля протистояти сліпій сил історичного процесу, а в цілій тій добі – одне з кілець того неперервного ланцюга історичного життя, якого найновіше, але не останнє кільце творимо ми, – буду вважати своє завдання вповні сповненим».

Проаналізувавши та взявши до уваги основні аспекти наукової, літературно-критичної та мистецької діяльності Михайла Грушевського, можна підсумувати такі результати наукового пошуку.

Межа XIX–XX ст. позначилась появою низки яскравих постатей у політичному та культурному житті України. Такий вибух активності був зумовлений передусім процесами, пов'язаними з національним відродженням, пробудженням свідомості українців. М. Грушевський став першим Президентом Української Народної Республіки як незалежної держави. Проте він відомий не тільки як політик. Написавши й опублікувавши студії з історії, фольклору, етнографії, насамперед фундаментальну працю «Історія України-Руси», М. Грушевський здобув світову славу науковця. Поезія та проза вказали на непересічний талант письменника. У кожній царині митець надав своїм текстам особливої філігранності, що позначилась на формі викладу матеріалу і на його змісті.

Постать Михайла Грушевського знакова, він – автор понад двох тисяч праць, видатний історик, дослідник літератури й інших видів мистецтва, письменник, перекладач, етнограф, соціолог, публіцист... Його творчі здобутки на ниві освіти, науки, культури, громадсько-державної діяльності отримали широке міжнародне визнання.

Значна кількість художніх творів М. Грушевського не була опублікована й донині зберігається в архівах. Дослідники його спадщини наголошують, що поезія митця має не найкраще версифікаційне оформлення, проте свого часу вона стала єдиною розрадою в його житті. У більшості творів раннього періоду письменник подав сумні настрої і переживання самотнього юнака, позбавленого родинного тепла й батьківської турботи. Поступово його все більше приваблює українська

тематика, животрепетні проблеми знедоленого народу, який він так хоче бачити щасливим. Українська тема, властиво, домінувала в усій творчості митця.

Ідея духовного відродження є однією із провідних у творчості М. Грушевського, що розгортається в різних планах, через різні образи й сюжетні колізії. Досить часто автор втілює філософський зміст своїх творів у сентенціях, що не кодуються в образі чи фабулі, а «виводяться» з неї, не формуються, а формулюються. Тому часом художня оповідь зазнає трансформації в низці ілюстративних прикладів, як-от в оповіданні «Пенати», де йдеться про культ предків. Культ не зник, а лише змінив свою форму – від архаїчних звичаїв зберігати кістки або черепи померлих до нової традиції – галереї родинних портретів. Устами героя твору автор підносить ідею піклування праотців над нащадками до сфери чуття, що збереглося навіть у раціоналістичному світогляді, вважає, що християнство багато втратило, заперечивши даний культ, а буддизм, навпаки, виграв, уклавши з ним компроміс. Але основа і першої, і другої традиції одна – опіка предків над нащадками, що стає, за К. Юнгом, проривом підсвідомого в колективну свідомість, у міфічний світ предків. Це нова іпостась того самого міфу, який регулював життя предків: втрата його означала б утрату душі. Тому цивілізаційні фактори видозмінюють, а не знищують міф. Проникнення у глибини внутрішнього «я», бачення окремої людини як ланки поколінь – на такому метафізичному рівні було доповненням до загальної концепції вченого про народ як основну одиницю історичного процесу, запоруку безперервності традиції.

Проаналізувавши художню спадщину Михайла Грушевського, можна визначити особливості ідіостилу автора. Вибір саме історичних творів зумовлений специфікою світоглядних орієнтирів письменника-науковця. Вчений-митець обрав історію своїм професійним пріоритетом, присвятивши цій галузі життя. Очевидно тому художні тексти історичної тематики видаються чи не найцікавішими для читача, оскільки в них відображено думки автора, які він з об'єктивних причин (наприклад, не підтверджені фактами гіпотетичні здогадки) не міг залучити у свої наукові та публіцистичні праці. Висвітлюючи колізії доби Київської Русі, XVI–XVII ст., Гетьманщини, письменник використовує своєрідну тріаду: єдність минулого (історичного), теперішнього (реального) і майбутнього (уявного). Ця єдність визначає головні засади створення художнього образу, які полягають у залученні романтичної візії та неокантіанської теорії. Таким чином, доля, настрої, бажання та страхи індивідуальності, яка шукає істину, проектується на буття людства. Попри значущість художнього домислу, у його текстах переважає історична правда. Так, М. Грушевський прагнув «очистити» період Хмельниччини від міфологізації. Задля достовірності зображення письменник насичував твір

численними деталями, побутовими подробицями. Крім того, він послуговувався народною поетикою, символікою, використовував фольклорні мотиви та образи, інколи трансформували, осучаснивши обряди, видозмінивши міф. Взявши за основу певний історичний документ (житіє, літопис, реєстр козаків) чи легенду-переказ, Михайло Грушевський «оживлював» їх у мистецькому творі, переосмислюючи людські життя, пристрасті, долі. Письменник-історик доводив неперервність розвитку людської спільноти, зокрема українства, ретельно відновивши розірвані часові ланки. М. Грушевський компенсував брак фактажу ерудицією, інтуїцією та уявою через принцип «історичної імовірності», додавши продуману історичну обстановку й індивідуальну характеристику персонажів. Ідейно-тематичне багатство творів М. Грушевського та різноплановість образності закономірно позначились на пошуках форми, насамперед жанрової. У творчій спадщині письменника представлені такі жанрові форми: вірші, повість, оповідання, новела, ліричний образок, нарис, етюд, ескіз, фантазія, мрія (фантастична, різдвяна), казка, драматичні твори. Неабиякий інтерес викликає художньо-рідова різноплановість набутку письменника: він – науковець, публіцист, письменник (поезія, проза, драматургія), фольклорист, історик. Він поєднав кілька творчих іпостасей, вповні реалізувавшись у кожній з них.

Художнім творам М. Грушевського властива суб'єктивно-оповідна манера викладу, коли поєднуються два плани: зовнішній або сюжетний (фольклорно-міфологічний і реально-побутовий аспекти); контекстуальний чи позасюжетний (асоціативний вплив). Постать історика-наратора детермінує своєрідний синтез епічної та ліричної манери. Звідси, у творах наявний максимально точний контекст при довільній фабулі, помітна об'єктивна зумовленість крізь призму суб'єктивної рецепції (осібне людське життя на широкому історичному тлі), щоб залишити читачу простір для здогаду. Психологізм – стильова домінанта художніх текстів М. Грушевського. Навіть у драматичних творах «Ярослав Осмомисл» і «Хмельницький в Переяславі» письменник звернув увагу не на державотворчу роль історичних осіб, а передусім – на внутрішні переживання героїв, інтимний складник їхнього буття за допомогою роздумів-монологів і часових екскурсів. Через художні образи митець пропагував особисті дороговкази: розкутість думки, ідеали свободи, збереження традицій. Він моделював екзистенційні мотиви, проголосивши вільний вибір запорукою розвитку індивідуальності.

У своїх мистецьких історичних творах Михайло Грушевський створив унікальну ментально-часовий концепт України, який спроектував на універсальну картину світу.

М. Грушевський засвоїв кращі традиції прозописма І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі

Українки й інших корифеїв українського слова, у драматургії продовжив школу Т. Шевченка та М. Костомарова. Водночас, належачи іншому «культурному пласту», він сміливо оновлює і розбудовує традиційні жанрові форми: повість, новела, оповідання, нарис, драма, сценарій, сценка. І скрізь непорушним лишається принцип художнього осмислення особистості в її безпосередніх чи опосередкованих зв'язках із соціальним середовищем, принцип об'єктивної зумовленості та суб'єктивних настроїв, духовних зламів і поворотних моментів у людській долі.

Незважаючи на те, що постать М. Грушевського досі викликає полеміку, особливо його політична діяльність, він залишиться в історії художнього письменства як талановитий поет і прозаїк, об'єктивний літературознавець і майстерний літературний критик. Часто ці різновекторні пласти діяльності вченого перепліталися, що теж викликане притаманним письменнику пошуком та багатством таланту.

Письменницька діяльність ученого була переважно аматорською, не випадково він одночасно виступив істориком української літератури. Між тим, художня творчість засвідчила його літературне обдарування, естетичне сприйняття життєвих реалій. Можна стверджувати те, що наступні літературні покоління пішли далі тим шляхом, який раніше окреслили такі знакові постаті, як М. Грушевський. Важливо зазначити, що митцеві й ученому вдалося спрямувати діяльність найактивніших кіл інтелігенції на розвиток національного життя в Україні, а його літературна діяльність ще раз підтверджує велику справу європеїзації українства, підведення під нього широких загальнолюдських основ.



Література

1. Грушевський М. Історія України-Руси. Т. 9. Кн. 1: Перша половина. Хмельниччина, роки 1650–1653; Т. 9. Кн. 2: Друга половина: Хмельниччина, роки 1654–1657 (початок). Нью Йорк : Книгоспілка, 1957. 869 с.
2. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. / Упоряд. В. В. Яременка; Авт. перед. П. П. Кононенко; Приміт. Л. Ф. Дунаєвської. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. С. 392.
3. Грушевський М. Предок: Із белетристичної спадщини. Київ : Веселка, 1990. 217 с.
4. Грушевський М. Про батька козацького Богдана Хмельницького. Київ : Друк. першої київ. друк. спілки, 1909. 96 с.
5. Грушевський М. Ясновельможний сват: Різдвяне оповідання М. Заволоки. *Літ.-наук. вісник* (Львів), 1898. Т. I. С. 1–26.

6. Субтельний Орест. Україна: Історія / Пер.з англ. Ю. І. Шевчука; Вст.ст. С. В. Кульчицького. 3-тє вид., перероб і доп. Київ : Либідь, 1993. 720 с.



Завдання

Перегляньте фільм «Невідома Україна. «Михайло Грушевський». Фільм 86 // <https://www.youtube.com/watch?v=Z39xpthPFVY>. Укладіть сценарій вашого документального фільму за творами М. Грушевського.

2.9.2. Художні втілення доби Хмельниччини у творчій спадщині М. Грушевського

Доба козацтва і постать Б. Хмельницького продовжують хвилювати всіх, хто серйозно думає і думає про українську державність. Велич людини і пам'ять про неї визначаються її ділами. Життя і справи Богдана Хмельницького були віддані Україні, її народу. Історики в усі часи неоднаково оцінюють постать гетьмана. То були складні часи і центральною фігурою яких був Б. Хмельницький. Кожне покоління українського народу по-різному оцінює крок Богдана Хмельницького на Переяславській раді 8 січня 1654 року. Але основні й об'єктивні наслідки діяльності Хмельницького свідчать самі за себе: по-перше, український народ визволився від польсько-шляхетського ярма, і, по-друге, Україна стала самостійною державою – козацькою республікою, досвід якої, хоч і короткий, але має повчальні демократичні здобутки.

Козаччина, що спричинилася до потужного піднесення національно-визвольних змагань українського народу, мала неабиякий вплив на появу численних героїко-історичних творів. Це й не дивно, адже саме на козацтво українське суспільство, за словами О. Субтельного, дивилося «...не лише як на борців проти мусульманської загрози, а й як на оборонців від національно-релігійного та суспільно-економічного гноблення польської шляхти. Поступово виходячи на провідне місце в українському суспільстві, козаки стали брати дедалі активнішу участь у розв'язанні цих ключових питань українського життя, на кілька наступних століть забезпечивши українське суспільство тим проводом, який воно втратило внаслідок колонізації української знаті» [6, с. 136]. Через незначний проміжок часу героїчної боротьби козаків виникли пісні та думи, легенди й перекази, усні оповідання, в яких сконденсовувалися та художньо осмислювалися найважливіші епізоди національно-визвольної боротьби.

Особливе місце у творчому доробку М. Грушевського займає постать Б. Хмельницького та його доба. Історична тема широко представлена у наукових працях ученого: «Хмельницький і Хмельниччина» (1898), «Начерк истории украинского народа» (1904), «Богданові роковини» (1907), «Ілюстрована історія України» (1911), «Мазепинство» і «Богданство» (1912), «Про батька козацького Богдана Хмельницького» (1910), «Історія України-Руси» (у Т. 8, Ч. II – «Початки Хмельниччини», Ч. III – «Хмельниччина в розквіті», Т. 9 – «Хмельниччина») та інш. Ясна річ, що Хмельниччина знайшла віддзеркалення і в художньо-історичній белетристиці письменника. Майстерне поєднання правди історичної та правди художньої простежується, зокрема, у таких його творах, як «Розмова з Кривоносом», «Ясновельможний сват», «Хмельницький у Переяславі».

Практично все життя М. Грушевський переосмислював «епоху Хмельниччини» з позицій вдумливого вченого й оригінального художника. Він зазначав, що Хмельницький здійснив «великий політичний переворот», хоча спочатку не мав такого наміру, оскільки в своїй свідомості не виходив за межі інтересів козацтва. В період національно-визвольного повстання, на думку вченого, гетьман зробив низку помилок: розгромивши кварцяне військо й опанувавши Наддніпрянщину, він марнує час, стоячи табором під Білою Церквою. Замість рішучих дій Хмельницький пише листи до сейму і польських урядовців, виправдовується перед ними, висуває мінімальні вимоги: скасування Ординації 1638 року, збільшення козацького реєстру тощо. Тому, М. Грушевський був переконаний, що Богдан Хмельницький ще не усвідомив своєї ролі ватажка народного визвольного руху.

Оповідання «Про батька козацького Богдана Хмельницького» (Криворівня – Львів – Київ. 16-28. VIII. 1909), жанр свого твору М. Грушевський визначає як популярне оповідання з ілюстраціями. Це оповідання носить белетристичний характер, оскільки написано дуже жваво й цікаво. В простій, доступній манері викладено матеріал, що дає змогу, прочитавши, зрозуміти що діялося та творилося в часи «Богдана». Автор розпочинає своє оповідання з молодих літ Хмельницького й закінчує його смертю, таким чином, надаючи оповіданню агіографічного забарвлення.

Своїм художнім твором М. Грушевський дає відповіді на такі питання: «Чим, власне, був «Хмель» для широких народних мас? Чому за часів Богдана народні маси розворушились та розхвилювались? Як жило українське громадянство в ті часи з погляду соціально-політичного і релігійно-національного устрою? Чому «верхи» і «низи» підтримали Богдана Хмельницького й пішли під його проводом?.. Таким чином, ми можемо дізнатися, зрозуміти й відчути, що діялося на нашій Україні.

Автор показує народ який жив у повній небезпеці. З одного боку напади татар примушували бути на поготові кожної хвилини, бо вони – поріжуть, поपालять села і міста та заберуть у неволю-ясир. Люди сіють та жнуть, носячи за плечима рушницю. З другого – панське право, право шляхти і латинського духовенства. Народ і кроку не міг ступити, не відчувши на собі панські права. В цей час і виступає Богдан Зиновій Хмельницький спочатку захисником козацьких прав, а потім, і всього українського народу. Стати на шлях боротьби Хмельницького спонукали впершу чергу власні причини, а потім і загальнолюдські, які стали превалюючи ми в його житті.

Розсилаючи по Україні листи, Хмельницький піднімав народ на повстання. У цих листах він закликав: «Не слухайтеся панів та підпанків як невольники. Ви сю землю зайняли, вигнавши звідси татар. Ваші батьки купили її для вас кров'ю своєю, боронячи її від ворогів. А тим часом за неї накладають на вас податки, служби, панщину. Військо польське нищить ваше добро, безчестить ваших жінок і дітей. Підіймайтеся, козаки й селяне, щоб задати полякам рішучий удар! Аж як у власній середині почують вони залізо, – побачуть, як їх міста здобуваєте ви, – аж тоді дадуть вам вони свободу і чистий спокій!» [4, с. 31].

Грушевський звертає увагу читачів на позитивні сторони повстанського руху за часів Хмельницького: «Зводили краще хазяйство, ставили школи, шпиталі, церкви, зводили хори півчі, закликали майстрів до малювання ікон гарних і різьблення іконостасів (тоді бо краса і все добре і гарне у наших людей в церквах було» [4, с. 35]. Архидиякон Павло з Сирії звернув увагу на те, що діти всі, навіть сироти вміють читати: «Число письменних особливо побільшилося від часу Хмельницького» [4, с. 35]. А про козаків кає: «Се не були розбійники, жадні чужого добра, чужої праці, а люде, що повставали з зброєю в руках, аби здобути свободу і можливість жити по людському» [4, с. 35].

Особливу увагу автор звертає на зміну поглядів і намірів Хмельницького, що допомагає зрозуміти й оцінити постать гетьмана. В оповіданні М. Грушевський за допомогою народної творчості (пісень, легенд, переказів) характеризує постать Богдана Хмельницького та його вчинки, що надає своєрідного колориту твору.

Оповідання «Розмова з Кривоносом» (написане 1914 р. в Криворівні перед Першою світовою війною; вперше опубліковане в збірці «З старих карток», 1918). Це своєрідно історична візія з суто умовним сюжетом, характер якого можна кваліфікувати як параболічний. Матеріалом для написання твору послужила карпатська легенда про заховане в горах військо (подібні сюжети розробляли М. Яцків у «Скам'янілій країні» та В. Пачовський). Серед лісового завалу в горах з'являється Максим Кривонос зі своїми полками – він не вмер біля Львова. Натомість,

незгодний з рішенням Б. Хмельницького відступити від міста, герой подався в гори чекати слушного моменту, щоб підняти своє військо. Візія постає тут не лише сном, але й передчуттям. Власне, через образ Максима Кривоноса пізнаємо ставлення самого М. Грушевського до Богдана Хмельницького.

Першим, хто зазіхнув на гетьманський авторитет, М. Грушевський вважав славетного ватажка, оспіваного народом Кривоноса, який воював на Волині з найлютішим ворогом козаків Вишневецьким. Ідеологія, політична, стратегічна лінія, зрештою, амбіції Кривоноса дали М. Грушевському підстави для надзвичайно цікавих висновків: «Се не простий полковник; сей чоловік, видима річ, чує щось більше за собою. В польських кругах то вважали його, так би сказати, генеральним намісником Хмельницького, «гетьманом» його війська, тимчасом як сам Хмельницький представлявся володарем, головою нової козацько-української держави, то конкурентом і антагоністом Хмельницького» [1, с. 660]. Історіографічні джерела містять різні відомості про конфлікт між гетьманом і полковником. Історик М. Грушевський також звертає увагу на реакцію гетьмана: «Знаючи підозріливу і задрісну на пункті своїй влади й авторитету вдачу Хмельницького (як відкривають її пізніші факти), не можна думати, щоб він спокійним оком дивився на зріст сил і поваги брацлавського ватажка» [1, с. 660]. Очевидно, лише смерть Кривоноса наприкінці 1648 року припинила протистояння між ними.

Оповідання «Ясновельможний сват», написане у Львові й датоване груднем 1897 року, вперше було надруковане в «Літературно-науковому віснику» (1898, Кн. I) під заголовком «Ясновельможний сват. Різдвяне оповідання М. Заволоки (Михайла Грушевського)» з нагоди ювілею Хмельниччини. У творі відбивалася внутрішня установка майбутнього історика, «на сильну, незалежну індивідуальність, з твердо усталеною метою, що йде до неї непохитно, не зваблюючись на плитці примани життя, ні опінію світу...» [5, с. 12]. Автор висвітлює події Хмельниччини, що відбувалися в період із 30 грудня 1647-го до 28 грудня 1648 року. У побудові сюжету використано улюблений прийом письменника: відштовхуючись від окремого факту, зафіксованого в історичному документі, він осмислює конкретну людську долю, спираючись на принцип історичної ймовірності.

У цьому творі М. Грушевський посилається на козацький реєстр 1649 року. Отже, перед нами – «оживлений» документ, белетризована історія.

Чільну роль в оповіданні посідає постать Богдана Хмельницького. Колоритно відтворено, зокрема, його в оповіданні тріумфальний в'їзд до Києва: «У неділю 17-го грудня 1648 р. в Києві було велике свято; мав прибути Хмельницький Волинським шляхом від Білгородки. Сила-силенна народу з Києва і з околиці рушила теж на Білгородський шлях.

Коли Хмельницький зблизився на чолі старшини, на чудеснім воронім, багато вбранім коні, з білими перами на соболиній шапці, патріарх з митрополитом вийшли з саней йому назустріч з хрестом та свяченою водою...» [3, с. 100]. Академія приймала гетьмана «ораціями і акламаціями», привітними мовами й кантами, величаючи Хмельницького як «Нового Мойсея, опікуна, спасителя, освободителя народу від лядського іга єгипетського», – для того-то і названий був Богданом – від Бога даний руському народу» [3, с. 100]. Особливу шану гетьманові виявив єрусалимський патріарх Паїсій. Він повіз Хмельницького у власних санях до міста, а наступного дня «проголосив йому публічно загальне розгрішення й причастив» без попередньої сповіді. Але основна духовна, інтелектуальна робота відбувалася без залучення загалу, під час довгих і таємних «сердечних» розмов, у вузькому колі: гетьман, патріарх і найвище київське духовенство.

Автор називає у творі конкретні історичні дати: «У неділю 17-го грудня 1648 р. в Києві було велике свято; мав прибути Хмельницький Волинським шляхом від Білгородки», «Отака достовірна історія сталася 28 грудня 1648 року» тощо. Це засвідчує прагнення Грушевського до максимального дотримання історичної правди.

Вдається письменник до прийому психологізації, змальовуючи, зосібна, настрої гетьмана: «Хмельницький був веселий і говіркий, що часто бувало з ним в ці останні дні. Він взагалі переживав, видко, якісь важливі внутрішні переміни, часто задумувався, а то знов бував балакучий, в якимсь піднесенім настрої. Це тлумачили переважно впливом розмов з патріархом, чоловіком дуже освіченим, з широким політичним світоглядом» [3, с. 104]. Це був, як зазначає автор, «незвичайно важкий момент в житті Хмельницького». Можливо, саме тому він відновив традицію, започатковану Сагайдачним, залучивши до своєї програми «релігійну справу».

М. Грушевський явно тяжів до очищення історії Хмельниччини від будь-якої міфологізації. Неприйняття істориком легендарного та містичного стосовно реалій минувшини слід пов'язувати з його позитивістським баченням історичного процесу, що заперечувало фантастичний елемент і в художніх концепціях подій. У висвітленні Хмельниччини цього принципу автор дотримується якнайретельніше. М. Грушевський чітко відбирає фактичний матеріал, що стосується реальної, а не «легендарної» Хмельниччини. Причому «легендарна», на думку дослідника, наділена дивною особливістю – зберігати свою тривкість, проникаючи навіть у наукові праці ХХ століття. Але М. Грушевський визнавав правомірність існування легенд в іншому аспекті пошуку – літературній історії Хмельниччини.

Оповідання органічно пов'язані із зацікавленнями вченого-історика і за стильовими ознаками споріднені з його майбутніми історичними

працями. На прикладі проаналізованих творів помічаємо, як Грушевський-белетрист, спираючись на свою наукову ерудицію, сміливо використовував домисел, уяву, чим компенсував брак фактажу. Завважена спорідненість простежується у постійному намаганні «олюднити» історію, відновити розірвані часові ланки. Зрештою, М. Грушевський-учений залучав інтуїцію там, де прогалину неможливо було заповнити документальними матеріалами. Крім того, автор щиро прагнув помітити за документом людські пристрасті, наміри, долі.

Нариси «Ясновельможний сват», «Розмова з Кривоносом», «У Святої Софії», «Як ми стрічали Новий рік» переносять нас у часи козацької Запорозької Січі, показуючи будні та походи війська під проводом Богдана Хмельницького. Тут письменник залишається переважно істориком, хоча в художніх образах, побутових і романтичних ситуаціях відтворює реальні події з життя українського народу.

Ми бачимо, що белетристичні твори М. Грушевського водночас є художніми, публіцистичними та науково-історичними. Проте ці немовби різнорідні «пласти» постають не розрізненими, а в органічній єдності, хоча іноді переважає той чи інший з них.

Метою Михайла Грушевського було вивчити та оприлюднити історію українського народу, обґрунтувати власну візію минулого. Він узявся за цю титанічну працю, а саме: репрезентувати «великий словесний скарб нашого народу, який перестане бути тою шанованою, але мало використовуваною позицією в нашій національній інвентарі, якою бачимо його тепер, а стане проречистою книгою буття народу» [2, с. 368]. Науковець не міг обмежитися лише подіями, не звернувшись до осмислення еволюції суспільної свідомості нації, бо історія нашого народу здебільшого була не історією держави, а лише спробами самопорятунку, насамперед, у культурній сфері та, зокрема, в слові.

Отже, органічний історизм образного мислення, творення глибоко народних, національно своєрідних характерів, поєднання романтичного злету думки з проникливим аналізом реальної дійсності, переосмислення поетики народної творчості, вільне застосування гіперболізму, гротеску, символіки – провідні риси оригінально-авторського письма М. Грушевського, що істотно збагатили поетику української прози.



Література

1. Грушевський М. Історія України-Руси. Т. 9. Кн. 1: Перша половина. Хмельниччина, роки 1650–1653; Т. 9. Кн. 2: Друга половина: Хмельниччина, роки 1654–1657 (початок). Нью Йорк : Книгоспілка, 1957. 869 с.

2. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. / Упоряд. В. В. Яременка; Авт. перед. П. П. Кононенко; Приміт. Л. Ф. Дунаєвської. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. С. 392.
3. Грушевський М. Предок: Із белетристичної спадщини. Київ : Веселка, 1990. 217 с.
4. Грушевський М. Про батька козацького Богдана Хмельницького. Київ: Друк. першої київ. друк. спілки, 1909. 96 с.
5. Грушевський М. Ясновельможний сват: Різдвяне оповідання М.Заволоки. *Літ.-наук.вісник* (Львів), 1898. Т. I. С. 1–26.
6. Субтельний Орест. Україна: Історія / Пер.з англ. Ю. І. Шевчука; Вст.ст. С. В. Кульчицького. 3-тє вид., перероб і доп. Київ : Либідь, 1993. 720 с.



Завдання

1. М. Грушевський як подія в українській історії та культурі. Огляд публікацій, присвячених 155-річчю від дня його народження.
2. Історичний коментар до творів, зробити (слайд – шоу);

2.10. Творчість В. Винниченка – неординарне, самотутнє явище нашої літератури

В. Винниченко володів рідкісним талантом відчувати і творити красу. Таким талантом нагородили його батьки, які заклали в його душу почуття любові до України, яке давало йому силу вистояти навіть тоді, коли це було майже неможливо. Сповнена глибокого драматизму і протистоянь, біографія Винниченка віддзеркалюється в його художній творчості. Він осмислював дійсність у найрізноманітніших видах і жанрах – від оповідань, романів, драм до публіцистичних статей і Універсалів Центральної Ради.

Перші його твори – поема «Повія» та оповідання «Народний діяч», написані 1901 року.

Критика зреагувала на глибоке співчуття до гноблених і гнаних сільських трударів, безправних, вимуштруваних до механічної покори солдатів, здеморалізованих босяків і спраглих до свободи і правди пролетарів, що яскраво відтворені у творах В. Винниченка 1902–1905 рр.

З'являється друком перша збірка оповідань «Краса і сила» (1906), і захоплений і подивований І. Франко запитує: «І відкіля ти такий узявся?»

Серед млявої тонко артистичної та малосилої або ординарно шаблонової та безталанної генерації сучасних українських письменників виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом як саме життя, в суміш українське, московське, калічене й чисте, як срібло, що не має меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості». Краще І. Франка визначити образно-стильову особливість художнього мислення В. Винниченка-прозаїка важко.

У той же час «Кого у нас читають? – Винниченка. Про кого скрізь йдуть розмови, як тільки інтереси сходяться на літературі? – Винниченка. Кого купують? Знов – Винниченка», – ця загальновідома оцінка М. Коцюбинського – свідчення неабиякої слави молодого тоді українського письменника. З'являються різні, найчастіше полярного змісту рецензії. Емоційний і безкомпромісний, він бере з життя такі характери й долі, такі колізії та конфлікти, які українська література не освоювала. Для В. Винниченка не існує заборонених, психологічно «непосильних» тем і проблем. Зрада, компроміси, ренегатство, грубі, неупокорені прагнення, сексуальні проблеми. Імпульсивно вибухаючі, темні, приховані в глибинах підсвідомості інстинкти. Добро, «чесність з собою» – все це є об'єктом посиленого зацікавлення письменника. За словами М. Жулинського: «У своїй творчості йому (В. Винниченку) судилося перекинути своєрідний ідейно-естетичний «місток» до нової, стимульованої європейським мистецтвом української літератури і створити оригінальний мистецький світ».

1914-1919 роки – період великої творчої активності Винниченка-письменника. Він пише романи, драматичні твори, які з успіхом йдуть на сценах театрів України і Європи. У цей час величезну популярність здобули психологічно тонкі, художньо майстерні оповідання про дітей «Федько-халамидник», «Кумедія з Костем».

У першій третині ХХ століття В. Винниченко стає найпопулярнішим письменником не лише в Україні, а й далеко за її межами. Його творам притаманні глибоке знання життя, широка й актуальна тематика, новаторська манера письма. Володимира Винниченка вважали предтечею нового періоду, порівнювали з майстрами світового мистецтва, з його ім'ям пов'язувалися нові надії. Тут виявлявся ще один Винниченків «пунктик». Він органічно не терпів віджилих, старих, «зношених» форм життя, ставлячись до них із фанатизмом «полум'яного революціонера». Цей свій фанатичний дух заперечення він приніс і в літературу.

Григорій Костюк зазначав: «Володимир Винниченко в історії нашої літератури, як і в історії нашого національно-державного відродження, – постать виняткова. Трудно, а може, й неможливо поставити рядом з ним як відповідника когось з його навіть найбільших сучасників. Справді-бо:

поет, романіст, драматург, філософ, публіцист, митець-маляр і з юних років – політичний та громадський діяч. В. Винниченко перший і єдиний серед українських письменників ХХ сторіччя, що його твори ще до революції 1917 було перекладено багатьма мовами».

Життєвим кредо Винниченка можна вважати слова: «Будь чесним з собою». В основі своєрідності письма справді принцип Винниченкового героя, художника Олафа Стефенсона (з однойменного оповідання зі зб. «Краса і сила») який каже, що: «Людина – це рух переживання, це думка, радість, печаль, мрія, страждання, надія. Техніка? Форма? Давайте її сюди, давайте найкращу, найдосконалішу форму: імпресіонізм, примітивізм, натуралізм, чорт-біс, все, що може найкраще обкреслити людину, давайте все сюди!»

Прозова творчість Винниченка була новаторським явищем в українській літературі. Літературні пошуки Винниченка вирізняють такі риси: інтерес до людей дна, причому відтворених, так би мовити, із середини їхнього життя, без осуду чи моралізаторства; пародіювання народницької прози, шаржування обмеженого та регресивного українофільства; сміливе звертання до найтемніших закутків людської особистості, на які в літературному світі існували певні табу.

Найактуальнішими і найболючішими для Винниченка були проблеми моралі, батьківства, материнства, боротьби і гармонії статей, спадковості, кохання, фізіології тощо.

Важливою підвалиною особистого щастя, за Винниченком, має бути внутрішня рівновага, гармонія. Отож, свою етико-філософську систему він назвав «конкордизмом» (від фр. Concorde – узгодження, злагода) і виклав у філософському трактаті з однойменною назвою.

Володимир Винниченко належить до тих письменників, які, ненастанно прагнуть якомога повніше охопити мистецьким зором сучасне їм життя. Звичайно, така розлога й багатогранна картина буремної доби, в яку випало жити письменникові, була б неможлива без складної жанрової системи, що забезпечила її особливу стереоскопічність, універсальність. Однак сучасна дійсність письменника в усій її складності й суперечливості найбільш глибоко і рельєфно відображена саме у малій прозі.

Літературознавці неодноразово відзначали високу активність малих прозових форм у період зламу століть. Цю особливість літературного процесу кінця ХІХ–початку ХХ століття констатували й сучасники, передусім І. Франко. Загальновідомі його висновки про новелу як універсальний жанр.

Аналізуючи малу прозу В. Винниченка, Микола Данько писав: «Переважно се невеличкі оповідання, ся форма найбільш відповідна часам, коли життя давало так багато вражіннь і хотілось їх швидко

висловити і приймати нові, відповідає ся літературна форма і вдачі самого автора, багатій емоціональними елементами, коли між вражінням і його висловленням найкоротша дорога».

Творчість В.Винниченка виразно ділиться на три періоди, як це відзначав ще М. Зеров наприкінці 1920-х років.

Перший охоплює шість років (1902–1908 рр.) – у цей час Винниченком було написано «соковиті побутові твори..., побудовані трохи на старосвітський лад, але свого часу свіжі і нові в українській прозі» («Краса і сила», «Голота», «Контрасти», «Мнімий господін» та ін.). Ці оповідання, за словами М. Зерова, «зліквідували народницько-умовний образ села, показавши його розшарування та деформацію старого побуту, вони ввели в поле зору української повісті строкових робітників, економічних і заробітчан, представили в колоритних постатях і солдатську казарму, і жорстоку «халтурність» мандрівної малоросійської трупи». У 1906 році побачила світ збірка «Краса і сила», до якої увійшли такі оповідання: «Краса і сила», «Заручини», «Голота», «Біля машини», «Контрасти», «Мнімий господін», «Антрепренер Гаркун-Задунайський».

Приблизно з 1907 року у творчості В.Винниченка настає другий, якісно новий період. На зміну «соковитим побутовим (точніше було б сказати, соціально-психологічним) оповіданням» приходять, писав М. Зеров, «імпресіоністична новела». У 1907 р. виходить зб. «Дрібні оповідання», куди увійшли: «Дим», «Темна сила», «Хто ворог?», «На пристані», «Уміркований та щирий», «Раб краси», «Малорос-європеець», «Голод», «Честь», «Ланцюг».

Нарешті, третій період у творчій біографії Винниченка ознаменований зміною тем і методів письма. Виходить друком у цей час понад сто творів малої прози, виданих окремими збірками.

У 1910 році вийшла третя книжка оповідань В.Винниченка, до якої увійшли оповідання: «Момент», «Глум», «Рабині справжнього», «Записна книжка», «Купля», «Кумедія з Костем», «Щось більше за нас», «Зіна».

До четвертої книжки «Твори. Книга IV (без дати) увійшли оповідання: «Дрібниця», «Студент», «Кузь та Грицунь», «Таємна пригода», «Чудний епізод», «Тайна».

Без дати вийшла і п'ята книжка оповідань письменника «Твори. Книга V, це: «Історія Якимового будинку», «Промінь сонця», «Федько-халамидник», «Маленька рисочка», «Чекання», «Таємність», «Виривок з споминів».

Мала проза В.Винниченка витворює цілісну картину суспільного життя межі століть. Селянські бунти, поневіряння заробітчан, духовні пошуки інтелігенції, життя ув'язнених, патріархальний світ українських поміщиків, що відходить у минуле під тиском нових суспільних віянь, – весь цей спектр явищ відбито в оповіданнях та новелах письменника, що

явили нову якість реалізму, увібравши досвід багатьох новоутворених мистецьких течій.

Безперечно, той пласт великої літературної спадщини письменника, який становлять малі прозові форми, потребує чіткішої жанрової диференціації. Цю проблему слушно порушував І.Денисюк, зазначаючи, що дослідники «ранню прозу Винниченка трактують сумарно як оповідання», а тим часом у ній необхідно вичленувати і власне оповідання, і новели, і фрагментарні форми. Цілісний аналіз малої прози В. Винниченка дозволяє поглянути на неї як на складну систему жанрово-стильових утворень, що має в своїй основі множинність поглядів на світ і всебічність художнього дослідження суспільного і психологічного простору сучасника.

У перший період Винниченко-письменник працює виключно в жанрі оповідання з гострою соціально-психологічною колізією в центрі. За стильовими ознаками його рання новелістика («Краса і сила», «Голота», «Темна сила», «Голод», «Момент», «Боротьба») вписувалася в реалістичну традицію української прози, що, між іншим, наполегливо заохочував літературний «хрещений батько» молодого письменника Євген Чикаленко, який украй не сприймав модерністських тенденцій тогочасної прози.

Попри складність, а часто – і невиправданість застосування до малої прози письменника однозначних дефініцій, очевидним є домінування в ній особливого типу мислення (загострено-емоційного, спрямованого на розробку місткої, лаконічної образності, суб'єктивізацію і психологізацію письма), що найповніше реалізується саме в жанрі новели.

На межі століть новела як універсальний жанр демонструє множинність варіантів, а відтак – і плинність та найрізноманітніші трансформації своєї форми. Активно взаємодіючи з іншими прозовими жанрами (оповідання, повість), вона сприяє динамізації, ущільненню їх художньої структури, загостренню конфліктів, увиразненню філософських підтекстів. Прозова творчість В. Винниченка являє надзвичайно широкий спектр трансформацій новелістичного канону, яскраві приклади застосування суто новелістичних структурних компонентів у межах інших епічних жанрів – оповідання та повісті.

У малій прозі Винниченка тісно переплелися українська і європейська традиції, що значною мірою й зумовило своєрідність як стильової манери письма, так і проблематики його творів. Вже перша книжка оповідань відкрила нові обрії в дослідженні таємниць людської душі, людської особистості.

У своїй творчості В. Винниченко прагне йти до дальшого розширення і поглиблення меж і можливостей реалізму, до неореалізму як синтетичного методу, здатного відтворювати ірреальне в реальному, символ у конкретному. Уже в своїх перших оповіданнях В. Винниченко

показав тодішню епоху, насичену соціальними суперечностями. Його оповідання відкрили нові горизонти в дослідженні таємниць людської душі, «темних» інстинктів і підсвідомих імпульсів людської особистості. Ґрунтовний аналіз всіх оповідань збірки «Краса і сила» здійснила Леся Українка в незакінченій статті до журналу «Жизнь», в якій поетеса високо оцінила твори збірки. На думку критиків, заслуга Винниченка полягає в глибині психологічного дослідження, майстерності відтворення внутрішнього світу героїв, їх переживань, сумнівів.

Письменник постійно повертається до людини, заглиблюється в її почуття. Гідний продовжувач психологічної інтелектуальної прози другої половини ХІХ століття, Винниченко одночасно був новатором, який пророче передбачив шляхи розвитку світової літератури. В оповіданнях «Біля машини», «На пристані», «Хто ворог?» та ін. зображене не тільки заможне і знедолене селянство і поміщиків, а й революційну інтелігенцію, яка веде пропагандистську роботу серед бідноти й ремісників.

І. Франко мав підстави говорити про те, що Винниченко «не знає меж своїй обсервації»: зі сторінок його ранньої прози і справді поставала ціла панорама українського «низового» життя. Він вів свого читача в солдатську казарму, на сільський тік, у панські будинки, в гурти заробітчан, у товариство перейнятих революційними настроями студентів...

«Біля машини», «Суд», «Салдатики!», «Голота», «Голод», «Контрасти», «Студент», «На пристані», «Темна сила» – це характерні зразки соціально-психологічного оповідання з динамічною фабулою, в основі якої лежить якась пригода, часто сповнена таємниць. Важливу роль у структурі сюжету відіграє випадок, який забезпечує динаміку дії. Зазвичай письменник ставить героя в екстремальну ситуацію вибору, показуючи парадоксальність та непередбачуваність людської поведінки, коли протягом невеличкого епізоду персонажі зазнають несподіваних метаморфоз.

Винниченко – революціонер-практик, один із лідерів української соціал-демократії, він і творчістю своєю волів втручатися в життя, щоб змінювати його. Чи ж дивно, що деякі ранні твори письменника мали відверто агітаційний характер і навіть видавалися як ... партійна література (наприклад, оповідання «Боротьба», у фіналі якого солдат Кравчук, натерпівшись від командирів принижень за свої переконання, убиває кривдника-офіцера, втікає з війська і стає ... соціалістом)?

Майже в кожному зі своїх оповідань Винниченко відтворює особливу стильову атмосферу. Для її відтворення він використовує багаторазове повторення побутових, портретних чи пейзажних деталей, що сприяє створенню інтелектуально-психологічного стану персонажів. В оповіданнях Винниченка все живе, суттєве, емоційне: люди, предмети, природа.

У малій прозі В. Винниченка ми не знайдемо ні ліричних відступів, що скерували б наше сприйняття зображуваних подій у «правильне» русло, ні чіткого поділу персонажів на «позитивних» і «негативних», прийнятого у реалізмі. Ми не знайдемо нічого в тексті, що декларативно проголосить позицію автора. І навіть якщо розповідь ведеться від першої особи, ця особа зовсім не обов'язково буде виразником істини або думок автора. Вона лише подасть своє, суб'єктивне, часом досить обмежене бачення ситуації («Малорос-європеець», «Уміркований» та «щирий», «Зіна», «Таємність», «Талісман»). Така манера розповіді має ліричний характер, що поєднується з максимальною об'єктивністю. Єдине, що можна ще сказати про оповідача у малій прозі В. Винниченка, – він буде абсолютно відвертим, чесним – як із собою, так і з читачем. При цьому позиція автора може бути виведена лише із всього розмаїття поглядів, ідей, реальних вчинків персонажів твору, із врахування підтексту, який у новелах та оповіданнях Винниченка відіграє вирішальну роль. Зникає носій абсолютної істини – герой, устами якого говорить автор. Герой позитивний, «рупор» правильних ідей – було звичним явищем у літературі, адже на перше місце ставилась виховна і просвітницька функція. Натомість з'являється кілька героїв, кожний з яких має власну «правду». У Винниченка відпадає потреба пояснювати психологію своїх персонажів, бо кожен з них говорить за себе сам.

Провідну тональність оповідання «Краса і сила», смислове і стильове забарвлення визначає вже перша фраза: «Тихо-тихо в Сонгороді». Тиша тут виступає не тільки деталлю пейзажу. Цей образ створює своєрідний символічний план оповідання і трактується широко й узагальнено: «Сонгород – це узагальнений образ України і символ сонливого лінивства її мешканців. У тишу занурені не тільки вулиці, будинки, фігури перехожих, а й душі героїв, які живуть, як уві сні».

Літературні критики прийшли до висновку про те, що оповідання «Краса і сила» є тим кордонним стовпом, який розмежовує дві літературні епохи: неоромантичний і психологічний реалізм.

У своїх творах Винниченко зосереджує головну увагу на внутрішньо-психологічних конфліктах, зумовлених глибоким проникненням у внутрішній світ людини. В оповіданнях про сільських пролетарів-заробітчани («Біля машини», «На пристані», «Хто ворог?», «Голота», «Раб краси» та ін.) домінує конфлікт-протиставлення, конфлікт-розмежування, конфлікт-сутичка. Заробітчани Винниченка блукають неосяжними просторами України, скривджені долею, безнадійно нещасні, принижені, упосліджені і, здається, безповоротно пропаші, доведені до відчаю, нікому не потрібні.

Ранні оповідання Винниченка («Краса і сила», «Голота», «Контрасти», «Мнімий господін» та ін..) М. Зеров назвав «свіжими і новими в

українській прозі», ці оповідання й повісті «зліквідували народницько-умовний образ села, показавши його розшарування та деформацію старого побуту; вони ввели в поле зору української повісті строкових робітників, заробітчан, представили в колоритних постатях і солдатську казарму, і жорстоку «халтурність» малоросійської мандрівної трупи. Вони збудили й увагу української критики».

Персонажі оповідання Винниченка – смирні, добрі, байдужі до всього навколишнього світу, обпечені сонцем, звідусіль гнані поліцією. Вони, здається, втратили людську подобу. Письменник знайшов для них влучне порівняння: заробітчани в нього – як «бур'ян край шляху» – образна характеристика заробітчан.

Є ще один важливий аспект у творчості Винниченка – це аспект релігійний: релігія і суспільство, люди і віра в Бога. Різні суперпатріоти і святенники закидають Винниченкові, що він атеїст, що у своїх творах проповідував безбожництво. Звичайно, атеїзм Винниченка питання не дискусійне. Він був чітко окресленим і принциповим сином своєї раціоналістичної і критичної доби. Він замикав собою вік свідомості Драгоманова, Франка, Лесі Українки, М. Павлика, В. Стефаніка та інших або, ширше кажучи, – вік панування європейського раціоналізму й просвітництва.. Винниченко насамперед письменник, він аналітик людських душ, характерів і творець живих образів. Він добре розумів, що ці вічні проблеми більше чи менше органічно пов'язані в людській свідомості. Тому як митець він ніколи не вилучав цих проблем з кола своїх спостережень і творчості.

В оповіданні «Голота» прості, неписьменні, гнані і затуркані працею і бідною люди поміж собою постійно міркують про добро, правду, Бога. Озлоблений життям Трохим з терпкою і злісливою іронією, каже до дівчини Саньки: «А тобі Бог багато дав, хоч ти свята та Божа?» У свою чергу дід Юхим резонно зауважує: «Ні, ти, Трохиме, не смійся. У Бога, брате, треба вірити. Бо наш брат – без віри в Бога одна худоба і більше нічого. Без Бога наш брат – не чоловік». Для цих замучених тяжким життям людей, віра в Бога – це людська гідність, це підтримка в біді, це надія на краще.

В «Голоті» з'являється новий варіант «пропащої сили»: це сила без мети (істини), тому марно себе переводить. Для героя В. Винниченка релігія стає інструментом, у ній починає домінувати інструменталістська логіка: свідомість не вірить сама, але дозволяє вірити іншим, використовуючи традиційну етику собі на користь. Герой В. Винниченка – метацинік, дозволяє вважати себе дурнем і використовує глупоту для обману. Бог і його атрибути допустимі тепер як символи, головні «персонажі» традиції – використовуються для створення нової логіки і нової системи смислів.

Суспільство в малій прозі письменника виступає головною силою девіталізації: за допомогою фізичного та символічного насилля подавляє життєві енергії соціальних низів. Життя і смерть у такому суспільстві перетворюються на константи природи, проявляються як «аспект природних пульсацій». Смерть – це закінчення життєвих сил, що визначає біологічно обґрунтований ідеал, «природну» цінність, що полягає у збільшенні життєвого здоров'я. З'являється герой, який має один «обов'язок» – вижити, що є для нього новим категоричним імперативом. В оповіданні «Голота» придушена вітальність. При цьому ігнорується поріг, що відділяє природну смерть від насильницької. Девіталізоване життя виношує мстиві плани компенсації недоданого йому: герой В. Винниченка переживає «повернення витісненого». Його плебейська рефлексія зумовлена кінчними тенденціями. Зазначу, що головний принцип кінчного вчення – жити відповідно до вимог природи, нехтуючи вимогами соціальності як хибними та ілюзорними. Всі життєві зусилля спрямовуються максимою «ні в чому не мати потреби». Звідси випливає відмова від цінностей і принад. Основним принципом кініків є абсолютна свобода від впливів навколишнього життя, що призводить до відсутності будь-яких страждань.

«Євангеліє від праці» замінюється в малій прозі В. Винниченка на «Євангеліє від продажу». Якщо життя – базар, то особливо цинічно проявляє себе цинізм грошей там, де втягує в обмінний бізнес цінності вищого порядку: любов, красу, бажання. Товаром при розпродажу цінностей стає краса («Голота», «Заручини»).

Якщо дати дефініцію істини для життя в ситуації «смерті Бога», то цілком логічною є поява в малій прозі В. Винниченка героя-ідеолога (дід Юхим, «Голота»), який обґрунтовує «новий отчешаш»: «розумне» влаштування світу передбачає зняття суспільних колізій не в соціальній, а в морально-етичній сфері. Дійсність виховує персонажа письменника прагматиком і стратегом, його мислення – в дусі цинізму засобів, передбачає прагматичне поводження з усім, що є засобом для досягнення мети. Прагматизм стає гносеологією його «філософії життя», моральність визначається тепер згодою із внутрішніми спонуками особистості, тобто «чесність із собою» стає моральністю. Свідомість тепер можна вивчати і використовувати («Краса і сила», «Заручини»).

Для малої прози Винниченка притаманне величезне стилістичне багатство: кожне окреме слово, кожний звук максимально змістовний, а разом вони створюють неповторну тональність твору: «Вечір... Пристань, Дніпро задумливо плюскає легенькими хвилями об берег і маленькі човники злегка гойдаються на них, наче граються. («На пристані»)). Це заспів оповідання-ескіза. Мелодія його спочатку ледь чутна-сумна. Поступово зловісно згущаються фарби, підсилюючи трагізм і силу звучання. Домінуючу роль відіграє пейзаж, який виконує роль своєрідного обрамлення

оповідання, ідейно-естетичну функцію, доповнює психологічну характеристику персонажів: тривожний, похмурий Дніпро, кривавий захід сонця, ніч, покинуті й забуті будівлі – все це вступає в гармонію з людьми-заробітчанами, забутими Богом і людьми, скривдженими лихою долею, безпомічними перед насущними питаннями людського буття.

На відміну від інших новелістів свого часу, Винниченко значно більше драматизував свою прозу і поглиблював її психологізм, збагачуючи реалістичне звучання твору. Внутрішній монолог письменник замінює авторським монологом, який повно розкриває авторську оцінку подій і явищ. Визначивши значення малої прози В. Винниченка, дослідниця творчості письменника Л. Дем'янівська писала: «Могутній вплив творчості Винниченка обумовлений тим, що масштабність пізнавального і соціально-історичного їх змісту зливається з чародійною силою художнього слова. В живописно-безмежному художньому світі Винниченка гучно б'ється пульс життя, рухається в драматичних конфліктах бурхливий потік людських долі і характерів, відтворені напружені пошуки думки, зіткнення пристрастей та емоцій».

За всієї різноманітності жанрових форм малої прози, у новелістиці письменника можна виділити два провідні структурні принципи організації художнього цілого: оповідь, де наратором постає безпосередній учасник подій («Глум», «Рабині Справжнього», «Ланцюг», «Чудний епізод»), і розповідь, ведена від третьої особи, досить часто – з посиленням елементом драматизації («Суд», «Салдатики!», «Студент»).

Введення постаті оповідача відбиває загальнолітературний процес психологізації художнього викладу, пошуки такої літературної форми, яка забезпечила б ефект обсервації навколишньої дійсності «зсередини», через суб'єктивне сприйняття. А мала проза В. Винниченка й представляє цілу галерею оповідачів – індивідуалізованих за допомогою мовних характеристик людських типів. Новели письменника, побудовані за принципом оповіді, становлять самобутній творчий феномен, у межах якого жанрова форма, що передбачає певний усталений канон, виявляє найрізноманітніші типологічні ознаки. Новела (іт. *novella*, від лат. *novellus* – новітній) – невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вимальованою дією.

Персонажами новели є особистості, як правило, цілком сформовані, що потрапили в незвичайні життєві обставини. Автор у новелі концентрує увагу на змалюванні їх внутрішнього світу, переживань і настроїв. Сюжет новели простий, надзвичайно динамічний, містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки

Саме позиція оповідача, його дистанціювання в часі і просторі від змалюваних подій зумовлює особливості хронотопу, що, у свою чергу, дозволяють конкретизувати жанрово-стильові дефініції.

Так, у новелі «Глум» В. Винниченко поєднує кілька наративних пластів: уривки з листа коханої оповідача і його відповідь; власне оповідь (суб'єктивізоване, оціночне змалювання смертника Семена Новогрудцева) та фрагмент, що змальовує очікування страти в символістському ключі естетизації потворного. Однак провідним лишається все-таки голос оповідача; саме його сприйняття переломлює трагедію здрибнення людини через активізацію грубо-тілесного, тваринного її начала перед обличчям смерті. Твір досить великий за обсягом, проте його виразно новелістичній характер зумовлений цілою низкою чинників: це особливості хронотопу, передусім часові умови ведення оповіді; характерна для новели емоційна заостреність зумовлена тим, що йдеться не про віддалені в часі події, а про те, що було пережите буквально вчора.

Актуальність цих вражень для оповідача підкреслена авторським підзаголовком – «Лист з тюрми». Неоднорідність художнього матеріалу принципова для реалізації жанрової матриці в межах даного твору. Романтично-піднесеному тону листа коханої оповідач протиставляє своє, нове бачення людської природи. Тут виразно помітний символістський прийом опосередкованого, непрямого означення понять. З метою адекватного відтворення стану смертника Володимир Винниченко вдається до прийому візії. Оповідач ніби наділяється подвійним зором. З одного боку, він фіксує зовнішні враження (замерзлі калюжі, жовте вікно жіночої камери), з іншого – обсервує внутрішнім поглядом те, що недоступне його очам: «...лице душі моєї було повернено туди, до «покійницької». Оповідач фактично наділяється більшими прерогативами, ніж, скажімо, в літературі ХІХ століття – завдяки новим, модерністським, принципам письма він наближається до деміургічної авторської позиції (тобто: творення автором текстового персонального світу, обумовленого його «внутрішньою» енциклопедією; творення «нового» у мистецтві взагалі), спостерігаючи за героєм там, де, як традиційний оповідач – учасник подій, бачити його не може. Досить відчутні у творі й натуралістичні тенденції.

Така полістилістичність художньої структури, як і різнорідність наративних пластів, створює особливу психологічну напругу. В «Глумі», як і в більшості творів малої прози, де з'являється постать оповідача, використано фігуру обрамлення: ноти гіркоти й розчарування відкривають і завершують новелу. Оповідь (основна частина твору) побудована за принципом нагнітання почуття, що від зародження (звістка про смертний вирок) до пуанту (зустріч Семена і Клари) виявляє найрізноманітніші грані: напружене чекання в'язнів; страх, який навіює їм постать смертника; хвилювання оповідача, що став свідком зустрічі закоханих, і, нарешті, його гірке розчарування у найсвітліших почуттях людини.

Пуант (франц. – *pointe*: вістря, гострий кінець, лезо) – гостродраматичне завершення сюжету у прозовому, драматичному чи ліричному

творі, найвищий вияв розв'язання конфлікту, семантичної градації. Поняття «пуант» уживається як в сюжетно-композиційному, так і в суто стилістичному контексті, однак у більшості праць ця категорія асоціюється зі специфікою новелістичного жанру.

Теоретичне обґрунтування специфіки новелістичного пуанту знаходимо у трактаті І. Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898): «...щоб досягнути надзвичайний ефект, збудити напруження нашої уваги, поет... веде нас від цілості до часті, відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій, власне, чи природно, чи тільки переносно лежить уся вага його твору. Є се так названий з французької пуант (point), так сказати, вістря, яким кінчається твір».

Слід зазначити, що В. Винниченко дуже майстерно варіює рівень компетенції оповідача залежно від обставин, у яких той опиняється. Так, якщо уявний зір у цитованому вище фрагменті дозволяє йому, з одного боку, поділяти деміургічні функції автора, а з іншого – фактично злитися воедино з героєм, то в сцені побачення його можливості обмежені до рівня звичайного спостерігача. Тому таким несподівано болючим стає пуант: замість скорботного й величного прощання оповідач стає свідком огидної сцени – у даний момент Семена турбує тільки зубний біль. За глибиною розробки даної теми «Глум» можна порівняти з «Баладою Редінзької в'язниці» Оскара Уайльда, в основу якої лягли реальні події – страта гвардійця Чарльза Томаса Вулріджа, що здійснив убивство через кохання. Ліричний герой Уайльда, як і оповідач у Винниченка, акумулює в собі біль і страх усіх знедолених:

І наші дні, такі смутні,
Неначе придавила
Байдужості і самоти
Важка незрушна брила;
Так от з'явилась край стіни
Розкопана могила.
Розвеста паща, де про кров
Волала спрагло глина;
Той труп, що завтра буде в ній, –
Іще ж жива людина!
Та ніч одна – і страхітна
Проб'є йому година.
В своїх очах печаль і жах
Понесли далі ми,
А під стіною плентавсь кат –
Страшне поріддя тьми;
Здалися рядом домовин
Нам камери тюрми.. [Уайльд]

Дещо інший хронотоп маємо в «Куплі», що за своєю художньою структурою наближається до оповідання. Оповідання – невеликий прозовий твір, сюжет якого заснований на певному (рідко кількох) епізоді з життя одного (іноді кількох) персонажа. Оповідання дуже близьке до новели. Іноді новелу вважають різновидом оповідання.

Відрізняється оповідання від новели більш виразною композицією, наявністю описів, роздумів, відступів. Конфлікт в оповіданні, якщо є, то не такий гострий, як у новелі. Своєрідність жанрової форми оповідання пішла від новели. Фактично й зараз багато хто з літературознавців поняття «оповідання» та «новела» розглядає як рівнозначні.

Так-от, оповідач у «Куплі» значно більше, порівняно з «Глумом», дистанційований від змальованих подій: «Мені було тоді літ... Але що там літ! Це було в ту добу, коли в грудях так співу багато, що хочеться сліз».

Ефект часової віддаленості посилюється за допомогою фігури обрамлення – ця фраза дослівно повторюється наприкінці твору. Такий спосіб викладу нібито більше характерний для оповідання з його врівноваженішою емоційною тональністю, розлогішою структурою, меншою «концентрацією» життєвого матеріалу. Відомі літературознавці, як Юрій Кузнецов, Наталя Шумило неодноразово відзначали, що прийом спогаду досить часто стає структурним принципом; доцільно навіть говорити про окремих жанр оповідання-ретроспекції в літературі межі століть: «Жанр оповідання-спогаду не був випадковим... в еволюції жанрів малої епічної прози того часу. Саме цей жанр надавав сприятливі можливості до подальшого проникнення митця у внутрішній світ людини».

Повернімося до «Куплі». Твір має кілька відносно самостійних художніх ліній – кохання оповідача до Іри, його мандрівка з жебраками, здійснення «операції» (підпал панської економії), які поєднуються тільки наприкінці, у суто новелістичному пуанті, щоправда, проявленому не стільки в зовнішніх подіях, скільки у внутрішніх переживаннях героя.

Попри досить великий обсяг, очевидними є композиційні елементи, притаманні передусім новелі. Особливого значення в художній системі твору набуває деталь. Так, в образі Іри візуально акцентована своєрідна вертикаль, що з суто новелістичною економністю передає характер дівчини.

Системний аналіз твору дає можливість простежити поступову підготовку переломного моменту – пуанту. Важливість пуанту як обов'язкової складової новелістичної структури настільки очевидна, що Іван Денисюк вважає його характер (алогічність чи логічна зумовленість) одним з провідних критеріїв розмежування традиційної і суто модерністської новели. «Купля» демонструє надзвичайно майстерну розробку пуанту. Розгортаючи основний конфлікт у просторі

внутрішнього світу оповідача, В. Винниченко акцентує увагу і на зовнішніх матеріальних об'єктах, надаючи їм значення точок опертя, поворотних пунктів, що стимулюють зміни психологічного стану героя.

Винниченківські новели, побудовані за принципом оповіді, досить часто наближаються до притчі. У цьому випадку подієвий ряд, як правило, виконує ілюстративну роль по відношенню до певної тези, прямо чи опосередковано виголошеної оповідачем. Найяскравішим прикладом твору такого ґатунку є «Рабині Справжнього», схарактеризовані Н.Алексеєнко як еліпсна (біцентрична) новела. Дослідниця акцентує увагу на формі організації художнього матеріалу (філософська бесіда), що реалізується в рамковій конструкції. Подібний принцип введення оповіді знаходимо у творах Антона Чехова. Російський письменник подає на початку твору коротку ремарку, окреслюючи місце й умови, за яких оповідач знайомить слухачів зі своєю історією («Зиночка»). У творі використано «дзеркальний» принцип. Ситуації, змальовані наратором, відображують одна одну в оберненому вигляді: зустріч з чарівною незнайомкою перетворюється для оповідача на кошмар – він опиняється в лігві старої повії, і, навпаки, шпигунка, яка невідступно стежить за ним, виявляється його коханою Ольгою. Оповідна манера твору, позбавлена деталізації, наближається до сказової, хоча постать оповідача, як завжди у Винниченка, індивідуалізована (мовні характеристики видають у ньому дотепну й іронічну людину).

Подібну внутрішню структуру має новела «Чудний епізод». І. Денисюк у своїй праці «Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття» порівнює новелу з сонетом, який будується за принципом теза – антитеза – синтез. Названий твір цілком відповідає цьому твердженню. Образу прекрасної Наталі протиставляється бридка повія. Вдома в останньої оповідач бачить дивну скульптуру, що зображує потворну жінку з неймовірною красою в очах. Така художня концепція не нова для світової літератури – корінням вона сягає фольклору, неодноразово обіграна у творчості провідних європейських казкарів. Так, Г.-Х. Андерсен у своїй казці «Дочка водяника» створює образ загадкової Хельги, яка вдень має вигляд жорстокої красуні, а вночі перетворюється на велетенську жабу з добрим серцем. Естетична категорія прекрасного трактується, відтак, як категорія етична, і В. Винниченко художньо розробляє її в цьому ж ключі, проте вкладає в неї і нові смисли. В його мистецькій концепції поняття краси невід'ємне від поняття сили.

Таку трактовку теми краси в житті людини бачимо і в новелі «Ланцюг», де притчове начало виявляється чи не найбільш потужним. Сюжет твору має параболічний характер. В. Винниченко вдається до одного з найпоширеніших прийомів організації новелістичної структури – події центруються навколо деталі, що, набуваючи додаткових смислових

нюансів, підноситься до рівня символу. Наскрізним образом твору є ланцюг, що втілює глибоке й щире почуття оповідача до Єлени, його духовну «прив'язаність» до дівчини. Цей образ допомагає максимально містко і точно передати психологічний стан Миколи. Розгортаючи сюжет у двох планах – зовнішньому і внутрішньому, В.Винниченко досягає ефекту відлуння – все, що переживають його герої в дійсності, позначається на стані «ланцюга».

Поетику творів В.Винниченка цілком правомірно можна назвати поетикою опозицій: гострота конфліктів, часто – прямолінійність художнього вислову, свідомо відмова від інакомовлень, групування персонажів за принципом контрасту – все це дозволяє змалювати життєві суперечності з графічною чіткістю, представити квінтесенцію екзистенційної проблеми.

За особливостями сюжетотворення й характером нарації до проаналізованих новел близька «Таємна пригода». Заголовок, що, як відомо, виступає важливою складовою художнього цілого, передбачаючи певну заданість читацького сприйняття, дає підстави зарахувати твір до жанру новели. У цьому творі немає характерного для новели-оповіді обрамлення, як і прямої вказівки на фігуру оповідача, однак сам тон викладу наближений до невимушеної сказової манери. Таке інтонування досягається за допомогою зворотів на зразок: «Та чого б йому, справді, не ввійти в розмову з нею? Отто! От візьме, підійде й заговорить». Вже початкові фрази твору дають підстави визначити його як новелу-оповідь – вони встановлюють часову дистанцію між моментом комунікації і змальованими подіями, а також між прихованим наратором і реципієнтом.

У «Таємній пригоді», на відміну від новел, де способом викладу є розповідь («Голод», «Суд»), не виникає ефекту безпосередньої присутності читача, немає тенденції до створення драматичного ефекту. Специфічна сказовість створюється за допомогою «зняття» зайвих подробиць та ефекту тяглості часу («Так пройшло мабуть місяця півтора»). Новелістичним за своєю суттю є поступове нагнітання напруги і несподіваність фіналу.

В основі «Таємної пригоди» лежить принцип обману читацьких очікувань: послідовно витворювана письменником атмосфера загадковості враз руйнується простою розв'язкою. У «Таємній пригоді» своєрідно реалізується один з центральних постулатів модернізму – «краса заради краси». Витворення чарівної атмосфери стає самоціллю, письменник не розкриває читачеві таємниці химерної незнайомки.

За характером розвитку сюжету «Таємна пригода» подібна до «Сфінкса без загадки» того ж таки Оскара Уайльда. Взагалі, порівняння літературної спадщини В.Винниченка з уайльдівською естетикою не

випадкове. Англійський класик є одним із провідних речників європейського модернізму, досвід якого, хоч і з присутніми корективами, був засвоєний українськими письменниками. Згадана новела Уайльда також написана у формі оповіді. Раціоналізму реалістичного письма з його наскрізним принципом доцільності О. Уайльд протиставляє «чисту красу» таємниці, мистецтво як витончену брехню, досконалу форму, що стає змістовною саме завдяки своїй красі. Уайльдівський постулат проживання життя як єдиної миті, що «сама по собі не більше, ніж мить», своєрідно трансформована Винниченком в оповіданні «Момент», що також акумулювало ознаки новелістичного жанру: оповідь як потужний засіб психологізації, проникнення у внутрішній світ людини; виняткові обставини зустрічі героїв; парадоксальний жіночий характер, мотивація якого значною мірою винесена в підтекст.

Універсальність новелістичного мислення, що чи не найповніше втілювало «філософію життя» В. Винниченка. Потужна вітальна енергія його творчої манери, зумовила активну взаємодію новели з іншими прозовими жанрами.

Однак у новелі «Суд» Винниченко послідовно дотримується форм часу теперішнього, що наближує сюжет твору до драматичного дійства. Гадаємо, слухним буде зауважити, що такий принцип організації художнього матеріалу свідчить про певний вплив чеховської манери. «Суд» відчутно перегукується з гумористичними оповіданнями російського письменника за рядом композиційних ознак і характером розгортання конфлікту. Чимало творів А. Чехова співвідносні з драматичним жанром скетчу, мізансцени, інтермедії («Налим», «Злоумышленник», «Живая хронология»). Авторська мова в них зводиться до ремарок завдяки граничній стислості і дотриманню форм теперішнього часу, про які вже йшлося, головним рушієм сюжету є діалог. Ті самі характеристики спостерігаємо і в «Суді» В. Винниченка. Експозиція твору нагадує зауваги драматурга до оформлення сцени та зовнішності дійових осіб: «Неділя. Був дощ, і надворі ще не зовсім вияснилось...»

«Суд» наближається до чеховської манери і за характером відбору життєвого матеріалу. В. Винниченко, як і Чехов, віртуозно використовує можливості новели, що, мабуть, як жоден інший жанр здатна представити будь-яке явище у максимально сконцентрованому, вільному від нашарувань вигляді.

Драматизація епічного викладу помітна і в ескізі (авторське жанрове визначення) «На пристані». Як і «Суд», твір відкривається наближеним до авторської ремарки означенням місця дії. Уся художня структура орієнтована не тільки на драматичний, а й на візуальний ефект, бо ескіз не передбачає чіткої структури й логічної завершеності, як власне новела,

його мета – дати яскраву замальовку з життя. Ескіз інколи стає підготовчою роботою до написання більшого літературного твору. Однак навіть у цій, по суті фрагментарній, формі, В. Винниченко обирає досить складну нарративну стратегію, що зумовлює й композиційні особливості ескізу – від широкого дніпровського краєвиду автор переходить до зображення людського натовпу, створюючи ефект багатоголосся, а далі вводить розлогий відступ, що має публіцистичні ознаки. Три епізоди з життя заробітчанин мають характер мізансцен, що за певним мозаїчним принципом утворюють цілісну картину. Провідна роль у них належить діалогу, проте вони орієнтовані й на візуальний ефект і подібні до жанрових сценок, характерних для творчості художників-реалістів.

Новели «Голод», «Студент», «Салдатики!», що характеризуються підкреслено об'єктивною манерою викладу (розповідь), також співвідносні з драмою. У кожному з названих творів є експозиція (пейзаж), проте вона не ускладнює новелістичної структури, а швидше виступає настроєвим «зачином». Це вже не реалістична експозиція, що виконувала передусім інформативну функцію, а пейзаж, позначений імпресіоністичною манерою письма з його настановою на «олюднення» природи, наповнення її суб'єктивно-людським змістом.

Так, у новелі «Салдатики!» «увертюрою» до трагедії повсталого села стає картина похмурого весняного ранку. У творі наявна і передісторія, що, як правило, не характерне для новели, однак таке «пом'якшення» традиційно чіткого й економного новелістичного малюнку компенсується композиційними особливостями – зав'язку затримано, що дає читачеві можливість відчувати настрій людської спільноти і тільки потім дізнатися, кого і чому з такою тривогою очікують селяни. Основна дія твору моделюється В. Винниченком за принципом драматичної сцени: з одного боку – натовп селян, з іншого – солдати. Основний психологічний конфлікт розгортається між лідерами цих таборів – Явтухом і офіцером. Симетричність художнього оформлення епізоду розрахована передусім на візуальний ефект і безпосередність сприйняття – читач ніби сам стає свідком подій. Як і в «Глумі», письменник майстерно відтворює психологію маси. Незважаючи на об'єктивність основної нарративної моделі (розповідь), В. Винниченко дозволяє побачити світ очима стривожених селян завдяки не тільки реплікам, а й зоровим образом. Так, солдатська валка видається їм здаля велетенською гадюкою. Зберігаючи вірність кращим традиціям реалізму, письменник охоче вдається до суто імпресіоністичного принципу фіксації миттєвого враження.

Подібну будову має новела «Студент». Її структура дещо чіткіша, позбавлена передісторії, яку заміняє суто драматичний ефект: про ймовірну причину пожежі читач дізнається з полілогу розгніваних селян, їхньої розмови зі студентом і стражниками. Розгорнутий пейзаж-

преамбула не просто змальовує трагедію села, а й містить у сконденсованому, образному вигляді настроєві домінанти майбутньої сцени: зляканий місяць, що тікає від пожежі; байдуже до людського горя сонце. З-поміж селянської спільноти Винниченко виокремлює тільки поодинокі постаті, створюючи ефект швидкого погляду, що перебігає від людини до людини. Дія новели центрується довкола постаті «чужого чоловіка», який з'являється в селі після пожежі, точніше, довкола слова «студент», що в контексті твору втрачає свій первинний смисл і перетворюється на означення чогось лиховісного, ворожого, адже селяни переконані, що підпал здійснили саме студенти. Одне нагадування про них здатне вмиє змінити настрої маси. В структурі твору можна простежити дві емоційні вершини, що відповідають пуанту в традиційній новелі акції: вимовлене стражником слово «студент», що примушує селян поглянути на хлопця як на ворога, і самогубство новоприбулого, після якого знедолені обертають свою агресію проти стражників.

В обох новелах – «Салдатики!», «Студент» – Винниченко досить активно використовує прийоми неоромантичного та імпресіоністичного письма, що забезпечує багатоплановість розповіді, об'єктивність і разом з тим – психологічно точні екскурси у внутрішній світ героїв. Особлива увага надається моделюванню художнього простору, що дає неповторний зоровий ефект.

Контрастний принцип групування персонажів, що передбачає свідоме уникнення «напівтонів», помітний і в новелі «Голод». Активізуючи драматичну складову, переносячи основне смислове й емоційне навантаження на діалог, письменник водночас змістовно насичує деталі (що також є однією з характерних особливостей новели як жанру). Підкреслена в одній з паній портретна характеристика – «мрійні сині очі» – приховує гірку іронію – власниця цих чудових очей з цікавістю спостерігає за спійманими селянами, яких офіцер примушує бити одне одного. Ефект присутності, розгортання подій «тут і зараз», властивого для драматичного мистецтва, досягається не лише жвавістю діалогів, а й застосуванням імпресіоністичних прийомів. Так, на початку твору, зображуючи селян, що повзуть до вагонів по дну рівчака, автор простежує погляд свого героя, примушуючи читача подивитися на станцію, де розгортатимуться основні події, його очима.

Розглядаючи творчість В. Винниченка, можна констатувати не тільки значну активність і різноманітність новелістичних форм (оповідання-ескіз, оповідання-ретроспекція, оповідання-спогад, новела-притча, новела-сонет, новела-оповідь, драматична новела, еліпсна (біцентрична) новела) у його літературній спадщині, а й особливий новелістичний тип художнього мислення, що проявляє себе і в інших прозових жанрах і зумовлює явища жанрової контамінації.

У своїй власне новелістичній творчості письменник послуговується двома наративними стратегіями – оповідною і розповідною, що сприяють розробці різних модифікацій цього жанру. Якщо для новели-оповіді більше характерні ознаки психологічної студії або притчі, то новела, що представляє розповідну стратегію, тяжіє до створення драматичного ефекту, широкого використання можливостей діалогу та полілогу, моделювання образу колективного персонажа. Такі, на перший погляд, полярні підходи до організації художнього цілого дозволяють авторові досягти максимальної глибини психологічного аналізу і водночас забезпечують широту охоплення життєвого матеріалу.

Отже, мала проза В. Винниченка містить зразки прикмет світогляду свого часу: поруч із реалістичними оповіданнями зустрічаємо зразки із символічними забарвленнями, водночас замальовки із народного життя і спроби філософських медитацій. Індивідуальна духовна потреба оновлення стала тією рушійною силою, що привнесла у твори письменника нестримний нахил пошуку нових принципів, гасел, літературних шкіл, що й закарбувалося у його творах. В. Винниченко, як і багато інших тогочасних авторів силкувався відірватися від змеханізованих суспільних взаємин, перейти від побутових описів до філософічних роздумів, до гармонії Правди і Краси у веремії життя. Відтак у творчій уяві В. Винниченка невпинно переплутується і переплітається сфера натуралізму, реалізму із символізмом та імпресіонізмом. Його персонажі ще перебувають у психологічних конфліктах, боротьбі пристрастей, іноді грубій дарвінівській боротьбі за життя, вони проголошують афоризми про життя і смерть, душу і суспільство, гріхи та покарання, але в них нема моралізуючої дидактики пророцтв.



Література

1. Болюх О. В. Мовна майстерність Володимира Винниченка у зображенні внутрішнього світу героїв. *Культура слова: Між від.* зб. вип. 44. Київ, 1993. С. 20–24.
2. Гнідан О. Д., Дем'янівська Л. С. Володимир Винниченко. Життя, діяльність, творчість (навч. посібник для студ.-філол.). Київ, 1996. 256 с.
3. Гриценко Т. Грані таланту Володимира Винниченка. *Дивослово*. 1994. № 9. С. 35–38.
4. Голомб Л. «Воля до гармонії» в художньому світовідчужанні Володимира Винниченка. *Володимир Винниченко: У пошуках*

естетичної, особистої і суспільної гармонії : зб. ст. Нью-Йорк, 2005. С. 33.

5. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Київ : Критика, 2009
6. Донцов Д. Криве зеркало української літератури. *Літературно-Науковий Вістник*. 1929. Кн. 10. С. 870–887.
7. Єфремов С. Літературний намул. Київ, 1908. Одбит. з «Ради».
8. Жулинський М. Голгофа українця Володимира Винниченка. *Володимир Винниченко. Заповіт борцям за визволення*. Київ, 1992. 123 с.
9. Зінчук С. С. Володимир Винниченко (1880-1951). *Нові імена в програмі з укр. літ.*: Посібник для вчителя. Київ : Освіта, 1993. С. 125–145
10. Кам'янецький О. Володимир Винниченко: нарис літературної характеристики. *Нова Зоря*. 1928. Ч. 18. С. 6.
11. Костельник Г. Ломання душ. З літературної критики: I. «Чесність з собою» В. Винниченка. II. Павло Тичина. III. Плюси й мінуси в поезії І. Франка. Львів, 1923. Відб. з «Ниви».
12. Маланюк Є. Буряне поліття (1917–1927). *Літературно-Науковий Вістник*. 1927. Кн. 4. С. 318–335.
13. Малець Л. Світ дитячої душі у творчості Володимира Винниченка (за матеріалами збірки «Наместо»). *Укр. мова та літ-ра*. 1997. № 4. С. 1–2.
14. Панченко В. «Бо я – українець»: Передмова. *Володимир Винниченко раб краси*. Київ : Веселка, 1994. С. 3–21.
15. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Львів, 1936.
16. Свенціцький І. Винниченко: Спроба літературної характеристики. Львів, 1920.



Завдання

1. Підготуйте більш докладний словесний опис персонажів, місцевості у новелах В. Винниченка, використовуючи фотографії архітектурних проєктів на ресурсах інтернету, власну фантазію. Свій опис проілюструйте фото-або відеоматеріалами.

2. Підготуйте музичні кліпи до кількох творів В. Винниченка, наприклад до новели «Краса і сила».

3. Перегляньте фільми за творами В. Винниченка. Поміркуйте над проблемою – В. Винниченко та масова культура.

Екранізація творів Володимира Винниченка відбулася у 1929 році в радянській Україні. Це був німий фільм «Пригоди полтинника», знятий за мотивами дитячих автобіографічних оповідань «Федько-халамидник» і «Бабусин подарунок». Сценарій до фільму написав відомий український поет, перекладач Микола Бажан. А знімати стрічку доручили одному з піонерів Одеської кінофабрики та автору першого радянського дитячого фільму «Марійка» (1926), Акселю Лундіну. Із чотирьох, випущених на той час українських дитячих фільмів, Лундін зняв два, а його «Ванька та Месник» (1928) став першим фільмом новозбудованої Київської кінофабрики. Фільм спричинив неабиякий розголос та, на думку багатьох глядачів і критиків, став еталоном у своєму жанрі. Зйомки розпочалися в Одесі і проходили за участі справжніх безпритульних сиріт, пізніше знімальній групі Лундіна запропонували дозняти стрічку у Києві. У журналі «Кіно» «Пригоди полтинника» подають як «рідкісний приклад ощадливості», оскільки майже 80% матеріалу знімали на натурі і лише п'яту його частину – в павільйоні. Завдяки цьому на екрані можна побачити кадри весняного Києва 1928 року. А юні актори-аматори грають на рівні з професіоналами та майстерно відтворюють драматичну напругу фільму.

Фільм Василя Домбровського «Сорочка зі стьожкою» (1992), створений за оповіданням В. Винниченка «Уміркований» та «щирий». У фільмі всі події розгортаються навколо вишиванки, або ж «сорочки зі стьожкою». Художня концепція режисера Василя Домбровського присвячена трансформації світогляду українського селянства на національному ґрунті в добу революції 1905–1907 років, коли в суспільстві виокремилися два типи «національно свідомих» селян, названих В. Винниченком «уміркований» та «щирий».

У 2014 році під впливом революції Гідності вийшли дві короткометражні стрічки молодих українських режисерів Олександри Тесленко та Андрія Кучмія за однойменною новелою «Момент» та оповіданням «Салдатики!». Фільми перейняли революційну пристрась літературних творів. Катерина Лісняк, бібліотекар відділу мистецтв ОУНБ ім. Д. І. Чижевського // <http://chas-time.com.ua/liudyna/15-filmiv-volodimira-vinnichenka-dali-bude.html>

2.11. Проблема роздвоєння особистості у прозових творах Миколи Хвильового

2.11.1. Аспект характеротворення особистості у новелі М. Хвильового «Я (Романтика)»

*Ах, як мертво навкруги, як мертво,
Запеклися на залізі уста іржі,
Пеленає революції мовчазні жертви
Моїх думок розпатланий кужіль.*

М. Хвильовий

Твори Миколи Хвильового – це сповнені болем письменника-романтика, що втратив свою віру, якому зрадила його мрія. Замість омріяної «загірної комуни» він отримав страшну дійсність. Мова йшла про тоталітарну систему, базовану на руйнуванні особистості, індивідуалістської української культури, оскільки головним своїм завданням ця система ставила «відняти те, чим володів», «вирвати з корінням» – ось ідеал спільного для всіх щастя.

Новела «Я (Романтика)» – це зображення антигуманного і антинародного характеру революції і громадянської війни. Митець аналізує суперечність служіння абстрактній ідеї, що вимагає зректися власного я, зректися всього людського. Тому долі героїв новели, як і доля самого автора, трагічні.

Головний герой новели не має імені. Мабуть, М. Хвильовий хотів цим підкреслити типовість цього образу для 20-х років ХХ століття. Головний герой «Я» – керівник однієї з більшовицьких трійок, що вершать революційне «правосуддя», розстрілюючи сотні інакомислячих. Це революційний фанатик, який свідомо вбиває в собі все людяне, щоб стати «справжнім комунаром».

Він звичайний солдат-революції, який переживає трагедію руйнування своєї особистості. З одного боку, він цілком вірний революції, а з другого, душа його болить через любов до власної матері, якої він повинен зректися. Герой має здійснити вибір, але вагається і мучиться, страждає. Письменник майстерно розкрив психологічний стан свого героя, який в ім'я революційної дисципліни приховує розкол свого власного «я»: «Невже я, солдат революції, хиблю в цей відповідальний момент? Невже я покину чати й ганебно зраджу комуну?».

Письменник намагається розпізнати в звичайній людині людину, розкрити її внутрішній світ, відтворити складну психологічну реакцію

особистості на нову соціально-економічну реальність, і тому заглядає в самі глибини свідомості та підсвідомості, акцентує увагу на суб'єктивно-виражальних моментах, захоплюється підсвідомим, стихійним пориванням героїв до чогось незвичайного, такого, що розриває рамки буденності.

Новела «Я (Романтика)» має ліричний зачин. З нього постає зримий, реальний образ Матері: «З далекого туману, з тихих озер загірної комуни шелестить шелест: то йде Марія» [1, с. 322]. Зринає той образ як спогад, як марення в стомленого у жорстоких битвах її сина, приходять до нього, коли він має хвилинку для перепочинку. І серед асоціативних химерних сплетінь з'являється образ матері: «Воістину моя мати – втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків. Моя мати – наївність, тиха зажура і добрість безмежна... І мій неможливий біль, і моя незносіма мука тепліють у лампаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом» [1, с. 322]. Та поступово наростає тривога, насувається гроза: «там, за дорогами сизого бору, спалахують блискавиці, накипають і піняться гори» [1, с. 322].

Цей тривожний ліричний зачин допомагає відчутти всю повноту трагедії, яка розігрується далі, зрозуміти дилему гуманності і фанатизму, яку поставив письменник перед читачем, пізнати страшну суперечність між людяністю і сліпою відданістю абстрактній ідеї. Пізнати і застерегти.

Основою розвитку дії в новелі виступає внутрішній стан персонажа, що «в психічному відношенні позначається глибоким страждальницьким настроєм, зникненням зацікавленості до зовнішнього світу, втратою здатності любити». Такий стан, за З. Фройдом, можна назвати меланхолією, що поступово переростає у психоз і призводить до спустошення психічної інстанції «Я». Меланхолія головного героя є наслідком хворобливої позиції: боротьби за любов і проти неї. Протягом усієї новели у свідомості персонажа відбувається взаємодія між ненавистю (мортідо) та любов'ю (лібідо), тобто інстинктом смерті та інстинктом життя. Це призводить до змін у психіці героя, до дисгармонії, що формує його внутрішній світ.

У першому розділі новели виразно виявляється амбівалентність «Я», що простежується в самохарактеристиці героя: «главковерх чорного трибуналу комуни», «справжній комунар», «чекіст», «людина», «інсургент» [1, с. 323–328].

Хто ж вони, ці представники чорного трибуналу? Характеристику їм дає сам головний герой, адже це його соратники, товариші по ідеї: «Доктор Тагабат розвалився на широкій канапі..., я бачу тільки його лисину й надто високий лоб». За ним іще далі в тьму – «вірний вартовий із дегенеративною будівлею черепа. Мені видно лише його трохи безумні очі... Мені він завше нагадує каторжанина з «відділу кримінальної хроніки». Лише один юний чекіст Андрюша з «розгубленим обличчям» і

«тривожним поглядом» має людську подобу й людські почуття, не може звикнути до того, щоб спокійно поставити свій підпис під вироком: «розстрілять». Він інколи намагається протестувати проти несправедливого вироку, жорстокості, тільки його «тремтячий і непевний голос» викликає зневажливий вибух реготу Тагабата.

Для главковерху трибуналу Андрюша – втілення совісті й справедливості, тоді як Тагабат – «злий геній, зла моя воля», «палач з гільйотини».

Персонаж визначає власну безпорадність, притворність душі: «Я... нікчема..., яка віддалася на волю хижої стихії» [1, с. 326], тому постійно шукає вихід зі своєї життєвої ситуації: «Але який вихід?.. – І я не бачив виходу. Тоді проноситься переді мною темна історія цивілізації, і беруть народи, і віки, і сам час... Але я не бачу виходу!» [1, с. 326]. Не знайшовши порятунку, не побачивши виходу, «Я» повністю занурюється в кривавий морок вбивства, смерті.

Факт убивства викликає в нього страждання, душевні муки, переживання. Це виявляється в афористичних словах героя: «я – чекіст, але я і людина» [1, с. 323], що підтверджують роздвоєність його особистості, яка не може обрати між такими категоріями моралі, як добро і зло. У душі «справжнього комунара» ще залишилися почуття любові, болю, муки, що «тепліють у лампаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом» [1, с. 322] матері, але на перше місце він ставить чекіста. Це засвідчує те, що «Я» намагається поєднати у собі непоєднані речі: вбивати і при цьому залишатися людиною, яка може бути виправданою у своїх вчинках: «...я, зовсім чужа людина, бандит – за однією термінологією, інсургент – за другою... і в моїй душі нема й не буде гніву» [1, с. 323]. Проте ці спроби є безнадійними, і призводять тільки до ще більшої руйнації особистості. Так, у внутрішньому світі персонажа з'являються проблеми психологічного роздвоєння, духовного протистояння, самоідентифікації.

Якщо в першому розділі новели герой мимоволі замислюється над винесеними їм вирокami: «...Шість на моїй совісті? Ні, це неправда. Шість сотень, шість тисяч, шість мільйонів – тьма на моїй совісті!!» [1, с. 326], то в другому він ніби втрачає здатність переосмислювати свої вчинки, рішення. У нього вже не виникають межові ситуації, своєрідна екзистенційна стіна, коли людина відчуває потребу переосмислити своє життя, замислитись над тим, хто вона є в ньому. Герой цілковито занурюється у свою роботу: «Я входив у роль. Туман стояв перед очима, і я був у тім стані. Який можна кваліфікувати як надзвичайний екстаз» [1, с. 331], але на відміну від дегенерата, який «...тільки тоді пішов із поля, коли танули думки й запропонували розстріляних» [1, с. 329], він не захоплюється самим процесом знищення.

Психологічний стан персонажа стає невротичним, погіршується його внутрішнє самопочуття, поглиблюється депресія, але, в той же час, він втрачає здатність до саморефлексії, що на інстинктивному рівні втішає «Я»: «Розколось моє власне «я». І я голови не загубив. Мислі різали мій мозок. Що я мушу робити? Невже я, солдат революції, схиблю в цей відповідальний момент? Невже я покину чати й ганебно зраджу комуни?» [1, с. 332]

В епізоді допиту жінки «у траурі» й «мужчини в пенсне» [1, с. 329] яскраво зображено перемогу Танатосу над Еросом, остаточне перетворення «Я» на ката, для якого людські страждання, муки та і власне смерть нічого не варті, адже головним для нього стає «служіння абстрактній ідеї, доктрині, яке, мов ненаситний молах, зрештою вимагає зректись всього людського» [1, с. 541]. У цій сцені смерть набуває фізичних властивостей: чоловік падає горілиць (поза покійника), жінка говорить «глухо й мертво», «холодне чоло» [1, с. 330] (ознака мертвого) героя. Знаки смерті, вбивства починають переслідувати свідомість «Я», вони поступово наближають екзистенційну катастрофу його особистості.

У третьому розділі новели «Я» остаточо відрікся всього людського і став ще одним «солдатом революції». Останнє випробування на вірність «чорному трибуналу», на відміну від попередніх, проходить крізь серце і душу героя, воно, насамперед, стосується його життя і життя матері. Спокій знову змінюється на вагання, відбувається зворотна реакція, з'являється сумнів: «Невже це голос моєї матері?... – невже я веду її на розстріл?... Але, може, це помилка? Може, треба інакше зробити? – Ах, це ж боюнство, легкодухість. Єсть же певне життєве правило: *errare humanum est*. Чого ж тобі? Помиляйся! і помиляйся саме так, а не так!.. І які можуть бути помилки?...І тоді я горів у вогні фанатизму й чітко відбивав кроки по північній дорозі.» [1, с. 337]

Герой опиняється перед вибором між синівською любов'ю та між фантастичною абстрактною ідеєю. Цей вибір найскладніший у його житті. Але нестерпний психічний біль, безпомічність і безнадійність, амбівалентність почуттів, роблять розв'язку фатальною. Між синівським обов'язком і обов'язком революціонерної ідеї, «Я» обирає останнє. Моментом зламу героя став епізод, коли йому відмовляють у праві залишитися з матір'ю на самоті, коли до його приставляють «сторожа» його душі – вартового-дегенерата (образ сторожу в антропософській символіці тотожний образу «двійника») [1, с. 542]. У цей час «Я» не здатний на бунт, він байдужий до всього, навіть до найсвятішого, що є в його житті – матері.

Тому він без опору чинить те, що вимагають від нього інші – стає матеревбивцею. На підсвідомому рівні герой новели був готовий до скоєння найстрашнішого в його житті злочину, адже епізод, коли «Я»

бездушно наказує «розстрілять» «мати трьох дітей» [1, с. 330] став неначе підготовчим етапом до того, коли персонаж опиниться вже сам зі соєю матарю, де він потрапляє до психологічного пекла: втрачає загальноприйнятий принцип реальності, при цьому переживає позасвідоме задоволення від вбивства. У змодельованій ситуації відбувається зміна депресивного психологічного стану маніакальним.

Глибоке психологічне враження несе епізод самого вбивства: «Тоді я у млості, охоплений пожегом якоїсь неможливої радості, закинув руку за шию своєї матері й притиснув її голову до своїх грудей. Потім підвів мавзера й нажав спуск на скроню» [1, с. 338]. Адже прислонивши матір до своїх грудей, до самого серця він вбиває себе, вбиває першооснову своєї душі. Герой автоматично перетворюється на людину, яка перестає існувати морально, для якої життя – це, в першу чергу, дорога в нікуди, що символізує безвихідь, життєвий глухий кут, ту психологічну пастку, до якої потрапив персонаж.

Ціною злочину «Я» остаточно прилучився до безумних фанатиків: «Йому ще десь в далекій безвісті невідомо тихі озера загірної комуни» [1, с. 339], але вже не осіняв їх образ Богоматері – уособлення людяності й любові. Нікого не зігріє та далека холодна мрія серед пустельного степу» [1, с. 542]

Новеліст намагається пояснити мотив злочину «Я» через сферу позасвідомого, через галюцинації героя, бо збагнути не завжди доступний для логічного пояснення внутрішній світ людини-злочинця, можливо тільки через стан антифактивності. Яскравим свідченням цього є слова, які лунають в свідомості персонажа під час галюцинації «Я»: «– Мати! Кажу тобі: іди до мене! Я мушу вбити тебе» [1, с. 338]. Він мусить вбити заради ідеї, заради «загірної комуни». Ця фраза набуває особливої гостроти й максимального трагізму, образно втілюючись у фантазмагонічну й протиприродну для стосункі у людському суспільстві картину вбивства власної матері заради ідеї, яка заповонила душу героя, вбила в ньому всі людські якості, стала провідною в його житті.



Література

1. Хвильовий М. Твори: У 2 т. Київ, 1990. Т. 2: Повісті. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. 924 с.



Завдання

1. Перечитайте памфлет «Україна, чи Малоросія?», послухайте лекцію Віри Агеєвої від 24 січня 2017 // <https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-38733485>, поміркуйте які гіпотези висуває доповідачка щодо дискусії, через яку застрелився Хвильовий.

2. Перегляньте короткометражний фільм дипломної роботи режисера М. Калюжного «Я» (2008), знятий за мотивами новели М. Хвильового «Я (Романтика)», 1924 р. (20 хв 33 с), і виконайте завдання // <https://www.youtube.com/watch?v=3QaeuTQYx5Y>

Доведіть, що цей фільм знято саме за мотивами твору М. Хвильового «Я (Романтика)», а не є його екранізацією.

Висловте свої враження від фільму (усно або письмово): наскільки точно передано атмосферу подій новели М. Хвильового; прийоми, використані оператором; музичний супровід; гра акторів.

Поміркуйте, чому сценаристка Д. Шуляренко ввела до фіналу фільму рядки з передсмертного листа М. Хвильового.

2.11.2. Переосмислення колізії матеревбивства у новелі М. Хвильового «Мати»

Тема матері – одна з найголовніших в українській літературі. Матір прославляли П. Тичина і М. Рильський, Б. Олійник і В. Симоненко у своїх віршах. Про неї складали пісні та оповідання. Тема жінки, матері – особлива для М. Хвильового. Його ставлення до жінки, до матері найтісніше переплітається з релігійністю письменника. Богородиця у письменника – це завжди проста жінка, земна, стражденна і свята, а жінка, жінка-мати у нього завше трохи Богородиця.

Новела «Мати» є унікальною й неповторною. У центрі уваги новеліста – одна родина. В ній образ матері є центральним, довкола якого відбуваються всі події.

Публікація новели супроводжувалася такою передмовою автора: «Це оповідання дехто плутає з новелою «Я». Між ними нічого спільного нема. Основна мисль оповідання «Мати» така: поділення людей капіталістичного суспільства на класові табори є така ж неминучість, як неминуча загибель світогляду «старосвітських» людей. Проте думку авторову почасти видно й з епіграфа» [2, с. 245].

Епіграфом автор взяв катрен П. Тичини: «Приїхали до матері три сини: Три сини вояки, да не’днакі, Що’дин за бідних, Другий за багатих!» [2, с. 179].

У новелі три головні герої – Остап, Андрій та мати. Можна зазначити, що це не випадково. Адже число три є символічним у християнстві. Тільки три приводить до єдності, до органічно єдиної одиниці: протон, нейтрон й електрон – об'єднуються в атом; минуле, теперішнє і майбутнє виражають єдиний час; верх, середина і низ дають світову вертикаль... Трійця – це божественна триєдність Бога-Отця, Бога-Сина і Бога-Духа Святого. Три – символ світової Єдності, формула творення світу та моделі Всесвіту, що об'єднується та уособлюється в Святій Трійці.

У творі «Мати» Микола Хвильовий продовжує осмислювати ідеї новели «Я (Романтика)», але змінює нарративну модель – це вже материнська версія трагедії, а не синівська, хоча певна символічна тотожність цих образів присутня. Висновуючи колізії матеревбивства в контексті «замріяних фантазій геніального Гоголя» [9, с. 24], автор частково переносить романтичний сюжет про боротьбу українського козацтва з поляками на романтику «горожанської війни» ХХ ст. – із боротьбу українців проти українців. У новелі увага зосереджується на другорядних образах, що стають алегоричними і допомагають виділити стратегічні елементи тексту.

В оповіданні «Мати» М. Хвильовий трагізм і конфліктність революційних ідеологічних протистоянь передає через їх сприйняття матір'ю хлопців-воjakів Остапа та Андрія, що опинилися по різні боки боротьби. Слабкість батьківської фігури призводить до конфлікту в родині, а в результаті і війни між братами. Однак фабула повісті М. Гоголя руйнується смертю батька, а отже, у психоаналітичному плані веде до загострення Едіпової ситуації змагання синів за любов матері. І не дивно, що фіналом цієї боротьби стає несвідоме вбивство об'єкта кохання Андрієм, «який завжди дивився на світ суворим поглядом незадоволеної людини» [1, с. 537]. Його багатозначна незадоволеність першопричиною спрямована на усунення конкурента – брата Остапа, який обіцяв, повертаючись із гімназії, що по її закінченні «буде годувати свою мамуську гарними цукерками» [2, с. 538]. Тому Андрій так палко й підтримує бажання брата піти на війну та зникнути – їхня суперечка зображена цілком у річищі Едіпової ситуації.

У творі автор немов згортає, локалізує художній простір твору – в площині його уваги мати і два сини, що живуть у маленькому провінційному містечку. У такий спосіб актуалізується традиційна в літературі проблема «маленької людини», її спосіб бачення, сприйняття та розуміння глобальних подій, що агресивно втручаються в усталене життя, руйнують не тільки побут, але й буття.

Автор підкреслює абсурдність того, що відбувається за рахунок сюжетної циклічної побудови твору. «То ці переможуть, то ті і здавалося напівмертвій матері, що цьому ніколи не буде кінця і вона вже ніколи не

найде колишнього спокою», син Остап з'являється перед нею як «втілення незнаної їй хижої мудрості», Андрій як «неприручений звір». Відтак, життя здалося їй «не домовиною, а безвихідним, страшним виттям смертельно пораненого пса» [2, с. 543]. Мати втрачає розуміння дійсності. У новелі «Мати» сюжет матеревбивства набуває нового смислу. Смерть як свідомий вибір матері є водночас її протестом проти незрозумілої і жорстокої дійсності і спробою реалізувати материнське призначення до кінця – врятувати життя синові.

Головна увага автора прикута до внутрішнього сюжету: М. Хвильовий уважно стежить, як реагує на світ мати, як змінюється її уявлення про життя, аж до того, що вона відмовляється існувати в цьому антисвіті, де розірвано одвічні родинні зв'язки, захололо тепло родинних стосунків.

Змінюється топографія простору: замість сподіваної райської землі, оповитої серпанком надії, з'являється пекло. Спершу його роль виконує таємничий, загадковий Дон. Грізний образ пекельної землі виникає у сонних мареннях матері. Тут немає братньої любові, сімейної згоди. Людина-звір кидається на іншу звірину. Потужні сили ідеологічного протистояння, природи якого мати не розуміє, в її уяві персоніфікуються в образах синів, чимось схожих на розлючених гладіаторів із грізною холодною зброєю в руках. Боротьба на арені новітньої конфронтації закінчується традиційно: один із бійців гине, хриплячи на «гострому кинджалі свого рідного брата» [2, с. 543].

Сон-передбачення, який наснився матері, стає прологом, за яким одна за одною проходять сцени протистояння братів. Змінюється масштаб подій: тепер громадянська війна лютує на всьому просторі буття.

Тінями, мов у театрі маріонеток, проходять по сцені життя банди, блискають пожежі. Містерію боротьби озвучують вибухи снарядів, кулеметні черги. Переживається все це як майстерно поставлений спектакль, у якому хтось нещадний (іронічно названий «мудрим» і «великим») смертельно втомлює «глядача» безкінечними почерговими перемогами тих чи інших сил. Притупляється увага. Тому ефективнішим, несподіванішим постає останній, найболючіший акт драми, перехід до якої означається потужним громом і швидкою, летючою блискавкою.

Події локалізуються: тепер роль сценічного простору виконує середньовічне містечко. Фігури дійових осіб набувають символічного змісту. Мати, яка уособлює Україну, у своїй боротьбі за гуманний світ опиняється наодинці із жорстокими, сповненими ненависті синами – носіями різнополюсних ідей.

Аргументи матері спираються на давнє біблійне – «не убий» (недарма вона закликає Остапа: Побійся Бога!). До матері приходять прозріння: «...значить, оджила весь свій час... на її земне місце прийшли нові люди з

новими думками й новими, далекими їй бажаннями. І тоді захотілося матері вмерти» [2, с. 546].

До матері доходять чутки про готування до боїв на Доні. Вона схоплювалась зі сну і «божевільними очима дивилась у вікно» [2, с. 541], і «тільки тепер пізнала, що таке справжнє нещастя»: «її сини воюють один з одним на порожніх вулицях свого рідного містечка» [2, с. 542].

М. Хвильовий підійшов до розв'язання конфлікту твору, використавши християнський мотив братовбивства. У біблійній Книзі Буття розповідається, як Каїн, піддавшись заздрощам, убив свого рідного брата Авеля. Герої новели «Маті» своєю вдачею та поведінкою нагадують нам біблійних Каїна та Авеля.

Сюжетна розв'язка – Андрій, замість Остапа, убиває рідну матір.

До цього часу авторське бачення пропущене начебто крізь примружені, ледь-ледь іронічні очі, і в цьому іронічному «примруженні» постають і злидні кравецької сім'ї, і літературно-історичні альянзи ще тоді живого традиційно бідного кравчика, і змагання братів, і їхнє протиборство, і журливе клопотання матері за обох, рідних її серцю...

З наростанням трагічної розв'язки конфлікту обривається іронія. Нові «ноти» звучать болем, а картина, подібна до кіно, набуває незвичного руху: «Тоді Андрій вискочив у вікно і побіг по порожніх улицах середньовічного містечка. І тоді ж у страшній завірюсі помчали галопом будинки, крамниці і, нарешті, сама земля» [14, 547].

«Матері вже не було» [14, 517] – фраза, як рефрен, кілька разів повторюючись, максимально зосереджує увагу читача на кінцесвітньому стані людей і землі – країни, де причина і наслідок тісно сплелися в несамовитому «числовому зчепленні» катастрофічних суперечностей.

Отже, у проаналізованих творах знайшли своє опроявлення вчення Зигмунда Фрейда про конфліктну природу людини про становлення характеру, про концепцію Я-політика та боротьбу Танатосу та Еросу; аналітична теорія К. Г. Юнга, вчення про архетипи (серця, матері, дитини), теорію особистості, її поведінку, про несвідоме та комплекс матері (Едіпів комплекс).



Література

1. Нестелєєв М. Романтичні візії суїцидальних мотивів у новелістиці Миколи Хвильового. *Слово і Час*. 2010. № 10. С. 23–33
2. Хвильовий М. Твори: У 2 т. Київ, 1990. Т. 2: Повісті. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. 924 с.



Завдання

1. Напишіть свій варіант можливого продовження історії Андрія.
2. З 1930 р. М. Хвильовий разом з багатьма українськими письменниками проживав у харківському будинку «Слово». Перевірте за лінком, що сталося з 40 мешканцями будинку 66.
3. Ознайомтеся із документами, поданими у рамках віртуального проекту «Архів-музей на допомогу вчителям», де розміщено 15-те інформаційне повідомлення, присвячене представнику «Розстріляного відродження», українському поету і прозаїку Миколі Хвильовому (справжнє ім'я – Фітільов Микола Григорович (1893–1933)). Що нового ви дізналися, які документи характеризують письменника як віддану справі людину? // <https://old-csam.archives.gov.ua/ukr/vchiteli/>

2.12. Синестезія імпресіоністичної та реалістичної поетики в малоформатних творах Григорія Михайловича Косинки (1899 – 1934)

Григорію Косинці

*Ми тебе шукаєм по росинці
В Щербанівці, серед тополин,
І виходить мати у косинці
Виглядає, чи не прийде син.
Не приймав ти підлості нітрохи,
Прогримів, немов весняний грім,
І стоїть замучена епоха
Над безсмертним іменем твоїм.
Андрій Малишко, 1956*

Неперевершений майстер імпресіоністичної новели 20-х років ХХ ст., якого В. Стефаник називав своїм «сином з Дівич-Гори».

Григорій Михайлович Косинка (справжнє прізвище Стрілець) народився 29 листопада 1899 року в с. Щербанівці Обухівського району на Київщині в бідній селянській родині. Через нестерпні злидні (маючи менше десятини землі) батьки, сподіваючись поправити матеріальне становище, змушені були виїхати на заробітки аж на Амур і Байкал (1908 р.). Однак згодом сім'я повернулася в рідне село.

У 1913 р. закінчив у с. Красному двокласну школу.

У 14 років Григорій Михайлович стає помічником трипільського волосного писаря, а згодом – канцеляристом у суді. З шістнадцяти років (у 1914 р.) поїхав на заробітки в Київ, тяжко працюючи на прожиття: чистив черевики, працював двірником тощо. Мріє вчитися.

1916-1918 рр. навчання на вечірніх гімназійних курсах. У революційні роки – служив у армії рядовим козаком, брав участь у боях.

Г. Косинка в 1921 р. вступив на історико-філологічний факультет КІНО (київський інститут народної освіти тепер Київський національний університет імені Тараса Шевченка). Однак через матеріальні нестатки був змушений залишити (1923 р.) навчання на третьому курсі. «Молодість свою я прожив у надзвичайній скруті, часто й густо в запеклій боротьбі за шматок хліба», писав Косинка в «Автобіографії».

Майбутній письменник брав участь у національно-визвольних змаганнях, захищаючи українську незалежність, за що потрапив до більшовицької в'язниці (спогади про це згодом ляжуть в основу оповідання «Фавст»).

Тридцять років твори письменника не перевидавалися, ім'я замовчувалося або згадувалося в негативному контексті. Лише в період «хрущовської відлиги» 1962 р. М. Стельмахом і М. Рильським була підготовлена збірка «Новели». Письменник перекладав А. Чехова, М. Горького, М. Гоголя. Його переклад «Мертвих душ» М. Гоголя до 1968 р. виходив без підпису.

Перше оповідання «На буряки», підписане псевдонімом Косинка (псевдонім Косинка взяв за назвою скромних польових квітів червоні косинці, які дуже любила його мама), опубліковано в 1919 р. 4 травня в газеті «Боротьба», органі ЦК партії боротьбистів.

В 1922 р. вийшла перша збірка новел під назвою «На золотих богів», на яку схвально відгукнувся Максим Рильський. За півторадесятилітній творчий вік Г. Косинка видав такі найвідоміші збірки: «На золотих богів» (1922), «Заквітчаний сон» (1923), «Мати» (1925), «В житах» (1926) – після виходу цієї збірки Я. Савченко писав, що творів Косинки «не можна читати, не проймаючись переживаннями фізичного здоров'я. В них багато сонця, руху, повітря й простору. Можна сказати, коли висловитись шаблоном, Косинка часто співає гімни життю», – «Політика» (1927), 1928, 1929 рр. – «Вибрані оповідання», «Циркуль» (1930), «Серце» (1933) та ін. Деякі новели втрачені назавжди, в тому числі й остання – «Перевесло», закінчена якраз перед арештом.

У середині 20-х років був активним учасником літературного життя, належав до літературно-мистецької групи «Гроно», згодом «Аспіс» («Асоціація письменників», ядро котрої складали неокласики), «Ланка» та «Марс».

1924 р. Косинка знайомиться з майбутньою дружиною, студенткою Київського інституту кінематографії Тамарою Мороз, яка залишалась йому вірною все подальше своє вдовине життя, в складні роки свято берегла пам'ять про нього, дбайливо впорядковувала посмертні видання його творів. Жило подружжя на вул. Володимирській (в одному з будинків на території Софійського собору). З 1928 року починається цькування Г. Косинки партійною критикою і його звинувачують у націоналізмі, оголошують «куркульським агентом у літературі», «контрреволюціонером і бандитом» тощо.

5 листопада 1934 року письменника заарештували і ув'язнили до Лук'янівської тюрми, звинувативши в приналежності до української терористичної організації. У листі до дружини Г. Косинка писав: «Пробач, що так багато горя приніс тобі за короткий вік. Прости, дорога дружино, а простивши – прощай. Не тужи, кажу: сльозами горя не залити. Побажая тобі здоров'я. Побачення не проси: не треба! Передачу коли буде можливість, передай, але не часто. Оце, здається все. Я дужий, здоровий».

Разом з Г. Косинкою були заарештовані Д. Фальківський, К. Буревій, Тарас та Іван Крушельницькі, О. Влизько – всього 28 осіб. Офіційне повідомлення гласило: «Суд встановив, що більшість обвинувачених прибули в СРСР через Польщу, а частина через Румунію, маючи завдання по вчиненню на території УРСР ряду терористичних актів. При затриманні у більшості обвинувачених забрано револьвери і ручні гранати. Суд під головуванням Ульріха від 13-14 грудня 1934 р. виніс вирок: розстріляти. 18 грудня 1934 року Г. Косинку розстріляли (у приміщенні колишнього Інституту шляхетних дівчат, пізніше це Жовтневий палац, а зараз Міжнародний центр культури і мистецтв). За однією із версій, тіла розстріляних закопано вкінці Лук'янівського кладовища. Реабілітовано його чесне ім'я посмертно в 1957 році «через відсутність доказів злочину». Такою короткою виявилась його пісня: у тридцять п'ять років, у розквіті сил і таланту письменник був знищений більшовиками.

Час довів, що головним «злочинцем», який привів Г. Косинку на лаву підсудних, став його талант, який не дозволив йому стати слухняним ілюстратором вигаданих владою і критикою перемог революційних ідей у пожовтневій Україні, а змушував об'єктивно писати про дуже суперечливе, насильницьке їх втілення у життя.

За типом світобачення Г. Косинка – реаліст. Він сприймає довколишню дійсність такою, якою вона є, пізнає її, виходячи з реально існуючого. Він не переймається ілюзіями, не тягнеться так пожадливо до омріяного майбутнього, як, наприклад, романтики М. Хвильовий та Ю. Яновський.

Г. Косинка був чесним перед собою і своїм народом. Він правдиво писав про те, що найбільше боліло. Зумів побачити складність і

суперечності селянської революції в Україні, непросту пореволюційну дійсність.

Він бачив світ недосконалим і часто жорстоким (згадаймо новелу «Серце»), але одночасно прекрасним і неповторним кожної миті («Місячний сміх», «В житах», «Заквітчаний сон»). Його цікавить насамперед людина в цьому недосконалomu, але прекрасному світі. Він любить її такою, якою вона є – не причепуреною, складною, часом непривабливою у своїх учинках. Через те страждає разом зі своїм героєм-селянином за його віковичну відсталість, духовну обмеженість, бажання погнатися за ефемерними цінностями, неспроможність відстояти цінності істинні. Він радів разом зі своїм героєм у ті нечасті світлі моменти важкого життя й ніби прагнув їх зупинити навечно. Цим Г. Косинка нагадує В. Винниченка.

За характером був життєлюбом і гумористом. Тому так боляче сприймав душею недосконалість світобудови і малість у ній, незахищеність простої людини. Це відбилося й на особливостях його творчого почерку.

Новелістика Косинки має автобіографічне підґрунтя, безпосередньо пов'язана із досвідом, у важкій селянській праці, і в панській економії, і в земських установах, і у воєнних сутичках.

Тематично й жанрово-стилістично Г. Косинка продовжив традиції класиків, вважаючи своїми найбільшими вчителями С. Васильченка, В. Винниченка й особливо В. Стефаніка з його сільською тематикою та імпресіоністичною новелою.

Індивідуальний стиль Г. Косинки можна визначити як неореалістичний, тобто такий, який несе в собі риси модерністських тенденцій, зокрема імпресіонізму.

У творчості Г. Косинки імпресіонізм проявлявся непослідовно. Він більше характерний для ранніх новел-шкіців («За земельку», «Перед світом», «Під брамою собору», «Мент», «Місячний сміх»). У пізніших переважає опис, розповідь, зображення – тобто, міцнішає реалістична манера образотворення. Але і в них імпресіоністичні враження не тільки не зникають, а саме й допомагають утілити авторську ідею, виділити головний мотив чи настрій, посилюють психологізм твору.

Про наявність імпресіоністичних тенденцій в індивідуальному стилі Г. Косинки свідчить не описування чогось, а фіксація чуттєвого, настроєвого або смислового враження від чогось; розмонтованість сюжету на окремі часово-просторові фрагменти (класичний зразок – новела «Заквітчаний сон»); фрагментарність самої оповіді; важливість у тексті кольорової гами як утілення зорових настроєвих вражень; акцентуація на окремих художніх деталях. Звідси лаконізм зображення, відсутність тенденційності, прямого авторського втручання в текст.

Як митець потужного творчого діапазону, він пустив у своє серце і перелив у художнє слово драматичні долі українського селянства з його тисячолітніми традиціями, розкриваючи усю складність взаємин людини з іншими людьми, з історією і власним сумлінням, підносячи кожне людське життя до рівня загальнолюдських цінностей. Злободенність тематики, глибоке знання селянської психології відтворено в новелах «На буряки», «На золотих богів», «За земельку», «Політика» тощо.

Перо його стисле й лаконічне. Митець дотримувався принципу – нічого зайвого не має бути в новелі, не викладати подробиці – хай обрана риса дасть гостро й повно відчуті ціле; не коментувати і не оцінювати – хай говорять вчинки героя і підтекст, лексика, барви, звуки. З цією метою новеліст використовує монтажну композицію, зіштовхує чи розчленовує те, що мислиться як антитезне. Звідси – естетична виразність сюжетно-композиційних елементів (події, пейзажної деталі, душевного стану), незрівнянна плинність викладу, гра словом. Цієї майстерності він навчився у В. Стефаніка, з яким і листувався. Школа Стефаніка зміцнювала прагнення Г. Косинки до правди і простоти, суворого відбору головного, навчила його відтворювати глибоко прихований у сутності речей сум.

«На буряки» – найперше опубліковане оповідання письменника. Підзаголовок «Згадки з дитячих літ» свідчить про наявність елемента автобіографізму. Сюжет новели нечіткий, розмитий. Сам твір – це лише один мазок, епізод далекого дитинства, коли автор сам працював на панських економіях.

Залишившись рано без батька, головний герой Тронька змушений тяжко працювати, іти на буряки, щоб допомогти матері. Талановитий співець селянської бідноти, автор досить тонко передає настрої своїх героїв: сирітську долю маленького хлопчика, якому тільки «сниться молоко», болісні переживання матері, котра посилає свою дитину «на буряки, пузатим служити...» Твір сповнений яскраво вираженого соціального звучання: «пан наш ворог!» – говорить мати.

Завершується оповідання розгорнутою метафорою, що малює ніч, надаючи чуттєвих рис силам природи й відкриваючи потаємні солодкі хлопчачі мрії про майбутнє: «Тихо. На ставу скрекотять жаби, в просі хававкає перепілка, і хтось чорний з золотими зірками на киреї вкриває голову рукавом старого кожуха...

– Ай, садками!..

О, танцюють зорі, блищать сапи, співають дівчата, – а попереду уквітчана любистком Пріся йде... Чорні коси з пшеничними колосками... Сміється, жартує, лізе через перелаз...

Цілую холодний рукав кожуха, спросоння посміхаюсь і сплю дитячим сном.

Ніч.»

У новелах та оповіданнях Косинка передусім імпресіоніст (своєрідний синтаксис твору, образна мова), хоча не відкидає і реалістичної поетики (особливо в другий період творчості). Уже в перших новелах «Під брамою собору», «За земельку», «Сходка», «перед світом», «На золотих богів» автор майстерно змальовує психологічні стани героїв, використовує ліризм, виразні деталі, натяки, окремі добре дібрані враження, щоб, звернувшись до активного сприйняття читача, змусити його доповнити й дібрати образ, з маленької деталі відтворити ціле, домислити всю картину. Наділений великим даром вслухатися в свою епоху, Г. Косинка жив тривогами й надіями разом з українським селянством, що боронило свою волю, незайманість своїх багатівікових традицій.

Романтичне відтворення боротьби за селянську волю в романтичному етюді «На золотих богів» (1920 р.) (або новела-шкіц) – це повна суворої динаміки повість про українське село часів громадянської війни, коли «старе й мале вийшло ... назустріч непроханому ворогу», вилами й сокирами боронити свою волю від армій «золотих богів» генерала Денікіна. За цей твір Косинку звинувачено в невиразності ідейної позиції.

Композиційно новела складається з двох частин. Перша – мале жорстокий бій укр. селян з військом «золотих богів» – білогвардійців. Друга – змальовує чорну руїну, котра залишила замість квітучого села, спаленого білогвардійцями.

Тема: зображення кровопролитного бою укр. селян із білогвардійцями – «золотими богами». Гол. герої: Сенька-кулеметник, його мати.

Цілісної й розгорнутої картини бою як і характерів конкретних героїв автор не відтворює. Однак і з тих окремих фрагментів постає яскрава картина всенародного подвигу: «Б'ється червона селянська воля і умирає на своїх осьмушках та обніжках, але боронить тілами, кров'ю свої оселі од армії «золотих богів».

Батальні сцени («А бій кипить...», «режуть гарматні бої», «клекотить бій»), стрілянина («Та-та-та!.. – залопотів крилами смерті кулемет», «Цю-у-уй – цюв-уй... – співають кулі...») малюють те тло, на якому розгортаються події на околиці села Медвина.

Імпресіоністична манера письма дозволяє письменникові сповна скористатися кольором і вишуканими тропами – звуковими метафорами та епітетами, порівняннями, уособленням тощо. Серед кольорів автор явно віддає перевагу червоному, який допомагає відтворити жорстокість і кривавість бою, та чорному, що могутніше передає трагічну тональність побоїська: «на місці гарячих боїв селянської волі лишилась чорна руїна, полита сльозами, як дощем», «чорна обсмалена соха», «чорні повалені хати», «почорнів, як головешка», убитий селянський син та ін.

Органічне переплетіння реалізму і натуралізму з лірично-імпресіоністичною манерою не залишає байдужим читача, який з невідомою тривогою очікує кожен наступний епізод. Новела захоплює динамізмом сцен і картин бою, які змінюються з калейдоскопічною швидкістю. Строга, динамічно-експресивна фраза, трикрапки, сполучник «і», на якому обривається речення та думка, спонукають читача до активної уяви, домислити те, що ось уже третій день діялося на околицях Медвина, робить його активним учасником подій.

Слід наголосити на тій особливій композиційній функції в творі, відведеній силам природи. Так, у першій частині оповідання сонце передвіщає настання селянської перемоги над військом «золотих богів». Тоді як у другій частині персоніфіковане сонце своїми барвами (позолотою і червоною багрянницею) досить сильно контрастує до чорних тонів зображеної автором картини, допомагаючи ширше осягнути масштаби народної біди.

Великою ціною розбито ворога: не стало командира Чубатенка «і тінь хрестом лягла на гречці» (образ, що так майстерно передає масштабність втрати, трагічне звучання сцени); упав коло кулемета відважний Сенька. За допомогою фольклорних мотивів новеліст змальовує трагедію селян, що надумали боронити свою волю, свою незалежність: «Заплакали села...Цілі уллиці викошено огнем-косою... Троє малих дітей, як мишенят... І старшого вбито... Обхопила руками обгорілий стовп у воротах і страшно, нелюдським голосом, заспівала коло дітей:

Ой голуб ти сивенький,
Ой скажи-скажи ти мені,
Де мій син молоденький?...»

Загалом, для поглиблення психологізму чи ліризму епізодів а також для змалювання повного образу автор нерідко звертається до народнопоетичної традиції, що є свідченням тісного зв'язку художньої прози Г. Косинки з національною пісенною стихією. З цього приводу М. Рильський писав: «Твори Косинки, як і твори улюбленого його Васильченка, з яким, до речі, був він у приятних особистих стосунках, густо пересипані народними піснями, що іноді безпосередньо в'яжуться із словесною тканиною авторської прози чи мови його персонажів, і це надає їм особливої музикальності».

У новелі «На золотих богів» народнопоетична стихія заявлена як вплетенням у сюжет твору відомої пісні «Ой у полі жито копитами збито», так і народною метафорою: «Як чайка б'ється грудьми» стара мати, що стерялась бідна з журби, втративши дітей, «обсмалена соха в клуні розп'ялась над кроквами, як мати над дітьми, «а в попелі тліє горе матері» тощо, гіперболізацією образів народних героїв Сеньки-кулеметника та ватажка Чубатенка, кожен з яких гине людською смертю.

Земля як одвічна мрія селянства («За земельку», «Постріл», «Холова Ході», «Політика», «Змовини», «Циркуль»).

«За земельку» (новела). Тема землі через своєрідний ракурс – змалювання дивного селянського весілля. Ідея – руйнування одвічних селянських цінностей, спричинене драматизмом часу. Головні герої: Палазя, молодий.

Довершена простота – так лаконічно можна охарактеризувати новелу «За земельку». Її початок налаштовує читача на тривожний лад алогічністю ситуації: на весіллі молода гірко плаче, бо нарешті спала полуда з очей дівчини – вона дізналась про істинний мотив одруження, «на врем'я», за земельку. Натомість природа стривожена таким нелюдським поворотом подій, вона передбачає майбутні сумні колізії: «Вечоріло. Над ставом вода парувала, сизо-жовтий туман жита криє, а болотяні міхи воду дмуть – лихо буде...». Драматизм ситуації полягає в тому, що в основі шлюбу лежать не світлі почування, а приземлений (у прямому і переносному значенні цього слова) матеріальний інтерес.

Пейзажні деталі ще раз підкреслюють нетиповість, жорстокість весілля: «Лихо буде», – бубонить бубон на весь куток та до скрипки прислухається.

За земельку – долі не буде, – плаче-тужить скрипка з цимбалами і змішує цей плач з п'яними піснями весільними...» Ключовими тут є фрази «лихо буде», «долі не буде». І гнучкий клен, і бубон, і скрипка, і цимбали віщують горе молодій дівчині Палазі, але і співчують їй, бо розуміють нещастя нареченої, яка, здається, зайва на власному весіллі. Свати заливають багатообіцяючий шлюб самогоном і в п'яному тумані не хочуть помічати сліз дівчини, яка під час гуляння вже «вмерла, зотліла».

Загалом новела «За земельку» вражає своїм підтекстом. У невеликому за обсягом творі письменник за допомогою конкретних деталей змальовує трагедію молодої обдуреної дівчини, крах її сподівань на щасливе сімейне життя (наречена плаче-заливається, людей не бачить; мати молодої задумалась, зажурилась; звертаючись до майбутньої дружини зі словами: «Не кисни, інвалід!», «ласкавий» молодий по-гадючому здавлює очі).

У цьому творі Г. Косинка залишається вірним імпресіоністичній манері письма: він з безлічі життєвих реалій вихоплює мить і пильно досліджує її, у найдрібніших деталях і виявах. Письменник майстерним поєднанням інтонацій – ліричних, іронічних, гнівних, розпачливих – акцентує увагу на втраті гуманістичних цінностей, християнських заповідей: «...сватаємо дівчат на врем'я, за земельку, плюємо дурням кислооким, що про гріх лементують...».

По-іншому висвітлюється тема землі в новелі «Змовини». Тема – змалювання спроби укласти шлюб між Наталкою Рудик, дівчиною із заможної родини, і бідним парубком Михайлом, щоб зберегти нажите

майно. Ідея: драма українського селянства, зумовлена складними реаліями 20-х років. Гол.герої: Петро Рудик, Наталка, Мелашка, Михайло. Григорій Косинка правдиво і глибоко передав свої враження від того, що називали «ліквідацією куркульства як класу».

Це об'єктивована розповідь про складні процеси, які відбувалися в українському селі в зв'язку з розкуркуленням. У центрі твору – образ Петра Рудика, заможного селянина, господаря, з діда-прадіда хлібороба. Уперше знайомимось з цим персонажем у хвилину, коли той охоплений цілою гамою почуттів – розпачем, невимовним жалем, злобою, нервовим сміхом, спричиненими звісткою про намір нової влади конфіскувати землю, реманент, худобу в заможних селян. Щоб зберегти придбане нелегкою працею, Петро вирішує рішуче діяти – посватати дочку Наталку за бідного парубка. Проте немає меж здивуванню Рудика, коли вдова Мелашка, яка часто наймалась до Петра, не погоджується на таку пропозицію. З почуттям власної гідності вона відповідає: «Ручатися за Михайла не буду. Його добра воля: хоче – хай сватає вашу Наталку, як вона піде за його. А тільки коні й вози ваші, Петре, ні до чого тут. Ви ж, здається мені, сина мого єднаєте, а не коні з возами? Я не ганю дочки вашої... Але ви, Петре, пробачте мені на слові, таке говорили, що мені слухать соромно було. Добре знаєте, що я з трудів своїх вік прожила, ...а все-таки... переховувати чуже добро я не буду. Вам колектив не потрібний, а мені – не знаю ще: як люди, так і я».

У кожного з героїв – своя істина. Мелашка – бідна, але горда жінка. Вона не може стати на шлях махінацій, особливо коли йдеться про людські почуття. Петро Рудик над усе боїться втратити майно, згоден навіть принизити себе, свою родину. Він ні хвилини не вагається, що радості Мелашки не буде меж, коли жінка дізнається про намір породичатись. Тому світ для Рудика ніби перевернувся: «Хто б подумав, старчиха, наймит людський, на змовини з хазяїном не стала?..»

Атмосфера краху нависає над заможним селянином. Письменник відтворює її за допомогою ланцюга деталей. Спочатку Юхим Скрекотень («нужда, а не чоловік») погрожує Петру зашморгом, дівора глузує з нього, потім – ляпас від Мелашки. Автор уважно досліджує душу героя, його думки, дії, вчинки. Один лише штрих: Рудик – бережливий господар, не може розбити сільськогосподарські машини, а лише вигвинчує з них окремі частини, щоб знищити їх. У фіналі твору Г. Косинка використовує засіб сну – стривоженому передуманим і пережитим Петру ввижається весілля Наталки і Михайла, але без Мелашки, бачить він на цьому дійстві і свого онука, і свого заклятого ворога Скрекотня зі зловісною мотузкою-зашморгом, і незаможників, яких він глузливо називає «господами неможливими»... Це сон-попередження, адже за народними уявленнями, бачити уві сні весілля – бути тузі великій, а дитину малу – чекати

великого клопоту. Душевне сум'яття героїв розкривають і пейзажні деталі, сповнені підтекстом. Передчуття майбутнього лиха символізує образ вітру. Вітер супроводжує Мелашку, коли вона в цілковитому невіданні прямує до Рудиків. Темної вітряної ночі Петро знищує частину свого добра, а іншу відправляє на далекий хутір, щоб переховати до кращих часів. Розбурхана природа – це пряма проекція душі героя, і Петра Рудика, і Мелашки, душі, розтривоженої соціальними катаклізмами, схвильованої від чекання дня завтрашнього – яким він буде? У творах Г. Косинки, написаних у 30-ті роки, помітні стильові зміни – у них поглиблюється реалістичне змалювання життя, хоча об'єкт художнього дослідження залишається тим самим – людина та епоха, людина і час.

«Мати» (1925 р.). Цю новелу М. Рильський назвав однією з найглибших речей Григорія Косинки. Невдовзі з'являється окремою книжкою.

Новела «Мати» в цьому плані особлива. В ній образ матері є не лише центральним, довкола якого відбуваються всі події.

По-перше, письменник відійшов від фольклорно-народницького його трактування. В новелі він сприймається двояко: як реальна мати, хоч існує лише в думках, переживаннях, спогадах, видивах сина, і як наскрізний образ-символ материнства – основи всього життя на землі, уособлення вічного спокою, стабільності, захисту душі й тіла.

По-друге, Косинка сміливо і впевнено перекреслив уже домінуючі в мистецтві тодішні стереотипи, накинута панівною ідеологією: надавати перевагу суспільному, класовому перед особистим, власним.

Головний герой Косинки діє зовсім по-іншому. Його поведінка є природною, закономірною, власне, нормальною, а не сконструйованою автором задля втілення певної ідеї. Такому сприйманню великою мірою сприяє оповідь від першої особи – Андрія, головного учасника подій. Органічно, непомітно в реалістичну, описову картину вплітається імпресіоністичний штрих – його враження від побаченого, почутого, пережитого.

Дія відбувається в короткому часі – вечір, ніч, ранок. Усе в однотонній, густій, темній фарбі, що відповідає основному гнітючому настрою. У бідній селянській родині помирає хвора мати, найстарший син лаштується привезти із Зеленогаївки лікаря, хоч надій на порятунок мало. Все ускладнюється тим, що довкола ідуть бої між білополяками, гайдамаками, червоноармійцями. В цю криваву фантазмагорію потрапляє Андрій.

Усе в природі ніби передчуває неминучість фатального кінця: смерті матері. Так бачив це Андрій: хмари над лісом, що заступили кавалерію, – «надходить велика буря», «чорне сонце, втиконе багряно-червоними стрілами на вітер», насторожено «шумлять придорожні верби», десь дико «кряче ворон». Перед від'їздом Андрій, наче у мертвої, просить у матері

прощення. Далі Андрій мимоволі стає учасником подій у польському війську, але те його не обходить: «Плювати мені, що б'ється в гарячці армія, у мене дома так само б'ється мати». Такий моральний вибір сина. Образ матері заступає йому весь світ, наче існують лише двоє: син і мати. Перед очима постійно стоїть її «розірвана з гарячки на грудях сорочка», «великі очі, як обвалені копитом ямки на лузі з водою». Вона немовби вже свята – десь глибоко в душі, в уяві. Щоб не порушити ту недоторканну святість, Андрій не зізнається полякам про мету своїх мандрів на полі бою: «Хіба можна було сказати цій потайній собаці про смерть моєї матері?» Усіх довкола він сприймає як ворогів матері (ворогів усього святого і світлого), і вирішує помститися – вбити «хоч одного з армії, що носить житній колір шинелі», вбити не неологічного противника, а ворога, який заважає порятувати маму. Вже вертаючи додому без лікаря, в немилосердній люті він так і зроби́ть, і від того стане «п'яний якоюсь великою радістю перемоги». А коли вже буде вдома і довідається про смерть матері, бажання помсти знову заповнить його.

Отже, з образом матері в новелі безпосередньо пов'язаний головний мотив – мотив тривоги, що цементує, з'єднує реальні події, хаотичні видива, почування, враження героя. Це тривога за хвору, яка от-от помре, за батька, братів, сестер, за життя всіх, бо мати є найпершою опорою. Це і тривога за довколишній світ, гармонію якого остаточно порушено цією кривавою бійнею, від якої люди так стомилися (а чи змирилися), що й сприймають їх якось байдуже-механічно.

Григорій Косинка – неперевершений майстер батальних сцен. Він не вдається до розлогих описів. Та й жанр новели вимагає граничного лаконізму. Але в новелі ці бойові дії набирають позачасового і позапросторового буття. Вони скоріше є тлом для найголовнішого – тривоги Андрія за життя матері. Так загальнолюдські цінності піднесені до рівня провідної ідеї.

Отже, позаполітична позиція письменника, в чому його звинувачувала критика, тільки допомагає йому не відступити від життєвої правди. Поведінка всіх дійових осіб невимушена й закономірна: поляки, що прийшли визволяти цей народ від більшовизму, грабують його: забирають коней і підводи, зривають із грудей Андрія мамин хрестик; прості солдати хочуть додому; українські селяни стомилися від війни...

Новела «В житах» (1922) була надрукована у львівському часописі «Нова культура». Перероблена, 1925 р. з'явилася в журналі «Життя й революція», що виходив у Києві.

Це найбільш життєлюбний, пронизаний світлим, оптимістичним настроєм імпресіоністичний малюнок. Він вирізняється на тлі інших творів митця, в яких переважають картини похмурої, трагічної довколишньої дійсності.

У новелі знову зустрічаємося з Корнієм, якому ось уже другий рік волосся розчісували «дощі, сніги і дике вовче дезертирське життя». І другий рік «проходить житами тінь розстріляного на городі Дзюби комуніста Матвія Киянчука». В такі миті «чогось Зо болю робиться сумно». Минуле невідступне його переслідує, а майбутнє неясне і тривожне. Але ми бачимо Корнія в особливий ранок, в імпресіоністично-пантеїстичному сприйманні – як невинну дитину праматері-землі, що серед розкішної, ніби незайманої недавніми кривавими подіями природи веде своє нехитре, неспішне існування. Корній прислухається до «пісні поля», милується різнобарвністю степу, розмовляє із сонцем, що наче цілує його. Для нього сонце живе, як брат. Здається, в цьому безмежному світі лагідної природи ніщо не віщує небезпеки. Все настроює на спокійний меланхолійний лад: «заспаний ранок, заплаканий у росах» і «одноманітний ритм хлібів», і бджола, що борсається у медовнику. Тільки душа в якомусь німому чеканні, жде перемін, чогось несподіваного, але світлого. Картина ціпком ідилічна. Бракує якогось різкого штриха. Корній чекає його, він хоче кудись скинути приспану дезертирським життям енергію: спіймати і зачавити джмеля або вистрілити «на закурену дорогу». Важке, сповнене небезпек і непевності дезертирське існування десь наче далеко, за межами нашої уяви, хоч ми розуміємо, що бачимо Корнія якраз у період спочинку, паузи-інтермецо. Це дезертирське інтермецо вималюване акварельними штрихами і сприймається як авторський ідеал у пошуках порушеної світової гармонії.

Як апофеоз «пісні душі» Корнія (і автора теж) – кульмінація цього монотонного нехитрого сюжету (зустріч героя з колишньою коханою, яку називає «загубленою в житах своєю долею»). Уляна – жінка сільського багатія Дзюби, причетного до розстрілу Матвія. Отож, інша реальність у такий спосіб нагадує про себе. Але це негучне протиставлення не змінює загального оптимістичного настрою новели, лише підкреслює щемливо-радісне сприймання довколишнього світу, який є та буде вічно, разом із сонцем. А степ дзвенить, Корнію теж співати хочеться, бо він «п'яний сьогодні в житах». Мить радості коротка, минуща. І я ловлю її, і ви ловіть її – ця вічна ідея світового мистецтва прозвучала «В житах» цілком по-Косинчиному.

«Гармонія» (1933). Напередодні арешту, в атмосфері цькування і злобних наклепів Григорій Косинка створив найбільше своє оповідання, майже повість за розміром – «Гармонія». Епіграф – слова Маркса: «вони пили кров із серця селянинового і мозок з його голови». Вони - це огидні куркулі, втілені в мерзенному образі Кирила Смолярчука, посібника денікінців. Йому протиставлені образи братів Гандзюків – Василя і Гришки, певна річ, бідняків.

Хлопці крадуть у Смолярчука просо, і той повить їх на гарячому, хоче влаштувати самосуд, але їх забирають денікінці. Молодший з братів розповідає, що вкрали просо, бо хотіли купити гармонію. Тоді їх починають допитувати і бити під її музику. У камері Василь Гандзюк знайомиться з червоноармійцями і чорнявим агітатором Ароном: «Ясно, для буржуїв ми -злодії! Але ми забираємо в них те, що вони пограбували в нас, – зрозумів? Так, ми грабуємо пограбоване! Але його (Василя) помилка, товариші, в тому, що він сам хотів узяти копу, коли треба разом і для всіх забрати, – правду я кажу?»

Братів виручає приваблива сестра, яка вміє «говорити» з денікінцями. Василь іде до більшовиків.

Твір написано в традиціях тодішньої радянської прози. Але це вже не відбилося на долі автора

Григорій Косинка – співець селянської революційної війни, яка протягом 1917-1921 років бушувала на Україні. «Косинчині новели і фрагменти подають нам і тло, і цілу галерею типів тієї війни. Він не ідеалізує людей, навіть тих, що любить подає у стилі «брутального реалізму», жорстокої правди».⁴ Розвиваючи стефаніківський драматизм, він іде до дна душі людини і явища, і охоплює їх найяскравіші і найсуттєвіші риси – байдуже, чи то буде російський комісар-насильник, чи укапіст, якого селяни шомполують за пропаганду комуни і при тому змушують співати «ви жертвою палі в боротьбе роковой», а чи тип білогвардійського офіцера; а чи такий звичайнісінький бандит Собачка, а чи зрештою «вічний міщанин» – обиватель, що живиться на руїнах роздертого «троєкутним боєм» Києва.

«Світ українського села став для письменника справжньою «Батьківщиною духу», простором духовної свободи». Від перших імпресіоністичних етюдів і ліричних шкідів до останнього оповідання «Гармонія» він залишився вірним собі, своєму зробленому ще в юності вибору, незважаючи ні на «дружні поради» ідеологічно витриманих критиків, ні на час, в якому випало творити.

Оскільки Г.Косинка пише про українське село, то тема «влади і землі» є центральною у творчості автора. Селянин не може уявити свого життя без шматка землі, яка його годує, тому земля є великим скарбом і має надзвичайну силу влади над свідомістю людини. Боротьба за володіння землею переростає у національну трагедію українського народу. Українська людина перебуває у тісному зв'язку із землею у повному єднанні з нею. Потреба володіння землею призводить як до особистих драм («За земельку», «Змовини»), так і до драм світового масштабу, а саме призводить до революції і громадянської війни, в основі якої лежить жорстока, кривава боротьба за землю та волю («На золотих богів», «В житах», «Мати»).

«Коли у віках догорятиме остання зоря – горітиме моя мисль і страждання...» Так починає Косинка своє оповідання «Фавст» про селянина з Поділля Прокопа Конюшину, що пізнав три радості української революції: спонтанне відродження, січ і відсіч першому напасникові і незбагненно болючу радість переваги сказати в обличчя смерті і слідчому Однорогову: «Так знайте, Прокіп Конюшина ніколи не буде зрадником. Я загину, сотні й тисячі таких, як я, але ніколи, ніколи не продаватиму сестри своєї. І нікого не продаватиму».

Не маючи надії на його опублікування, письменник навіть не завершив його, і воно тривалий час залишалося в рукописі. Першу публікацію його здійснив журнал «Український засів», що протягом кількох місяців у 1942–1943 роках виходив в окупованому фашистами Харкові. Як потрапив рукопис «Фавста» до видавців «Українського засіву», сказати важко, оскільки після арешту письменника 1934 року його майно було конфісковане. Подібна загадкова доля спіткала, до речі, і ще деякі рукописи Г. Косинки. Частина їх уже «об'явилась», а на слід такої новели, як «Перевесла», натрапити поки що не вдалося. За спогадами сучасників, автор передав її одному з періодичних видань республіки за якийсь час до арешту і страти.

Опублікований текст «Фавста» в названому журналі не можна вважати (з точки зору текстології) останньою волею автора, але те, що він належить саме Г. Косинці, я не сумніваюсь. Працюючи над літературним портретом письменника (написаний у 1973 році, а виданий у «Радянському письменнику» 1989-го), я переконався, що він належить до тих художників, які пізнаються (відчуваються) з кількох писаних ними фраз. А в цьому випадку маємо не кілька фраз, а цілий твір, хоч і не закінчений. Припускаю, що видавці «Українського засіву» могли внести в новелу якісь словесні доповнення чи виправлення, але дух твору залишився незмінним: він суто Косинчин і за життєвим матеріалом, і за характером художнього осмислення його.

У закінченому вигляді «Фавст» міг би бути чи не найглибшим твором самого письменника і всієї української новелістики 20-х років. Мотив громадянської війни, до якого тут звернувся Г. Косинка, піднесений ним до рівня світової, сказати б, теми. Він має принципове значення для розуміння і драм революційної дійсності, і історико-психологічних особливостей українського народу загалом, який на складних шляхах революції шукав життєвої істини з такою ж болючою одержимістю, як і легендарний Фауст із трагедії Й. В. Гете на рубежі середньовічної та нової історії Європи. Європейський Фауст, як відомо, не знайшов тієї істини, але залишив людям спрагу шукань і незнищенну віру в величезні духовні можливості людства. Таким же, хоч і на специфічно локальному, суто українському терені, постає в новелі Г. Косинки і «Фавст з Поділля» –

Прокіп Конюшина, шукання істини якого закінчилось божевіллям і смертю в муравйовсько-більшовицьких застінках

Муравйовщина – одна з найчорніших сторінок в історії громадянської війни в Україні. Україножерські програми її, що здійснювались під прапором радянської влади, обійшлися українському народові дуже дорого. Та й не тільки українському. Г. Косинка показує в «Фавсті», що муравйовці горнули попереду себе представників будь-якої нації і нове життя уявляли собі не інакше, як режим карцерного типу. Тому в зображеному письменником карцері «успішно» конають разом з українцями також росіяни, поляки, євреї, хтось із мусульман та інші народи. Центральною постаттю серед них вивищується Прокіп Конюшина, якого росіянин Кленцов за характерну сивину саме й назвав Фавстом, але це ім'я героя Й. В. Гете, як я вже говорив, споріднюється з Конюшиною не лише зовнішньо: в муравйовські застінки посаджено не лише сучасність, а й історію, не одну якусь особу, а цілий народ.

Друга проблема новели «Фавст» – філософія буття українського народу і його вічний «гордіїв вузол». Суть того «вузла» концентровано виражає рядок із згаданого в новелі вірша: «Сліпе село лютує, а Україна кров'ю харка». Село України справді «лютувало» в роки громадянської війни, але нерідко залишалось «сліпим», бо не мало чітких соціальних орієнтирів і до того ж ставало на бій стихійно, в дусі партизанщини. Як наслідок – утворення в багатьох селах так званих «своїх» республік, які по черзі були потоплені в крові. Одна з таких республік зображена в «Думі про Британку» Ю. Яновського, а найдовше, майже до середини 20-х років, протрималась республіка в селі поблизу Холодного Яру, що під Чигирином, про що маємо художнє відлуння в повісті Д. Бузька «Лісовий звір»... Трагедія Конюшини, зображеного Г. Косинкою, полягає в тому, що муравйовці бачать у ньому «самотійника», а він вважає себе щирим і свідомим борцем за свободу свого народу. Фінал цієї трагедії і закономірний, і художньо вмотивований: герой гине в більшовицьких секретках, а письменник бачить у цій загибелі не випадок, а типові обставини, в які потрапив соціальне і національне поневолений народ.

Прокіп Конюшина – це ще один із тих «блудних синів» України, які в вирішальні моменти історії так і не можуть вийти на стовпову дорогу до істини. Європейський Фауст шукав її «із молитовником в руках» (П. Тичина), а «Фавст з Поділля» взяв до рук навіть зброю, але її виявилось замало. Щось неладне робиться з людиною в цьому світі, говорить автор, і йому здається, що жертвності людській не буде кінця до тих пір, поки правитимуть світом розбрат і різні форми неприязні, поки Кленцови ради втіхи «розпикатимуть» Яцьківських, поки Однорогови і Бейзери не зрозуміють прагнень Конончуків і Конюшин, а Сторожуки «за

шмат гнилої ковбаси» вислужуватимуться навіть перед найбільшими гнобителями тих Конончуків та Конюшин.

Новела «Фавст» належить до тих творів, у зв'язку з якими немає потреби окремо говорити про «художні засоби», «письменницьку майстерність» та іншу суто естетичну атрибутику творчого мислення. Усе в ній «на своїх місцях» навіть у незавершеному варіанті, і кожна деталь так званої форми з такою виразністю «працює» на розкриття змісту, що цілковито розчиняється в ньому. З висоти літ можна тільки ще раз з гіркотою пошкодувати, який могутній талант в особі Григорія Косинки втратила українська проза. Почасти втішає тільки те, що його стефаниківську естафету в новелістиці свого часу підхопив Григір Тютюнник, а не за горами, мабуть, уже той час, коли народить наша земля ще молодшого їхнього побратима. Бо ж не даремно повторював Прокіп Конюшина: «Сотні поляжуть, тисячі натомість стануть до боротьби».



Література

1. Андрусяк І. «...Щоб було над нами небо». Вибрані твори. Харків : Веста: Видавництво «Ранок», 2003. С. 3–21.
2. Спогади про Григорія Косинку. *Косинка Г. Гармонія: Оповідання. Спогади про Григорія Косинку. Публіцистика.* Київ : Дніпро, 1988. С. 5–36.
3. Дуб К. Імператив Григогя Косинки як естетичне враження селянської ментальності. *Слово і час.* 1999. № 11. С. 16–20.
4. Зозуля Л. Григорій Косинка. *Розстріляне відродження. Повернуті імена* (Методичний посібник для викладачів, старшокласників, випускників та абітурієнтів). Харків, 1999. 57 с.
5. Ігнатенко П. Новели Григорія Косинки. *УМЛШ.* 1973. № 4. С. 13–22.
6. Історія української літератури ХХ ст.: Кн. 2.: Друга половина ХХ ст. Підручник / За ред. В. Дончинка. Київ : Либідь, 1998. С. 292–296.
7. Музичка А. Творчий шлях Григорія Косинки. *Критика.* 1929. № 3. С. 43–47.
8. Григорій Косинка / НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка; упоряд., передм. та примітки Сергій Анастасійович Гальченко; худож.-оформ. Р. В. Варламов. Харків : Фоліо, 2018. 507, [1] с. : іл. – (Митці на прицілі).
9. Наєнко М. «Трепетний, як життя...» (Григорій Косинка). *Одержимість.* Київ : Радянський письменник, 1990. С. 32–53.
10. Якубовський Ф. Про «філософію» землі в українській літературі. *Якубовський Ф. Від новели до роману.* Київ, 1929. С. 128–173.



Завдання

1. Використовуючи додаткові джерела в інтернеті, підберіть ілюстративний матеріал (обкладинки книг, постери, буктрейлери, кінофрагменти, театральні афіші та ін.) на тему «Г. Косинка – представник «розстріляного відродження»».

2. У 1923 році в журналі «Нова Україна» (Берлін-Прага) поряд із творами Т. Осьмачки, В. Підмогильного з'являється оповідання «Анархісти» та цикл нарисів «Повстанці» Г. Косинки, у якому відтворюється складна пореволюційна ситуація на селі – протест проти насильницької більшовицької політики. Цій публікації сприяв В. Винниченко, який на той час перебував за кордоном. Ця подія в тогочасних мистецьких колах набула гучного розголосу. Авторів звинувачували в небезпечних зв'язках із ворожою до радянської влади еміграцією. Ознайомтеся із документами у рамках нового віртуального проекту «Архів-музей на допомогу вчителям», де розміщено сьоме інформаційне повідомлення, присвячене представнику «Розстріляного відродження», українському письменнику-новелісту і перекладачу Григорію Михайловичу Косинці (справжнє прізвище – Стрілець) (1899–1934), поінформуйте, які деталі біографії свідчать про його інтелектуальну обізнаність та широту інтересів // <https://old-csam.archives.gov.ua/ukr/vchiteli/>

3. Створіть інтерактивну презентацію на основі прочитаних матеріалів (можна історії у вигляді лонгридів), використовуючи відео, аудіо, анімовану інфографіку, скористайтеся сервісами: projeqt.com, slides.com (читайте про сервіс у Best app), prezi.com



Розділ 3

СУЧАСНА НОВЕЛІСТИКА: СПРОбИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ



3.1. Збірка «Звірослов» Тетяни Малярчук у контексті українського літературного процесу

Сучасна українська література розвивається в руслі постмодернізму, який має свої художні особливості й логіку розвитку. З цього приводу Тетяна Малярчук в одному з інтерв'ю зазначає: «... той реалізм, що Ви маєте на увазі, давно вмер. Сьогодні він неможливий, тому що світ перестав бути реалістичним. Він постмодерністський, постінформаційний, постшизофренічний – який завгодно, але не реалістичний. Реалізм – це коли можеш бути в чомусь упевненим, коли можеш щось стверджувати, коли маєш нахабність написати про свого сусіда й бути впевненим, що у твоєму тексті – твій сусід. Коли я пишу про своїх сусідів – це однаково я. Тому що я нічого про сусідів не знаю» [8].

Збірка «Звірослов» [7] вийшла у 2009 році, в анотації зазначено, що вона продовжує українську середньовічну традицію, адже це були своєрідні енциклопедії, з яких давні українці могли дізнатися інформацію про тварин і птахів, здебільшого екзотичних.

Літературознавець Олександр Білецький, досліджуючи «Фізіолог» («Звірослов» – О.Л.), зазначав, що у своєму початковому вигляді цей збірник складений був у II-III ст. н.е. Не раз перероблений, він прийшов у Київську Русь уже в пізнішій візантійській редакції. Він складався з окремих розповідей головним чином про тварин, почасти про камені та рослини. Здебільшого говориться не про те, що читач (особливо слов'янський) міг бачити перед очима, а про рідкісних напівказкових звірів і птахів: або про казкового птаха Фенікса, звіра іноорога (єдиного), або про екзотичних для слов'янства тварин – лева, слона, кита. Кожна розповідь складається з двох частин: у першій описуються властивості тварин, у другій встановлюється «подібність» і робиться повчальний висновок. Описані спостереження і пізнання природи цінні для читачів в такій мірі, в якій явища природи можуть бути витлумачені як символ релігійно-моральних понять. Тобто кожна розповідь побудована на паралелізмі: описуючи певні риси і властивості тварини, автор проводить паралелі з образами християнської релігії. Зокрема, один із розділів «Фізіолога» характеризує птаха пелікана, зазначається, що це птах чадолюбний, але чада його непокірні: ледве підрісши, починають клювати свого батька в обличчя. Той у пориві гніву б'є пташенят, але потім, пожалівши, оживлює їх власною кров'ю. Такий і Христос, що розп'ятий був на хресті й пролив свою кров для спасіння і вічного життя людського роду [1]. Отже, рівень науковості інформації досить низький, проте усі ці

наївно-фантастичні уявлення викликали допитливість читачів, примушували працювати думку в певному напрямі. Дмитро Чижевський звертав увагу на символічне значення образів з такої збірки: бджола – працюovitість, фенікс – воскресіння, голубка – вірність [11].

Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» як приклад оновлення середньовічної традиції укладання «*Bestium vocabulum*» («Слово про звірів») наводить твори таких авторів: Ж. Ренар «Природні історії», Х. Беллок «Книга звірів поганої дитини», Г. Аполлінер «Бестіарій, або Кортеж Орфея», Ф. Блай

«Великий бестіарій сучасної літератури», В. Хлебніков «Звіринець», Б.-І. Антонич «Зелена Євангелія», Дж. Орвелл «Двір худоби», Х. Л. Борхес «Книга про вигадані створіння», Ю. Андрухович «Середньовічний звіринець», М. Кіяновська «Бестіарій», «Риби і житіє» [6, с. 124]. Олена Бровко зазначає, що середньовічний принцип структурування енциклопедичних пам'яток, присвячених реальним та міфічним тваринам, поширився у літературних фентезі кінця ХХ століття, серед яких «Бестіарій, або Рукопис, знайдений в Драконовій печері» А. Сапковського, «Фантастичний бестіарій» К. Буличова, «Фантастичні тварини та де їх шукати» Дж. Ролінг, «Сад спочилих котів» Б. Карасу, «Книга бестій» Ю. Винничука [2].

Збірка «Звірослов» Тетяни Малярчук подібна до енциклопедії чи якогось довідника навіть зовнішнім виглядом: заголовки оповідань пропонуються, відповідно до традиції, латинськими відповідниками українських назв, а поряд у дужках розшифровуються. Літературний критик Тетяна Трофименко зауважує, що збірка Т. Малярчук – це «Фізіолог» «без теологічної частини; світ, із якого вихолощене все божественне; правда, не вина авторки, що він часто так і виглядає» [10].

Авторка пропонує десять оповідань, у яких теж проводить відповідні паралелі, стверджуючи, що людина подібна до метелика, курки, собаки, медузи, щура, ворона, слимака, свині, зайця, пуми, вона перш за все прагне любові: Капітоліна з оповідання «Курка» закохана в директора супермаркету, Гальшка з оповідання «Заєць» любить пекаря Серьожу, бородата працівниця ветеринарного магазину з твору «Пума» чекає чоловіка в костюмі, Жанка з оповідання «Метелик» закохана в чергового по залізничному вокзалу, Марта Богданівна з оповідання «Слимак» довгий час живе ілюзіями, що її шлюб ідеальний. Світ виявляється жорстоким, людина переживає низку розчарувань і не помічає тих шансів, які дає їй доля: Машка (оповідання «Пума») проганяє Валеру, Гальшка підозріло ставиться до візитів водія Вані, бо він приходиться до неї в костюмі, а «...чоловіки в сорочках завжди йдуть до інших» [7, с. 213], Антоніна Василівна («Ворон») була в молоді роки «...занадто романтична, щоб прийняти земну любов» [7, с. 144].

Остап Сливинський зазначає, що головною темою усіх цих творів є опис різновидів самотності і способів в ній жити, розповідь про мрію як один із таких способів, про те, що неможливо обходитись без любові в екстремальних ситуаціях [9]. Наприклад, учителька-пенсіонерка (оповідання «Ворон») спостерігає за життям нового сусіда – танцівника, що загострює відчуття самотності й нагадує про втрачені можливості в молодості; самотність існування Машки з оповідання «Пума» демонструється образами двох котів, які оселились в її квартирі.

Буденність, сірість і обмеженість щоденного життя головних героїв Тетяни Малярчук зображується за допомогою якоїсь контрастної виразної художньої деталі: в оповіданні «Заєць» це золота монета, що з'являється перед Гальшкою; у творі «Свиня» викинуті головною героїнею і висаджені в центрі міста її чоловіком кактуси, що зацвіли, цукерки «Ромашка»; в оповіданні «Метелик» ідеї Жанни про бізнес з розведення нічних метеликів, соняшники, які все своє життя міряла побачити баба Віка.

Дослідники зазначають, що всі герої Тетяни Малярчук унікальні, вони мають якісь дивацтва: до водія Вані приходять денні демони і ведуть з ним розмови, Капітоліна працює в рибному відділі супермаркету, жаліє рибу, любить «Київський торт» і не помічає, що напарник, з яким вона працює тривалий час, німий. Навіть імена героїв своєрідні: Капітоліна, Фаня, Гальшка, Пазь.

З цього приводу авторка зазначає, що «...більшість людей мають якісь дивацтва. Просто в повсякденному житті ми рідко звертаємо на це увагу. Люди, як правило, маскують свої дивацтва, вони хочуть виглядати так, як інші. Коли мої герої починають робити щось ненормальне, тільки тоді вони оживають для мене, і я починаю їх любити. Напевно, ненормальність моїх героїв – це безуспішний опір сучасному суспільству, що, незважаючи на дивну різноманітність, стає усе більше конформістським й уніфікованим» [8].

Пропонуємо збірку Тетяни Малярчук «Звірослов» для аналізу магістрантам-філологам. Вони повинні прочитати усі оповідання й обрати для ґрунтовного аналізу одне. У методичних рекомендаціях радимо студентам звернути увагу на обраний авторкою образ тварини, проаналізувати його символіку, зробити висновок, чи відповідає образ, створений письменницею, образу, що сформувався у народній уяві.

Після цього студенти мають провести паралелі між цим образом і головним героєм відповідного оповідання, встановити взаємозв'язки.

Так, наприклад, восьме оповідання має назву «Iepus eugoraeus» (заєць)» (заєць-русак – О.Л.). Звертаючись до народної міфології, з'ясовуємо, що заєць здавна вважався уособленням чоловічого начала. Цей образ часто зустрічається у фольклорі східних слов'ян: у текстах пісень, які виконувалися під час водіння хороводу; у весільних піснях, де

він асоціювався з нареченим; у багатьох українських і білоруських народних казках є мотив одруження зайця з куницею чи совою, або ж мотив потрапляння зайця в пастку, який очевидно теж пов'язаний з одруженням. У казках, приказках й анекдотах можна прослідкувати зв'язок образу зайця з архаїчною, сакральною, фалічною символікою [3]. Тому образ зайця асоціювався з хлібом, зокрема з весільним короваєм, який з давніх-давен уособлював чоловічу силу. На Поліссі зайчиками називали шишки на короваї, у деяких слов'янських народів обрядове печиво виготовлялося у формі зайця. Як відомо, залишки їжі, що приносяться з поля як гостинці для дітей називаються «гостинцями від зайчика».

За деякими повір'ями зайці пов'язані з нечистою силою, оскільки лісовики начебто мають свій скот – оленів, зайців, ведмедів. Подекуди вважалося, що заєць був створений чортом і є його посильним, або ж що він є посередником між світом людей і нечистою силою. Він може врятувати людину від злих сил, саме тому хвіст зайця вважається оберегом. Проте заєць, який перебігає дорогу, є передвісником нещастя, хвороби, невдачі в дорозі, можливої смерті, пожежі в господі [3].

Багато прикмет і повір'їв пов'язані з косими очима зайця, які мають вплив на людину, зокрема можуть визивати сон або навпаки безсоння. Серед характерних рис зайця називають швидкість, полохливість, боягузтво. Саме цей аспект образу найбільше вкоринився у свідомості сучасної людини, зокрема безбілетних пасажирів називають «зайцями».

На постмодерністський характер оповідання Тетяни Малярчук вказує вже ім'я головної героїні – Гальшки Гулевич. Як відомо, Гальшка (скорочено від польського Галжбіта, українською – Єлизавета) Гулевичівна – київська шляхтянка, одна з перших українських меценаток, яка 1615 року пожертвувала двір і садибну землю на Подолі в Києві для православного монастиря і школи, що згодом стала основою для Києво-Могилянської академії.

Героїня оповідання є повною протилежністю своєї тезки, вона торгує хімічними овочами і фруктами на одному з київських базарів, живе на Троєщині, «... в міру товстенька, надміру заgrimована, у куртці із шкірзамінника, в чорних чоботях на платформі, з чорною блискучою сумочкою через плече, на якій красуються дві фірмові літери від «Дольче і Габана». Словом, вона ніяка...» [7, с. 176]. Вона принципово не їздить маршрутками і не платить за проїзд у тролейбусі. Гальшка репрезентує свідомість значного суспільного прошарку: «А нащо мені платити? – думає вона. За що я повинна їм платити? Сидіння обдерті, у проходах насмічено, щоб не сказати наригано, навколо одні п'яні і наркомани. За що я маю платити?» [7, с. 178]. Одного вечора, повертаючись з роботи, жінка загаялась на дорозі через незвичайну золоту монету і потрапила під вантажівку-бетономішалку, якою керував Іван Іванович Хропко.

Головні герої цього оповідання – прості люди, які прагнуть щастя і страждають від кохання без взаємності. Водій Ваня таємно кохає Марину, що працює на крані і навіть не здогадується про його почуття. Гальшка закохана в пекаря Серьожу з супермаркету «Край», саме тому вона кожного вечора купує сирні палички. У кожного із героїв є мрія: водій бетономішалки мріє бути водієм тролейбуса, міліціонер колись хотів стати письменником.

Потік свідомості головних героїв передає обмеженість їхнього внутрішнього світу, примітивність потреб. Сни водія, який змушений спати вдень, марення головної героїні, мрії героїв про кохання.

Про зайця жодного разу у творі не згадується, проте ми можемо провести паралелі між ним і образом водія Вані, який мав «маленьке боягузливе серце», а тому злякався хуліганів у підземному переході і вирішив, що настав час його смерті. Врешті-решт він, як і заєць з фольклорних творів, потрапляє в пастку до Гальшки.

Останнє оповідання збірки має назву «Метелик». З метеликом в народній міфології пов'язані уявлення про душу: душа покійника може відлітати в образі метелика. На Поділлі, коли бачать нічного метелика, говорять: «Прилетіла чиясь душа», на Півдні вважалося, що якщо не роздати поминальне, то душа померлого з'являтиметься перед родичами у вигляді нічного метелика. Саме тому вважалося гріхом вбивати метелика. Ці уявлення на основі метонімії пов'язують метелика зі смертю: він вважається передвісником смерті, або хвороби. Визнавався зв'язок метелика з психікою людини, вважалося, що метелики настільки різнокольорові, що якби вони зібралися всі разом, у людини трапилось би помутніння розуму [3].

Образ метелика пов'язують з відьмою, вважалося, що душа відьми може вселитись у цю істоту. На основі цих міркувань метелик близький із жабою, змією, ласкою: відьма може наслати його на корову і відібрати таким чином молоко. Інколи протиставляються денні й нічні метелики: перші вважаються символом щастя, радості, а другі – передвісником біди, смерті.

Як відомо, наслідуючи біблійну традицію, укладачі середньовічних звіроловів також розмежовували «чистих» істот, які асоціювалися з постаттю і діяннями Христа та настановами християнства (риби, пелікан), та «нечистих» (жаба, мавпа).

Критик Остап Сливинський зазначає, що «Метелик» – це оповідання про «пиріжки з картоплею, соняшники, приміські вокзали, власний бізнес, вікна як ікони, тополиний пух, бібліотеки, совки, царство небесне» [9].

Жанка, головна героїня твору, – продавець пиріжків на миронівському вокзалі. Убогість і примітивність життя жінки розкривається в тексті поступово: вона рідко виїжджає з Миронівни,

більшість часу проводить на вокзалі, користується дешевою косметикою (тіні для очей «Ruby rose», туш, що була куплена на початку вісімдесятих Жанчиною матір'ю, а потім перейшла у спадок дівчині), не читає книжок, має приблизне уявлення про балет, навіть ніколи не бачила соняшників.

Жанка закохана в чергового по вокзалу Ваню: «Я вже цілий рік терплю. Цілий рік крадькома за ним спостерігаю. Вивчила всі його звички і розклад роботи. Кілька разів він купував у мене пиріжок з картоплею, кілька разів я набиралася мужності подивитися прямо йому в очі. І нічого, Боже. Я для нього не існую» [7, с. 241].

Жанка вірить в Бога, проте стосунки жінки з Богом дуже специфічні: «У кімнаті немає жодної ікони чи образу. Жанка звикла молитися до вікна, так, ніби вікно – це ікона. Ніби у вікні – лице Бога» [7, с. 240]. коли вона гнівається на Бога, то закриває вікно, проте голова Бога кружляє кімнатою, сідає на подушку біля Жанчиної голови. Стосунки героїні з Богом не відповідають православній моделі: Жанка дискутує з Богом, скаржиться на його байдужість, робить спробу домовитися з ним, гнівається: «Я стільки років у тебе вірю, – шепоче Жанка, – а ти так ніколи мені і не допоміг. І, я тебе прошу, не треба розводити тут демагогію, що віра має бути безкорислива. Я в тебе вірю, ти маєш користь з моєї віри, ну то прошу – допоможи мені хоч раз! Ніколи нічого в тебе не просила, а тепер прошу. Дай мені його!» [7, с. 241].

У цьому аспекті цікавою є кінцівка оповідання: Бог дарує Жанці Царство Небесне, але «...я просила не Царства Небесного. Ти дав мені забагато. Я просила всього лиш Його». Отже, жінка готова відмовитись від Царства Небесного заради бажаного чоловіка, взаємна любов є для неї важливішою.

У рецензії на збірку кінцівка пояснюється так: «не від хорошого життя перетворюється на метелика скромна і ніжна серцем продавщиця пиріжків, закохана в залізничника – це для неї єдина можливість вирватися з зачарованого кола любовних невдач і решти прикрощів нашого недосконалого світу» [9].

На нашу думку, не можна сприймати текст лише на сюжетному рівні, адже Таня Малярчук залишається представницею сюрреалізму: метелик у творі є не лише уособленням душі головної героїні, яка справді є надто витонченою і ніжною, щоб вижити в жорстоких реаліях цього світу. Він є втіленням мрії, символом виходу на межі буденності, сірості буднів. Головна героїня прагне порушити традиційний плин свого життя, додати елемент свята, несподіванки. Це виявляється в її проханні до баби Віки розширити асортимент пиріжків, готувати їх не лише з картоплею, а й з іншими інгредієнтами; у непрактичній пораді Ірмі Іванівні розпочати власний бізнес у сфері послуг з розведення метеликів, які живуть лише кілька діб.

Водночас образ метелика зустрічається в тексті в різних значеннях: метелики – це «... тварини одноразові. Живуть по два-три дні, так що тут немає великого гріха» [7, с. 265]; люди тягнуться до красивого, хочуть потримати красиве в руках, а виявом красивого і незвичного є метелики; метелики, на відміну від котів і собак, не схожі на людей, «... вони з іншого царства. Вони ніби з іншого світу. Їх так важко зрозуміти...» [7, с. 274]. Можна прослідкувати зв'язок цих ідей з народними уявленнями про метеликів, тим більше, що Жанка пропонує Ірмі розводити саме нічних метеликів.



Література

1. Білецький О. Перекладна література візантійсько-болгарського походження. *Зібрання праць*. У 5 т. Т. 1. Київ : Наукова думка, 1965. С. 128–187.
2. Бровко О. Буквар нашого часу: новелістичний конструкт постмодерної епіки. *Наукові записки ТНПУ. Літературознавство*. Вип. 31. С. 223–231.
3. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. Москва : Издательство Индрик, 1997
4. Жила С.О. Проблеми взаємин літератури й кіно: мистецтвознавчі й методичні аспекти. *Мозаїка мистецтв на уроках української літератури*. Київ, 2010. С. 341–355.
5. Ковальова О. Ю. Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі першої половини ХХ ст. (творчість Лесі Українки, М. Семенка, Б.-І. Антонича) : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ.нац.ун-т ім. Т.Шевченка. Київ, 2006. 20 с.
6. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. Ковалів]. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
7. Малярчук Т. Звіролов. Харків : Фоліо, 2009. 281 с.
8. Малярчук Т. «Общество невозможно любить». URL: <http://ukrlit.blog.net.ua>.
9. Сливинський Остап. Фауна мілководдя URL: www.litakcent.com/2009/11/04
10. Трофименко Т. «Звірослов» Тані Малярчук або сучасний «Бестіарій». URL: <http://books.netagency.com.ua/digest/2009/11/24/132349.html>.
11. Чижевський Д. Екскурс І. Перекладна і позичена література. *Чижевський Д. Історія української літератури*. Київ : Видавничий центр «Академія», 2003. С. 59–87.



Завдання

1. Підготуйте доповідь і мультимедійну презентацію про «Фізіолог» як перекладну пам'ятку давньоруської доби.
2. На основі інтерв'ю, рецензій, наукових публікацій і відеоматеріалів підготуйте повідомлення про Тетяну Малярчук, її творчий доробок, світоглядні орієнтири.
3. Підготуйте 10 запитань, які б могли стати основою для інтерв'ю з письменницею.
4. Під час аналізу оповідання «Метелик» подумайте над такими запитаннями:
 - Схарактеризуйте особливості життя головної героїні оповідання Жанки.
 - Знайдіть у тексті описи предметів, які характеризують життя Жанки.
 - Дослідіть мову героїв твору. З якою метою авторка вводить елементи розмовної мови у текст твору?
 - Про що свідчить бажання чергового по вокзалу Вані поділитись із кимось своїми думками?
 - Чому, на Вашу думку, Жанка пропонує бабі Віці розширити асортимент пиріжків?
 - У чому полягає своєрідність стосунків Жанки з Богом?
5. Прокоментуйте цитату з твору: «Я не хочу тебе слухати. Я досить намучилась! І тепер всьо. Буду продавати пиріжки, їсти їх, дивитися телевізор, ходити в туалет, купувати собі імпортні блузки раз у два місяці. І всьо. І так буду жити. Як комаха». Як узгоджується ідея героїні «жити як комаха» з образом метелика?
6. Яким способом Жанка прагне заслужити любов Вані? Навіщо вона забирає копійки з гаманця п'яного чоловіка? Чому лише білі монети?
7. Схарактеризуйте образ метелика в народній міфології. Чому, на Вашу думку, Жанка перетворюється саме на метелика?
8. Висловіть власні міркування щодо кінцівки твору: за що Бог дарує Жанці Царство Небесне? Поясніть її реакцію.
9. Підтвердіть або спростуйте думку Тетяни Трофименко про те, що оповідання Тетяни Малярчук «розповідають про безцільне життя у безсенсовному світі».

10. Перегляньте ігровий фільм «Метелик», знятий Максимом Буйницьким на кіностудії імені Олександра Довженка, після перегляду фільму поміркуйте над такими запитаннями:

Чи вдало дібрано склад виконавців, як вони справлялися зі своїми ролями?

Якими засобами користувалися творці кінофільму, щоб донести до глядача ідею твору?

Які епізоди фільму, на вашу думку, є найбільш вдалимими?

Чи вдалося режисеру передати творчий задум письменниці?

Які відмінності ви помітили між художнім і кінематографічним творами?

Чому режисер обрав такий епіграф для кінематографічного твору: «Про що жінки розмовляють з Богом, якщо не ходять до церкви»;

Чи погоджуєтеся ви з думкою С. Жили, що художні фільми за текстами письменників – це цілком самостійні творчі акти; автори екранізацій шукають рівноцінні еквіваленти першоджерелам в царині кінематографічної образності. Під час екранізацій виникають відхилення від тексту письменника, з'являються нові діалоги, вчинки дійових осіб, а почасти й цілі епізоди. Для того щоб якнайповніше і найточніше висловити в кінострічці те, що хотів сказати автор першоджера, сценаристам і режисерам доводиться далеко відходити від тексту й відтворювати на екрані лише дух твору, його філософські, психологічні, архетипні основи.

3.2. Аналіз новели Василя Портяка «У неділю рано»

Василь Портяк – український письменник, кіносценарист. Написав дві книжки – «Крислачі» (1984), «У снігах» (2006). До другої збірки увійшло всього 8 новел, основними темами яких є життя мешканців Карпат і боротьба Української Повстанської Армії, яка, як відомо, тривала аж до к. 50-х років ХХ ст. Героями новел письменника є звичайні люди, яким долею судилося стати героями: це і воїни УПА, і українські селяни, які їх підтримували.

В оповіданні Василя Портяка «В неділю рано» звучить тема боротьби народу проти радянської влади у Західній Україні: дві сім'ї ховаються в

бункері, вони відірвані від зовнішнього світу і не знають, що в ньому робиться. Оповідання закінчується, коли за слідами в снігу винищувальний загін знаходить бункер і збирається його підірвати гранатами. Тематичний спектр можна окреслити концептами війни, смерті й кохання. Ідея твору – це заклик боротися за свою землю до останнього подиху.

Назва твору інтертекстуальна – вона відсилає читача до повісті Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала», а відтак, до фольклору, звичаїв і традицій гуцулів, які за давнім звичаєм чекали щонеділі як невеличкого свята, оскільки в неділю люди традиційно відпочивали й ходили до церкви. До головних героїв новели Василя Портяка саме в цей час приходить смерть.

У творі йдеться про два гуцульських подружжя, які змушені переховуватися в криївці, бо за ними полюють енкаведисти, оскільки діти цих людей воюють проти окупантів. Врешті червоноармійці їх вистежують і хочуть кинути до криївки гранату. Одну з жінок щось насторожує, її чоловік, усвідомлюючи неминучість смерті, лише промовляє: «Не бійся, Доцьку, дай мені руку». Цим автор демонструє силу кохання і підтримки.

Автор творить образи звичайних людей – Ники, Дмитра, Анни, Іванка, які, незважаючи на обставини, залишаються людьми, уміють любити. Вони живуть одним днем, оскільки їх можуть убити будь-якої миті. На противагу їм постають капітан і лейтенант військ НКВС. Вони розмовляють російською: «Прошлый раз я двух бойцов положил, да трое раненых, а они под конец перестрелялись, бляди, в своем бункере... Приготовить гранаты! Сидоров, придержи собаку!»

Новела написана винятково в діалогах, що наближає новелу до драми, чи сценарію. Василь Портяк акцентує не на розгортанні сюжету, а обирає центром нарративної структури діалог як зміст, який впливає з мовного потоку персонажів. Такий прийом дозволяє письменникові досягти максимального впливу на читача.

У творі широко використана діалектна лексика, оскільки події ми сприймаємо через голоси персонажів, їхній світогляд, життєвий досвід. Читач зовсім не чує голосу автора. Перед читачами герої розкриваються через розмови, молитви, щемкі жарти, безграничну ніжність, повагу та любов один до одного, своїх дітей та життя. За їхніми буденними словами та діями приховуються щирі людські серця. За моральну опору ними було обрано молитву, яка не дає впасти духом, навіть дня не можуть не розпочати без святого слова, молитви. Другою силою, що їх тримає на світі, є любов. Вона є багатогранною. До своїх дітей, за яких згадують повсякчас і моляться щойно прокинувшись: «Госпідку, прийми щиру молитву за Йванка та й Федька, оборони моїх діточок від злої напасти, від

кулі, облави та неволі...», Матінко Божа, заступнице, укрий слідочки нашого Василька від недоброго ока...». Це і любов між подружніми парами, які, незважаючи на довгий час життя разом, не перестали піклуватися і переживати один за одним. Найцікавішою, мабуть, залишається любов до своїх сусідів, із якими ці дві сімейні пари у віці мають співіснувати. Якщо перші два прояви охання є органічними й пояснюються кровними стосунками, то ставленням до чужих людей як до членів своєї родини не може не захоплювати.

Новела «У неділю рано» характеризується монтажною технологією, просторово-часовою неузгодженістю, фрагментарністю. Так, під час прочитання твору слід бути дуже уважним, адже полілог часто несподівано переривається і з'являються спомини головних героїв з минулого, їхні розповіді про сни, молитви, читання ними святого письма, відбувається вторгнення в зовсім невідомий реципієнту діалог, із якого стає відомо, що цих чотирьох людей збираються підло вбити, підірвавши їхню схованку. Ілюзію безпосередньої реальності створюють монологи, діалоги, полілоги, у яких виявляються характери, протистояння, конфлікти, боротьба героїв. Це є рушієм драматичної дії. Автор у новелі відмовляється від будь-якої характеристики чи-то ситуації, чи вчинків, думок героїв.



Завдання

1. Створіть хмаринку слів у Mentimeter зі словами-асоціаціями до іменника УПА.
2. Підготуйте перелік із 10 творів сучасних українських письменників про Українську повстанську армію, подайте власну анотацію до одного прочитаного вами твору.
3. Перегляньте один із фільмів, створених за сценарієм Василя Портяка («Меланхолійний вальс» (1990), «Нам дзвони не грали, коли ми вмирили» (1991), «Вишневі ночі» (1992), «Білий пудель, Чия правда, чия кривда» (1993), «Атентат – Осіннє вбивство в Мюнхені» (1995), «Нескорений» (2000). Поміркуйте, як ця сфера його діяльності позначилася на новелістиці прозаїка. Складіть 10 запитань до Василя Портяка як прозаїка і сценариста.
4. Прочитайте інтерв'ю Костянтина Климчука з Василем Портяком (<https://www.chaszmin.info/кінодраматург-василь-портяк-у-нас-є-п/>). На його основі сформулюйте проблеми українського кінематографа на сучасному етапі.

3.3. Аналіз новели Галини Пагутяк «Тебе спалить сонце»

За жанром твір Галини Пагутяк «Тебе спалить сонце» – містична новела, написана в стилі магічного реалізму. Реальні події (розмова з бабусею) тісно переплітаються зі світом міфологічним (житній вовк, який спостерігає за хлопчиком). Головна рушійна сила у творі – порушення табу, яке виникло на міфологічному підґрунті (віра в те, що не можна ходити на річку опівдні, бо тоді побачиш потопельника чи злого духа). Порушення цієї заборони має і цілком реальні наслідки: фразу «тебе спалить сонце» можна сприймати і як метафору, однак вона також має інше значення: «перегрітися на сонці, отримати опіки або сонячний удар». Темою для новели «Тебе спалить сонце» стало життя дитини у селі.

Головний герой твору – хлопчик дошкільного віку, довкола якого зосереджені всі події твору (бабуся, мати, інші діти згадуються виключно у контексті їхніх стосунків із хлопчиком), однак дитина не є героєм-оповідачем. Авторка малює перед нами село, у якому все повинно мати якийсь практичне значення: якщо дитина йде на город, то рвати кріп; якщо до криниці – по воду для прання, а коли хлопчик захотів піти відпочити «до води» (невеликого озера), його лякають тим, що «спалить сонце».

Проблематика твору досить широка: наявна тут і проблема приреченості (жити так, що «кожен день схожий на попередній»), відповідальності (перед собою та іншими: перед матір'ю за те, що спізнився, перед бабусею за кріп, який «обсіла тля»), дитинства (точніше, відсутності повноцінного дитинства у дітей, які живуть у селі, і яким доводиться працювати змалечку).

Проте найголовнішою є проблема вибору між способом існування нав'язаним суспільством і таким, як хочеш ти сам. Головний герой міг уникнути негараздів, якби залишився вдома, стоячи на колінах на городі, доки б не згорбатів. Однак він обирає дорогу, в кінці якої «його спалить сонце». У творі наявні мотиви циклічності («Кожен день схожий на попередній: блакитне небо, сонце і спека»); передбачення («Це смерть перестріла його на порозі й застерегла», сказавши: «сонце тебе спалить, як стане між першою і другою горою»); дороги (хлопець біжить нею до ставка – купатися: «Він біжить стежкою до гостинця, м'якого, наче тісто, аж ноги стигнуть, а там попід горби, попри городи»; на дорозі дитина падає і збиває коліна; а тоді підіймається і біжить «стежкою в житі до старих верб»); фактично подієвий ряд у творі в основному і складає дорога хлопчика з городу до води). Метаморфози у творі наявні, та жодна з них не здійснена до кінця (реалістичне переважає над магічним): тіло головного героя «розтавало у воді», але так і не розтануло; хлопчик «повашно плавав, уподібнюючись до риб», але й на рибу не перетворився.

Загалом розповідь ведеться від III особи однини. Автор іноді висловлює власне ставлення до подій (використовуючи емоційно-забарвлену лексику та окличною інтонацією): «О, той кріп! Скільки можна казати, що його геть обсіла тля, аж він скрутився». Також у мові автора представлені діалектизми та просторіччя: «баняк» (велика миска), «зупа» (суп), «зимна» (холодна), «гостинець» (битий шлях), «очамріла» (очманіла), «калабаня» (калюжа), «повашно» (повільно). Наявність розмовної лексики у мові героя-оповідача свідчить про те, що розповідь ведеться від імені представника південно-західного наріччя, який не брав участі в описуваних подіях, а був лише мовчазним спостерігачем. Прямих вказівок на стать, вік, соціальний стан, спорідненість оповідача з героями твору немає.

У новелі бачимо язичницький образ-символ – житнього вовка (зустрічається також у романі Галини Пагутяк «Зачаровані музиканти») – у хліборобських народів дохристиянського періоду – уособлення тварини, яка може впливати на врожай. Вовк не бере участі у подіях – лише спостерігає за хлопчиком. Невідомо також, добрий він чи злий (відповідно, не знаємо, який урожай має бути цього року). Смерть уособлена в образі «баби, замотаної в чорну хустку, низенької і горбатої».

Головна думка твору полягає в тому, що лише ми обираємо шлях, яким підемо. І ми маємо робити це свідомо, адже ми самі відповідатимемо за цей вибір.

Рушійною силою твору є порушення табу, яке виникло на міфологічному підґрунті.

Щодо своєрідності хронотопу можна зазначити, що час у селі – циклічний, адже «кожен день схожий на попередній». Єдине, що відрізняє його від решти – хлопчик пішов до озера. Раніше він там ніколи не був – йому про це місце «діти казали». Безпосередня дія починається, коли головний герой, рвучи кріп, згадує про ту воду і вирішує піти туди. Таким чином він розриває циклічність часу. І далі ми вже бачимо лінійне розгортання подій. Досить цікаво вимірює час бабуся (не годинами і хвилинами, а положенням сонця відносно гір). Жінка говорить: «...тобі треба вернутися, як сонце стане між першою і другою горою».

Жоден із героїв твору не має імені. Якщо виходити з позиції, що ім'я певним чином конкретизує людину (наділяє певними характеристиками), то герої цієї новели – герої-типи (хлопчик – не конкретний хлопчик, а взагалі всі хлопчики, які живуть у селі). Універсалізується також місцевість: немає жодної топографічної прив'язки, окрім двох гір, які теж можуть бути будь-якими горами.

Новела має відкриту розв'язку, оскільки читач так і не дізнався, чи спалило хлопчика сонце. Доказом є і незакінчене останнє речення: «Сонце терпляче його очікувало, спинившись між першою і другою горою, а зголоднілі риби кусали за литки...». Це спонукає читачів до співтворчості і

роздумів: повернеться хлопчик додому чи так і залишиться на плавати на поверхні озера і перетвориться на рибу.

Для цієї новели не характерні багатослівні детальні описи природи чи людей. Навпаки: авторка досить стисло, кількома влучними штрихами створює картину зовнішнього світу («річка пересохла, і в криниці нема води, і город аж корчиться від спраги»). Кожна деталь працює для посилення загального настрою твору. Приміром, для характеристики спеки використовується прийом непрямого опису: «мурашки безтямно кидаються на тіло, вкрите потом», «баняк з поміями обліпили мухи».

Образна система твору: город – символізує щоденну роботу; вода – символізує відпочинок; сонце – уособлює небезпеку, страх; [постійна] спека – символ монотонного безрадісного життя, в якому немає місця надії на краще (бо єдиний шлях порятунку – вода у невеликому озері – є табу).

Мова твору. Наявна велика кількості діалектизмів: бабуся називає онука «синцю», у мові автора зустрічаємо такі слова як: «баняк», «зупа», «зимна», «гостинець», «очамріла», «калабаня», «повашно». Антитези: «ворог-сонце» і «спокуса-вода»; «город» і «вода». Порівняння: «гостинця, м'якого, наче тісто». Градація: «всі вони шепотіли, співали, кричали». Уособлення: «город аж корчиться від спраги», «сонце стане між першою і другою горою»; «сонце ще не дійшло до першої гори».



Завдання

1. Ознайомтеся з біографією (автобіографією) Галини Пагутяк, відберіть 10 фактів, які найбільш виразно презентують письменницю – її світогляд і творчу позицію.
2. Запропонуйте 10 запитань для інтерв'ю з письменницею.
3. Складіть перелік 10 художніх творів містичного характеру в українській літературі, створіть буктрейлер за одним із цих творів.

3.4. Аналіз притчевої новели Олега Говди «Йди своєю дорогою»

У новелі Олега Говди «Йди своєю дорогою» розповідається про чоловіка, що потрапив до невідомої країни. Головний герой твору зробив три, на його думку, гарні вчинки, які, проте, за версією правителя держави, містять в собі зло. Перший добрий вчинок – це подаяння жебрачці. Правитель держави зазначає, що тепер вона не захоче більше

працювати й чекатиме подальших пожертв, тобто дармових грошей. Другий вчинок – порятунок дівчини від двох гвалтівників. Негативні наслідки були масштабними: один нападник був убитий, інший, якому вдалося врятуватися втечею, наляканий. Отже, головний герой вбив одного воїна, а іншого зробив боягузом, у подальшому його мали стратити. У перспективі військо втратило двох воїнів, яких, можливо, й невивистачатиме під час битви. А це може призвести до поразки й поневолення країни. Врятована дівчина ж відтепер боятиметься чоловіків, бо «уявні страхи набагато сильніші за пережиті». Третім хорошим вчинком героя був порятунок людини, яка хотіла вчинити самогубство. Отже, він врятував людину, яка вже попрощалася зі світом і не бачить у ньому нічого гарного та приємного. Вдруге на подібний вчинок ця людина не наважиться і своє горе zalиватиме алкоголем, згодом вона стане тягарем для оточення.

Відносність добра і зла головний герой усвідомив наприкінці новели, коли володар наказав замурувати його. Герой не переймався особливо, оскільки знав, що швидко помре від задухи, але наостанок правитель зробив «добро»: він залишив невелику щілину, яка не дасть померти чоловіку від нестачі повітря, тобто вмиратиме він довго, відчуваючи фізичні й моральні муки.

Отже, темою твору є відносність добра та зла у вчинках людей, необдуманість вчинків та їхні наслідки.

Головна думка новели полягає в тому, що в кожному доброму вчинку є зернина зла, а на кожную ситуацію можуть бути різні точки зору. Підтвердженням є рядки з твору: «Добрі вчинки – це зброя і нею треба вміти користуватися». Отже, людина, роблячи, на її думку, добрі справи, має пам'ятати, що наслідки можуть бути різними, тому потрібно добре осмислити ситуацію, перш, ніж робити поспішний висновок і необдуманий крок.

Ідеєю новели є заклик ретельно обмірковувати свої вчинки і їхні можливі настрої, а водночас прагнути зрозуміти дії і аргументи інших людей.

Новела спонукає до роздумів, оскільки її заголовок «Йди своєю дорогою» (це фразеологізм, який означає діяти самостійно, незалежно, не піддаючись чужому впливу) і позиція правителя спонукають читача до відстороненості, невтручання у справи інших. Водночас головний герой зазначає: «...чи не задумувався ти над тим, що державу, у якій люди байдужі до всіх, ворогам легше буде підкорити?» Звідси можемо вийти на рівень широких узагальнень і зробити проєкцію на рівень соціальний: у кожній державі свій політичний устрій, державний лад і досвід розбудови державності. Отже, не має права випадковий заїда втручатися у її справи словом і ділом, бо кожен має «йти своєю дорогою».

Новела вирізняється своєрідністю композиції. Твір починається з постпозиції (післяісторії, епілогу), тобто опису подальшої долі героя – розповіді про муки чоловіка, який кілька днів вже замуруваний, проте він не шкодує про зроблене, стоїчно терпить торттури. Через екскурс в минуле, опис переживань і думок головного героя автор подає події, що призвели до покарання. Отже, далі йде експозиція, з якої читач дізнається, що чоловік багато подорожує і врешті потрапляє в незнайому для нього країну.

Зав'язкою є «добрі вчинки» головного героя. кульмінацією – арешт і наказ правителя про покарання. Розв'язка – замурування чоловіка й останнє слово володаря. З позасюжетних елементів варто назвати описи місцевості та героїв, ліричні відступи (переживання та думки героя), діалоги персонажів та внутрішній монолог героя.

Центральним персонажем новели є чоловік, який є й оповідачем. Окрім того, зустрічаємо також жебрачку, самогубця, дівчину, її гвалтівників, володаря країни. Зазначимо, що герої не мають імен, так само, як і країна не має назви. Це дає змогу читачу зануритись у роздуми, вийти на рівень філософських роздумів і паралелей.



Завдання

1. Перегляньте «колесо емоцій» психолога Роберта Плутчика, який у 1980 році визначив 8 основних емоцій і пов'язані з ними більш складні емоції, яка емоція переважала у вас після прочитання цієї новели. Чи змінилися ваші емоції після обдумування (аналізу) змісту твору? Чому?

2. Метод «Фішбоун». Завдання: на верхній частині скелета запишіть аргументи оповідача щодо його добрих вчинків; на нижній частині скелета запишіть аргументи правителя держави щодо того, чому ці вчинки погані. Сформулюйте на цій основі висновки, що складатимуть хвіст риби й основну проблему, порушену в новелі (голова риби).

3. Напишіть есе з 10 речень на тему «Релятивізм зла й добра в сучасному суспільстві».



ВИСНОВКИ

Український історико-культурний та літературний процеси свідчать, що український інтелігент тривалий час перебував у маргінальному стані, Українська творча інтелігенція – слабший аналог західної аристократії та верства, де, ймовірно, могли б мати вихід у творчість новітні настрої. Тільки в середовищі інтелектуалів інакша світоглядна позиція може оформитися концепційно. Такий стан інтелігенції зумовлений роздвоєністю на українця за походженням та росіянина, поляка чи австрійця за освітою (період ХІХ – початок ХХ ст.), що, з одного боку, уповільнювало вияв його ідейно-художніх пошуків, з іншого – твори митців уже початку ХХ століття просякнуті антиколоніальним пафосом, у них панує атмосфера інтелектуальної свободи, відбувається насиченість пан'європейською тематикою, сенсом «кінця кінців», переоцінкою етико-естетичних пріоритетів, а літературний процес знаходиться в стані безперервного оновлення та становлення, його окремі напрямки взаємодіють між собою. Лакмусовим папером для вияву своєрідності ідеостилю письменника став жанр малоформатної прози.

Новела – це більш стисла форма малої прози, ніж оповідання, у ній менше персонажів, менше подій, інше компонування. У період зламу століть (кінець ХІХ – початок ХХ ст.), у якому протікала творчість Б. Грінченка, Олени Пчілки, О. Кобилянської, В. Самійленка, М. Коцюбинського, О. Маковея, М. Чернявського, В. Стефаніка, Л. Мартовича, Марка Черемшини, Г. Хоткевича, А. Тесленка, С. Васильченка, В. Винниченка тощо, найбільш повний вияв синтезу мистецтв відбувся через поєднання літератури, живопису та музики у різних їх варіаціях на мовному, тематичному, образному і жанровому рівнях.

Літературознавством із кінця ХХ ст. переосмислено усталені теоретико-методологічні, аксіологічні канони, переглянуто базові поняття – «традиційне» і «нове» (роботи М. Фуко, Ж. Лакана, М. Хайдеггера, Х.-Р. Гадамера, Ж. Дерріди), почав формуватися новий інструментарій, набір наукових термінів, понять і категорій. Варто зауважити, що на межі ХХ – ХХІ ст. в українському літературознавстві використовуються засади феміністичної критики та гендерних студій, що спираються на нове розуміння жіночого прозописьма, яке набуло популярності і в Україні на початку 90-х рр. Викристалізувалася ціла

плеяда літературознавців, чії праці отримали визнання серед наукових кіл та були поціновані традицією чоловічого літературного дискурсу (Віра Агеєва, Тамара Гундорова, Оксана Забужко, Соломія Павличко, Людмила Таран). В. Агеєва, упорядник книжки «Гендерна перспектива» (2004), наголошує, що тендерна критика, літературознавство, культурологія, соціологія на сьогодні стають менш полемічними й епатажними, ніж це було на етапі становлення. За словами Наталки Нікітіної, на тлі історико-моральної катастрофи початку ХХ ст., яка викликала апокаліптичні мотиви кінцесвітності, починає домінувати думка про вплив технократичної складової на зальний процес дегуманізації суспільства, виникає культурне відчуження між представниками попередньої ідеологічної системи та носіями нових поглядів.

Часто порівнюють вдалу новелу з краплею криштално чистої води, у якій відбився цілий світ з уламком життя, у якому збереглися основні риси цілого. На відносно невеликому життєвому матеріалі талановитий новеліст за допомогою добору фактів і концентрованої типізації їх, знаходячи надзвичайно місткі слова, відображає певний тип, ціле людське життя чи навіть цілу епоху.

Крім того, випускник ЗВО повинен мати професійну підготовку, що передбачає формування у нього системного мислення, розвитку його вихідного творчого потенціалу, формування у нього постійної потреби у подальшому самопізнанні, творчому саморозвитку, здатності до об'єктивної самооцінки. Підготовка такого фахівця призводить до якісних змін його змістовних і технологічних аспектів. Випускнику-філологу необхідно знати теоретичні основи, різновиди інноваційних педагогічних технологій, їх якісну своєрідність, основні тенденції вдосконалення інноваційних педагогічних технологій, розуміти суть педагогічних технологій, володіти механізмами їх створення та використання, вміти аналізувати індивідуальний стиль своєї професійної діяльності та особливості застосування інноваційних педагогічних технологій, формувати свою технологічну культуру. Відповідно до завдань дослідження в різних його частинах застосовано методи історико-біографічного опису, проблемно-тематичного аналізу, в тому числі й прийоми зіставно-типологічного розгляду художніх творів у контексті літературатурного процесу.

Звернення до творчої спадщини представників малоформатного жанру літератури, досить великого за часовими рамками періоду – кінець ХІХ – початок ХХІ ст., уможливило оприявлення нових аспектів знань про літературний процес загалом та окреслило напрямки подальших пошуків – постколоніальна, постімперська література.



ДОДАТКИ

Додаток А

КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

Абстрагування (лат. *abstractio* – віддалення, відсторонення) – мислене виокремлення суттєвих, найістотніших ознак, прикмет предметів, явищ об'єктивної дійсності чи творів людської діяльності з неістотних, випадкових, другорядних їх ознак. Наслідком абстрагування є загальне поняття, категорія. Процес абстрагування можливий тому, що окремі властивості, ознаки, сторони предметів, явищ, творів, будучи у зв'язках з цілим, мають водночас відносно самостійність. Шляхом абстрагування й узагальнення створюються літературознавчі поняття, які фіксують сутність усіх або групи художніх творів (художня література, епос, лірика) чи одного елемента (тема, сюжет, алітерація тощо).

Абстракціонізм – одна з течій авангардистського мистецтва. Виникнувши на початку ХХ ст, (В. Кандинський, Наталія Гончарова, П. Пікассо, П. Мондріан, О. Архипенко, П. Клее та ін.), А. сягнув свого апогею у 50-ті. Філософсько-естетична основа А. – неміметичний принцип художнього мислення, ірраціоналізм, відхід від ілюзорно-предметного зображення, абсолютизація чистого вираження та самовираження митця засобами геометричних фігур, ліній, кольорових плям, звуків. Творчі пошуки провідників А. у малярстві, графіці, скульптурі тощо впливали на дизайн, а також на художню літературу, на «концептуальне мистецтво», зокрема на конкретну поезію, яка хоч і оформилася в середині століття, однак її вияви спостерігалися у 10-ті роки, зокрема у збірнику «Ослиний хвіст і мішень» (Москва, 1913), де містилися приклади шумової (подвоєння, потроєння і т.д. приголосних) та легатної (актуалізація голосних) поезії, відмінної від задуму.

Абсурд (лат. *absurdus* – безглуздий) – нісенітниця, безглуздя. Термін у цьому значенні вживається істориками літератури і критиками, які аналізують поведінку персонажів художніх творів з позицій правдоподібності (культурно-історична школа, реальна критика). Термінологічного статусу абсурд набуває у словосполученнях «література абсурду», «театр абсурду», які використовуються для умовної назви художніх творів (романів, п'єс), що змальовують життя у вигляді начебто хаотичного нагромодження випадковостей, безглуздих, на перший погляд, ситуацій (творчість Е. Іонеско, С. Беккета, окремі твори Ж. П. Сартра, А. Камю). Підкреслений алогізм, ірраціоналізм у вчинках персонажів, мозаїчна композиція творів, гротеск і буфонада у засобах їх творення – характерні прикмети такого мистецтва. Тому термін «література абсурду» зберігає значення передусім у цій системі і може вживатися для її характеристики. Більш нейтральним щодо оцінного навантаження може бути термін «абсурдистська література».

Автентичний (грецьк. *authentikos* – на підставі достеменних даних, достовірно) – цілком вірогідний, заснований на першоджерелах. А. вважають оригінальні, точні тексти художніх творів певних авторів, їх епістолярій, щоденникові записи тощо, наявні у рукописах, першодруках, авторській коректурі та ін. За приклад А. текстів можуть бути «захалавна» книжка Т. Шевченка, листування Лесі Українки з Ольгою Кобилянською, щоденникові записи П. Тичини і т.п.

Автонім (грецьк. *auto* – сам та *опута* – ім'я) – справжнє ім'я автора, який підписує власні твори псевдонімом. Так, автонім Марка Вовчка – Марія Вілінська, Панаса Мирного – П. Рудченко, Остапа Вишні – П. Губенко, О. Олеся – О.Кандиба, Юрія Клена – О. Бургардт.

Авторське мовлення – на відміну від мовлення літературних персонажів чи дійових осіб (власне прямого мовлення), – текст, у якому автор безпосередньо характеризує зображувані події та відповідні образи. У більшості епічних та ліро-епічних творів авторське мовлення здійснюється від третьої особи, іноді – від першої (оповідання Марка Вовчка). У драматичних творах авторське мовлення зводиться до ремарок, часто досить красномовних, як у п'єсах М. Куліша. Ліричні відступи, опосередковано пов'язані з сюжетом та вчинками персонажів, вважаються своєрідною формою авторського мовлення («Зачарована Десна» О. Довженка, «Зорі й оселедці», «На ясні зорі» В. Міняйла та ін.).

Акварель (фр. *aquerelle*, від. лат. *aqua* – вода) – короткі, фрагментовані літературні твори (шкіц, образок, етюд), асоційовані з малярством, коли безпосереднє враження передається в тонких пластично-зорових образах. До цього прийому зверталися як прозаїки («На камені», «Гірські акварелі» М. Коцюбинського та ін.)

Алегорія – спосіб художнього зображення, заснований на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями, з характерними ознаками приховуваного. Алегоричні образи переважно є втіленням абстрактних понять, які завжди можна розкрити аналітично. Значення алегорії, на відміну від багатозначного символу, однозначне і відділене від образу; зв'язок між значенням і образом встановлюється за подібністю.

Алюзія – стилістична фігура, що містить указівку, аналогію чи натяк на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, закріплений у текстовій культурі або в розмовному мовленні. За матеріал при формулюванні аналогії чи натяку, що утворює алюзію, часто править загальновідомий історичний вислів або якась крилата фраза, наприклад: «Прокрустове ложе», «Рубікон перейдено» тощо.

Амбівалентність (лат. *ambo* – обидва, *valentia* – сила, міць) – суперечливе, «роздвоєне» емоційне переживання певного явища (одночасна симпатія та антипатія). Так, приміром, образ України у ліриці Є. Маланюка трактується як символ досконалості («Степова Еллада», «класично ясна», «Земна Мадонна» та ін.) і разом з тим – як його заперечення («Чорна Еллада», «Антимарія» та ін.).

Архетип (грецьк. *arche* – початок і *typos* – образ) – прообраз, первісний образ, ідея. За Платоном, – це «ейдос», образ, що досягається інтелектом, за Блаженним Августином, – споконвічний, наявний в основі пізнання образ.

Архітектоніка – синонім до слова «композиція»; має елемент оцінки: гармонійна взаємопов'язаність частин твору.

Асоціація – картина чи низка картин в уяві читача, яка виникає поряд з іншою – змальованою чи названою. Кожен предмет чи явище має свій асоціативний ряд, який залежить від національної культури і суб'єктивного світосприйняття, але загалом репрезентує якість понятійне гніздо. Завдання письменника – свідомо керувати асоціаціями читача.

Афоризм – думка, що запам'ятовується, бо викладена стисло і містко.

Бриколаж (фр. *bricolage*) – майстрування міфологічної думки. Термін запроваджений французьким етнологом-структуралістом К. Леві-Строссом для того, аби провести відмінності між неолітичним та галілеєвським світобаченням; тобто Б. протистоїть «інженерії», діючи за допомогою знаків, а не понять. Міфологічне мислення вподібнене до бриколера (майстра), схильного змінювати інструменти і матеріали відповідно до певної ситуації, аналогічно оперує образами, об'єднуючи їх

у нові сполуки через низку розмаїтих перетворень. Прийоми Б. характерні для практики сьогоденного постмодернізму.

Відчуження (нім. die Entfremdung, англ. alienation) – філософський термін для характеристики позиції особи щодо суспільства, в якому вона відчувається зайвою, самотньою. Основою В. є привласнення іншими людьми результатів діяльності особи. Виділяють В. економічне, політичне, морально-психологічне. В літературознавстві В. використовується при аналізі змісту художніх творів, які відтворюють життя людей у ситуації чи в стані В.

Вірш прозою, або Поезія в прозі – короткий ліричний твір настроєвого характеру, наближений за формою тексту до прози і водночас за мелодикою, підвищеною емоційністю та ліричним сюжетом, навіть з фрагментами спорадичного римування – до поезії. Будучи помежовим жанром, В.п., на відміну від власне вірша, спирається на чергування довгих та коротких відтинків ритмізованого тексту, тяжіє до фонетичної упорядкованості та регулятивності мовлення, до «етюдності» чи філософської медитації тощо. Вперше звернувся до В.п. Ш. Бодлер («Малі поезії у прозі», 1869). Згодом цей жанр, починаючи від А. Рембо та І. Тургенева, привертав увагу багатьох письменників, передовсім модерністів, спрямованих на пошуки трансцендентної сутності буття. Не минуло таке захоплення й українських письменників на початку ХХ ст. (М. Коцюбинський, В. Стефаник, М. Черемшина, Г. Хоткевич, І. Липа, О. Плющ, Дніпрова Чайка, Ольга Кобилянська та ін.), з'явилися «акварелі», «етюди», «шкіци» і т.п., які збагатили літературу новими формами. Зверталися до цього жанру і пізніше (Ірина Вільде, С. Гостиняк, Є. Гуцало та ін.).

Вічні образи – літературні образи, які за глибиною художнього узагальнення виходять за межі конкретних творів та зображеної в них історичної доби, містять у собі невичерпні можливості філософського осмислення буття. Класичними прикладами В.о. у європейській літературі вважаються образи Прометея, Гамлета, Дон Жуана, Фауста і т.п., які виникли на конкретному історичному підґрунті й сконцентрували у собі вічні пошуки людиною своєї першосутності, свого онтологічного суттєвого призначення, закарбували істотні риси людської природи, виразили постійні колізії людської історії. Українська література також має свої В.о., які порушують корінні проблеми людського буття: образи Бояна, Ярославни, Байди, козака Голоти та ін.

Вставна новела – невеликий, відносно автономний твір (чи фрагмент твору) в межах роману, повісті, поеми, епопеї тощо, пов'язаний з художньою структурою цих жанрів, але відгалужений від неї своєю

сюжетною лінією. В.н. відома з античних часів («Золотий осел» Апулея), спостерігається вона і в творах нової та новітньої літератури («Повія» Панаса Мирного, «Берег любові» О. Гончара та ін.).

Гіпербола – стилістична фігура явного і навмисного перебільшення для посилення виразності та підкреслення сказаної думки. Наприклад, «я казав це тисячі разів».

Гротеск – тип художньої образності, який ґрунтується на химерному поєднанні фантастичного і реального, прекрасного і потворного, трагічного і комічного, життєподібного і карикатурного. Гротеск – найвищий ступінь комічного. Особливо яскраво виявляються сатиричні форми гротеску.

Експозиція – елемент сюжету, та частина твору, що передуює подіям, попереднє, у найзагальніших рисах знайомство з персонажами твору, уведення в ситуацію, у якій визріває конфлікт.

Екзистенціалізм у літературі (лат. *existentia* – існування) – течія, що виникла після 1-ої світової війни, сформувалася в 30-40-ві, найбільшого розвитку досягла в 50-60-ті ХХ ст. Джерела її містилися у працях німецького мислителя ХІХ ст, Е.-С. К'єркегора, який вперше сформулював антитезу «екзистенції» та «системи» (гегелівського панлогізму). Письменники прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя, На перше місце вони висувають категорії абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті. Для них трагічне начало: ірраціональне, всеохопне ставлення людини до життя, універсальний спосіб буття людини в суспільстві, бо світ – абсурдний, ніщо, а існування, екзистенція людини – це «буття для смерті» як єдиної мети та підсумку існування. Найчастіше письменники Е. застосовують прийом розповіді від першої особи, що передає злиття наратора-споглядача і споглядуваного, хитке місце наратора в просторі та часі, що веде до особистісної міфологізації, якій байдуже, чи це житейська правдоподібність, чи притчева алегорія. В Україні проявився у 20-ті у творчості В. Підмогильного (повість «Остап Шаптала», 1921, збірка новел «Проблема хліба», 1927). Пізніше Е. постав у прозі І. Багряного, Т. Осьмачки, В. Барки, В. Шевчука, в поезії представників «нью-йоркської групи», в ліриці В. Стуса.

Експресіонізм – напрям модернізму. Термін «експресіонізм» покликаний визначити сутність мистецтва, що є за своїми цілями протилежним імпресіонізму й реалізму: мистецтво не зображає дійсність, а виражає її сутність. Світ для більшості письменників-експресіоністів є ворожим для людини, яка стала свідком драматичних подій і тяжких потрясінь початку ХХ ст. (Василь Стефаник «Камінний хрест»)

Епіграф – початково те саме, що й епіграма – напис на могильному камені; пізніше вислови, розміщені після назви, перед текстом твору.

Епілог – елемент сюжету, післяслово, те, що відбулося після розв'язки.

Епітет – художнє означення. Слово чи словосполучення, яке завдяки особливій функції в тексті, допомагає іншому слову набути нового значення або смислового відтінку, підкреслює характерну рису, визначальну якість певного предмета або явища, збагачує мову новим емоційним сенсом, додає до тексту певної мальовничості та насиченості.

Епос – один із трьох родів літератури, відмінний за своїми ознаками від лірики та драми, рід, оснований на домінанті об'єктивованого зображення. Літературні жанри епосу – роман, повість, оповідання, новела, нарис, казка, байка тощо.

Епічність – родова ознака творів епічних жанрів. Настанова на об'єктивність і об'єктивованість, часо-просторову панорамність, історичність.

Естетичне почуття – вищий прояв емоційного зворушення людини під впливом естетичних цінностей.

Естетичні категорії – визначальні, найзагальніші ціннісні поняття, що виражають присутні характеристики сприйняття, переживання, пізнання та поцінування людиною явищ дійсності і мистецтва, творення нового одуховленого світу за законами краси. Одне з універсальних понять естетики – *категорія прекрасного*, що вказує на найвищий прояв досконалості людини, найістотнішу якість творчого життєдіяння за законами краси, одуховлення дійсності. З нею поєднана категорія *величного*, узмістовлена морально-етичними принципами та чеснотами (благородство, гуманізм, лицарство, порядність, вірність, сердечність). *Категорія потворного* – своєрідний антипод прекрасного та величного, своїм контрастуванням сприяє глибшому усвідомленню їх сенсу, широко вживалася у «сміховій культурі», у творчості бароко, авангардизму тощо. Поряд з ними наявні категорії *трагічного та комічного*. Кожна з Е.к. має універсальне значення, акумулює в собі духотворчий чин, спонукає до творчості, до сприйняття мистецтва в його іманентних характеристиках.

Етюд (фр. *etude* – вправи, вивчення) – в малярстві, графіці, скульптурі – твір, що має на меті глибше освоєння митцем зображуваної натури. В літературі – невеликий за обсягом, переважно безсюжетний твір настроєвого характеру («Цвіт яблуні», «Невідомий» М. Коцюбинського, «Дорога» В. Стефаника, «Три зозулі з поклоном» Гр. Тютюнника та ін.). Поряд з поняттям Е. вживаються його термінологічні синоніми – студія,

образок, шкіц (ескіз), що вказують на свідому незавершеність твору, на оте «ледь-ледь», що робить його привабливим. Е. використовується також у драматургії («Кам'яна душа» І. Франка) та, зважаючи на його ліричні характеристики, – в поезії: найактивніше до цього жанру звертається І. Драч.

Жанр – це історично сформований тип художнього твору, що синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається і збагачується, тобто будь-який жанр не є застиглою сумою формальних ознак, а є рухливою, змінною категорією, в якій, проте, зберігається загальне, стійке, те, що повторюється в композиційно-стилістичній структурі твору.

Жанрові форми – нові варіанти жанру, жанрові різновиди, наприклад, новела як жанр утворила низку жанрових форм: автобіографічна, пригодницька, соціально-побутова, психологічна, детективна тощо.

Зав'язка – елемент сюжету, від якого починається розвиток дії. Зав'язуються конфліктні стосунки, взаємини, які мусять протягом твору вирішитись («розв'язатись»).

Ідея – головна думка твору, відповідь на питання «Навіщо це написано?».

Ідіолект (англ. idiolect, від грецьк. idios – свій та dialectos – розмова, говір, наріччя) – індивідуальне мовлення, що пояснюється місцем проживання, віком, фахом, соціальним станом, загальним рівнем культури певної людини. І. як мовна характеристика особистості не тільки окреслює особливе, а й розкриває розмаїті аспекти мови як загальнонаціонального феномена, її невичерпний потенціал. Літературний І. в сучасній поетиці розглядають як важливий складник індивідуального стилю, власне ідіостилю (цей термін застосовується на теренах лінгвістичної поетики). Яскрава характеристика І – втілена в образі возного Тетерваковського з п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Прикладом І. можуть бути новели В. Стефаника, пересипані покутською говіркою, його авторська своєрідність у використанні мовних засобів, що витворює індивідуальний стиль (ідіостиль) письменника. За сукупністю І. визначають професіоналізми, жаргонізми, діалектизми, сленги.

Імпресіонізм – стильовий напрям, основними ознаками якого є: заглиблення у внутрішній світ людини; відтворення яскравими слуховими образами, промовистими художніми деталями найтонших змін у настроях

і природі. Імпресіоністичне письмо вимагає від митця неабиякого таланту, особливої чутливості, вміння писати образно, переконливо й лаконічно.

Імперсональний жанр – такий жанр, що не містить у своїй структурі прикмет індивідуального стилю автора.

Іронія – засіб гумору, троп; незлобливе висміювання, підкреслювання невідповідності дійсного та бажаного, надання словам протилежного значення, подвійного змісту .

Інтертекстуальність (фр. *intertextualite* – міжтекстовість) – міжтекстові співвідношення літературних творів. Полягає у: 1) відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін.; 2) явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів) – тут мають місце всі різновиди стилізації.

Класицизм – напрям у мистецтві XVII–XVIII ст., пов'язаний із суворою нормативністю та регламентацією. У творчості панує культ «класиків» (передусім – античних письменників) та розуму. За зразком античної літератури жанри діляться на високі (трагедія, героїчна поема), середні (елегія) та низькі (комедія, пісня). В Україні не було передумов для розвитку «високих» жанрів літератури з оспівуванням царів, імператорів, бо не було власної держави. Тож через національну специфіку в літературі на перше місце виходять «низькі» гумористично-сатиричні жанри класицизму. (Іван Котляревський «Наталка Полтавка»).

Колізія – оформлення (прояв) конфлікту у вигляді персоніфікованих (очевидних) зіткнень.

Колаж (фр. *collage* – наклеювання) – прийом, запроваджений у малярстві за часів кубізму, закріплений та урізноманітнений дадаїстами, за яким на певну основу наклеювалися всілякі матеріали, відмінні за кольором та фактурою (П. Пікассо, Ж. Врак, К. Швіттерс та ін.). В нинішніх умовах К. зазнав певної еволюції, набувши вигляду асамбляжу (фр. *assemblage* – сполучення, набір), що охоплює різні варіанти речових комбінацій з уведенням реальних об'єктів у певний твір (А. Кепроу, Д. Дайн та ін. представники «Нового реалізму»). До елементів А. небайдужі неоавангардисти (В. Цибулько, О. Ірванець та ін.).

Композиція художнього твору – побудова твору, доцільне поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичні цілісність, зумовлену логікою зображуваного, світоглядною позицією, естетичним ідеалом, задумом письменника, нормами обраного жанру тощо.

Контекст – буквально зв'язок, з'єднання частин і цілого. Будь-що є частиною чогось. Слово і фраза тексту цілком зрозумілі в контексті абзацу чи всього твору. Контекстом твору є творчість автора, контекстом творчості – літературний процес його часу тощо.

Конфлікт – суперечність, протистояння, схований двигун сюжету (зміст, виток, причина колізій). У сюжеті зав'язується і розв'язується конфлікт. Конфліктів дуже багато, а тому існує необхідність їх згрупувати, виділити різновиди. Масштаб, характер перебігу, місце перебігу конфліктів – все може стати критерієм для поділу.

Кульмінація – елемент сюжету, вища точка напруги, вирішальне змагання супротивників, злам, після якого починається рух до розв'язки.

Лейтмотив (нім. Leitmotiv – букв.: чільний, провідний мотив) – конкретний образ, головна тема чи ідея, визначальна інтонація, що пронизує твір або творчість митця, ненастанно згадувана художня деталь, ключова для розкриття задуму митця. Термін запозичений з музикознавства, де його запровадив німецький композитор Р. Вагнер (XIX ст.). Л. глибше розкриває концепцію певного твору, вказує на його підтекст. Так, рефрен «Усе міняється, оновлюється, рветься...», вжитий у різних варіантах у поемі П. Тичини «Похорон друга», вказує на незнищенність життя, на філософське осмислення людського буття в контексті всесвіту, його катастроф та самостверджень на іманентній основі.

Ліричний герой – суб'єкт висловлювання у ліричному творі, свого роду персонаж лірики. Образ, що виникає в уяві читача під враженням висловлених у творі почуттів, переживань, роздумів. Ліричний герой не обов'язково тотожний з автором. Через нього автор або передає власні почуття, або ж просто відображає переживання певної якості. Ліричний герой – поняття суб'єктивне.

Літературний напрям – конкретна частина літературного процесу, породжена творчістю представників одного художнього методу, яка характеризується спорідненістю стильових ознак та існує в межах однієї епохи й нації.

Літературний процес – розвиток чи рух літератури, який визначається як природними законами, так і соціальним розвитком суспільства. Рух літератури визначає в першу чергу єдність і боротьба протилежностей: зміст і форма, традиції і новаторство, реалізм і романтизм, песимізм та оптимізм тощо.

Метафора – один із основних тропів, що полягає в перенесенні властивостей і ознак якогось предмета чи явища на інші за принципом уподібнення / розподібнення.

Метонімія – слово, значення якого переноситься на найменування предмета, пов'язаного з властивим для даного слова предметом за своєю природою.

Модернізм – термін, що позначає сукупність літературних напрямів та шкіл початку ХХ ст.

Мотив – стійкий формально-змістовий компонент художнього твору. Зазвичай мотив виділяють у ліричному творі.

Наратор – оповідач, нарація – оповідь, термін західного літературознавства, вживається в дослідженнях типів оповіді та специфіки оповідних манер.

Неоромантизм – напрям модернізму. Творчість неоромантиків продукувала відродження етично-моральних цінностей (віра, воля, гідність, жертва, ідея, ідеал, мораль, обов'язок, посвята, правда, свідомість, сила, слава, честь тощо) й культу почуттів. Як і попередники – представники романтизму ХІХ століття, неоромантики заперечували прозу «міщанського» життя. Вони оспівували мужність, подвиг, романтику пригод, часто обираючи тлом для своїх сюжетів екзотичні країни. Неоромантичний герой – непересічна сильна особистість, нерідко наділена рисами «надлюдини», вигнанець, що протистоїть суспільній більшості, шукач романтики та пригод. (Леся Українка «Лісова пісня»)

Новела – (італ. novella – новина) – невеликий за обсягом епічний (прозовий) твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом. Новелі властиві лаконізм, яскравість та влучність художніх засобів, перевага сюжетної однолінійності. Сюжет новели простий, надзвичайно динамічний, містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки. Герої новели є особистості цілком сформовані, що потрапили в незвичайні життєві обставини. Автор акцентує на змалюванні їх внутрішнього світу, переживань і настроїв.

Образ – головний елемент художнього світосприйняття і його об'єктивації. Це первісно-чуттєве узагальнення світу. На відміну від поняття, яке завжди безособове, образ втілює суб'єктивне світосприйняття.

Оксиморон – літературно-поетичний прийом, що полягає у поєднанні протилежних за змістом, контрастних понять, які спільно дають нове уявлення. Наприклад, збірка Василя Стуса «Веселий цвинтар».

Оповідач – той, хто веде оповідь. Оповідь буває від першої особи (розказує автор, який був свідком чи учасником подій, персонаж чи вигаданий оповідач) і від третьої (автор є всюдисущим, він не розказує, а ніби показує, подія розгортається ніби сама собою на наших очах). Оповідь від першої особи ліризує твір, від третьої – епізує, надає опису особливої об'єктивності та безсторонності.

Оповідання – малий епічний прозовий жанр, оповідь про один чи кілька епізодів з історії одного чи двох героїв.

Пастель (італ. pastel, зменшене від pastello – паста) – м'які кольорові олівці, виготовлені із фарби, крейди та зв'язувальної речовини, або твір, виконаний цими олівцями. За аналогією називається і літературний твір, переважно поетичний, у якому без детальних подробиць виражається безпосередній настрій, як у відомому циклі П. Тичини «Пастелі».

Персонаж – образ дійової особи, що виступає у творі як об'єкт розповіді. Олюднені, оживлені образи речей, явищ природи, особин тваринного світу в казках, байках, притчах та деяких інших жанрах також називають персонажами. Персонажі літературних творів є результатом уяви автора твору, незалежно від того, чи це уявлення про осіб реального світу (прототипи літературних персонажів), чи цілковитої фантазії.

Персоніфікація – вид метафори, вираз, що дає уявлення про яке-небудь поняття або явище шляхом зображення його у вигляді живої особи і наділеного її властивостями.

Підтекст – те, що під текстом приховане, у широкому значенні підтекст мають всі художні твори, оскільки образне зображення завжди багатопланове.

Повість – середній епічний прозовий жанр. Від роману відрізняється обсягом, односюжетністю, меншою інтенсивністю епічності (немає широкого соціального тла та історичного контексту).

Позасюжетні елементи – опис зовнішності персонажів, пейзаж, авторські відступи, епіграфи, присвяти, сни, листи тощо.

Порівняння – художній засіб, який полягає у поясненні одного предмета через інший, подібний до нього, за допомогою зв'язки, тобто сполучників: як, мов, немов, наче, буцім, ніби та ін. Інколи порівняння може бути вираженим іменником у формі орудного відмінка без сполучників. Брови дашком, губи варениками.

Постмодернізм – напрям у мистецтві останньої третини ХХ ст. Постмодернізм є продуктом постіндустріальної епохи, епохи розпаду цілісного погляду на світ, руйнування систем – світоглядно-філософських,

економічних, політичних. Постмодерністам притаманне прагнення поєднати, взаємодоповнити істини (часом протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій; бачення повсякденного реального життя як апокаліптичного карнавалу; використання підкреслено ігрового стилю, щоб акцентувати на ненормальності, несправжності, протиприродності панівного в реальності способу життя; зумисне химерне переплетення різних стилів оповіді (високий класицистичний і сентиментальний чи грубо натуралістичний і казковий та ін.; у стиль художній нерідко влітаються стилі науковий, публіцистичний, діловий тощо); суміш багатьох традиційних жанрових різновидів; запозичення, перегуки, алюзії спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному рівнях (цитування); іронічність та пародійність; широке використання суржику, жаргонізмів, вульгаризмів.

«Потік свідомості» – стильовий напрям у модерністській літературі початку ХХ століття, згодом – прийом зображення внутрішнього світу героя. Формально потік свідомості є внутрішнім монологом у поєднанні з калейдоскопічним зображенням (людина одночасно думає про різні речі, перескакує з одного на інше, її внутрішній світ – це не окремі психологічні стани, а потік, який ніколи не зупиняється).

Проблема художнього твору – певна суперечність у житті, яку помітив автор літературного твору та яка потребує осмислення, вирішення.

Пролог – початковий епізод твору, в якому щось повідомляється про наміри та завдання автора, коротко викладаються розгорнуті далі події або зображується подія, віддалена в часі від основної дії.

Прототип персонажа – конкретна особа, факти життя або риси характеру якої покладені в основу образу персонажа. Прототипом Чіпки Варениченка, героя твору «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», є Василь Гнидка – заможний селянин, який організував банду й кілька літ тримав у постійному страху чотири повіти.

Реалізм – напрям у мистецтві ХІХ ст. Характеризується правдивим і всебічним відображенням дійсності на основі типізації життєвих явищ. Типові характери діють у типових обставинах, у конкретно-історичних умовах. Герої реалізму завжди зображуються на тлі доби, у кожному творі проступає обличчя історії. (Іван Нечуй-Левицький «Кайдашева сім'я», Панас Мирний, Іван Білик «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»).

Ремінісценція (лат. *reminiscentia* – згадка) – відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору. Проявляється в подібності композиції, стилістики, фразеології. Р. – це здійснюване

автором нагадування читачеві про більш ранні літературні факти та їх текстові компоненти. Є одним із носіїв смислу; компонент форми, що має змістово-семантичне значення, образ літератури в літературі. Р. має дуже широкий діапазон функцій.

Ретроспекція (від лат. *retro* – назад і *specto* – дивлюсь) – пригадування подій, колізій, що передували моментові фабули, в якому перебуває оповідач або персонаж епічного твору; одна з форм психологічного аналізу, з допомогою якої твориться художній час. Широко використана, наприклад, у романах «Перехресні стежки» І. Франка, «Диво», «Я, Богдан» П. Загребельного, «Твоя зоря» О. Гончара, в повісті М. Руденка «У череві дракона». Р. – прийом, протилежний антиципації.

Риторичне запитання – риторична фігура, яка полягає у використанні запитання, що містить у собі ствердну відповідь.

Риторичне звертання – риторична фігура, яка полягає в тому, що висловлення адресується до неживого предмета, абстрактного поняття, відсутньої особи, чим посилюється його виразність.

Рід літератури – узагальнюване поняття, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу. Література поділяється на три роди – епос, лірика, драма. Досить часто зустрічаються твори, у яких поєднуються особливості кількох літературних родів. Найчастіше відбувається поєднання епічного і ліричного начал (ліро-епос). Кожному літературному роду притаманна своя система жанрів. Частина жанрів поділяється на жанрові різновиди за змістовим принципом.

Родово-жанровий синкретизм – взаємопроникнення епічного, драматичного й ліричного начала, трансформація жанрів, накладання одних модифікацій на інші, що вимагало пошуків ефективних засобів художнього зображення.

Розвиток дії – від зав'язки до кульмінації, своєрідний перебіг розповіді автора про життя, стосунки, дії персонажів.

Розв'язка – елемент сюжету, вирішення (розв'язання) конфліктних стосунків у творі, як правило, наприкінці розвитку подій.

Розповідач, або Наратор (лат. *narrator* – розповідач) – різновид літературного суб'єкта, вимислена автором особа, від імені якої в епічному творі він веде розповідь про події та людей, з допомогою якої формується весь уявний світ літературного твору. Р. – літературна постать, котра, як правило, є водночас автором і персонажем (Рудий Панько у «Вечорах на хуторі коло Диканьки»). Від співвідношень автора і Р. залежить характер розповіді літературного твору, спосіб розкриття його

змісту. Діапазон їх широкий: від Р., який не має нічого спільного з автором, крім того, що ним вимислений, до Р., що є безпосереднім виразником авторських ідей, його ідеологічної позиції.

«Розстріляне відродження» – духовно-культурне та літературно-мистецьке покоління 20-30-х років ХХ ст. в Українській СРР, яке дало високохудожні твори у галузі літератури, філософії, живопису, музики, театру, кіно та яке було знищене сталінським режимом.

Романтизм – напрям у мистецтві ХVІІІ – початку ХІХ ст. Романтики проголошують абсолютну свободу творчості. Внутрішній світ людини цікавить романтиків найбільшою мірою. Світ ірреальний стає для них головним об'єктом уваги, адже мистецтво, на думку Жорж Занд, «є не зображенням реальної дійсності, а пошуком ідеальної правди». Визначною рисою романтиків був гарячий інтерес до фольклору, вони значно збагатили систему літературних жанрів, звертаючись до народної творчості. Саме в романтизмі народжується жанр історичного роману, основоположником якого є Вальтер Скотт.

Сарказм – їдка, викривальна, особливо дошкульна насмішка, сповнена крайньої ненависті і гнівного презирства. Сарказм не має подвійного, часто прихованого змісту, як іронія, близько до якої він стоїть, а виражається завжди прямо.

Сатира – різке осміювання, критика всього негативного. Об'єкт висміювання часто малюється у перебільшено смішному вигляді.

Символ – такий тип художнього образу, в якому конкретний зображуваний предмет водночас з власним має значення вказівки на інший предмет, явище або ідею, які безпосередньо в зображуване не входять. Символи вказують на ідеї, поняття або інші абстракції, використовуючи для цього асоціацію, подібність або домовленість (наприклад матеріальний об'єкт може використовуватись для позначення абстрактного поняття). За цими ознаками символ схожий на алегорію, проте ідея алегорії раціональна і однозначна, тоді як ідея символу емоційна і багатозначна.

Символізм – напрям модернізму, основною якого є те, що конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. (Ольга Кобилянська «Valse melancholique»).

Стиль – об'єктивація (втілення) людської неповторності, яка має безліч форм і проявів. Літературний стиль: 1. Сукупність художніх засобів, які вирізняють групу митців на тлі загального літературного процесу, 2. Сукупність художніх засобів, які вирізняють художню мову одного митця.

Сюжет – впорядкування (система) подій у творі, рух конфлікту від зав'язки через розвиток подій і кульмінацію до розв'язки (обов'язкові елементи). Експозиція, пролог, епілог, післямова – не обов'язкові елементи сюжету.

Тавтологія – стилістична фігура, що ґрунтується на однокореновому повторі попереднього слова: диво-дивне, темна темниця, тьма-тьмуца. Ще одним типом тавтології є повторення вже вираженого, коли одна частина висловлювання повністю або частково дублює зміст іншої. У назві усмішки Остапа Вишні «Моя автобіографія» використано тавтологію.

Тема художнього твору – елемент змісту, об'єкт, матеріал зображення у творі, відповідь на питання, про що цей твір.

Течія літературна – стильове втілення літературного методу, відгалуження літературного напрямку, яке має яскраву національну специфіку; сукупність художніх засобів, властивих для певної кількості митців у літературному процесі конкретного періоду. Є течії, однойменні до методів і напрямів: романтична течія, символістська течія та ін.

Фабула – буквально переказ, подієвий кістяк твору, змістовий бік сюжету.

Художній образ – специфічна форма відображення та пізнання дійсності в мистецтві, на відміну від тих форм зображення, якими користуються, з одного боку, у науці, з іншого – у повсякденно-практичній сфері людської життєдіяльності.

(Для укладання словника використано матеріали:

Словник літературознавчих термінів для підготовки до ЗНО з української літератури // <http://lv.testportal.gov.ua:82/traneeLitr/HTML/index.php>;

Словник літературознавчих термінів | OnlyArt //

<https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/shumka-abo-chabarashka/>)

ПЛАН АНАЛІЗУ ЕПІЧНОГО ТВОРУ

Пам'ятайте, цей план – зразок. Під час аналізу не обов'язково зупинятися на кожному пункті, обирайте найсуттєвіше для Вашого сприйняття та інтерпретації.

1. Історія створення твору:
 - Місце твору в творчості письменника і в українській літературі;
 - Зв'язок твору з історичною епохою;
 - оцінка твору в критиці;
 - етимологія, семантика слів, що утворюють назву твору;
 - перегуки назви з творами інших авторів, виникаючі асоціації;
 - смисл епіграфа, посвяти (якщо є)
 - Факти з біографії автора, пов'язані зі створенням цього твору.
2. Жанр твору. Ознаки жанру.
3. Назва твору, його сенс.
4. Від чиєї особи ведеться розповідь? Чому?
5. Тема (про що?) Ідея (що хотів сказати автор цим твором, чому навчити) твору. Проблематика (які проблеми автор піднімає в творі).
6. Сюжет (послідовність подій) твору. Конфлікт (протиставлення, протиріччя), коли він стався, між якими героями, у зв'язку з чим, що послужило приводом? Ключові (головні) епізоди.
Сюжетні лінії: виділити, пронумерувати і назвати для кожної лінії:
 - ДО (дійові особи);
 - події.
7. Сюжетна схема (не всі компоненти обов'язково будуть присутні):
 - експозиція – умови і обставини, які призвели до виникнення конфлікту;
 - зав'язка – початок або прояв і загострення конфлікту;
 - розвиток дії;
 - кульмінація (найгостріший момент у творі);
 - розв'язка;
 - епілог.
8. Композиція (побудова) твору.

Основні засоби композиції

Сюжет – те, що відбувається у творі; система основних подій і конфліктів.

Конфлікт – зіткнення характерів і обставин, поглядів і принципів життя, покладених в основу дії. Конфлікт може відбуватися між особистістю і суспільством, між персонажами. У свідомості героя може бути явним і прихованим. Елементи сюжету відображають ступені розвитку конфлікту.

Тип конфлікту: соціальний, морально-психологічний, ідеологічний, особистісний, внутрішній ...

Оповідь будується на зіткненні поглядів представників різних соціальних верств;

В основі розвитку сюжету лежить конфлікт між старшим і молодшим поколінням.

Події у творі розвиваються динамічно, тому що вони зумовлені суперечностями між бажаннями героя і його можливостями.

Розвиток конфлікту:

- контраст початку та кінцівки твору;
- несподівані повороти подій;
- поступове чи різке нагнітання гостроти конфлікту;
- особливості його вирішення: закономірний (очікуваний) фінал, несподівана розв'язка подій, зовнішня незавершеність.

Фабула – це розташування подій у їх часовій послідовності. Сюжет – це послідовність подій у художньому творі.

Фабула та сюжет можуть збігатися чи ні.

Події у творі зображені автором у їх хронологічній послідовності.

Письменник починає твір від найбільш напруженого моменту й відразу бере увагу читачів.

На початку твору автор показує фінальну сцену, далі оповідь допомагає розібратися у ній.

Композиція може бути кільцевою: наявне обрамлення, його роль.

Композиція може бути побудована на контрасті (антитезі):

- зовнішнього світу та внутрішнього стану героя;
- душевного стану героя на початку і в кінці твору тощо.

Можуть бути ліричні відступи. Навіщо вони використані?

У чім своєрідність композиції?

Пролог – своєрідний вступ до твору, в якому розповідається про події минулого, він емоційно налаштовує читача на сприйняття (зустрічається рідко).

Експозиція – введення в дію, зображення умов і обставин, що передували безпосередньому початку дій (може бути розгорнутою і нецільною, «розірваною»; може розташовуватися не тільки на початку, але і в середині, наприкінці твору); знайомить з персонажами твору, інтер'єром, часом і обставинами дії.

Зав'язка – початок руху сюжету; та подія, з якої починається конфлікт, розвиваються наступні події.

Розвиток дії – система подій, які впливають із зав'язки; по ходу розвитку дії, як правило, конфлікт загострюється, а протиріччя проявляються все ясніше і гостріше;

Кульмінація – момент найвищої напруги дії, вершина конфлікту, кульмінація представляє основну проблему твору і характери героїв гранично ясно, після неї дія слабшає.

Розв'язка – рішення зображуваного конфлікту або вказівка на можливі шляхи його вирішення. Заключний момент у розвитку дії художнього твору. Як правило, в ній або вирішується конфлікт або демонструється його принципова нерозв'язність.

Епілог – заключна частина твору, в якій позначається напрям подальшого розвитку подій і долі героїв (іноді дається оцінка зображеному); це коротка розповідь про те, що сталося з дійовими особами твору після закінчення основної сюжетної дії.

- Розподіл тексту на частини (розділи);
- послідовність і взаємопов'язаність всіх частин твору (розділів, епізодів, сцен, вступних епізодів, ліричних відступів, картин, образів), розгортання дій і групування і розстановка персонажів;
- способи komponування художнього світу: портрет, пейзаж, інтер'єр, ліричний відступ;
- способи зображення: розповідь, розповідь, опис, монолог, внутрішній монолог, діалог, полілог, репліка, ремарка, «потік свідомості»;
- точки зору суб'єктів художнього твору: автора, оповідача, оповідача, персонажів;
- дотримується автор чи ні причинно-наслідкової залежності.

9. Образи ДО (головних): характери, взаємини між персонажами, типовість (унікальність) персонажів.

10. Система образів твору:

- Персонажі (головні, другорядні, позитивні, негативні).
- Особливості імен та прізвищ персонажів (чи «говорять прізвища»).
- Вчинки персонажів, чому так вчинили.

- Ставлення до героя інших персонажів.
 - Як сам себе характеризує персонаж.
 - Як автор ставиться до персонажів.
- 11.** Як виражена авторська позиція (думка автора, його ставлення до описуваної ситуації, порушеної проблеми)? Як автор бачить вирішення поставлених у творі проблем?
- 12. Хронотоп** – характеристика художнього часу та простору.
- Який часовий уривок охоплює твір?
 - Час може бути стиснутим, сконцентрованим, один день уміщає ціле життя.
 - Може бути відтворено історичний час: минуле чи сучасність.
- Простір – місце дії, розширення або утиснення простору, символізм місця тощо.
- 13. Художні засоби** (тропи, фігури), прийоми, що розкривають ідею твору.
- 14. Особливості мови твору** (застарілі слова, діалектні, фразеологізми, жаргонізми тощо).

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Лілік Ольга Олександрівна
Сазонова Олена Володимирівна
Янкова Надія Іванівна

УКРАЇНСЬКА МАЛА ПРОЗА:
ГІБРИДНІ ФОРМИ В
ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.
(контекст інформаційно-освітнього простору)

Навчальний посібник

Для оформлення видання використані фото і малюнки
з різних Інтернет-ресурсів

Технічний редактор *О. Єрмоленко*

Верстка та макетування *О. Полковник*

Підписано до друку 28.07.2022 р. Формат 60 x 84/16.
Папір офсетний. Друк на різнографі.
Ум. друк. арк. 4,86. Обл.-вид. арк. 3,75.
Наклад 50 прим. Зам. № 0035.

ТОВ "Видавництво "Десна Поліграф"
Свідоцтво про внесення суб'єкта
видавничої справи до Державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції.
Серія ДК № 4079 від 1 червня 2011 року
Тел. +38-097-385-28-13

Віддруковано ТОВ "Видавництво "Десна Поліграф"
14035, м. Чернігів, вул. Станіславського, 40