

ЗАСОБИ ДРАМАТИЗАЦІЇ ТА СЦЕНІЧНОЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ У НОВЕЛІСТИЦІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА: ДІАЛОГ І МОНОЛОГ

Н. С. Голод

*Івано-Франківський національний медичний університет;
кафедра мовознавства; 76018, м. Івано-Франківськ; вул. Бандери, 77;
тел. + 380 (342) 52-10-16; e-mail: lukachovych69@ukr.net*

Статтю присвячено дослідженню ролі монологу, діалогу та полілогу як засобів драматизації та сценічної візуалізації у новелістиці Василя Стефаника. Досліджується Стефаникова майстерність, оригінальність індивідуального авторського стилю письменника в аспекті використання різних форм мовленнєвих комунікацій, різних нарративних стратегій, різних прийомів і засобів художнього зображення. Проаналізовано діалектичну єдність традиції та новаторства в новелістиці В. Стефаника в генологічному та поетикально-стилістичному аспектах.

Ключові слова: *епос, драма, лірика, новелістика, новела, жанр, драматизація, сценічність, візуалізація, монолог, діалог, полілог, ремарка, репліка, індивідуальний стиль.*

Вивчаючи творчість будь-якого письменника, літературознавці більшою чи меншою мірою звертають увагу на присутність у ній драматургійності як важливої характеристики індивідуально-стильової манери автора. Із драматургійністю тісно пов'язана категорія сценічності, за якою в літературі функціонально закріплюються пошуки шляхів візуалізації сюжету чи образної системи твору.

Як і драматургійність, сценічність не є винятковою характеристикою суто драматургійного роду. Тяжіння до сценічності текстів може простежуватися і в ліриці, і в епосі. Причому автори, які позірно до драматургії жодного відношення не мають, можуть бути схильними до драматургійності й сценічності куди більше, ніж «канонізовані» драматурги. Драматургійні категорії в художньому творі (не обов'язково драматичному) проявляються, на думку режисера В. Василька, як «знання законів сцени, вміння проникнути в секрети акторської майстерності, в психологію сприймання вистави глядачами, знання законів сценічного часу, вміння бути яскравим, лаконічним, «ударним» у своїх виражальних засобах. До поняття сценічності входить уміння розвеселити чи розчулити глядачів, захопити їхню увагу і тримати її в напруженні до самого кінця вистави» [2, с. 112]. Зазначена характеристика, зокрема, цілковито стосується епіка за формальною родо-видовою дефініцією, але драматурга й лірика за глибиною емоційно-змістового наповнення

творчості – Василя Стефаника. Уміння розгорнути перед читачем, неначе перед глядачем у виставі, «конденсовані картини життя, сповнені внутрішньої дії та спрямовані на створення образів героїв, які не тільки несуть якісь думки, але мають власну індивідуальність, діють з конкретною метою»; вміння довести читача до катарсису, візуалізуючи реальні страждання реальної людини з плоті та крові «з усіма своїми вадами та чеснотами» [7, с. 142-143] завжди належало до безперечних переваг індивідуального авторського стилю покутянина. До найважливіших засобів утілення категорій драматургійності та сценічності в художній творчості у В. Стефаника, як і у багатьох інших авторів, належали такі форми мовлення, як діалог, монолог, полілог. Причому науковці наголошують, що у справді майстерного автора «діалоги (або монологи) мають бути не просто емоційно забарвлені, але й вкладатися у наскрізну думку та наскрізну дію вистави, формувати у глядача особистісне ставлення до персонажа» [7, с. 142].

Власне, на секрети майстерності В. Стефаника щодо застосування діалогів і монологів як засобів утілення категорії драматургійності в малій прозі частково вже звертали увагу дослідники. Найповніше зазначена проблема висвітлена в дисертації Ольги Казанової «Новелістика В. Стефаника і родо-жанрові особливості української малої прози кінця XIX – початку XX століття». Дослідниця переконана, що «родо-жанрові модифікації у новелах В. Стефаника зумовлені взаємодією епічного та драматичного первнів», оскільки «письменник, змінюючи композиційно-мовленнєву структуру творів, інтуїтивно прагнув створити ілюзію «інсценізації» подій (хоча б в уяві реципієнта), що пов'язано з природою неоднозначного художнього мислення митця. Невипадково В. Стефанік пізніше звертається до написання драми «Палій», створює драматичну сценку «Санчата»» [5, с. 7].

На основі аналізу новел «Побожна», «Злодій», «Лесева фамілія», «У корчмі», «Вона-Земля», «Засідання», «Шкільник», «Святий вечір», «Суд», «Воєнні шкоди», «Дурні баби», «Mortuary», «Синя книжечка», «Лист» О. Казанова робить висновок, що «драматизовані твори В. Стефаника набули жанрової специфіки образків-сенок із властивою їм концентрацією сюжетно-композиційної структури, часопросторового відображення, іноді відсутністю новелістичної логіки розвитку подій»; «діалог в образках-сєнках В. Стефаника стає засобом сюжетного зображення, яке майже не позначено авторською оцінкою»; «діалогічне мовлення «вводиться» у текст експозиційним описом ситуації розповідачем, в якому умовно визначається місце та час подій, окреслено образи персонажів, розкриваються причини виникнення подальшої комунікації» [5, с. 7-8]. У творах «Побожна», «Святий вечір», «Засідання», «Шкільник», «У корчмі» О. Казанова відзначає присутність «конструкту “рамкової композиції”, що дозволяє письменникові відтворити смислову та формальну цілісність діалогічної ситуації» [5, с. 8].

Головна мета, до якої, мабуть, підсвідомо прагнув В. Стефанік, – це не тільки дати реципієнту можливість прочитати, але й «побачити» візуалізовані картини описуваних подій, інтриг, конфліктів і характерів. Тож діалоги в такому контексті ставали важливим художньо-стилістичним засобом. Вони могли виконувати роль двигуна сюжетного розвитку подій, генератора діалектичного протистояння ідей, ідентифікатора характеристик персонажів, детонатора конфліктних ситуацій. Кожна з цих функцій більшою чи меншою мірою містить у собі потенційну енергетику драматичної напруги.

Класичним зразком драматизації епічного твору завдяки застосуванню діалогічного комунікативного дискурсу є Стефанікова новела «Побожна». «Рамкова композиція» твору полягає в концентрації авторських «ремарок», у яких подається коротка, майже документальна інформація про місце (проста селянська хата), час (неділя, обідня пора дня), головних персонажів (подружжя селян), в одному короткому абзаці на початку твору та кількох реченнях у середині та у фіналі твору. Лаконічно, використовуючи переважно автологічні лексичні засоби, автор уже на початку твору розгортає перед нами комічну сценку із життя селян: «Семен та Семениха прийшли з церкви та й обідали – мачали студену кулешу у сметану. Чоловік їв, аж очі вилазили, а жінка почтиво їла. Раз по раз втиралася рукавом, бо чоловік кидав на ню цяточками слини. Таку мав натуру, що цьмакав і пускав слиною, як піском, у очі» [9, с. 33]. Згідно з класифікацією Н. Слюсар, уже в цьому коротенькому пасажі письменник поєднав одразу декілька функціональних типів ремарки: 1) «ремарка-персоналія (перелік дійових осіб на початку п'єси)»; 2) «ремарка – вказівка на місце дії»; 3) «ремарка – портретна характеристика дійових осіб»; 4) «ремарка, яка відтворює дію персонажів у просторі сцени»; 5) «ремарка, що вказує на обставини чи умови висловлення персонажа»; 6) «ремарка з темпоральним змістом (хронологічно-часова ремарка)»; 7) «ремарка, що відтворює картину побуту, соціального середовища (характеризує обставини, ситуацію, в якій будуть діяти персонажі)»; 8) «ремарка, що передає настрої та психологічний стан дійових осіб» [8, с. 9].

У новелі «Побожна» ремарки фіксують певні взаємопов'язані фази перебігу подій, змін настроїв героїв і поступового наростання драматичної напруги. Тож у поданні ремарок автор цілком доречно застосовує прийом градації. Від експозиції – «Семен та Семениха прийшли з церкви та й обідали – мачали студену кулешу у сметану...» [9, с. 33]; зав'язки – «Семен їв і не припирав башти. Трохи его жінка вколола отим словом, але він возив далі сметану з миски» [9, с. 33]; розвитку дії – «Семен ще мовчав. Трохи був і винен, а по-друге, хотів добре попоїсти...» [9, с. 33]; кульмінації – «Семениха аж заплакала, аж затремтіла»; і до розв'язки – «Семениха втікала на двір, але чоловік ймив у сінях і бив. Мусив бити» [9, с. 35].

Уся ж міжфазова динаміка розвитку конфлікту безпосередньо пов'язана у творі з його нарративною спрямованістю на діалогічну комунікативну модель. Відсутність довгих авторських коментарів і пояснень, фактографічна точність, правдивість і реалістичність діалектного мовлення персонажів, переданого прямою мовою, створюють у реципієнта враження підслуханого чи й підглянутого сімейного конфлікту від його зародження:

«— Аді, насадився, та й льигає, як колода, ану-ко, ци він вікаже де носа? Гние отак кожного свита та й неділі.

— Чьо ти собі гудза зо мнов шукаєш? Як я тобі зав'єжу гудз, то ти его не розв'єжиш, я тобі дам гудза!» [9, с. 33];

аж до драматичного завершення:

«— Мамко, мамко, то-с ні дала за кальвіна, тото-с ми світ зав'єзала! Аді, в неділю береси бити!

— Аді, аді, мой, а то ж я розчинав сварку? Та міркуйте собі, що це за побожна? Ей, небого, коли ти так, то я тобі трохи прикоротаю, я тобі писочок трохи припру. Та же через цу побожну траба би хату покидати! Спи біда, але буду бити!» [9, с. 35]

За допомогою класичного діалогічного механізму у творі – «репліка-стимул ↔ репліка-реакція» – довідуємося характеристики, які дають персонажі один одному. І хоч авторські й читачеві характеристики можуть суттєво розходитися з карикатурними словесними портретами, які дають один одному дійові особи твору, все ж вони правдиво передають емоційну атмосферу сімейної сварки і містять у собі потужний експресивний заряд суб'єктивного сприйняття реальних чи й гіперболізованих вад один одного:

«— Бо не стій у церкві, як слуп. Лиш ксьондз стане з книжки читати, а ти вже очи віпулиш, як цибулі. Та й махаєш головов, як конина на сонце, та й пускаєш нитки слини, як павук, такі тоненькі – лиш шо не захаркотиш у церкві [...]

— Агій на тебе, та же най твої голови дідько причепити, не мої! Ото побожна?! Мой, та ти написаласи у якес архириимске братство та гадаєш, шо-с вже свита? Та я тобі так шкіру спишу, як у книжці, такими синими рьидами... Зійшлиси газдині у братство! Ніхто такого не чув та й не видів. Одна мала дитину дівков, друга одовов, трета найшла собі без чоловіка – самі порьидні газдині зійшлися! Аді, які мині побожні, лиш фоста на заді хибує! Книжки читают, образи купуют, таки живі до раю!» [9, с. 34]

Як бачимо, розвиток конфлікту в аналізованій новелі, наче за класичною драматургічною схемою, безпосередньо пов'язаний із розкриттям характерів персонажів. Діалог при цьому стає механізмом реалізації умовного сюжетного «саморуху» твору. Незважаючи на формальну епічність новели, для її нарративної стратегії притаманна риса, яку Лайош Егрі відзначає у драматургічній літературі, де «діалог виростає з харак-

теру і конфлікту і – своєю чергою – розкриває характер і розвиває дію». У цьому, на переконання дослідника, полягають основні функції діалогу й водночас це – лише необхідна умова існування драми. «Однак діалог має бути діалектичним і сам по собі, тією мірою, якою його можна відділити від характерів і конфліктів. Його внутрішній механізм повинен працювати за принципом конфлікту, що поступово розвивається», – вважає науковець [4, с. 87-88].

У контексті проблеми засобів драматизації новели «Побожна» слід також звернути увагу на «прагматичну функцію діалогів, властиву драматичному мовленню – подвійну адресацію реплік, спрямованих не лише на існуючого опонента героя, але й на читача (глядача) через діалектику контекстуальних смислів висловлювання, вставні синтаксичні конструкції»; на те, що «діалогічне мовлення набуває надзвичайної виразності, часом – риторичності та емоційності» у творі [5, с. 9]. Прикладів реплік подвійної адресації в аналізованому творі не бракує: «Аді, які міні побожні, лиш фоста на заді хибує!»; «Мамко, мамко, то-с ні дала за кальвіна, то-с ми світ зав'езала! Аді, в неділю береси бити!»; «Аді, аді, мой, а то ж я розчинав сварку? Та міркуйте собі, що це за побожна? Ей, небого, коли ти так, то я тобі трохи прикоротаю, я тобі писочок трохи припру. Та же через цу побожну траба би хату покидати! Спи біда, але буду бити!» [9, с. 34-35].

Новела «Побожна», на наш погляд, є показовою в аспекті демонстрації потенційних можливостей класичного діалогічного мовлення як засобу драматизації епічного у цілому твору. З деякими жанрово-стильовими й наратологічно-композиційними модифікаціями подібне функціональне навантаження діалоги виконують і в інших творах В. Стефаника. «Смисловизначальну та структурну роль діалогів, що виявляється у формі контекстуального протиставлення висловлювань героїв» науковці відзначають також у творах «Злодій», «Мамин синок», «Засідання», «Шкільник». Діалоги тут функціонують «не лише як мовленнєвий засіб, а й як певний “дієвий” акт, пов'язаний із прагненням мовців вплинути один на одного» [5, с. 8]. «Перформативний аспект висловлювання» виявляється в образах-сценках «Лесева фамілія», «Злодій», у яких «сама прагматика реплік виявляє приховану інтенцію дії у слові, що зумовлює певне цільове спрямування діалогу («Лесева фамілія»); «діалогічні репліки виявляють ілокутивну прагматику наказовості, спонукання, вимоги»; а «дієслівні лексеми помітно посилюють значення процесуальності мовлення і ритмізують його» [5, с. 8]. Присутність згаданого вже прийому градації «що втілюється системою експресивних висловлювань, які відбивають поступове наростання психологічної напруги», відзначають також у структурі діалогів у новелах «Злодій», «Святий вечір», «Синя книжечка» [5, с. 8].

Схоже до діалогічного функціональне навантаження виконують у творах В. Стефаника й полілоги. У застосуванні цього виду комунікації

для драматизації загалом епічних творів покутянин теж не був цілковитим новатором. О. Казанова звертає увагу на подібні до Стефаникових (за змістовим наповненням і формальними ознаками поетики) образки у творчості Д. Марковича, В. Стебника, А. Чайковського, О. Юркевича [5, с. 9].

Лаконічні, зазвичай експресивно марковані, репліки багатьох учасників комунікативного акту, передані прямою мовою, створюють візуальний образ певного скупчення людей, котрі безпосередньо реагують на ситуативні зміни перебігу сюжетних подій. Щоправда, збільшення кількості персонажів-мовців часто обернено пропорційно впливає на ступінь деталізації персональних характеристик кожного учасника полілогу. Навіть більше, адресат і адресант висловлювання у полілозі вгадуються абстрактно, оскільки автор нерідко ставить собі завдання візуалізувати не конфлікт ідей, не протистояння протагоніста й антагоніста, а створити образ колективної ментальності, передати стереотипи масової свідомості чи атмосферу настроїв натовпу. Як і в контексті діалогічного мовлення, слова автора у полілогічному дискурсі виконують роль ремарок, що вказують на місце, обставини, фази сюжетних змін подій, на настроїв і в загальних рисах на головних учасників комунікації. Характерний приклад віднаходимо в новелі «Палій»:

«Пани гуляли, мусіли, мужики їх колесом обступали і реготалися, аж коршма дудніла.

–Гопа дзись!

–Єще раз!

–Полігоньки, плавно враз!

–Гов, доста! Тепер пийте горівку, забирайте свої панці вухі по кишнях та й марш із коршми, бо мужики хотьби собі самі межі собов погуляти!

І пани як зайці висувалися» [9, с. 127].

Дослідники слушно звертають увагу на «драматизовані образки В. Стефаніка, утворені на основі зображення масових сцен, полілогів героїв, психології натовпу («Засідання», «Злодій», «Moritury», «Суд», «Шкільник», «Воєнні шкоди», «Дурні баби»)». У структурі та функціональних властивостях тексту таких образків-сценок В. Стефаніка відзначаються «інтегровані драматичні та епічні ознаки поетики, що виявляються у драматичних властивостях сюжетно-композиційної будови та в епічному змістовому наповненні ситуацій («Шкільник», «З міста йдучи», «Майстер», «Такий панок»)» [5, с. 9].

Як переконаємося, драматургійний потенціал діалогів і полілогів абсолютно гармонійно реалізується у прозі В. Стефаніка. Однак найчастіше вживаною комунікативною формою мовлення в структурі новелістики письменника є монолог. Останній, своєю чергою, теж наділений потужною енергією драматизації. До того ж, як відомо, пафос трагедійності в класичних драматургійних жанрах теж головно артику-

лювався у монологічних мовленнєвих формах. Усе це, найвірогідніше, й детермінувало частотність Стефаникового звернення до монологу.

Монологічна нарративна стратегія реалізована, зокрема, у творах «Стратився», «Святий вечір», «Ангел», «Похорон», «Синя книжечка», «Майстер», «Катруся», «Вечірня година», «Камінний хрест», «Кленові листки», «Діточа пригода», «Лист» та інших. У деяких з них монолог домінує, у деяких – поєднується з діалогічною та полілогічною формами, однак об'єднує всі ці твори підвищена драматична напруга, що акумулюється власне завдяки градаційному нагнітання експресії у кожній новій репліці героя, зверненій не так до інших персонажів, як до самого читача. У цій стилістичній особливості Стефаникової новелістики проявляється загальна риса тогочасної «нової» української літератури. Суть її лапідарно розкриває І. Франко в праці з промовистою назвою «Старе й нове в сучасній українській літературі»: «Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення [...] В порівнянні до давніших епиків їх можна би назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб'єктивна; навпаки, вони далеко об'єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво, переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима» [10, т. 35, с. 108].

Прикладом градаційного нагнітання психологічної напруги, використовуючи як засіб монологічне мовлення героя, може бути новела «Мати». Одностороннє спілкування старої Верижихи з донькою починається з нейтрального, ба навіть привітного: «– Слава-йсу» [9, с. 236]. Ніякої небезпеки на початку твору «не віщують» і авторські «ремарки», що обрамлюють привітання: «Стара Верижиха йшла до своєї доньки і підпиралася довшим костуром від себе, і думала: Осінь богата, всі горобці, як грудка масла, а бідні діти також товстіють» [9, с. 236]; «Сіла на лаву в доньки і глянувши на неї подумала: але ж файна» [9, с. 236]. Тільки речення про ситих горобців і підпухлих від голоду дітей може натякнути на історико-політичне тло, на якому розгортаються події (незважаючи на врожайний рік, люди голодують через лихоліття Першої світової війни). Але й ця обставина не може налаштувати читача на очікування якоїсь конфліктної ситуації у спілкуванні двох рідних людей.

Письменницька «магічна лампа» лише поступово починає освітлювати можливе джерело напруги через наступну «репліку» Верижихи: «– Та що ти, донько, поробляєш. Забулась за нас та за свого хлопця, що дідові не злазить з рук і не дає робити» [9, с. 236]. І хоч подальші репліки матері, начебто знову цілком нейтральні і не марковані під-

вищеною експресивністю: «– Донько, підпали вогонь та звари мені тої московської гарбати, чую, що ця гарбата дуже помічна»; «– А покажи мені, доню, ті дарунки, що тобі надарував тот великий москаль»; та відчуття конфліктності ситуації підтримується на цьому композиційному етапі авторськими «ремарками»: «Лиш зелений листок перед бурею так тріпочеться, як її Катерина»; «Дріжачими руками, гарними почала складати перед мамою шовкові хустки, спідниці, перли, найтонші черевики і багато ще панського краму» [9, с. 236]; «Вогонь розгорівся добре. Стара Верижиха сіла перед печею і з подолка кидала у вогонь до-рогий крам»; «Катерина коло постелі біла, як стіна, стояла перед мамою, як перед опирицею» [9, с. 236].

Врешті-решт, використовуючи жанрові можливості новели, яка передбачає несподіваний композиційний поворот у творі, у кульмінації (найвищій точці градації емоційного мовлення Верижихи) автор підсилює вплив на читача експресивним вибухом – криком душі матері, яка не здатна далі зберігати спокій: «– Ти, курво, то твій чоловік тепер витягає гармати з болота, то ти дитину кинула в мене на постіль, як сука, що песята покидає. Ти з офіцером щодня їдеш як пава бричками. Люди ховаються від твоїх поїздів. Колеса твоїх колясок їдуть моїм серцем і розрізують його. Ти, курво, заткала у мій сивий волос захляпану квітку ганьби» [9, с. 236].

Шекспірівською глибиною трагізму вражає запропонована матір'ю доньці розв'язка драматичної ситуації: «– Тобі, набого, жите скінчилося серед нас, я дорого заплатила за це тріло, насип його в московську гарбату, випий і зараз спокутуєш гріхи. Я тебе файно вберу, я тебе файно поховаю і змажеш ганьбу з нас старих і свого хлопця» [9, с. 237].

Складається враження, що цей страшний монолог матері промовляє до Катерини навіть не схований за своєю героїнею автор, а саме невблаганне життя, яке тисячами своїх явних і таємних законів і присудів прирікає жінку до невідворотного фіналу.

Так само життю, всьому світові, а не конкретним людям, що «обминали» її біля церкви, адресовано й останній монолог Верижихи в епілозі твору: «– То як моя Катерина жила, то вас приходило сто на день і приповідалисте: а вона ганьбить нас, а вона забирає найліпші коні з москалем до міста, а вона каже у кого гроші, у кого худоба, а вона спить у жидівських перинах, а вона дзуркотить жидівськими перлами... Мій старий тижнями не входив до хати, аби не дивитися на святі образи. А тепер, коли я її післала на смерть, то чого ви, бестії, ще хочете від мене? Лиш підховаю її хлопця і піду тою самою дорогою, що вона» [9, с. 128].

Формально (синтаксично, пунктуаційно) всі наведені вище «репліки» мають ознаки діалогічного мовлення: пряма мова передається без лапок, кожне нове висловлювання героїні подається з абзацу і починається з тире. Та й адресат мовлення, хоч і не бере участі у розмові, та

все ж відомий. Однак за своєю суттю – це таки монолог, оскільки двосторонній обмін інформацією, чергування висловлювань у тексті відсутні; діалогічний механізм, коли «репліка-стимул» вимагає «репліки-реакції», не працює. Функціонально наведені вище репліки героїні відповідають одразу декільком типам монологічних висловлювань: «монологу – висновку із ситуації, що склалась у взаємостосунках персонажів»; «монологу – реакції на екстремальні обставини, в які потрапляє персонаж»; «монологу – моделюванню персонажем майбутньої ситуації з його участю»; «монологу, за допомогою якого відтворюється мовлення персонажа в стані афекту»; «монологу – характеристиці іншої дійової особи твору»; «монологу – розповіді про ситуацію, що мала місце поза простором сцени» [8, с. 8-9].

Зазначений монологічно-діалогічний спосіб подання інформації, який по суті можна дефініціювати як псевдодіалог, – без перебільшення претендує на означення улюбленого стилістичного прийому В. Стефаніка. О. Казанова про цю характерну рису індивідуальної авторської манери письменника зазначає: «Стан тривоги, напруження у творах В. Стефаніка сугерується через схвильовані інтонації, син таксичну структуру монологу, розбитого на короткі абзаци. Реплікація монологічного мовлення виявляє інтенції його діалогізації». Тип такого діалогізованого монологу дослідниця визначає як «монолог-звернення, що втілює безпосередню апеляцію до наявного слухача, який залишається мовчазним» [5, с. 10].

І. Денисюк, порівнюючи жанрову специфіку творчості І. Франка та В. Стефаніка, різницю між «старою» та «ною» літературами бачить у тому, що останній у новелістиці поступово відходить від епічно-розповідного і наближається до картинно-демонстраційного способу викладу: «Новелісти “нової генерації” почали сміливо “обрубувати” фабулу. Багатометражність старого оповідання змінив один сповільнений кадр, але дуже напружений» [3, с. 154-156].

Оскільки «один сповільнений напружений кадр» вихоплюється із потоку життя, то в жанровому аспекті домінує фрагментарна форма з атрофованою сюжетною лінією. У новелі «Стратився» експозиція агадує початок драматичного твору. Це короткий (всього чотири рядки) опис того, що відбувається «у кадрі». Як і будь-який фрагментарний твір, новела раптово починається і раптово обривається, а не закінчується. Щоби підкреслити, що «кадр» вихоплений із потоку життя, Стефанік акцентує на двох деталях, які мали би налаштувати реципієнта на думку про діалектику «вічності» та швидкоплинного «моменту»: 1) «Колія бігла світами» – як символ вічного руху життя; 2) «Сльози падали, як дощ. Як раптовий, падали, що нараз пуститься, та й незабавки уймається!» – поєднання понять «сльози» (біль окремої «маленької людини») і «дощ» (вічне явище природи, в якому губляться «сльози»). Ця ремарка дає слабе освітлення «сцени», на якій будуть відбуватися

подальші події. Із декорацій на ній лише лавка; із дійових осіб «світло» вихоплює лише селянина, який, «аби его ніхто не бачив, що плаче, то ховав голову у писану тайстру». Принагідно зазначимо, що мінімалізм у засобах візуалізації – характерна риса сучасної постмодерної драми.

В новелі «Стратився» ознаки справжнього діалогу виникають тільки тоді, коли селянин передає розмову із сином у сні або розмову з дружиною, яку він змушений був залишити вдома. Про присутність інших людей при розмові ми здогадуємося лише з додаткової інформації, як от: «виходив з людьми»; «поліціян надійшов»; «вояк пішов дальше вартувати». З усіх цих персонажів один лише вояк відповів селянинові:

–Пані вояк, а то тутечки умер Николай Чорний?

–Він повісився у вільхах за містом. Тепер лежить у трупарні. Йдіт цев вулицев вдолину, а там хтос вам покаже [9, с. 18].

Як будь-який драматичний твір, аналізовану новелу можна умовно поділити на кілька дій зі своїми окремими локаціями: 1-ша дія – поїзд; 2-га дія – село; 3-тя дія – місто; 4-та дія – у трупарні. На початку кожної – своя експозиція в авторських «ремарках».

Самотність селянина особливо відчувається у місті: «Виходив із людьми. На улиці лишився сам. Мури, мури, а межі мурами – дороги, а дорогами тисячі світил в один шнур понасилювані. Світло у пільмі потопало, дрожало. Ось-ось впаде, і чорне пекло зробиться» [9, с. 18]. У цій «дії» маємо пряму вказівку автора на слабке освітлення. Світла «що в пільмі потопало», світил, які «пускали корінне у пільму», наче тільки на те й вистачає, щоби вихопити з пільми вселюдського болю і горя самотню трагічну постать батька, який втратив єдиного сина: «Мури подавалися один д одному, світила сходилися всі до купи і грали барвою, як дуга. Замкнули мужика, аби его добре оглянути, бо він з дуже далеких країв сюди за вандрував» [9, с. 18]. Чоловік поряд із людьми, він говорить до людей, але вони йому не відповідають, принаймні, ми не чуємо, що вони відповідають, бо вони не знають «мови» його болю, бо вони розчиняються у пільмі.

У цій, формально діалогізованій, комунікації практично відсутнє «двоголосне слово», яке, за М. Бахтіним, і є «одиницею» діалогу. Такий тип монологічного діалогу чи одностороннього діалогу, чи псеводіалогу, з одного боку, драматизує епічну жанрову природу новели, а з іншого – читається у дискурсивному полі поетики експресіонізму. Крик болю маленької людини, огорнутої пільмою, крик, якого ніхто не чує, цей «голос, що волає у пустелі» асоціюється з образом крику, створеним у однойменній картині класика малярського експресіонізму Е. Мунка.

У новелі Стефаніка селянин постійно знаходиться поміж людьми, але він трагічно самотній у своєму горі. Монолог наодинці, коли герой говорить так, ніби він один, вважається одним із класичних прикладів драматичної умовності. Квінтесенція цього, умовно кажучи, одностороннього спілкування – це розмова старого з трупом сина:

– Синку, синку, та й ти стративси!.. Скажи міні, синку, що тебе у гріб загнало? Нащо ти душу стратив?! Ой привезу я розрадочку мамі від тебе. Марне пропадем [9, с. 18].

З метою візуалізації створених у новелі образів, а також для підсилення їхнього експресивного впливу на реципієнта автор вдається до контрастного опису трупа самогубця:

1) із натуралістичними подробицями описано картину, яка постала перед очами батька («У трупарні на великій білій плиті лежав Николай. Гарне волосся пливало у крові. Вершок голови відпав, як лупина. На животі був хрест, бо навхрест пороли та позшивали» [9, с. 19]);

2) зібраного на похорон сина («Сльози падали на трупа та на білу студену плиту. Плачучи, убирав сина на смерть. У біленьку мережану сорочку, у пояс вишиваний та в капелюх з павами его убрав. Писану тайстру поклав під голови, в головах поклав свічку, аби горіла за страчену душу.

Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній мармуровій плиті та гейби усміхався до свого тата» [9, с. 19]).

Контрастне поєднання красивого і потворного підвищує напругу між різними полюсами естетичного сприйняття дійсності, підсилює трагізм описаної сцени.

Цікавим прикладом образка-візії є Стефаникова новела «Роса». Оригінальність твору пов'язана і з його жанровою, і з поетикальною специфікою. За жанром твір близький до настроєво-емоційної етюдної замальовки, тож цілком гармонійно на рівні поетикальному домінує м'яка лірична імпресіоністична манера. Автор не намагається вплинути на читача гостротою вираження емоції, як у попередньо аналізованому творі, а дає можливість настроєво подивитися на світ очима головного героя – старого Лазаря. Крізь призму душі селянина ми відчуваємо повноту вражень, що охоплюють його у час народження нового дня. Йдеться про новий день у прямому (фізичному) та переносному (духовному) значенні слова. Схід сонця приносить тепло, випаровує росу, що так дошкуляє своїм холодом усе життя селянинові. Так само надія на Україну і на внуків, які тою Україною марять, надає селянинові відчуття оптимізму й умиротворення, віру в продовження свого роду і народу. Оптимальним для втілення творчого задуму автора природньо виявився особливо популярний у романтичній літературі та у фольклорі (однак не чужий і для імпресіонізму) прийом психологічного паралелізму, коли ліризація художнього твору здійснюється завдяки уподібненню пейзажних картин і настроєво-емоційних переживань героя.

Окрім ліризації, у творі присутні й ознаки драматизації епічного жанру. Навіть більше, саме синкретизм елементів трьох літературних родів забезпечує підсилення і поглиблення кожного з них за рахунок двох інших. Скажімо, згаданий прийом паралелізму реалізується завдя-

ки використанню типово драматургійного засобу – у репліках старого Лазаря, звернених до роси:

– Ей, ти, росо, їла ти мене від дитини; я коло овець плакав від тебе. А як був молодий, то мусив підкочувати білі штани, йдучи від дівки, щоб мама не сварила, а як став газдою, і заходив в збіжжя косити, то ти жерла мене і кусала, і боронила перед косою кожде стебло, аби їх ще завтра напоїти своїм різким напитком, але восени ти найгірша, бо забирають від тебе все, кому ти щодня лице мила. Ти так, як мама, що не дає своїх дітей [9, с. 238];

до сонця:

– Ти, вічне сонце, ти знов благословиш мене на сніданок. Та-м слабкий; роса, твоя донька, не має вже на мені що пити, самі кості. Але в мене внуків багато. Роса має кого обливати своїми перлами. А ти, мамо наша, ясне сонечко все благослови їх до сніданку [9, с. 239];

до Бога:

– [...] Мій ласкавий боже, чим я годен відплатити твою ласку? Ти мене своїм сонцем, дощем і бурею тримав у силі довгі роки, аби мої діти і їх діти жили і росли [9, с. 239].

Важливо також зазначити, що наведені репліки засвідчують присутність у творчості В. Стефаніка такого різновиду мовленнєвої комунікації, як «односторонній діалог». Однією з проблем, які науковці розглядають у контексті «внутрішньо-зовнішнього монологу», є проблема синтезу елементів автокомунікативного й псевдокомунікативного дискурсів. Останній Флорій Бацевич виділяє «у межах зовнішнього й окреплює його як «спілкування» з тваринами, рослинами, артефактами тощо» [1, с. 106]. З. Лещишин пропонує дифеніціювати форму комунікації, коли персонаж «спілкується» з твариною, рослиною, «звертається до сил природи, Бога тощо» саме як «односторонній діалог». При цьому дослідниця усвідомлює: «Діалогічність такого мовлення, що зазвичай чітко виявляється у структурі монологу, значною мірою формальна, адже мовець свідомий того, що його мовлення одностороннє і не очікує мовлення у відповідь, звертається радше до себе» [6, с. 154]. Джерела походження художнього діалогічного спілкування персонажа з явищами природи, навколишнім світом і Богом, учені пов'язують із фольклорною традицією: «У фольклорних пісенних текстах знаходимо чимало відповідних прикладів діалогів, в яких тісно переплітаються особливості світосприйняття і мистецька метафоричність і символічність. Найчастіше вони побудовані за принципом паралелізму: наратор звертається з питанням до персонажа рослини чи тварини (поля, верби, тополі, калини, сокола, коня тощо), згодом до персонажа-людини (дівчини, парубка тощо) і отримує відповідь від того й іншого» [6, с. 154-155]. Тож новела «Роса» засвідчує ще одну, надзвичайно важливу, рису індивідуальної авторської майстерності В. Стефаніка: уміння синтезувати жанрові, поетикально-стилістичні елементи на фундаментальному диску-

рсивному полі діалектичної взаємодії традиції та новаторства в літературному процесі.

Звичайно, діалогічно-монологічне мовлення – не єдині засоби драматизації у Стефаникових новелах. Однак одне з основних функціональних призначень діалогу та монологу в структурній організації новелістики В. Стефаніка пов'язане саме з намаганням візуалізувати описані в ній конфлікти, характери, емоції, образи, дати можливість автору будувати нарацію крізь призму світосприйняття його героїв, а читачу сприймати описане не як відстороненому спостерігачеві, а як одному з учасників розгорнутих «на сцені» чи «в кадрі» Стефаникового твору подій. Власне, у вмінні гармонійно синтезувати елементи різних родів і жанрів літератури і полягає, на наше переконання, один із основних секретів новелістичної майстерності покутянина.

Література

1. Бацевич Ф. С. Нариси з комунікативної лінгвістики: [монографія] / Ф. С. Бацевич. – Львів: Видавничий центр Львівського національного університету ім. І. Франка, 2003. – 281 с.
2. Василько В. С. Фрагменти режисури / В. С. Василько. – К.: Мистецтво, 1967. – 384 с.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк. – Львів, 1999. – 280 с.
4. Эгри Л. Искусство драматургии. На основе творческой интерпретации человеческого характера [Електронный ресурс] / http://teatre.com.ua/upload/all/lib/iskustvo_dramaturgii.pdf.
5. Казанова О. В. Новелістика В. Стефаніка і родо-жанрові особливості української малої прози кінця XIX – початку XX століття. Автореферат дисертації канд. філол. наук / Казанова Ольга Валеріївна. – Одеса, 2008. – 20 с.
6. Лецишин З. Внутрішній монолог як модель комунікації / З. Лецишин // Наукові записки. Серія «Філологічна». Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 22-23 квітня 2010 року «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість». – Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія». – Вип. 16. – 2010. – С. 148-161.
7. Полякова Ю. Ю. Поетичний театр Лесі Українки: проблема сценічності / Ю. Ю. Полякова // Вісник Харківського національного університету ім. В. В. Каразіна. Сер.: Філологія. – 2013. – №1080. – Вип. 69. – С. 140-144.
8. Слюсар Н. Структурно-функціональні особливості драматургійних текстів. Автореферат дисертації канд. філ. наук / Слюсар Наталія Олександрівна. – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с.
9. Стефанік В. Збір творів: В 3-х т. / Василь Стефанік – К., 1949 – 1954.

10. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. / Іван Франко – К.: Наук. думка, 1978 – 1986.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 10.05.2017 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Хоробом С.І.*

**MEANS OF DRAMATIZATION AND SCENIC
VIZUALIZATION IN VASIL STEFANYK'S NOVELLAS:
DIALOGUE AND MONOLOGUE**

N. S. Holod

*Ivano-Frankivsk National Medical University; Department of Linguistics;
76018, Ivano-Frankivsk, Bandera St., ph. + 380 (342) 52-10-16;
e-mail: lukachovych69@ukr.net*

The article is dedicated to the research of the role of monologue, dialogue and polilogue as means of dramatization and scenic visualization in Vasyl Stefanyk's novellas. Stefanyk's mastery and originality of individual author's style of the writer in terms of using different forms of verbal communications is being investigated, different narrative strategies, different techniques and means of artistic depiction. The dialectic unity of tradition and innovation in Vasyl Stefanyk's novellas regarding the genealogical, poetic and stylistic aspects are being analyzed.

Keywords: *epos, drama, lyrics, novellas, genre, dramatization, staginess, visualization, monologue, dialogue, polilogue, remark, cue, individual style.*