

УДК 82-2:821.161.2

**“ДРАМАТИЗАЦІЯ” НОВЕЛІСТИКИ В. СТЕФАНІКА
У ФОКУСІ НАРАТОЛОГІЧНОЇ МЕТОДОЛОГІЇ****О. В. Казанова**

*Одеський національний університет імені І. Мечникова;
кафедра української літератури;
65082, Одеса, Північний бульвар, 26; тел. 0674848213*

У дослідженні з'ясовано особливості функціонування оповідних форм новелістики Василя Стефаника, що позначилися на драматизації його прози та модифікації жанрових форм творів письменника. Доведено, що з використанням прийомів драматургічної поетики (драматизація подієвості, діалогічне та монологічне мовлення та ін.) новеліст психологізував свої твори, надавав прозовим оповідам напруження, що граничило зі справжньою народно-філософською трагедією.

Ключові слова: *новела, драматизм, наративні моделі, діалоги й монологи мовленнєвої характеристики героїв, В. Стефанік.*

Кінець XIX – початок XX століття в українській літературі був періодом оновлення змісту та форми художньої творчості, переосмислення традиційних способів світозображення. Найбільш придатною для формально-змістових модифікацій виявилася мала проза, у якій спостерігається динаміка в межах жанрових парадигм, і виникнення нових жанрових різновидів. Ці явища певним чином осмислені у працях В. Агеєвої, Ф. Білецького, Т. Гундорової, І. Денисюка, Н. Калениченко, В. Костюка, Ю. Кузнецова, С. Павличко, В. Фащенко, С. Хороба, Н. Шумило та ін. І все ж питання синтезу, інтеграції різних родових та жанрових ознак у художній структурі епічного тексту залишається ще недостатньо вивченим. Так, І. Денисюк, аналізуючи загальні тенденції розвитку української малої прози зламу століть, зазначив, що “...відбувається дифузія літературних родів та жанрів – лірика затоплює прозу, драма братається з новелою, оповідання з нарисом чи новелою, а то й із повістю. Толерується крайня “верлібність”, фрагментарність прози. Виникають різні форми “новелістичного нарису”. Йде безнастанна трансформація жанрів малої прози – взаємопроникнення і їх взаємонакладання, процвітає розмаїтість форм і барв” [4, с. 265-266]. Отже, найпомітнішими чинниками модифікації жанрів малої прози стають процеси драматизації та ліризації епічних текстів, які були пов’язані не лише зі зміною ідейно-художніх орієнтирів, конфліктного та сюжетного розвитку, а також виявились у видозмінах структурно-композиційного рівня тексту, специфіки оповіді, способах вираження авторської свідомості та функцій персонажів.

У сучасному літературознавстві процеси драматизації прози активно досліджуються з позицій наратологічної методології (у працях І. Давидової, Ж. Женетта, П. Лаббока, Е. Лайбфріда, Гр. Майфета, Е. Полякової, Н. Семейкиної, Л. Тимофєєва, Р. Уеллека і О. Уоррена, Фр. Штанцеля, В. Шміда, Н. Фрідмана). Переважно увагу дослідників сфокусовано на жанрі роману (іноді оповідання), але деякі прийоми аналізу і спостереження літературознавців є цілком слушними у вивченні малих епічних форм. Зокрема, як доводить П. Лаббок, родо-жанрові процеси передусім позначились на оповідній структурі епічних текстів, де визначальною є комунікативна функція наратора та способи відтворення подій. Літературознавець виділив різні типи оповіді, як-от: “панорамний огляд” (аукторіальну оповідь), “сценічний наратив” (що реалізується з перспективи оповідача-героя, який бере участь у зображуваних подіях), наративну форму “драматизованої свідомості” (де поєднується картинний модус зовнішнього світу з драматизованим модусом показу внутрішніх переживань персонажів), “оповідь-драму” (найбільш схожу на театральну виставу) [Див.: 5]. На основі аналізу роману Г. Джеймса «Незручний вік» літературознавець ретельно проаналізував “оповідь-драму”, що формується на основі компіляції діалогічних сцен, у структурі яких немає описового наративу-резюме, а перспектива читача окреслена діалогічними (монологічними) висловлюваннями героїв [Див.: 27]. Теоретичну концепцію П. Лаббока розвиває американський літературознавець Н. Фрідман, який серед багатьох типів нарації найбільш наближеним до “сценічної” оповіді вважає “драматичний модус”, а саме певний спосіб упорядкування подій, реалізація яких “...обмежена діями та висловлюваннями героїв” [5, с. 278]. Тому-то визначення індивідуальних характеристик та функціональної ролі суб’єктів оповіді видається одним із продуктивних способів дослідження модифікацій епічних текстів у зв’язку із засвоєнням драматичних ознак.

Продовжуючи означені концепції, Фр. Штанцель у роботі «Типові форми оповіді» доводить, що для створення рецептивно-емоційного тла наративної ситуації потрібно послуговуватися двома формами оповіді: звітом та сценкою. Тут не йдеться про протистояння “епічного та драматичного” в тексті, навпаки – “...епічне відтворення подій вбирає ці дві форми наративу” [29, с. 35]. Літературознавець, аналізуючи особливості “драматизованих” епічних текстів, бере до уваги способи моделювання та реалізації наративу, а також аспект апелятивно-комунікативного спрямування оповіді. Отже, структура та прагматика епічного дискурсу, що вбирає функціональні можливості драматичного висловлювання, дозволяє зреалізувати певну комунікативну стратегію автора, яка впливає на характер сприйняття та переживання твору читачем.

Р. Уеллек та О. Уоррен означають тип такої своєрідної оповіді “об’єктивним методом”, за допомогою якого через діалоги чи монологи героїв передається не лише амплітуда вчинків, зовнішньої поведінки ге-

роїв, а безпосередньо відтворюються всі нюанси психологічних почуттів. Дослідники наголошують, що саме "...драма, театр дали життя цьому напряму в прозі" [20, с. 241].

Дослідження родо-жанрового синтезу в епічних творах з погляду мовленнєво-композиційних змін, художніх функцій образу автора й персонажів стає доволі поширеним і в літературознавстві ХХ століття. Окремо варто виділити ряд теоретично-практичних розвідок, присвячених загальнолітературним тенденціям "драматизації" висловлювання в українській літературі перехідної доби. Серед не багатьох праць на увагу заслуговують дослідження І. Денисюка, Н. Калениченко, І. Ліпницької, А. Музичка, С. Панченко, В. Сірук, М. Ткачука, В. Фащенко, С. Хороба, А. Юриняка. Так, В. Фащенко, аналізуючи жанрові особливості новелістики початку ХХ століття, помітив тенденцію до оновлення усталених нарративних норм у творах, позначену використанням різних форм діалогічної та монологічної мови. "Діалоги без ремарок – це новина в літературі, – зазначає В. Фащенко. – Є вони й у В. Шекспіра, Л. Толстого й В. Стефаніка, А. Чехова й О. Довженка... У них промовляють самі репліки. Тоді потреба в поясненнях зайва. Із безремаркових розмов у епосі виникло особливе "злите" мовлення героїв. Важко сказати, хто дав його перші взірці. В українській прозі воно зустрічається у М. Коцюбинського" [21, с. 129-130]. Цілком слушною видається думка дослідника, що такі новації у структурі епічного нарративу так само зумовлені процесами психологізації літератури. Адже безпосередність прямого мовлення героїв дає можливість найбільш точно й яскраво змалювати психологічні особливості характеру, внутрішні почуття та переживання персонажів.

Оповідь у формі прямого мовлення героїв визначає й особливості сюжетного упорядкування подій. У "квазідраматичному" типі оповіді (за визначенням М. Ткачука) сюжетний час і простір ущільнюються. "При цьому деякі фрагменти часу залишаються "за кадром" (текстові ілюкції), інші відтворюються резюмуючим дискурсом" [19, с. 18]. І. Ліпницька, аналізуючи жанрово-стильові модифікації прози, виділяє такі особливості "драматургічного способу" організації сюжету, як-от: напружений, стрімкий розвиток дії, розкриття характеру героя безпосередньо у діях, розмовах, участі у розгортанні конфлікту тощо [див: 10]. У цьому плані І. Денисюк, А. Юриняк цілком правомірно виокремлюють такий тип малої прози, як "діалогічне оповідання-сценка". "Це ніби п'єса-одноактівка, але не призначена для постановки на сцені, а таки для читання, з мінімальною акцією, натомість з великою насагою і ядерністю вислову" – зазначає А. Юриняк [26, с. 22]. Варто погодитись із міркуваннями науковців, що індивідуальні нарративні стратегії українських митців перехідної доби зумовили процес виникнення нових жанрових різновидів прози, модифікації канонічних жанрових форм, які відбивають модерністичні тенденції у поезії творів, зумовлені художньо-естетичними позиціями письменників.

Слід зазначити, що за спостереженнями літературознавців, які переважно спираються на методологічні засади структуралізму, драматизація епічного тексту розглядається як на пафосно-стильовому, так і на формальному рівнях. У працях літературознавців послідовно розмежовуються “драматизм” як загальний тон зображуваного, пов’язаний із напруженою, емоційністю, переживанням суперечностей, та “драматургізація” як виявлення драматичних елементів у композиційно-мовленнєвій структурі прозових творів. Щоб уникнути термінологічної плутанини, вживаємо поняття “драматизація” у широкому розумінні не лише як властивість пафосу, а й у ролі родової категорії.

Таким чином, ознаки драматизації епічного тексту (висловлювання) дослідники виявляють у зміні сюжетно-композиційної будови, структури і функцій оповіді, прагматики мовлення, оповідної перспективи тексту. Систематизуючи проаналізовані літературознавчі підходи, впроваджуємо методіку аналізу гібридних текстів, що виявляють поєднання епічних та драматичних ознак.

У ракурсі цієї літературознавчої проблеми, на нашу думку, потребує конкретизації ти поглибленого аналізу “драматизовано” прози В. Стефаніка з точки зору наративних видозмін тексту.

Незважаючи на те, що новелістику письменника розглянуто в багатьох історико-літературних та теоретичних аспектах, менше уваги приділялось її жанровим особливостям й природі висловлювання у творах. Літературознавчі розвідки, критичні відгуки, присвячені творчості В. Стефаніка, стосувались здебільшого вивчення загальних дискусійних питань методу, стилю, психологізму, мовленнєвих особливостей, проблеми успадкування чи заперечення літературної традиції, компаративістичних зіставлень із творами інших письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття. Лише за останні роки спостерігаємо поживлення інтересу до осмислення жанрової специфіки новелістики В. Стефаніка. Розробляється типологія її різновидів у зв’язку із структурно-змістовими, стильовими особливостями творів, модерністськими тенденціями розвитку української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Проте майже не досліджені засади родо-жанрових модифікацій малої прози В. Стефаніка, зумовлені синтезуванням різних родових ознак у поетиці новел. Поза увагою літературознавців залишився й аналіз жанротворчих механізмів висловлювання у творах митця. Назріла потреба системного та більш докладного вивчення родо-жанрових змін новелістики В. Стефаніка, пов’язаних із загальнолітературними процесами драматизації та ліризації малої прози перехідної доби, що позначились на характері образності, сюжетно-композиційній будові, часопросторовій структурі, рецептивних та наративних стратегіях текстів.

Багато критиків і літературознавців (Г. Вервес, Л. Граничка, М. Грицьота, І. Денисюк, М. Євшан, Н. Жук, Н. Калениченко, Б. Козак, В. Косташук, К. Кутковець, В. Лесин, Д. Лукіянович, С. Микуш, Л. Мі-

щенко, Є. Ненадкевич, Д. Рудик, В. Фащенко, С. Хороб) дослідили деякі механізми жанрових модифікацій у новелах, спричинених синтезом епічного і драматичного начал. "... У ряді новел В. Стефаника, – як зазначає М. Грицюта, – виявилась загальна літературна закономірність доби, одна з тенденцій розвитку прози – зближення її з драмою" [3, с. 49]. Розвиваючи означену думку, С. Хороб підсумовує, що "...ігнорувати чи зовсім заперечувати важливість ролі драматичних елементів і категорій у новелістиці прозаїка – значить свідомо чи мимохідь долати естетичну очевидність" [24, с. 101].

Драматизація творів письменника виявляється не лише на рівні художньої умовності, пафосу, але відбивається на композиційно-мовленевих особливостях поетики текстів. Важливим видається дослідження процесів "драматизації" наративу у новелістиці В. Стефаника, які відбилися на сюжетно-композиційній будові творів.

Захоплення В. Стефаника драматичним мистецтвом почалося ще з часів навчання в Коломиї, куди часто приїжджав театр Львівського товариства «Руська Бесіда» відбувалися аматорські вистави польських театральних гуртків. Письменник, шукаючи найкращі форми втілення думок та панівних настроїв у художньому творі, неодноразово звертав увагу саме на технічну майстерність драматургів. Захоплювався читанням п'єс Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Стріндберга. В одному із листів до О. Гаморак В. Стефаник писав: "Ще занотую вам цікавий феномен техніки драматичної. У Лейпцігу грали «Гостя» (Смерть) Метерлінка. Публіка в театрі сиділа тихо, що та масова тиша загіпнотизувала її і зробила з неї актора. Сцена властиво були аудиторією. Життя є драма, а люди актори (стара впрочім байка), але ще жаден драматург не казав публіці грати драми в театрі" [17, с. 135]. Напевно, не випадково В. Стефаник пізніше звертається до написання драми «Палій» для театру «Березіль», також призначеної для літературного конкурсу в польській газеті. У листі до В. Морачевського письменник пояснював: "Новела «Палій» є списана живцем з такої драми, котру я хотів послати на конкурс, але знищив,

- I. В хаті Курочки.
- II. В шинку за містом.
- III. В стайні панській.
- IV. В хаті Палія.

Такий був розклад актів. Третій акт був найкращий, але ціла драма мені не подобалася. Я не покинув гадки написати сю саму драму, але згоді, як буду трохи спокійним. А знищив-єм тому, аби нічим з давного не путати собі рук..." [117, с. 217]. Вивчаючи життя й творчий шлях В. Стефаника, В. Костащук висунув припущення, що митець знищив написану ним драму «Палій», переживаючи глибоке психологічне потрясіння – смерть своєї матері, – після якого, до речі, він довгий час не видавав жодної новели [Див.: 8]. "Написати драму Стефаник мріяв усе

життя, – зазначає В. Косташук, – і, може, тому, що ставив до неї дуже великі вимоги, вона не дочекалася свого народження. Ця драма перевищувати все, що він написав. Треба було ще одного життя, молодого та сильного організму, який зміг би перетопити той дуже тяжкий матеріал, з якого мала бути збудована драма” [8, с. 120]. До творів, які так і залишались в архівах письменника і не дістали загального визнання, належить оригінальна драматична сценка «Санчата», якій автор дає жанрове визначення “хлопчака зимова сценка” [Див.: 17]. Твір побудовано за принципами драми, спостерігається навіть розподіл героїв за ролями та фрагментарні авторські ремарки. Мабуть, В. Стефаник відчував певну недосконалість створених ним сценок стосовно художніх законів драматичного мистецтва. Проте незаперечним є той факт, що письменник активно послуговувався формальними засадами драматичної техніки, що ставало причиною новаторських видозмін сюжетно-композиційної структури. Не дивно, що саме такі новели В. Стефаника ставали сприятливим матеріалом для створення сценічних композицій. Це підтверджує різноманітний досвід інсценізації творів митця на помостах національних українських театрів: у Львівському драматичному театрі імені М. Заньковецької (режисер С. Данченко здійснив постановку вистави «Моє слово», об’єднавши сцени-дії із «Кленових листків», «Злодія», «Такого панка», «У корчмі» та «Побожної»), в Івано-Франківському музично-драматичному театрі ім. І. Франка (режисер В. Смоляк та драматург С. Пушик створили виставу «Земле моя», об’єднавши сюжети із новел «Синя книжечка», «Виводили з села», «Такий панок», «Злодій», «Камінний хрест», «Лесева фамілія», «Діточа пригода» та «Марія») [Див.: 24; с. 14]. Тут варто згадати про кіноінсценізацію знаменитого твору В. Стефаника «Камінний хрест», за яким був створений режисером-постановником Л. Осикою однойменний фільм, що досі є мистецьким скарбом вітчизняного класичного кінематографу [Див.: с. 24]. Б. Козак наводить рецензію Н. Гірняка на тернопільську прем’єру вистави «Земля» за творами В. Стефаника, у якій говориться про те, що “... ця постановка творить без сумніву перелом у розвою нашого театрального мистецтва... Передати словами цілю скалю переживань глядача цієї вистави неможливо, її треба бачити живими очима. Блавацькій (режисер-постановник вистави. – О. К.) показує новий шлях праці для митців нашої сцени, якій у нинішньому лихолітті грозить застій” [14, с. 37]. Режисер театру «Заграда» В. Блавацький вибрав для вистави шість творів В. Стефаника. Готові та функціонально навантажені діалоги стали текстом сценічної дії, а ліричні відступи автора (у таких творах як, наприклад, «Моє слово») режисер втілював через грецький хор. До інсценізацій прози письменника звертався й колектив Ямщицького народного театру Івано-Франківської області, який поставив соціально-психологічну драму «Палій» (автори В. Мельник та В. Фащук) [див.: 24]. Вистава «Білі мотилі, плетені ланцюги», без сумніву, стала однією із визначальних по-

дій театрального сезону 1996-1997 років у Львівському театрі «Воскресіння» [див.: 7]. “В основу драматургічного матеріалу було покладено вісім його творів (В. Стефаніка. – О. К.): п’ять самостійних новел і три сповіді з листів до В. Морачевського [17, с. 10]. Отже, безперечно необхідно погодитись із твердженням О. Райковської, що “В. Стефанік був одним із найвидатніших майстрів новели у літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Але колізії в його творах настільки драматичні, постаті героїв окресленні так виразно, що прагнення дати їм сценічне життя сприймається як цілком закономірне. До того ж не можна забувати, що знавець життя Покуття В. Стефанік не тільки показував своїх героїв, їх середовище, їх долю такими, якими вони були у сучасному письменникові житті, але й відтворював їх живу розмовну мову. В оповіданнях В. Стефаніка значне місце займають монологи, діалоги, полілоги його героїв” [15, с. 220].

Звісно, що не можна класифікувати твори В. Стефаніка лише за принципом виявлення у тексті різних родових ознак, адже художня неповторність і своєрідність художньої манери письменника характеризується синтезуванням різних поетикальних ознак (епічного, драматичного та ліричного начал) у межах одного твору. Однак, на нашу думку, варто окремо звернути увагу на твори, у яких більш яскраво проявились елементи драматизації тексту: «Побожна», «Злодій», «Лесева фамілія», «У корчмі», «Вони», «Земля», «Засідання», «Шкільник», «Суд», «Воєнні шкоди», «Дурні баби», «Mortuary», «Лист», «Виводили з села», «Стратився» та ін.

Необхідно погодитись із жанровим визначенням С. Микуша (М. Степанчука), який характеризує драматизовані твори В. Стефаніка як образки-сценки [Див.: 11; с. 14]. Образок як жанровий різновид новелістики особливо популярний у літературі перехідної доби, що виникає внаслідок змін літературно-художнього зображення. Справді, більшості творів письменника притаманна особлива інтенсифікація, концентрація сюжетно-композиційної структури і стилю, локальність часопросторового відображення, зосередженість на певному мінливому моменті у житті героя. У деяких творах композиційно трансформовані або іноді відсутні канонічні риси новелістичності, які виражаються у новелістичному пуанті, несподіваному сюжетному повороті у розвитку подій, після якого розкривається нова сутність персонажів, змінюються обставини дії. Більшість образків-сенок В. Стефаніка не мають чіткої композиційної будови, початку або закінчення. Твори починаються переважно із зав’язки подій, кульмінаційних моментів сюжету. Тому скористаємось більш обґрунтованим, на нашу думку, узагальненим визначенням жанрової специфіки “драматизованих” творів В. Стефаніка як образків-сенок.

Структуруючи новели на зразок діалогізованих сенок задля уникнення “монотонності викладу” та об’єктивного відтворення трагічної,

вражаючої читача дійсності, В. Стефанік виходить за межі тільки епічного опису, прагне до створення ілюзії “інсценізації” подій (хоча б в уяві реципієнта). Автор намагається умовно трансформувати їх подібно до драматичної дії загострено-експресивного характеру, яка б провокувала до емоційних зрушень у свідомості читача. Певною мірою така творча манера була зумовлена артикуляцією експресіоністичної стилістики у творах, орієнтацією митця на модерністичні літературні тенденції. Посутнім видається твердження Сокеля, яке наводить у своїй монографії О. Черненко, аналізуючи експресіоністську поетику новел В. Стефаніка. За переконаннями дослідника, в експресіоністських текстах “... цілісність подій має виглядати так, якби вона була не розповіддю, а тим, що відбувається” [25, с. 220]. “Такий спосіб викладу, – зазначає О. Черненко, – теоретики експресіонізму називають «кам’яним стилем», що є не особовою, виготовленою, немов для сценічного зображення, перспективою оповідання” [25, с. 220-221].

Тяжіння до драматизації наративу в образку-сценці «Злодій» помічається з перших рядків тексту. Твір розпочинається не з розлогих описів чи коментарів розповідача, а з дії та подальшої емоційно-насиченої репліки героя: піймано злодія, що вліз до хати селянського газди та вирішується, як покарати цю людину. Основна подія репрезентується через діалог героїв. Наратор, втілюючи авторські оцінки та інтенції в тексті, постає як сторонній спостерігач і фіксатор подій, який не бере участі у зображеній ситуації. У творі відтворено лише короткий епізод, розвиток якого відбувається без будь-яких сюжетних змін. У першому ж реченні оповідача окреслено сценічну локалізацію зображеної ситуації:

“Посеред хати стояли два дужі, моцні хлопці” [16, с. 134].

Все “дійство” відбувається у межах сконденсованого простору (хати селянина) і, очевидно, за короткий проміжок часу. У сценічному зображенні важливим є повідомлення про місце та час дії, що дає можливість читачу “зорієнтуватися” у епізодах.

Подібно до сюжетних особливостей драматичних картинок (сценок), в образку «Злодій» В. Стефаніка умовно можна виділити два типи подій. Це фабульні події, які відбуваються “поза текстом”, але про які читач дізнається через висловлювання героїв. Вони не акцентуються розповідачем та є лише передумовою динаміки конфлікту. Це факт крадіжки злодія, якого піймано та судять. Другий тип подій – “події інтриги”, що є результатом поведінки персонажів та зумовлюють розвиток діалогічної ситуації [30, с. 26]. Селяни не поспішають виносити вирок злодію. Цей крок ретельно обговорюється та обдумується:

“...Злодій сидів за столом блідий, апатичний, коло него Максим, а дальше Михайло. Коло печі стояла жінка в кожусі. – Гьоргію, що ти хочеш з ним зробити? Люде, спамнетайте єго, він хоче чоловіка вбити!..

– ... Не знаю, хто за кого буде-м гріха мати, ци ти за мене, а за тебе? Але гріх мусить бути, таке що без гріху не обійдешся. Гай, пий!..

– ... А як ти, чи нашої мужицької ложи, чи міщанської, чи панської? Бо інакше до тебе застосуємося... Це легка бійка, але дуже...

Газди тяжко, тупо засміялися...” [16, с. 161-162].

Діалог у творі тематично цільний. Сценічність мовлення реалізується через показ героїв як “промовляючих та діючих”. Кожне висловлювання селян – “крок”, який наближає визрівання внутрішньої готовності, сили винести і здійснити вирок. Мовлення структуроване як безпосередній обмін репліками, що впливають на співрозмовника. Іноді це прямий вплив: наказ, погроза чи запитання. На думку В. Фащенко, “... В. Стефаник майже ніколи не розбивав реплік поясненнями чи зображенням видимої мови душі. Це він стисло робив або в експозиції, де скупо змальовував позу героя, або заповнював паузу в діалозі, щоб зобразити зміни в світовідчутті персонажів чи завершити, вияскравити те, що вгадується у словах і структурі реплік співбесідників” [21, с. 29]. Розгортаючи це спостереження, дослідник наводить новелу В. Стефаника «Кленові листочки», у якій, подібно до інших творів із драматизованими ознаками будови оповіді, події розкриваються через діалоги та монологи героїв, які не містять авторських коментарів. Крім того, в образках-сценках («Побожна», «У корчмі», «Лесева фамілія», «Святий вечір» та ін.) письменник формою прямої мови прагнув відтворити не лише сюжетні події, але й психологічні стани «дійових осіб» у складній життєвій ситуації.

В образку-сценці «Злодій» газда, який від природи “має мнєку нутру”, чинить жорстоко, намагаючись “провчити” злодія, який наважився переступити соціальні норми, аби вижити. Напружена ситуація провокує спалах злоби та помсти. Драматизм зображеної сцени поглиблюється психологічними колізіями, що виникають між світом і людиною, розгортаються на стику соціальних та особистісних моментів. В образках письменника, подібно до драматичних творів, “... нерідко справжні причини, котрі спонукають до розвитку дії, знаходяться поза сферою прямих зіткнень героїв” [18, с. 45]. Драматична акція почасти переноситься на “тло душ”. Діалог набуває яскравого психологічного забарвлення. Монтаж, смислове та прагматичне спрямування висловлювань відбивають максимальну драматичну напругу в слові. Репліки персонажів вирізняються особливою експресивністю, передають вкрай напружений внутрішній стан злодія та господарів у найбільш емоційні моменти дії, що відбиває ознаки експресіоністичної поетики. А. Островська щодо цього зазначає, що “... новела набуває характеру психологічної драми” [111, с. 311]. Внутрішній світ, думки, почуття розкриваються безпосередньо через мовлення героїв, без втручання наратора.

Є. Ненадкевич, аналізуючи поетику даного твору та функції образів героїв, відзначив характерний для стилю драматичних творів “... прийом градації (між героями; у різних настроях одного героя; у зростанні, ускладненні – і в завмиранні, спрощенні психічних переживань; між си-

туаціями, сценами й епізодами)” [12, с. 101]. А. Островська, осмислюючи концепцію літературознавця, виявляє градацію у зображенні передсмертного стану героя [Див.: 13]. З огляду на міркування дослідників, вважаємо більш присутнім розробити схему градаційного наростання психологічної напруги, вираження почуттів героїв, що відбиваються через їх мовлення. Це явище спостерігаємо у багатьох образах-сценках В. Стефаніка, серед яких «Святий вечір», «Синя книжечка» та ін. Через висловлювання героїв, особливо самого злодія, відбувається нагнітання драматичної напруги у творі, очікування трагічної розв’язки:

“... – А заки вб’єте, то дайте ще най нап’юси, аби-м не знав, коли і як...”

– Я, видати, як напивси горівки, та й мені отак утворилося в галові, що я маю згинути і цього газду в руку поцілувати, аби мені бог гріха зменшив...

– Я не боюси, бігме, небоюси, але такий мене неспокій тре...

– Я ще хочу образ цілувати, я ще хочу поріг, я хочу всіх, всіх, де хто є на світі! – кричав злодій...

– Я не віду, я виджу, що не віду, бо я маю тут під образами сидіми” [16, с. 160-164].

Суперечності між “акціями та реакціями героїв” ведуть до перипетії (зміни), сутність якої в тому, що вона змушує персонажів переосмислити свої дії, “... виконану та здійснену волю” її [119, с. 317]. Власне, цим позначений розвиток драматичного конфлікту в образку-сценці «Злодій». Емоційною верхівкою твору є сні усвідомлення героєм власної провини, каяття, що виявляється у “вселюдській любові”, намаганні “віпрошитися”, спокутувати свій гріх “ніби із серцем”. Злодій очікує переваги милосердя над жорстокістю, не вірить у здійснення покарання. Розв’язка передбачається розвитком дії: “... кинулись на нього як голодні вовки” [16, с. 135]. Характер відтворення дії вибирає передумови катастрофи героя.

Більш вражаючим для читача стає безпосереднє, неприкрашене зайвими описами чи оцінками, відображення через пряму мову героїв внутрішніх “психологічних драм”, що виникають у найбільш складних життєвих обставинах, у моменти розгубленості, відчаю, безнадії. У малій прозі письменників перехідної доби, як і в образах В. Стефаніка, також виразно проступають типові зміни сюжетнокомпозиційної організації текстів, функціонування форм мовлення, як це притаманно драматичним сценкам. В образах-сценках Г. Веретельника «Шкода», «Квиток», «Батьківська шапка», «Школяр», М. Левицького «Перша льгота», «Щастя Пейсаха Ледермани», І. Левицького «Без пуття», Д. Лукіяновича «Ландвійт скинувся», Д. Макагона «Перша посада», «Брехня», «Наймит», Д. Марковичи «Бунт», «Він присягав», «Омелько каторжний», «Два платочки», Лесі Українки «Біда навчить», І. Франка «Муляр», «Злодія зловили», А. Чайковського «З ласки родини», Є. Ярошинської

«Останнє пристанище», М. Яцкова «В казармі», «Лісовий дзвін», діалогічні розмови героїв фіксуються без настанов чи коментарів розповідача, означених комунікативним дієслівним зв'язком “сказав”, “подумав”. Пряме мовлення, що займає майже весь масив текстів та є індикатором сюжетного і конфліктного розвитку, також спрямоване на відтворення побутово-психологічних сцен. Дійсно, тяжіння до такого специфічного оновлення мовленнєво-композиційних структур спостерігається у творчості багатьох письменників перехідної доби, що стає однією з передумов жанрових модифікацій малої прози. І. Денисюк з цього приводу зазначає, що “... послідовна візуальність, гострота діалогів роблять новелу сценічною (новела, як кажуть, – “сестра драми”)” [4, с. 81]. Це твори-епізоди, де спостерігається одномоментність дії, яка збігається з відтворенням кульмінаційного моменту з життя героїв, локальність часопростору. Варто відзначити особливу майстерність авторів у творенні діалогів чи полілогів героїв: їм властива невимушеність, правдоподібність, психологічне наповнення тощо.

“Письменники повинні були зуміти вибрати якийсь окремих, напружений момент, внутрішній конфлікт, котрий би найяскравіше виявив суть даного персонажа чи події. Закон концентрації та напруженості дії – один із специфічних законів драматургії. Сюжет драми напружений, дія розвивається швидко і в гострих ситуаціях, у боротьбі, характеристика дійових осіб розкривається безпосередньо в дії, вчинках і розмовах, участі в розгортанні конфлікту. Конфлікт основна рушійна сила сюжету драми. Всі ці особливості письменники початку ХХ ст. своєрідно переносять у прозу, драматизуючи її, даючи характер героїв у дії, через їх вчинки і самовисловлення, зображуючи великі потрясіння і глибокі переживання звичайної людини, драматичні суперечності в її душі”, зауважує Н. Калениченко [6, с. 386-387]. Справді, як переконаємось, багатьом творам цього часу притаманний драматичний спосіб розгортання сюжету через зображення напруженої стрімкої дії, розкриття характеру героя безпосередньо у його висловлюваннях та вчинках, участі у розвитку конфлікту. Можна припустити, що образок-сценка В. Стефаніка «Лесева фамілія» – це зразок “одномоментної новели” (за визначенням В. Фашенка), у якій дія збігається з кульмінацією, а протиріччя виникають і розв’язуються надзвичайно швидко. Письменник у своїх творах відтворював не всю історію життя героїв, а тільки певний її фрагмент, позначений найбільшою конденсацією драматизму та емоційної напруги. “Дуже часто в новелах В. Стефаніка основним рушієм розвитку сюжету виступають самі герої, їм належить перше слово, розкриття ідейного змісту твору передається через діалогічну, монологічну форми. У зв’язку з цим почасти діалогічна і монологічна форма викладу переважає над авторською оповідаю”, – зазначає М. Федорчук [22, с. 102]. Через структуру діалогічного мовлення в образку-сценці «Лесева фамілія» В. Стефанік “вводить” читача безпосередньо в епіцентр подій, уникаю-

чи зайвої розлогості описових елементів. В образку-сценці «Лесева фамілія» немає передісторії зображуваних подій (експозиційної сюжетної колізії), натомість відразу після декількох вступних речень відтворюється напружений динамічний розвиток дії: погоня Лесихи з дітьми за чоловіком, який вкрав з дому мішок ячменю; бійка. Через діалог-суперечку, що не містить жодної авторської ремарки, реалізується основна сюжетна подія твору (власне, кульмінаційне зіткнення персонажів) – побиття батька дітьми та жінкою як певний вияв емоційного бунту проти абсурдності власного життя, спотвореного трагічною дійсністю злиденного існування. Жінка повинна заробляти, годувати родину, тоді як її чоловік все пропиває.

Читач сприймає систему подій не через опис, а через зміст і розвиток саме діалогу, в якому актуалізовано перформативний (власнедієвий) аспект висловлювання. Діалог вбирає функції розвитку дії в творі, стає її причиною і наслідком. Кожне висловлювання – дія, що сприяє сюжетному рухові у творі. Досліджуючи діалогічне мовлення, літературознавці визначили основну функцію драматизованого діалогу як розгортання та активізацію дії у творі. Таку властивість діалогічного висловлювання спостерігаємо і у діалогах в образках-сценках В. Стефаніка. Сама прагматика реплік у творі «Лесева фамілія» виявляє приховану інтенцію дії у слові, що зумовлює певне цільове спрямування діалогу. Гострі, інтонаційно акцентовані вислови Лесихи (жінка спонукає своїх дітей до активності у покаранні чоловіка) спрямовані на об'єктивізацію внутрішнього напруження через вчинок, акціональну реалізацію накопичених емоцій. Домінантною в мовленні стає директивна функція (функція “примусу”). Діалогічні репліки рясніють окличними реченнями, ілокутивну семантику яких можна визначити як наказовість, спонукання, вимогу, емоційний протест з ледь відчутним, контекстуально прихованим відтінком розгубленості, безсилля та відчаєм у напруженій ситуації. У структурі діалогічного тексту яскраво виявляються функціональні можливості дієслівних морфологічних категорій, які помітно посилюють значення процесуальності мовлення та ритмізують його:

“... – Лиця я із-за такого газди немала, та не буду мати! Давай мішок та пропадай. А ні, то будем ті бити, буду ті бити з дітьми насеред села!.. Давай!

– Ти, стара лерво, та ци здуріла? Та я тебе і бахурів твоїх повішаю!

– ... Бийте, аби-сте ноги поламали. На каліку то ще заробимо, але на п'яка ми не годні наробити!” [16, с. 23].

Діалог має подвійну функцію: відтворює кульмінаційний момент у розвитку дії новели (бійка героїв) та несе інформаційно-оцінне навантаження (через висловлювання дізнаємося не тільки про наміри, вчинки діючих осіб, але про сприйняття й оцінку власного життя, подій, що виникли). Отже, незважаючи на стислість висловлювань героїв, діалогічне мовлення виявляється семантично містким.

Подана у формі діалогу ситуація конкретизується через короткий, фрагментарний опис безпосередніх фізичних учинків персонажів. Розповідач коментує кожен рух, жести героїв, що виражають їхні відповідні емоції (лють, ненависть):

“...– І вдарила Леся по лиці. Він поправив її ще ліпше, аж кров потекла. Тепер хлопці підбігли і почали валити бучками по ногах.

– Ліпше синку. Увалить му ноги, як псові, аби тягав за собов!

І плювала кров’ю, і синіла, але тримала за руки” [16, с. 24].

У своїх висловлюваннях герої реагують на розгортання подій, а також впливають на їх подальший розвиток. В. Стефаник максимально “навантажує” репліку героя, яка говорить часто більше, ніж цілий опис. Структура і прагматика мовлення (словесних дій) актуалізує динаміку зовнішнього подієвого плану сюжету, що значно підсилює “драматичну наочність” зображеної сцени. Образок є яскравим зразком сконцентрованої подієвості, що через якусь мить може “вибухнути” незвичайною силою драматизму.

Як правило, у формі подібних діалогічних сцен у більшості творів письменника виявляється експресивно-загострений антагоністичний конфлікт. “Дійові особи” настільки відверто ворожі між собою, що їх висловлювання насичені нервово-гарячковою експресивністю. Через діалог відтворюється картина неймовірно напруженого “змагання”, протистояння людей, різних за своєю мораллю і духовною суттю. На думку Ф. Шпільгагена, те, що відрізняє новелу від оповідання – це драматизм загостреного конфлікту, який наближає новелу до драматичних жанрів. “Тому майже кожна новела, – за спостереженнями дослідника, – може бути перетворена на драму” [30, с. 199].

Автор акцентував увагу не лише на вчинках героїв, але й на виявленні мотивів, які спонукали до них. Окремі коментарі сторонніх спостерігачів сварки провокують жінку на публічне виправдання, яке реалізується через експресивне монологічне висловлювання. Монолог героїні становить новий етап розвитку сюжету, вносить змістовий акцент у подальший розвиток дії.

Монолог, подібно до мовлення у драматичному творі, виконує декілька функцій, серед яких важливими є “... вербалізація внутрішніх переживань, почуттів героїв, також репродуктивне відтворювання тих обставин дії, які не отримали сценічного втілення” [118, с. 342]. У монологічному висловлюванні Лесихи через мінливий, швидкоплинний потік спогадів передано історію нелегкого життя жінки з чоловіком-п’яницею, всі кривди її долі, що стає важливим чинником конкретизації конфлікту новели. Хоча у творі йдеться про зовнішню подію із життя героїв, але характер вчинків персонажів мотивується рухом внутрішнього конфлікту. Нас однаково цікавлять як вчинки, так і почуття героїв.

Драматизація прози В. Стефаника відбувалась у контексті загальнолітературних змін й позначена тенденціями жанрового розвитку малої

прози цього періоду, однак в його образках-сценках спостерігаються індивідуальні й новаторські прийоми текстотворення, психологізму, зумовлені особливостями авторського стилю, художнього мислення та світовідчуття. Письменник майстерно komponує діалогічний та монологічний фрагменти тексту, що створює нові можливості для експресивного насичення мовлення, наростання емоційної напруги у розвитку конфлікту (загострення конфлікту). З огляду на це, основну увагу сконцентровано на гамі бурхливих екзистенційних переживань, почуттях героїні, які несподівано “вибухають” лише у хвилини найтяжчого морального випробування. Монологічна репліка Лесихи стає засобом “самооб’єктивізації”, що зумовлена потребою збагнути силу власного вольового рішення, виправдати себе перед самою собою, дітьми та іншими людьми; мотивувати потворність, алогічність, але неминучість власного вчинку:

“... – Що я, люди, винна? Я б’юси по ланах дітьми по сухім хлібці, та що я уторгаю, то він все до коршми віносить. Я, люди, не можу нічого заробити через него, бо не можу хати лишити. Таже він лишив нас без драночки у хаті... Я не годна наробити і на діти, і на жидів. Най си діє, що хоче, але я вже не годна” [16, с. 24].

Гіперболізація почуттів, емоційної напруги призводить до переривання та сегментації монологічного висловлювання, утворення “психологічної” паузи, під час якої відбувається внутрішнє осмислення потоку переживань героїнею. Це зумовлює зростання експресивної сугестії слова в подальшому розгортанні мовлення:

“... – Таж бийте, і пальцем не кину!

– Най тебе, чоловіче, бог поб’є, де ти нам вік пустив марне і діти осиротив!.. А кілька я з дітьми ночувала на морозі, а кілька ти лишень вікон набивси? Нічого ти не кажу, най ті бог скарає за мене та й за діти! Ото-м собі долю в бога вімолила... Люди, люди, не дивуйтеся, бо не знаєте” [16, с. 54].

Привертає увагу комунікативне спрямування висловлювання – звернення до присутніх під час сварки сторонніх людей, що певною мірою асоціюється з опосередкованою апеляцією до читача (модель подвійної адресації драматичного мовлення). У такий спосіб В. Стефанік досягає виняткової достовірності і сили емоційного впливу, завдяки чому читач непомітно для себе переймається думками й почуттями героїв, більш глибоко переживає відтворену трагічну ситуацію.

Монологічний “виступ” героїні, з огляду на функціональне навантаження та композиційну будову, можна розглядати як епізод-“міст”, характерний для драматичних творів [Див.: 18]. Такі епізоди стають важливими для зв’язку попередньої дії з її подальшим розвитком, переходу до розв’язки. Письменник лише натякає на характер очікуваної (прогнозованої) розв’язки, використовуючи стереотипне народне уявлення, яке спрямовує увагу читача в потрібному напрямі щодо розуміння подій:

“... плакала, і наслухала, чи Лесь не вертає. Небо дрожало разом зі звіздами. Одна впала з неба. Лесиха перехрестилась” [16, с. 25].

Фінальна частина твору позначена невеликим описом, який не знімає напруження, а ще більше його посилює, підкреслює жажливість та непоправність сімейної трагедії, що розгортається на зіткненні соціальних й особистісних моментів, втілює драматизм селянського існування, нерозв’язні конфлікти їхнього життя.

Як правило, у творах цього жанрового різновиду відображається конкретний проміжок часу із життя героїв, коли минуле чи майбутнє читач може реконструювати на основі зображених у теперішньому часі подій. Тут відсутній логічно-хронологічний ланцюг подій. Сюжет будується лише на конкретній ситуації, подекуди на двох-трьох подіях. Твори стають концентрованим відображенням найсуттєвіших конфліктів, навіть якщо вони видаються звичайними, буденними. В образках-сценках письменник майстерно поєднує пряме мовлення персонажів та “авторські ремарки”, які не впливають на конструювання та розгортання дії, а реалізуються як миттєві вказівки на місце, час подій; доповнюють психологічні рефлексії героїв, акцентують увагу читача на певних деталях, вчинках, жестах діючих осіб, відкривають можливість більш глибокого розуміння контексту новели. Здебільшого В. Стефанік уникає безпосередньої експлікації авторської оцінки зображуваних подій. Автор виступає в ролі стороннього розповідача, який фіксує та доповнює події, створюючи цим цілісність сюжетної організації та сприйняття того, що відбувається ніби “на сцені”, миттєво, ситуативно й експресивно. Спостерігається ефект “зорового” показу подій, що актуалізується за допомогою спорадичних коментарів наратора щодо дії, переданих у тексті короткими реченнями із переважною кількістю дієслів та вказівних займенників.

Образок-сценка В. Стефаніка «Святий вечір» своєю поетикою нагадує драматичну замальовку, де основним предметом зображення стає мовлення-мислення старої хворої селянки. Сюжет образка створює нагнітання озвучених відчуттів, думок героїв, які навіюють враження безнадії, безвихідності, неможливості протистояти соціальній дійсності. Формально текст розподіляється на дві частини (картинки), розвиток яких мотивується сюжетною єдністю. Події відбуваються увечері, у локалізованому просторі (хаті селянки).

“... Вечір ловив за очі і баби вже не було видно, лишень її молитви розходилися з печі по хаті.

Галуззя грушки шморгало у вікна, а шибки дзеленькотіли.

– Колідуй мені, грушечко, колідуй, бо ніхто міні цього вечера не заколідує, такого великого вечера лиш ти бабі колідуєш” [116, с. 71].

У першій частині розгортається діалогічна розмова сина із хворою матір’ю, яку він відвідує у передріздвяний вечір. Діалогічна бесіда має монотематичний характер. Осмислюючи перипетії власного життя, герої

говорять про смерть старої жінки як про звільнення її від страждань, а сина – від зайвого тягара. Діалог розвивається під впливом двох чинників: ситуації та відношень діючих осіб. Екзистенційна межа існування як небуття (переходу від життя до смерті), про яку дізнаємося із висловлювань персонажів, зумовлює розвиток і виникнення цієї розмови, а також змушує героїв виявити свої думки, почуття й особливості характеру. Референтне начало у діалозі втрачає свою актуальність. Про обставини, умови існування, що стають причиною душевних страждань селян, читач довідується більше через монтажне зчеплення експресивно насичених реплік, ніж із розповідей героїв про своє минуле.

Саме діалогічна розмова персонажів проковує виникнення психологічних переживань, тривоги, відчаю, що виявляються у монологічному каятті старої покинутої жінки. Монтажна організація мовлення у цьому творі спричиняє зміну ракурсів зображення – від загального (складної життєвої ситуації, яка виявляється через діалог) до близького (відтворення внутрішніх переживань, підсвідомих процесів у душі героїні). Власне “друга частина” твору – це монолог героїні, предметом якого стає сфера внутрішніх переживань та думок селянки. “Драматизований” монолог передає “... безпосередність мови, яка виключає всякі пояснення і погляди автора, не зупиняючись на деталях, але концентруючись на основному, що викликає таку напружену силу блискавичного відчуття, що розриває й руйнує плівку зовнішності й унаочнює внутрішню дійсність” [25, с. 217]. Автор зберігав цілісність об’єктивного відтворення подій і водночас фокусував увагу читача на індивідуальному характері героя, посилюючи психологічний аналіз особистості. Слушним видається зауваження В. Халізева, який зазначає, що “... драматичні ті думки та прагнення, які виявляються на загальному фоні внутрішньої свідомості людини збільшеним планом та цілком охоплюють свідомість, навіть на короткий проміжок часу” [23, с. 111]. Зовнішня канва подій в образку стає тлом для розгортання основної внутрішньої колізії, що відтворюється в монологічних висловлюваннях героїні, яка у святий вечір залишилась зовсім безпомічна, у нетопленій хаті. Ситуація самотності старої селянки, занедбаності, неприйняття дійсності, на яку вона приречена, проковує бажання емоційно звільнитися від власних переживань і почуттів, і це передається в слові. Хвора жінка звертається до неживих предметів (до грушки, що хитається на вікні у хаті), згодом до померлого чоловіка:

“... Дрантивим голосом цілу коляду відколядувала.

– Тепер увесь мир, увесь рід колідує і веселитси, а я собі з грушечков, ми обі собі. А оцеї, грушечко, стародавньої мому Митрові...

...Пи́ла.

– Ой не твоя! Я собі без тебе раду дала, я собі торби пошила та й межі люди пішла. Як-єм з торбою за твій поріг переступила тай вже не твоя газдиня, нема рихту...” [16, с. 87].

Висловлювання героїні виконують у творі нарративну функцію, через які читач дізнається про минулі події, ситуації життя жінки. Монологічне мовлення баби заступає авторську оповідь, яка зводиться до коротких спорадичних коментарів-ремарок щодо обстановки, деяких дій персонажа. Реплікація монологічного мовлення виявляє інтенції його діалогізації, тобто орієнтацію героїні на уявлюваного співбесідника. Будь-які авторські відступи, вербальні оцінки відсутні, “не потрібні” письменникові, аби відтворити нюанси психології персонажа. Стан тривоги, напруження у творах В. Стефаніка здебільшого сугерується через схвильтвані інтонації, синтаксичну структуру монологу, розбитого на короткі абзаци. Уявне “сповідання” героїні перед померлим чоловіком і є своєрідним претекстом зображених у творі подій. Це дає можливість читачеві глибше осмислити конфлікт твору та збагнути суть зображеної ситуації.

Розвиток драматично напруженого конфлікту зумовлює експресивна й психологічна градація подальших думок (висловлювань) героїні. Типове явище спостерігається у низці творів В. Стефаніка: «Ангел», «Майстер», «Синя книжечка», «Межа», «Злодій» та ін. Використання прийому градації пов'язане з експресіоністичною стилістикою творів письменника, стає засобом матеріалізації психічних переживань героїв через емоційні слова-імпульси, що створює напруженість і динаміку перебігу подій. Градаційний рух внутрішньої драматичної колізії через наростання емоцій і почуттів дійових осіб можна виявити у висловлюваннях героїні образку «Святий вечір»:

– Колідуй мені грушечко, колідуй, бо ніхто мені сего вечора не заколядує, такого великого вечора лиш ти бабі колідуєш...

– Видиш, старий, а я собі без тебе п'ю та гуляю, та гуляю, та й колідую. Твоя грушечка зо мнов колідує. Ой, я вже з тобов ой ні, ні! Я не твоя вже газдиня...

– Ой не твоя! Я без тебе раду дала, я собі торби пошила та й межі люди пішла...

– Але-м, старий, п'яна, але-м помийница! Коби-с ні тепер уздрів, та й душа би ти си зрадувала. Але би-с парив, але би-с бив!.. Бий, як суку, бий, най вона тобі д'хаті дідівських куснів не волочить!

– А припри ж собі, мой, газдуню, лиш таки йми за кіски та отак оту старицу...

Гатила головою в стіну, як скажена” [16, с. 86-87].

В образку-сценці відсутні портретні характеристики персонажів, які замінюються скупими, психологічно навантаженими деталями. Розв'язки подій немає, хоча вона легко передбачається читачем. Побутово-психологічні колізії, що становлять основу сюжетної лінії твору, увиразнюють внутрішню драму в душі героїні. За спостереженнями М. Возняка, “...як майстер діалогу Стефанік уміє вибирати для своїх героїв такі стани, у яких глибоко й чітко виступають основні риси харак-

терів... А що новели В. Стефаника відзначаються винятковою напруженістю, то автор сприймається більш як драматург, ніж як прозаїк” [12, с. 224].

У значному корпусі новел В. Стефаника відбито загальну тенденцію до поглиблення психологізму та драматизації художнього зображення, прагнення до стислості й об’єктивності, що позначається на специфіці наративного структурування й функцій. Письменник моделював складні стани людської душі і психологічні зрушення під впливом несподіваних обставин, враження від картин людського лиха. С. Микуш висловив думку, що в деяких творах В. Стефаника “...злегка нашкіцовані постаті персонажів постають сумарно, з погляду сценки як цілісності” [11, с. 8]. Такі властивості спостерігаємо в образках-сценках В. Стефаника «Засідання», «Могітугу», «Суд», «Шкільник», «Воєнні шкоди», «Дурні баби» та ін. М. Степанчук (С. Микуш) характеризує твори, в основі яких – масові сцени, полілогічні розмови героїв, як “... образки прозової драматургії, сценки, озвучені голосами” [113, с. 156]. Приміром, в образку-сценці «Дурні баби» відображається масова сценка спілкування жінок, які приїхали до своїх синів у тюрму. Прикметно, що більшість учасників полілогу не індивідуалізовані (у тексті подані як неозначені “голоси”, які утворюють психологічну замальовку тогочасного середовища, натовпу). “Сценічна дія” будується не так на фабульних подіях, як спрямована на розкриття особливостей драматичної ситуації. Композиційним центром твору стає реплікований монолог однієї з жінок про побачення з сином-арештантом. Діалог набуває яскравого психологічного забарвлення. Монтаж, смислове та прагматичне спрямування висловлювань відбивають максимальну драматичну напругу в слові. Репліки персонажів вирізняються особливою експресивністю, передають вкрай напружений внутрішній стан злодія та господарів у найбільш емоційні моменти дії, що відбиває ознаки експресіоністичної поетики. Структура й прагматика оповіді наближається до “мовленневої моделі драматичного тексту”, у якій, за спостереженнями М. Пфістера, основні комунікативні функції оповідача вбирає діалогічна мова героїв, яка може виявлятися більш інформативною для читачів (глядачів), ніж опосередкована розповідь [Див.: 28]. Традиційний наратив у драматизованих оповіданнях набуває функціональних властивостей “... додаткового тексту, що втілюється у формі видавдорських коментарів, інших сценічних показників” [28, с. 8-9].

Селянки активно й емоційно реагують на висловлювання жінки, доповнюють їх власними оцінками, спостереженнями. Французький театрознавець і теоретик драми П. Паві помітив, що такі висловлювання адресовані й до глядачів (читачів), які виступають у ролі “спільників” чи “підслуховувачів” [Див.: 18]. Особливістю драматичної комунікації є саме така спрямованість на імпліцитного реципієнта (читача), який не просто дізнається через мову про події, але уявно займає позицію іншого

“актора” в мовленнєвій ситуації. Тобто внутрішня апелятивність та прагматика мовлення виявляє “авторський задум”, за яким читач стає “... вписаним до проекту тексту і його виконання” [30, с. 50-52]. Поступове наростання емоційного напруження сценки пов’язується не так зі зміною подій, як з виявленням реакцій героїв на ситуацію, їх настроїв. Співрозмовники вже не стримують своїх почуттів, що позначено динамікою почергових, уривчастих речень:

“... Тут уже зробилася баталія, жандармів щораз більше, жінки не хочуть розходитися, крик. Якась карлівська жінка кричить:

– Ви хочете всі наші діти, що в школах вчуться, загноїти по кременах, аби потім мужиків запрячи в ярем...

– А мій гине десь у чехах.

– А мій у німця, аби вам так легко конати, як мені оплакувати свою дитину!

Жандармів щораз більше, крик росте. Чоловіки вже пробують успокоювати жандармів, що це дурні баби, що вони не знають припису” [16, с. 244].

Влучними зауваженнями розповідача підкреслюється ілюзорність розіграної інтриги як ситуативної випадковості у житті героїв. Іронічна характеристика жінок – “дурні баби” – сприймається як певна авторська стратегія викриття справжньої сутності існування селянок, які втратили своїх синів. Отже, коментарі розповідача набувають додаткових відтінків значень, які повинен декодувати читач.

Образок-сценка «Шкільник» також сприймається як драматизована замальовка масової сцени – суду радних над хлопцем-сиротою. Починається твір фрагментарним описом селян та ситуації засідання. Коротка розповідь характеризується зовнішньою безсторонністю, беземоційністю. Полілогічна комунікація втілює хід подій та динаміку взаємовідносин героїв. Мовлення – статичне, “не заступає” собою реальні вчинки персонажів, хоча відбувається досить експресивно, іноді доходить до пекучої суперечки. Окремі репліки героїв доволі місткі, подекуди включають “переказування” слів інших людей, що розширює оповідні можливості, втілює особливості епічного узагальнення. Формальна організація висловлювань співвідноситься із цільовим спрямуванням мовлення – обґрунтуванням звинувачень щодо дій маленького хлопця, який ніби шкодить селянським дітям, краде їхню їжу, одяг. Драматичні властивості мовлення виявляються не лише в надзвичайній виразності, часом риторичності та емоційності речень, але і в тому, що кожна репліка втілює свій “план дійсності”, свою тему.

Посутнім щодо нашого аналізу видається осмислення С. Балухатим прагматичних особливостей драматичних творів, у яких “...виразною ознакою драматичних тем є те, що вони завжди виявляються «вибухово-емоційними». Здебільшого – це переживання діючих осіб, що втілюються у творі як у драматичному, так і в комічному планах” [11,

с. 91]. Враховуючи це, варто зауважити, що в образку-сценці «Шкільник» важливими стають не лише фабульні події (суд над хлопцем), а й переважно внутрішня драматизована дія в душі маленького героя, що відбиває боротьбу людини і жорстокої дійсності:

“– А я вам кажу, що ця Тофанка дурна. То вона гадає, що я її боюси, як тут шандар та й вїт. А на дорозі я також не боюси, бо втечу, як вітер. А на ставу також не боюси, бо трутю в став. Таже я доста набрав бучя, доки я навчивси розуму. Та мені кров йшла з очий, з вух, і горла, нім я навчивси розуму та ноги дужі стали. Я тепер можу від кожного втечи...

– Це, люди добрі, покаяніє, та ви, вїйте, робить що з цим чабаном. Та він нам діти розволочує. Та дивіться, як він мрігає очима, він нас всіх на сміх побирає. О, який з себе контентний!..” [16, с. 247].

Обрана письменником форма побудови образка-сценки (діалог) відповідає предмету зображення. Діалог між хлопчиком і жінками має антитетичний характер, оскільки передає різні позиції мовців. Заможні селянки, які живуть “дрібними проблемами”, не розуміють нещастя осиротілої дитини, котру життя змусило так рано подорослішати. У творі зображується екзистенційна ситуація усвідомлення своєї “відсутності” у середовищі, що моделюється автором за допомогою сприйняття наслідків цього самим героєм. Маленький хлопчик опинився поза суспільним середовищем. Герой усвідомлює своє становище, місце та роль у житті. З цим пов’язане і нелегке його рішення:

“– Пан шандар! Я всьо знаю, де я в селі... Як до кременалу, то до кременалу, як шибеница, то шибеница, а я мусю давати сам раду...” [16, с. 248].

У структурі тексту ця заключна фраза героя сприймається як новелістичний пуант, як інший ракурс бачення ситуації. Це рішення хлопця стає несподіваним для інших героїв, змінює хід дії і провокує розв’язку.

Отже, можна говорити про поєднання драматичних і епічних ознак, що проявляється в драматичних властивостях структурування тексту та епічному змістовому наповненні ситуації

Серед образків-сценок В. Стефаніка виділяються твори із своєрідним структурним оформленням та змістовими й стильовими чинниками (комічними відтінками зображення). Вважаємо за доцільне аналізувати їх окремим блоком: «Мамин синок», «У корчмі» та ін. Цікавими видаються зауваження Н. Жук про те, що у новелах Стефаніка виявляються й елементи дотепного гумору («Мамин синок», «Підпис», «Побожна»).... Новели нагадують короткі комедії на один-два акти, де автор надає слово дійовим особам, а свою присутність виявляє лише у ремарках [Див.; 2]. Дійсно за структурно-композиційними та стильовими ознаками означені твори дещо нагадують таку поширену наприкінці ХІХ – початку ХХ століття форму малих жанрів як драматичний анекдот. Особливістю цього жанрового різновиду є діалогічна структура тексту, наявність ко-

медійної інтриги, лаконічність викладу тощо. Характерною ознакою комізму образків-сенок В. Стефаніка стає те, що у сюжеті відсутнє відтворення напруженої драматичної дії, гострих конфліктних зіткнень персонажів. Попри зовнішню статику дії, драматична колізія виявляється завдяки монтажному принципу об'єднання окремих епізодів. Спосіб упорядкування зображених подій (прямою мовою героїв) надає таким творам “сценічної характерності”.

В образках письменника виразно виявляється комічність зображених характерів героїв. В образку-сценці «У корчмі» стосунки між героями, подібно до драматичного твору, стають “силовими носіями розвитку подій” [1, с. 20]. Діалог, який займає переважну частину тексту, побудовано як безпосередній обмін репліками. Один селянин соромить іншого за те, що той дозволяє своїй жінці керувати собою, бити його, зневажати. Розмова ведеться у корчмі, за чаркою, що створює гумористичний план сприйняття подій. Впливи учасників розмови один на одного і адресация мовлення є важливішою за посил до читача. Герої зображені за певним принципом протиставлення: один (Іван) більш активний, емоційний, говорить переконливо, голосно. А інший (Проць) – дещо пасивний, покірний, нерішучий. Отож, у мовленні відтворюються не лише обставини, ситуація, але виявляється психологічна домінанта характерів героїв. Через діалог селян читач дізнається про інтереси, життєві принципи, соціальний стан героїв. Іноді одне висловлювання подається як продовження висловлювання партнера, що активізує динаміку розгортання розмови, створює емоційну напругу у зображенні трагічної ситуації. Розвиток події відбувається не завдяки організуючим властивостям фабули, а утворюється в сфері характерів:

“... – Процю, брате, – видиш, п'ємо горівку, ти мене чьистуєш. Мой, таже ти сміхом став по селу, жінка б'є та духу наслухає, а ти газдов маєш бути?! Я би таку жінку дзумбелав, та в ступу бих запръигав, та канчук дротъиний з клинка бих до неї стъигав!..

... – Іванку! Ти, небоже, мої жінки не знаєш. Та же вона така тверда на серце, що би ката не зболяси. Я часом хочу єї дати огрозу, але вона, що має під руками, та як ні впоре!.. Але кажу, може, її бог руки без мене усушит, може я допросюси сего у бога...

– Чикай на бога, чекай, дурний, а вона ме бити, аж на вітер здоймати. О, вже ти такий газда своїй жінці, як вербовий заніз у ярмі. Плюнути не варт на такого газду!” [16, с. 21].

В. Лагутін помітив, що в драматичних творах, на відміну від епічних (де значне місце належить авторській характеристиці героїв), переважає засіб самохарактеристики учасників подій: експліцитної (через їхнє мовлення), імпліцитної (через тембр, інтонацію висловлювань, жесту), а також через репліки інших персонажів [Див.: 9]. У процесі комунікації виявляються не тільки особисті якості героїв, але їхні наміри, думки та репрезентована умовна оцінка співрозмовника. Подібно до драма-

тичних жанрів у багатьох образках-сценках В. Стефаніка висловлювання героїв стають засобом самохарактеристики та саморозкриття, адекватним зображеній ситуації, на відміну від епічних форм, де ця відповідність ситуативному контексту може бути представлена коментарем оповідача. Автор свідомо уникає показу життєвої історії героя, головне – передача внутрішніх психологічних станів у зламний момент життя. Образок-сценка, як і більшість творів письменника, виявляє ознаки фотографічної натуралізації. Відтворено епізод з селянського життя, не позначений авторською присутністю, завдяки чому читач ніби стає свідком дій-висловлювань героїв, “підслуховує” їх розмови. Спостерігаються формальні ознаки так званої “сценічної оповіді”, у якій, за оцінками О. Вальцеля, “...відображення дійсності не сфальсифіковано сентиментами, не сформовано під впливом філософських або моральних позицій, роздумів автора” [30, с. 65].

Зав’язка конфлікту відбувається за межами відтворених обставин. У діалозі передано лише думки і прагнення героя, на реалізацію яких він не має сміливості наважитись. По дорозі додому, розпалений горілкою, Проць викрикує прокляття до жінки, уявляє, як розправиться із нею. Проте, “...як доходив до хати, то замовкав, а на воротах, геть зтих” [17, с. 97]. Невідповідність намірів героя та реальності виявляє комічний ефект у сценці. Діалогічна розмова в архітектоніці твору має формотворчу функцію: динаміка прямої мови створює враження тематичної вичерпаності та завершеності ситуації, її одномоментності. Сценічна об’єктивність мовлення підсилюється доволі детальним фіксуванням міміки, жестів героїв. Доречним щодо цього аспекту видається спостереження Н. Тамарченка, який вважає, що “спорідненість жанрів малої прози з драмою пояснюється не лише активним використанням прямої мови (діалог, формально побудований як у драматичному творі, може мати цілком епічну основу: не відтворювати суперечностей героїв, не передавати розвитку конфлікту між ними), ... скільки “сценічністю”, тобто відсутністю часової дистанції та “залученням” читача до точки зору діючої особи” [18, с. 300].

Таким чином, у статті доведено, що зміна структурної організації та функціонування оповідних форм зумовлює тенденції драматизації прози, модифікації жанрових форм. Досліджуючи поетикальні особливості новелістики В. Стефаніка у фокусі наратологічної методології, ми виявили, що основний текстовий корпус проаналізованих образків-сенок письменника формують діалогічні (монологічні) висловлювання героїв. Зміна традиційних наративних моделей тексту пов’язана із активізацією “показу” як базового принципу художнього повідомлення. Діалогі замінюють традиційну авторську розповідь. Події передано крізь призму суб’єктивного бачення і усвідомлення їх персонажами. Пряме мовлення героїв стає основним чинником сюжетного розвитку. Крім того, саме у діалогах окреслюється динаміка конфліктів, що здебільшого ак-

тивізується через опозиційно-дихотомічне угруповання персонажів. Висловлювання оформлюються як безперервний потік “словесних дій”, зберігаючи смислову і синтаксичну цілісність комунікації. Важливим є пафосне наповнення реплік, їх прагматика і модальність. Діалоги стають відображенням найгостріших і найдраматичніших ситуацій в житті героїв, передають вкрай напружений стан, різноманіття почуттів дійових осіб. Власне, психологічне розкриття та самохарактеристика здійснюються самими персонажами. Коментарі розповідача, у такий спосіб, нагадують фрагментарні зауваження-ремарки. Зміна формального упорядкування та функцій традиційного наративу відбиває творчі інтенції письменника до оновлення художнього зображення, посилення емоційного впливу відтворених конфліктів та ситуацій, психологічного аналізу. В. Стефаник по-своєму намагався втілити новий зміст, нову проблематику й ставлення до світу, що зумовило використання своєрідних формотворчих засобів поезики, спровокувало жанрові модифікації новелістики й появу нових синтетичних родо-жанрових утворень і різновидів.

Література

1. Балухатый С. Д. Вопросы поэтики / С.Д. Балухатый. – Л.: ЛГУ, 1990. – 320 с.
2. Василь Стефаник у критиці і спогадах / Від. ред. М. Ф. Вишенський. – К.: Дніпро, 1969. – 482 с.
3. Грицюта М.С. Художній світ В. Стефаника / М.С. Грицюта. – К.: Наукова думка, 1982. – 200 с. (АН УРСР, Ін-т літератури імені Т. Шевченка).
4. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття / І. О. Денисюк. – Л.: Академічний експрес, 1999. – 276 с.
5. Западное литературоведение ХХ века: Энциклопедия. – М.: 2004. – 560 с.
6. Калениченко Н. Л. Українська проза початку ХХ століття / Н.Л. Калениченко. – К.: Наукова думка, 1964. – 450, [1] с. (Акад. наук Укр. РСР. Ін-т літератури імені Т. Г. Шевченка).
7. Козак Б. «Білі мотелі, плетені ланцюги» / Богдан Козак // Український театр. – 1997. – № 6. – С. 10-11.
8. Костащук В. Володар дум селянських / Василь Костащук. – Л.: Книжково-журнальне видавництво, 1959. – 182 с.
9. Лагутин В. И. Проблемы анализа художественного диалога: (К прагматингвист. теории драмы) / В. И. Лагутин / Отв. ред. В. И. Банару; Белц. гос. ун-т. имени А. Руссо. – Кишенеу: Штиинца, 1991. – 89 с.
10. Ліпницька І. М. Творчість Модеста Левицького в контексті української прози кінця ХІХ – початку ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Інна Миколаївна Ліпницька. – К., 2004. – 201с.

11. Микуш С. Й. Поетика В. Стефаника: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» / С. Й. Микуш. – Л., 1998. – 17 с.
12. Ненадкевич Є. О. Из студій над стилем стефаникової новели («Хлопська комісія» І. Франка. «Злодій» В. Стефаника. Порівняльний аналіз) / Є. О. Ненадкевич // Записки Волинською інституту народної освіти. – 1927. – № 2. – С. 81-108.
13. Островська А. С. Експресіонізм у творчості В. Стефаника: матеріали спецкурсу / А. С. Островська. – Д.: ДНУ, 2004. – 207 с.
14. «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття: Збірник наукових праць. – Івано-Франківськ, 2006. – 496 с.
15. Райковська О. «Земле моя» (нова вистава в обласному театрі ім. І. Франка) / О. Райковська // Слово і доля: Зб. на пошану письменника, професора Степана Пушика. – Івано-Франківськ: Міністерство освіти і науки України, Прикарпатський ун-т імені В. Стефаника, Інститут українознавства, 2004. – С. 220-222.
17. Стефаник В. Повне зібрання творів у ІІІ т. – К.: Академія наук Української РСР, 1954. – Т. ІІІ. – Листи. – 330 с.
18. Теория литературы: Учеб. пособ. для студ. філолог. факул. высш. учеб., заведений: В 2-х томах / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – Издат. центр «Академия», 2004. – Т. 1. – Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с.
19. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / М. П. Ткачук. – Тернопіль: ТИПУ: Медобори, 2007. – 464 с.
20. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уорршт. – М.: Прогресс, 1978. – 284 с.
21. Фащенко В. В. Діалог і монолог / В. В. Фащенко; В. Г. Полтавчук (упоряд., вступ, стаття) // У глибинах людського буття: Літературознавчі студії. – Одеса: Маяк, 2005. – С. 110-130. (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»).
22. Федорчук М. Слово, вигострене на кремені душі (до 100-річчя від дня народження Василя Стефаника) / М. Федорчук. – Донбас, 1971. – №3. – С. 98-103.
23. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М.: МГУ, 1986. – 260 с.
24. Хороб С. І. Слово – образ – форма: у пошуках художності: Літературознавчі статті і дослідження / С. І. Хороб // Прикарпатський ун-т імені В. Стефаника. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – 198 с.
25. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Олександра Черненко. – Б. м.: Сучасність, 1989. – 279 с. (Бібліотека «Прологу і сучасності»; Ч. 188).
26. Юриняк А. Літературні жанри малої форми / Анатоль Юриняк. – К.: Смолоскип, 1996. – 131 с.

27. Lubbok R The craft of Fiction. – New York: The Viking Press, 1957. – 274 s.
28. Pfister M. Das Drama Theorie und Analyse. – München, 1997. – 285 s.
29. Stanzel F. Типове форми повістки // Поетика. – Т. 2. – В.-ва: WPUW, 2001. – S. 25-73.
30. Teoria form narracyjnych w niemieckim kregu językowym: Antologia / Wybor tekstow, oprak. i preckl. R. Nandke. – Krak (3w: Wyd-wo liter., 1980. – 370 s.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 22.05.2016 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Малютіною Н.П.*

«DRAMATIZATION» OF V/ STEFANYK'S NOVELLAS IN THE FOCUS OF NARRATOLOGICAL METHODOLOGY

O. V. Kazanova

*Odesa I. I. Mechnikov National University;
Department of Ukrainian Literature Department;
65082, Odesa, Parisian Blvd., 26; phone:(067)484-82-13*

The research elucidates the peculiarities of functioning of narrative forms of Vasyl Stefanyk's novellas that affected dramatization of his prose and modification of genre forms of the writer's creations. It is argued that with the employment of methods of dramaturgical poetics (dramatization of actions, dialogue and monologue speech, etc.) the author of novellas psychologized his creations, gave the prosaic narrations tension bordering on the genuine folk-philosophical tragedy.

Key words: *novella, dramatism, narrative models, dialogues and monologues of speech, characterization of personages, V. Stefanyk.*