

**The Powerful Body in the Artistic World  
in the Short Stories by Volodymyr Vynnychenko**

The article deals with the problem of «powerful body» as a dominant form of the psychological analysis in the short stories by Volodymyr Vynnychenko. The character is defined in the connection of the inner being of the hero with the methods of the body presentation. There are some types of «powerful body» in the texts of the writer: the one that defines the conscious (caused the appearance of the pragmatic hero), another that possesses the consciousness («affected body») and the body that owns a world through the intentional consciousness continuing self in this world («my body»).

УДК 821.161.2.09"19"

*Людмила Золотюк (Житомир)*

## ЧУДНІ ТА ЧУЖІ ПЕРСОНАЖІ В ОПОВІДАННЯХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Художнє означення «чудний» часто вживане у винниченковій творчості, зокрема прозовій, не може залишитися непоміченим для читача/дослідника. Скажімо, Володимир Панченко послуговується цим словом, розглядаючи художні особливості новелістики письменника: «Роль природи, незвичайної події, історії в новелах В. Винниченка, як було сказано, надзвичайно велика. Як і в Г. Мопассана, інтрига випадку (часом курйозного) в нього забезпечує динаміку оповіді, дії. Але якщо у Г. Мопассана зустрічається й лірика в прозі, то у В. Винниченка безфабульних сюжетів практично немає. Випадок, за В. Далем, це пригода, притча, зустріч, все несподіване, непередбачуване, раптове, мимовільне. *Чудне* — якщо доповнити цей ряд улюбленим Винниченковим словом» [6, с. 241–242]. Водночас «улюбленим Винниченковим словом» можна охарактеризувати не тільки сюжетнотворчі та жанрові риси малої прози автора, а й портрети його героїв, оскільки спостереження за текстами Винниченка показали, що доволі часто «чудний» фігурує в портретних описах або в таких описах, коментарях, які мають стосунок до портрету.

«Чудна» ознака — чи не найперша, яка властива невербальним проявам комунікації, наприклад, поглядам. Зокрема, в оповіданні «Біля машини» слово «чудний» застосовується двічі. Спочатку — в тому сюжетнотворчому значенні, на яке вказує В. Панченко: «А модистки нема. Сонце, немов утомившись, стало сідати, і з поля повіяло свіжим повітрям. Здавалось, робота повинна б іти жвавіше, а тим часом біля машини коїлось щось чудне. Починаючи з барабанщика Андрона і кінчаючи погоничем Михалком, всіма опанувала якась млявість і неохота» [1, с. 71]. У другому випадку йдеться про вже «чудні» очі: «Але Карпо по очах, по занадто байдужому голосі бачить, що їй не зовсім уже так і байдуже, як би бажалось вдати [Хима запевняє Карпа, що їй Гудзь не потрібний. — Л. З.]. І заздрість уципливо пронизує груди і кривить товсті його губи злою посмішкою. Він скидає сині окуляри й починає для чогось м'яти їх у руках. Маленькі сірі очі його чудно біліють своїми чистими віками серед запорошених щок і пильно розглядають шнурок із окулярів» [1, с. 76]. У процитованому епізоді висвітлюється любовна гра, в якій акторство не дуже майстерне, що підтверджується, власне, через невербальні комунікативні прояви. Портрети обох героїв доволі відкриті для прочитання: за поглядом Карпо зауважує вдавання Хими, однак краще «замаскуватися» і йому не вдається, незважаючи на атрибути маски — окуляри, пил на обличчі; вони спрацювали би, якби не очі, які «чудно біліють своїми чистими віками». Тут «чудність» у погляді має такий смисловий відтінок: чудний як незвичайний портрет; запорошений (замаскований) і чистий (більш правдивий, відвертий).

Запропонований до розгляду епізод із оповідання «Біля машини» ілюструє зв'язки між динамічним і статичним компонентами портрета, які вибудовуються і за рахунок включення

незмінних портретних ознак (товсті губи, маленькі сірі очі) у дію (відповідно — посмішка, погляд), і завдяки дієсловам у теперішньому часі, переважному над іншими (бачить, пронизує, білють, розглядають). До слова, у прозовій творчості письменника непоодинокі портретні описи, в яких помітні форми теперішнього часу, що в свою чергу забезпечує кінематографічну споглядальність: дія відбувається «тут-і-тепер», вона незакінчена, відтак їй притаманна перспектива «далі буде» — все це може активізувати читання і сприйняття. Та ще більше зацікавлює авторський художній прийом, коли у портретних штрихах письменник сполучає не динаміку зі статикою, а динаміку з динамікою. В даному уривку таке поєднання теж присутнє: Карпо по голосу бачить. Ідеться про поєднання невербальних засобів спілкування, ступінь щільності зв'язків між якими може бути різним. Скажімо, в оповіданні «Гей, ти, бочечко...» такий зв'язок збудований на протиставленні та видається вільнішим у порівнянні з іншими, про які йтиметься нижче: «Семен Гедзь на Семена Комара не дивиться, на телят сердиться, але Семенові Комарові щось чудне в його сердитому голосі чується» [2, с. 160]. Загалом увесь уривок можна оцінити як «чудний» не тільки на підставі «чудного слова», у певній мірі він може бути співвіднесеним із прийомом «очуднення» і навіть «очуження». На наш погляд, тут виокремлюються художні засоби, які відносяться як до ліричного «очуднення», так і до епічного. Хоча О. Новобранець, спираючись на досвід формалістів А. Томашевського і В. Шкловського, пропонує саме такий розподіл, проте зауважує на його умовність, оскільки О. Потебня не вдавався до розрізнення мови поезії і мови прози [5]. Отже, у винниченковому тексті від ліричного очуднення — елементи втаємничення, а від епічного — подивування [5]. Знову ж таки втаємничення зумовлене сюжетом, фабульними подіями: Семен Гедзь і Семен Комар — чередники різного віку, відтак їхньому заняттю притаманне певне протиборство, виражене, зокрема, багатьма контрастами; поки Семен Комар спілкується зі своєю бабусею в курені, його череда заходить на баштан, Семен Гедзь це помічає, однак на початку не має наміру втрутитися, аж поки не чує наставлянь бабусі внуку, в яких проявляється милосердно-жалісливе ставлення і до Гедзя, в такий спосіб постать бабусі постає архетипним образом Мудреця, а підслухана розмова в курені — перипетією: Гедзь проганяє череду, закріплену за Комаром, із баштану. Водночас Гедзь має страх чи неохоту бути спійманим на цьому вчинкові, і, очевидно, справа не в підслуховуванні, а в тому, що Гедзь може здатися інакшим, не таким уже дорослим, старшим, а отже, — авторитетним чи навіть владним для інших, для того ж Комара. Так проступає внутрішній конфлікт персонажа, і виходить на те, що він сам ще не готовий миттєво і суттєво змінювати маски — звідси удавання байдужості, яка виражена у відвернутому від Комара погляді. Власне, це удавання і наближує його із «очуженням» за рахунок певної театральності, акторського маскування, однак це споріднення дещо позірне і поверхове, якщо порівнювати із, так би мовити, психологічним відчуженням. Детальний опис епізоду, здійснений з огляду на його важливе значення як у структурі твору, так і в психологічному підтексті, підкреслює, що обидва аспекти мають зв'язок. Підслухана розмова значеннева тому, що вона — початок більш дружнього наближення двох героїв, і для цього початку властива психологічна напруга, яка, чим ближче до фіналу, закономірно йде на спад. У психологізмі цього епізоду — вже згадані й певна внутрішня конфліктність, і байдужість — вони теж мають причинно-наслідковий зв'язок: на перший час питання, ким бути для себе, яким здатися для Комара, Гедзь розв'язує через удавану байдужість. Здавалося би, ця байдужість — поміркований і навіть раціональний варіант розвитку подій, адже вона може принести і заспокоєння після емоційного сплеску: «Семен Гедзь прикушує нижню губу, а вона все чогось труситься» [2, с. 160]. Та водночас у своїй внутрішній розгубленості та байдужості Гедзь постає «сам собі чужий» на якийсь час, бо: «Байдужість — це панцир чужинця: по суті, він, нечутливий і відсторонений, видається недосяжним для нападів і відторгнення, що їх він, однак, відчуває із вразливістю медузи.

...Оскільки з вершини автономності, яку він єдиний обрав тоді, як інші обачно залишилися “між собою”, чужинець парадоксально співставляє весь світ з а-символією, що відмовляється від дотримання правил пристойності...

Не належати ніякому місцю, ніякому часові, ніякій любові. Втрачене походження, неможливе закорінення, зникама пам'ять, невизначене теперішнє», — пише Юлія Кристева у праці «Самі собі чужі» [4, с. 14–15]. Ці думки Ю. Кристевої добре «накладаються» як для

інтерпретації окремого «чудного» епізоду, так і важливі для розуміння чотирнадцятилітнього життєвого контексту Гедзя: жалісливе розчулення героя від милосердного, емпатичного ставлення нерідної, чужої бабусі — не що інше, як «вразливість медузи»; некоммуникативний погляд, відвернутий і відсторонений, — панцир чужинця; відмова від правил пристойності, максим спілкування; сирітству і раннім поневірянням властиві й труднощі зі закоріненням, і зникама, навіть обірвана пам'ять і невизначене теперішнє. Звісно, з цих міркувань може постати запитання: чи доцільно зіставляти таку, сказати би, суто «дорослу» філософію до образу підлітка? Однак сам автор «будує» образ Гедзя не таким уже й малим: «Був собі Семен Гедзь бравим парубчаком, трошки, скажемо, ще молоденьким (чотирнадцятий минав), та дорослі парубки вже не гнали від себе, а часом котрий то й цигарки давав потягнуть. А як ішли на село на вулицю, так навіть самі Семена кликали, бо дуже вже вмів ловко витягати пісень. І що Семен дуже смугловидий був, і що щербина в роті була (вибила чортова кобила Рухля двоє зубів), і що шепелявив Семен, ніхто нічого того не помічав» [2, с. 147]. Ця ситуація «очуднено» сприймається і завдяки, сказати б, різновекторності, особливо нічого в ній не перетинається для ведення повноцінного діалогу: Гедзь відвернувся, «ніби-гнів» спрямований на непокірних телят, зате Комар повністю повернутий як до товариша, так і до тварин, однак він стане активним учасником подій дещо згодом, а зараз Комар перебуває ніби за лаштунками: перипетія з телятами, а значить — спонтанність і внутрішні колізії Гедзя, закриті від Комара, — усе це складає передумови «психічного» здивування.

Винниченку властиво «наснажувати» портретні описи персонажів мімікою, пантомімікою тощо і дещо з того «очуднювати». Не такими поширеними, але від того не менш цікавими та яскравими є так само наділені «чудністю» невербальні засоби, в яких до всього невідповідне значення, наприклад, — чудна усмішка очей Оленки з оповідання «Кузь та Грицунь», Діни зі «Стелися, барвінку, низенько». Їхній пафос, за першого прочитання, радісний, вітальний і романтичний, зумовлений закоханістю героїв, про яку прямо і відверто не мовиться, натомість справа «промовляти» до читача закріплюється за підтекстом, виразниками якого і виступають чудне означення, несловесні засоби в спілкуванні з інверсійними, а відтак з дещо переосмисленими значеннями. Цікаво, що емоційно-настрійний малюнок, однаковий для цих двох епізодів, та відмінний від уже описаного зі твору «Гей, ти, бочечко...», і разом із тим їх споріднює знову таки «чудний», відвернутий від конкретного співрозмовника погляд: «А диви! — здивовано придивлялась вона до його. — І в його сині очі... Ех, ти! Тоже...

І, випустивши плечі його, почервоніла вся, сіла на своє місце, ще подивилась на Грицуня і, одвернувшись, затихла, так-таки зразу затихла, не кричала вже, не сміялась, немов весь базар умент роз'їхався. Тільки водила очима по людях і очі чудно всміхались» [1, с. 521], — описано у творі «Кузь та Грицунь». Тут теж не минулося без утаємниченої недомовленості, цілком у винниченковому стилі, часом легкої і зумисне наївної, а часом ні. Також привертає увагу художньо-стильова, системно-структурна щільність: ніщо у цьому епізоді, як і в багатьох інших, не існує саме по собі, відірвано. У структурі цього епізоду помітні певні художні доміканти, які, на наш погляд, й організують текст. Умовно їх можна назвати «очі», «диво» і «таємниця». Ще до того моменту, коли Оленка відвертається від Грицуня, вона пильно дивиться йому в очі і помічає, що вони також сині. Виникає запитання: хто ж ще з героїв має такий же колір очей? У творі цей оптичний акцент стосується здебільшого двох героїв, зрозуміло, Оленки і Грицуня. Любовна лінія в душі сентиментальному прокреслена в творі до самого кінця: «І зорі, як дівочі очі, промінясті та мрійні, ніжно посміхались до нього [Грицуня. — Л. З.]» [1, с. 530], тоді як для інших героїв випрацьовані інакші портрети, в яких оптично-кінесичні властивості «затінені» іншими, скажімо, Кузь більше запам'ятовується чи не недоліками: «рябе, заросле підборіддя» [1, с. 515], «рябий червоний ніс» [1, с. 517], «драни чоботи» [1, с. 515] і латана сорочка [1, с. 516], а герой-оповідач активно згадується тільки тоді, коли він прямо коментує ту чи іншу подію. Зокрема, його заувага про ті ж погляди Оленки, загалом його характеристики героїні, її поведінки тим важливі, що відкривають можливість до надінтерпретації, пошук передісторії, навіть співтворчості зі самим письменником над нею. Цей герой-оповідач описує так випадок знайомства з Оленкою: «Сміялось і кричало до нас обличчя дівчини, що сиділа поруч з понурим, серйозним і страшенно засмаженим парубком. Здавалось, він доручив їй сміятись і за себе, тому не мав ніякої потреби навіть посміхатись.

І дівчина кричала, й сміялась до всякого, хто їй зустрічався по дорозі. Такий, десь, був її звичай» [1, с. 517]. Часом погляди Оленки звернуті й до героя-оповідача: «Мені здалося, що очі дівчини не раз, а два зупинились на мені. Хм, мені все ж таки цікаво було, чого вони зупинялись» [1, с. 519]. Із зауваг героя-оповідача любовна лінія Грицунь — Оленка видається не такою вже й лінією, а відповідь на запитання «в кого ще сині очі?» дещо втрачає свою однозначність, натомість набуваючи риторичної загадковості. Звісно, кокетству героїні можна знайти просте та невибагливе пояснення, мовляв, твір «Кузь та Грицунь» — усього лише оповідання, а не роман, в якому можна розгорнути любовну лінію сповна, відомо ж, що оповідання «обмежені» за обсягом, відтак художній час та простір лімітовані, тому в даному разі зображено етап знайомства та придивляння один до одного (невипадкова така увага до очей героїв). Разом із тим якщо врахувати доведений факт про модерну, нову героїню в творчості Винниченка, яка далека від приписів, умовно кажучи, «вікторіанської епохи», яка вільно і зі своєї волі поводить у стосунках із чоловіками тощо, то, певно, можна дійти і до іншого висновку: в оповіданні — один із начерків таких жіночих образів «прочитується» в «недомовленні». Усмішка Оленки, дарована всьому світові, зокрема і чоловічому, навіть до тих чоловіків, які не відгукуються на її регіт (Кузь, а також «страшенно засмажений парубок» [1, с. 517]), погляди від синіх очей, які, очевидно, за рахунок кольору вгадуються в небесах, зорях, і навіть чайка з ними пов'язана: «Пролетіла чайка над водою, тонка, гнучка, немов із сірої бляхи зроблена. У тієї дівчини, — порівнює герой-оповідач, — брови загнуті, як крила чайки» [1, с. 518]. Це чи не найвиразніші ознаки портрету Оленки, вжиті в одному контексті. Мало того, сполучені в один художній засіб вони набувають такої художньої сили, яка робить епізод важливим для розуміння образу Оленки: невластивий їй спокій, знову відвернутий погляд від конкретного співрозмовника, натомість адресований до маси людей, отож розсосереджений і потайний водночас — це свідчить, що таємниця про когось іншого з синіми очима відома хіба їй, може, навіть більше відома, ніж самому автору.

Схожі стосунки склалися і в оповіданні «Стелися, барвінку, низенько», у якому не те щоб любовний, а романтико-мелодраматичний трикутник не розмитий, чітко окреслений: Масюченко — Діна — Крупницький. Так само усмішки і погляди помітні, вони навіть провідні штрихи в портреті головної героїні Діни; їх справді багато і в пейзажних описах, взаємодія стихій і світлil заявлена вже від вступного пейзажу твору і є видимою. Цікавою є картина, коли погодою керує портрет; такою властивістю портрет Діни наділений завдяки закоханій симпатії Масюченка до героїні: «Ну, коли Діни немає, сонцеві нема чого більше реготатись на небі. І небо блідне, гаснуть хмари, стають набурмосеними, розкудовченими, як п'яниці на похмілля. І паж осиротілий (образ місяця, на який проєктовані почування Масюченка. — Л. З.) і тоскно дивиться за обрій» [2, с. 414]. Від початку твору автор уділяє чимало уваги очам Діни: «Масюченкові не сидиться. Ах, отак би стати на коліна на лаві, перехреститись і поцілувати, як ікону, цей чорно-фіолетово-червонявий кужіль! І нехай тоді зелено-сірі очі, — не очі, а глибока вода в зарослій затоці! — нехай вони здивовано, сердито, обурено, гнівно (як хочуть собі!) поширяться. А може, й не гнівно й не обурено? Ні, сьогодні Діна чогось невдоволена, якась вона, голубка, чудна сьогодні, — от закинула пишно скудовчену голову до стовбура осокора, руки розіп'яла на спинці лави так, що кругло, нестерпно-хвилююче випинаються під чорним гімназичним фартушком груди, затисла в зубах китицю бузку і посміхається. Ввесь час чудно, неухажно, немовби зневажливо, немовби з викликом, без всяких слів, увесь час посміхається. І очі, зелено-сірі, ті очі, від довгого погляду яких в грудях захоплює дух, як на височенній дзвіниці, — щуряться, зневажливо блискають кудись до когось. І ні разу сьогодні не прищурила їх ні до Крупницького, ні до Масюченка. Ах, як щурить очі Діна! Тільки вона уміє це робити з такою насмішкливою, викликаючою ласкою, з таким хитрим, обіцяючим і невинним натиском, що ноги м'якнуть, а в грудях наче м'ята холодком тане» [2, с. 407–408]. Без пильного розбору помітно, що портрет Діни більш ніж привабливий, повний, вичерпний, насичений, яскравий, майстерний, а також «чудний», отже, — загадковий. Тут важливі такі характеристики: невдоволення, неухажливість, навіть зневага, що виражено через відвернений погляд, очі, які не щуряться, як завжди. На перший погляд, у тому криється дещо від кокетства, навіть провокативного для хлопців, більше для Масюченка, який раз у раз ставить запитання непрямо через наратора: «Чого нудить дівчину?» [2, с. 409], «Слуха чи не слуха Діна?» [2, с. 409], відтак

покладено початок фабульному руху, і не останню роль у ньому зіграв таємничий портрет Діни. А з другого погляду, Діна постає неконтактною, збайдужілою до зовнішнього світу, на певній відстані від нього, а значить, чужа (за Юлією Кристєвою). Якщо в оповіданні «Кузь та Грицунь» письменник залишає простір для читацького домислу «чий ж очі сині?», то в творі «Стелися, барвінку, низенько» причина названа: є ризик, що Діну можуть не перевести до шостого класу через недостатні знання з алгебри; секрет утаємниченої посмішки розкритий: «І раптом Діна глибоко зітхає, все міняється, знов посміхається тою чудною посмішкою й каже:

— А я через тиждень додому їду. [...]

І Крупницький, і Масюченко злякано і вражено, дивляться на її посмішку і тепер тільки починають догадуватись, до чого вона була» [2, с. 411]. Отже, чудна посмішка Діни може виражати її очікування до ще більш поглибленої чужості, адже на якийсь час повернення додому — це втрата зайнятості (навчання), зате набуття свободи, не позбавленої самотності: «Вільний від будь-яких зв'язків зі своїми, чужинець відчувається “цілком вільним”. Утім, абсолютність цієї свободи називається самотністю. Не маючи застосування чи меж, вона стає найвищою нудьгою чи найбільшою незайнятістю... Нічим не зайнятий і від усього вільний чужинець нічого не має і сам є ніким», — характеризує поняття свободи Юлія Кристева [4, с. 20]. Здавалося би, повернення Діни додому не має бути таким пасмурним, оскільки образ/мотив дому усталено асоціюється зі затишком, гармонією, прихистком, однак через повторюване уривання зв'язків то з домом (початок навчання), то зі школою (повернення додому) до часу нової адаптації Діна стала би чужою двічі, тоді оповідання було би стільки ж разів сумним. Однак Масюченко ініціює викрадення журналу, виправлення оцінок — ця справа по-дитячому кумедна, на якийсь час дає надію на кращий фінал, утім, не виглядає він щасливим: журнал викрадено, та Масюченко залишається героєм лише для читача, Діна тісніше заприятелювала з Крупницьким. Так і Діна, і Масюченко залишилися один для одного чужими і самотніми.

У зіставленні з Масюченком, для якого голівка Діни «сама по собі була вже чудо, тайна, щастя (підкреслення моє. — Л. 3.)» [2, с. 414], який від свого почуття співпереживає і переймається проблемами героїні, для читача Крупницький видається не таким привабливим, який не знати, чи зрозуміє Діну краще, псевдогероєм (у розумінні подвигу), він не рідний, навіть не близький — чужий «покруч»: «Вони втішаються таємно і в цьому не зізнаються, заховавшись у своїй шкаралупі, вони охоче оселили б у ній чужинця, буцімто дуже радого обрати таким чином домівку, нехай навіть ціною сексуального чи морального поневолення, яке йому пропонується помилково, невинно...» [4, с. 34]. У винниченковому тексті така «схованка» для Крупички (друге ім'я Крупницького) теж створена завдяки прийому замовчування: його образу «менше», ніж Масюченкового, а той портрет, що є, поданий на основі бачення передусім Масюченка. Сама Діна теж ніби рада вибрати «чужу домівку» Крупницького, причому, що характерно, фінальні пісенні акорди чергуються зі мовчанням: «Мовчать і Діна з Крупницьким про подію з журналом. І тільки час від часу Діна раптом, немов щось згадавши, стрепенеться і, не стримавши радості, нахилиється до Крупницького і лукаво-лукаво почне [співати].

Почне й чогось обірве, замовкне, затихне, неначе одразу заснувши» [2, с. 423]. Помилка теж стається: істинний герой залишається затіненим, відкинутим на маргінеси, хибно за нього приймається Крупичка, який на пропозицію Масюченка викрасти журнал просить дати йому спокій (чи не ще одна складова «шкаралупи») [2, с. 415]. Масюченко ж постає тим другим чужинцем, який, окрім добрих душ, відчуває себе зобов'язаними творити добро; такими можуть бути лише ті, які самі відчуваються чужими [4, с. 33]. Схоже на те, що таким Масюченко відчувається: у кінці оповідання він іде від Діни та Крупницького, з ним залишається тільки його світило — місяць — якась більше незвична, ніж неприродна, і чужість, і споріднення водночас: «Самотній прогнаний паж на небі, вийшовши з-за хмари, проводить тужними некліпаючими очима присадкувату постать в подертих штаних і сумно-ніжно посміхається» [2, с. 423].

Уже зазначалося, що у творчості В. Винниченка «чудні» характеристики стосуються проявів невербальної комунікації, особливо поглядів. Однак зацікавлюють художні контексти, коли чудними стають певні вади/недоліки/фізична слабкість. Від початку їм властиве певне психологічне навантаження і трагічне забарвлення, проте остання риса, хоч і рідше, може бути замінена, наприклад, протилежною — комізмом, як у творі «На лоні природи»: «Бог їх знає, що

вони [Бутлі] мали на меті, але щодня на сніданок, на обід, на підвечірок, на вечерю давали то сомину, то морену, то шуку. Андрій Григорович після кожної страви почував якусь чудну важкість у шлункові, й щось пекло під грудьми. Все це, розуміється, не надавало чоловікові сил, так потрібних йому в такий момент» [1, с. 742]. Очевидний комізм ситуації не знімає важливих для творця, хай і «старого, зарослого газетярським мохом співробітника усіх українських газет..., потайного кандидата на професуру, безупинного перекладача з усіх мов (через російську) на українську...» [1, с. 726], питань: які мають бути обставини, сприятливі для творчості, чи творець має бути голодним, ситим (цікаво, що в одному з інтерв'ю Антон Фрідлянд, сучасний український митець, відповів на це запитання так: «Я дотримуюсь думки, що художник повинен знати і як це — бути голодним, і як це — бути ситим» [8]) тощо. Однак, на відміну від Фрідлянда, Андрій Григорович Моркотун не знаходить відповіді на запитання, закладене в підтекст цього епізоду, і від того йому «чудно», тобто дивно, бо не зрозуміло: їжа для творчості чи творчість для їжі; чому їжа, що має надавати снаги, сили, зрештою, в якійсь мірі викликати естетично-натхненні враження, не несе бажаного результату (певно, через риб'ячу одноманітність). Утім, окрім зовнішніх, наявні й внутрішні протиріччя, пов'язані зі психологією творчості. Манера оповіді сформована здебільшого як об'єктивна, динамічна та подієва, тому творчі внутрішні протиріччя відкриті для читача, а для Моркотуна вони залишаються не до кінця збагнутими, осмисленими, оскільки час на рефлексії з цього приводу витрачається на боротьбу зі несприятливими антитворчими умовами, що й забезпечує комічний ефект. Натомість для читача, крім сміху, виникає сумнів щодо творчої спроможності героя, чи має він підставові творчі амбіції, чи відомі йому сильніші пориви натхнення на відміну від описаних, короткочасних і хитких тощо. Цей розрив між неочевидним для Моркотуна і очевидним для читача і закладений у «чудну важкість шлунку», звісно, з урахуванням художнього контексту.

На відміну від «чудної» творчості Андрія Моркотуна, «чудний» біг утікача з оповідання «Промінь сонця» змальовано саме в трагічному світлі: «Як Сидоркевич перший раз вистрілив, того він не пам'ятав. Але пам'ятав, як “високий” раптом набігу хитнувся в один бік, потім знову у другий і став бігти, якимось чудно заковируючою ногою» [1, с. 538]. Напівдетективне переслідування відсуває вбивство втікача до самого фіналу, відтак і повніший його мертвий портрет, осяяний променем сонця. Йому, цьому портрету, передусім тільки така чудна ознака — заковируюча нога і вона сприймається як сигнал для Сидоркевича: влучив чи не влучив, тому означення «чудний» видає певне миттєве нерозуміння героя, для читача ж заковируюча нога означає поранена.

В оповіданні «Білесенька» «чудний» епізод цікавий тим, що хоч і пов'язаний із фізичною слабкістю кошеняти, проте він у читача викликає не так переживання чи відчуття болю, а замилювання: «Воно якимось чудно, нерівно хилиталось і підсувалося все ближче та ближче. І нарешті всунулось у світляне коло лампочки і стало біле, пухнасте. Воно підбігло до ніг Ді і розділилось на дві половини: одна велика була Білесенька, а друга, маленька, — крихітне кошенятко» [2, с. 109].

У своїй книзі «Генерика і архітектоніка» Ігор Качуровський, коли роз'яснює термін «учуднення», наводить і такий приклад: «А Майк Йогансен у своїй “Подорожі вченого доктора Леонардо...” дає сприймання чи то українського степу, чи то домашніх обставин названого доктора через ольфатичні образи, що виникають у сприйманні мисливського пса» [3, с. 100–102]. До цього поширеного в художній практиці прийому «коли ще звірі говорили» вдається і Винниченко. Оповідання «Суд» закінчується епізодом, який чи не найближчий до змісту прийому одивнення/очуднення: «На рові стоїть засмикана конячинка й, незважаючи на людей, махає хвостом і сумно хитає головою. Дуринда дивиться на неї, і йому здається, ніби вона цим похитуванням говорить йому: “Полетимо, полетимо, аж загудить, молодой человек!”» [1, с. 142]. На конячинку спроектовано і «простий язик» Дуринди і Самоцвіта, і почування Дуринди — сум від так і не випрошеної жатки у Самоцвіта, проте більше зацікавлює репліка коня, яка відповідає міфологічному значенню українців: «Він є одним з найпоширеніших персонажів тотемних міфів... Архетипна ідея волі, що характеризує таку рису українського менталітету, як потяг і прагнення до волі, знаходить своє літературне відображення саме в образі-символі коня», — йдеться в «Давньоукраїнському бестіарії» Оксани Сліпушко [7, с. 30–33].

Отже, воля — різнопланове поняття цілком відповідне до соціальної теми твору: робітничий бунт — силове, несправедливе і нерозбірливе його вирішення тощо, — навіть може здатися оптимістично забарвленим. Про свій певний страх перед волею висловлюється той же Самоцвіт: «Знає вже мужик свою силу... А що ж то буде, як він ще порозумнішає?.. Полетимо ми з вами, аж загудить, молодой человек!» [1, с. 134]. Цікавим видається вплетення цієї фрази у портрет Самоцвіта, яке, незважаючи на його силові можливості впливу на підлеглих, увиразнює і його сум'яття, страх щодо свого життя, що подвоює його агресію: «Але Самоцвіт не слухає його й задумливо дивиться на свої зложені на колінах пухкі, в ластовиннях руки. І вся його постать, коротенька, опецькувата, в розхристаній сорочці з шлейками від штанів наче й собі сумно говорить: “Полетимо, полетимо, молодой человек!”» [1, с. 134]. Зіставлення цього портрету і фінальних подій виявляє сумну іронію щодо можливого справдження сценаріїв волі, «польотів»: 1) коні, символ волі, везуть братів Крутоноженків зв'язаними: «На бричці сидить позаду Самоцвіт, а на передку лицем до його з пов'язаними руками обидва руді Крутоноженки» [1, с. 142]; 2) «чудний» кінь, який розмовляє про волю, не названий гордо «конем», а «конячинкою», ще й вона означена як «засмикана».

Отже, «чудний» — один із поширених тропів у прозовій творчості Володимира Винниченка, зокрема він помітний у портретних описах героїв письменника, передусім — властивий для характеристик проявів невербальної комунікації (поглядів, усмішок, голосу тощо), рідше вживається для означення фізичних вад/недоліків/слабкості. Звісно, у запропонованій розвідці наведено й розглянуто не всі «чудні» художні контексти, проте на основі сказаного можна твердити, що художнє означення «чудний» надає чи епізодам, чи інколи усьому твору смислових відтінків таємниці, інтриги (сюжетотворчий аспект), а в психологічному підтексті може бути пов'язане з маскуванням (Персоною), байдужістю, самотністю, чужістю. Також означення «чудний» споріднене не тільки зі загадкою, й з подивом, здивуванням — як героїв, оповідача, так і читача. Власне, дивуються винниченкові герої не рідше, ніж «чудуються», і якоюсь мірою ці настрої і стани синонімічні (звичайно, з урахуванням конкретних художніх умов).

#### Література:

1. Винниченко В. Краса і сила / Володимир Винниченко ; упор., авт. прим. Павло Федченко, авт. передм. Ігор Дзевєрін. — К. : Дніпро, 1989. — 752 с.
2. Винниченко В. Кумедія з Костем / Володимир Винниченко ; післям. Володимира Панченка, Світлани Присяжнюк. — К. : Школа, 2005. — 432 с.
3. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / Ігор Качуровський. — К. : КМ академія, 2008. — 376 с.
4. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева ; пер. з фр. З. Борисюк. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 262 с.
5. Новобранець О. Б. Очуднення — очуження: до історії літературознавчих термінів / О. Б. Новобранець. — Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/1019/>
6. Панченко В. Є. Будинок з химерами. Творчість В. Винниченка 1900–1920 років у європейському літературному контексті / Володимир Євгенович Панченко. — Кіровоград, 1998. — 271 с.
7. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій / Оксана Сліпушко. — К. : Дніпро, 2001. — 144 с.
8. Татаренко І. Є книжки-коханки, а є — на все життя. Інтерв'ю з Антоном Фрідляндом / Іра Татаренко. — Режим доступу: <http://vsiknygy.net.ua/reader/6409/>
9. Ушкалов О. Л. Творчість Михайла Ялового (Юліана Шпола) в українському літературному процесі 1920-х років. Дис. ... канд. філол. наук / Олександр Леонідович Ушкалов. — Х., 2009. — С. 125–142.
10. Шкловський В. Б. Художественная проза : Размышления и разборы / Виктор Борисович Шкловский. — М. : Советский писатель, 1961. — 667 с.

#### Strange and Estranged Characters in Volodymyr Vynnychenko's Stories

The article deals with one of the most common features of Volodymyr Vynnychenko's prose – the «outlandish» characters. The notion «outlandish» is associated particularly with the masks of the characters, their feeling strange, physical disability, deficiencies, weakness etc. The study is an attempt to correlate «feeling strange — outlandish» with the artistic means of «aloofness». This article also indicates the role of the artistic definition «outlandish» in the construction of the plot and its role in the reader's perception.