

*В статье освещаются отдельные взгляды на классификацию фантастической литературы. Смоделированный мир повести анализируется сквозь призму «магического реализма» как одного из видов фантастического. Рассматриваются типы наррации.*

**Ключевые слова:** фантастика, магический реализм, модель, типы наррации.

**Олександр Ткачук**, викл. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4Укр)

УДК 821.161.2

### **Символізація відчуженості в модерністському наративі повісті «Танець тіней» Михайла Яцківа**

*У статті досліджуються специфіка сюжетної організації повісті «Танець тіней» крізь призму категорії відчуженості, окреслюється вплив поетики натуралізму та символізму на модерністську нарративну структуру твору. З'ясовуються розбіжності між повним та редактованим радянським варіантом, що суттєво видозмінив нарративні принципи оригінального твору.*

**Ключові слова:** натуралізм, символізм, нарративний консонанс, відчуженість, міфологема, сюжет.

*Oleksandr Tkachuk. Symbolization of estrangement in modernistic narrative of "Tanets tynay" by Mychaylo Yatskiv.*

*This article deals with the peculiarity of sužet organization of "Tanets tynay" story through the prism estrangement category, shows the influence of naturalism and symbolism poetics on modernistic narrative structure of the artistic work. Also special attention is paid to the differences between the complete and edited soviet variant, which greatly changed narrative principles of original artistic work.*

**Key words:** naturalism, symbolism, narrative consonance, estrangement, mythologeme and sužet.

Сучасна людина схильна створювати дискурси, які інтерпретують раціональну діяльність за допомогою міфологічних моделей. З погляду семіолога міфологічні структури проникають у життя людини, стають метамовою, яка описує латентні смисли знайомих образів. «Міф – це слово, висловлювання» – заявив Р.Барт, трактуючи його як спосіб

означування, комунікативну систему, своєрідну надбудову над знаком [Барт 1989: 71]. Як знак складається з означуваного та означника, так і міф має свій зміст і форму. Знак – це лише означник у вторинній семіологічній системі, в якій міф возвеличується над системою первинних значень. Прикладом такого міфологічного наповнення є інтерпретація А.-Ж.Греймасом актантої моделі економічного дискурсу в працях про інвестування в підприємстві. В інтерв'ю керівників підприємств дослідник побачив, як опис економічних моделей трансформується в міфологічну структуру, коли директор (актант-суб'єкт) набуває рис міфічного героя, актаном-адресатом стає підприємство, а економічна діяльність риторично описується як моральні вчинки [Греймас 2004, 264]. Проте це не тільки властивість певного типу дискурсу, адже й сам наратив спроможний організувати подієвий матеріал у значеннєву структуру, яка трансформує його у фікційний вимір. У такий спосіб текст створює власну смислову систему, яка тлумачить дійсність, трансформує референтні відношення у своїй парадигмі. Інколи при інтерпретації референтні відношення тексту виходять на перший план, отож основна увага читачів звертається не на художні особливості чи фікційний світ твору, а на його репрезентацію дійсності. В такій комунікативній ситуації перебував і роман Михайла Яцківа «Танець тіней», що засвідчує його рецепція читачами.

Вже перші рецензенти вказували на те, що в основу твору покладено реальну історію, а відтак і наступні прочитання акцентували увагу на цьому зв'язку фактуального і фікційного світу: «Під назвою «Народної сили» читачі легко впізнавали «Дністер». Широкий громадський резонанс повісті пояснювався ще й тим, що більшість персонажів мала прямих своїх прототипів, а твір написаний на основі реальних подій» [Льницький 1989, 26]. Починаючи від статті М.Грушевського у «Літературно-науковому віснику», критики осмислювали питання, як твір відбив дійсність, а також міркували над тим, чи автор правдиво змалював справжні події. Здебільшого, твір викликав зауважень, які стосувались референтних відношень, а саме: поглядів письменника на «Дністер», осмислення національного питання та шляхів розгортання конфлікту між службовцями та дирекцією. Йдеться не про достовірність

викладу подій, в чому ніхто не сумнівався, а в способі представлення цього фактичного матеріалу, тобто як саме письменник осмислив і представив читачеві історію стосунків дирекції й персоналу «Дністра». Ця інтерпретативна стратегія продовжилась і стосовно редакції твору, здійсненої в радянський час, яка отримала нову назву «В лабетах». Показовою є передмова до радянського видання Ю.Мельничука, який, загалом високо оцінюючи твір М.Яцківа, критично оцінив сюжет: «Певна обмеженість світогляду автора привела до відповідної історичної й ідейної обмеженості повісті, бо коли б М.Яцків, скажімо, усвідомив силу організованого робітничого руху, коли б ідея страйку в нього не декларувалася, а перетворювалася в життя, то ми б захоплювалися революційним спрямуванням твору і великодушно прощали авторові неузгодження між окремими характерами і правдою дійсності» [Мельничук 1956, 265]. Як бачимо, серед зауважень до твору немає закидів у перекручуванні реальних подій, а навпаки, заклик привнести радикальне вирішення конфлікту, який, на думку критика, не розвивається належним чином через «штучні сюжетні ходи» та «навмисне приглушення фабульного інтересу повісті». Відповідно до цих зауваг радянське літературознавство з'ясувало логіку доопрацювання роману в бік посилення швидкого драматичного розгортання сюжету, основою якого мав би бути соціальний конфлікт та боротьба між дирекцією та персоналом. Насправді це означало, що текст зазнав скорочень епізодів і виправлень, які, як зазначив Ю.Мельничук, «спрямовані на ліпшу організацію сюжету» [Мельничук 1956, 279]. Відтак автор змушений був вилучити фрагменти, які були несумісні з радянською ідеологією, зокрема епізоди, пов'язані з трактуванням національних питань, або були свідченням модерністської наративної практики, найчастіше розгорнуті відіння персонажів. Стосовно модерної поетики твору, то її присутність очевидна і в редагованому варіанті, що неминуче викликало осуд у радянський час: «Тяжка меланхолія, привид божевілля і безвихідності тяжить над частиною персонажів твору. І коли М.Яцків описує розмови і дії людей з хворобливо розладнаною психікою і фантазією, то перед читачем постають окремі картини й епізоди з потрясаючою разючістю впливу. В цих розділах повісті автор застосовує різноманітні засоби своєї

літературної техніки, віддаючи дань модернізмові і символізму. Тут він часто вдається до натуралістичного приземлення розповіді, містичного фаталізму, перевантажує повість натуралістичними подробностями і песимістичними роздумами» [Мельничук 1956: 264].

У цьому контексті в романі «Танець тіней» можна виділити проблеми, пов'язані з його нарративним дискурсом: поєднання натуралізму та модерністських прийомів, проблема редакцій твору та специфіка сюжетотворення.

Генеза твору впливає з відомого роману Е.Золя «Жерміналь», який яскраво змалював страйк робітників, а також причини, які йому передували: непосильну працю, матеріальні злидні, приниження з боку роботодавців. Українське письменство також освоювало цю тему, зокрема І.Франко майже одночасно з Е.Золя в «Бориславі сміється» на національному ґрунті продемонстрував суперечності, пов'язані зі становленням індустріального суспільства в Україні, виразно змодельював боротьбу робітників за свої права. Правда, типаж героїв у романі Яцкова новий: у його художньому світі діють не шахтарі чи ріпники, герої з середовища пролетарів, а представники інтелігенції. Це було зумовлено модерністськими тенденціями, культивуванням нової людини, з іншим світобаченням і культурою, ніж у пролетаря. У центрі художньої картини світу митці-модерністи ставили героя-інтелектуала, який осмислює явища світобудови і своє місце в ній. Таку текстову стратегію маніфестує Яцків словами своїх героїв Байди й Ярвича, які осмислюють події, що відбулися в «Народній силі» як розповідну історію, при цьому Байда закликає Ярвича створити про це книгу. Відтак відбувається оголення *інтертексту*: наратор вказує на знакові твори, які становлять ідейний та літературний контекст історії: «Признаю, що написання такої книжки – се річ незвичайно трудна, але, з другої сторони, така книжка була б у нас оригінальним явищем, а з національного боку виходила б поза ширші рами, ніж, наприклад, «Жерміналь» Е.Золя. Коли взяти під увагу книжку А.Франса «В тіні берестів», де описується позакулісову махінацію серед духовної старшини, то в смішнім контрасті стає супроти того всього робота Шуліковських, Любасок і с-ки. Там усі нитки і пружини прості, герої джентльмени, а того, чого

сподіваємося від езуїтизму, майже не слідно, натомість у нас, се такі мистці в дійснім езуїтизмі, що лише чудуватися, відки те все взялося серед демократичних кругів нашого поневоленого народу!» [Яцків, 403 – 404].

Ці мотиви знайшли втілення в дискурсі Яцківа, зумовлюючи висвітлення теми боротьби за соціальні права простих службовців. Окрім вибору теми, на автора «Танець тіней» мала вплив і стильова манера попередників. Обидва митці – французький та український – осмислювали історію в річищі натуралістичної естетики, вплив якої виявляється і в художній картині світу М.Яцківа. Передусім, він простежується у фактографічних описах, в яких змальовується дно міста, непривабливі аспекти життя бідних прошарків урбанізованого населення, аж до нагнітання фізіологічних подробиць. Проте естетична картина художнього світу твору Яцківа не вкладається в рамки натуралізму, оскільки дискурс твору, моделюючи концепцію людини, не використовує категорію спадковості, впливу природних чинників, детермінованого впливу інстинктів. Наратор використовує натуралістичну дискурсивну практику для зображення клінічних масштабів соціальної деградації і лише поодинокі застосовує культурний код натуралізму, зокрема у сцені, коли Байда називає директора «ломбровівським типом», чим відсилає читача до теорії Ч.Ломброзо, яка обґрунтовувала ідею зв'язку зовнішності людини, а отже, її спадкових рис з її психічними якостями, нахилами до злочинів та божевілля.

Тілесне начало людини набуло осмислення в натуралізмі і здобутки його естетичної системи використовували і письменники-модерністи. В екзистенціальній феноменології тіла Ж.П.Сартра розмежовується два способи пізнання людиною тіла: тіло як буття-для-себе і тіло-для-іншого. Перше, тіло *для-мене* або психіка, тобто «своєрідний внутрішній простір, де внаслідок зовнішніх подразнень формуються певні фігури, названі відчуттями» [Сартр 2001, 445]. Це простір є чисто умовною величиною, суб'єкт пасивно переживає своє відчуття, хоча як предмет відсутній. Протилежністю є тіло-для-іншого, яке виявляє свою присутність через матеріальні речі. «Інший передусім вказаний речами як інструмент. Речі й на мене вказують як на інструмент, і я є тілом точно тією мірою, якою

спричиняю, щоб на мене вказували речі. Отже, своїми латеральними та вторинними диспозиціями речі вказують мені на *іншого-як-тіло*»[Сартр 2001: 485]. Така матеріалістичність, опрідмеченість тіла характерна для натуралістичної поетики, яка засновувалась на концепції об'єктивного зображення дійсності через фіксацію фактів, точному відтворенні дрібниць, на спостереженні об'єктно-матеріального та суспільного детермінізму. Якщо глянути на натуралістичний опис міста, яке фокалізує Мирон Скоропад, то помітимо, що визначальними є матеріальні вияви його вражень, їхній міметичний характер. Йдучи вранці на роботу, Мирон фіксує занедбаність вулиць («треба обминати балки, окопи, ями, перешкоди й небезпеки»), відчуває сморід міста і перед його очима проходить галерея образів: «Дівка з перев'язаним лицем, на яким вже носа не стало, за нею каліка з позавиваною ногою, каправі факторки ідуть за мамками й грубі раїхи за дівками <...> Звичайні вуличні типи, які стрічав Скоропад щорані були каліки і старі, понурі постаті, невідомих професій. Не звертали вони ні на кого уваги, лише дріботіли порохнавшими ногами і слідкували живо круглими очками по хідниках за згубами. Дідуган з ордерами і на дерев'яній нозі вертав з касярної кухні з наживою в мішку» [Яцків: 36 – 37]. Насамперед, звертаємо увагу на те, що в такому натуралістичному дискурсі Яцківа домінує тіло хворе, кволе або скалічене (дідуган на дерев'яній нозі). Це *тіло-для-іншого*, яке пізнається ззовні, характеристики якого фіксує уважний спостерігач. Внутрішні властивості *іншого* передаються через зовнішні вияви: «В огороді коло заведення невилічимох божевільний виводив моторно дрозучим голосом: Га-а-пон! Га-а-пон! Га-а-пон!» [Яцків: 37]. Персонаж Яцківа набуває рис об'єктивного дослідника, який, перебуваючи всередині описуваного світу, аналітичним способом класифікує спостережені об'єкти: «Він ділив людство на три роди: на негодяїв, тих, що нічого не шукають – лиш спускаються на Божу ласку, таких найбільше, далі на тих, яких воля пре вічно шукати духом, таких найменше на світі, і врешті на тих, в яких висохло духове життя, або й не було його в яловій дощці» [Яцків: 37]. Така потреба аналітичного осмислення дійсності виникає в багатьох персонажів роману. Так, Наум Ярвич, докладно розповідаючи про життя службовців «Народної сили»,

намагається типологізувати способи, до яких вдаються зубожілі урядники. Серед них він називає сватання до дівчат, щоб виманити гроші, життя в борг, частина займається лихварством, наживаючись на колегах, ще інші змушені жити за кошт батьків. Нужда штовхає їх на різноманітні злочини, які стали постійним явищем, і Ярвич не приховує їх ітеративний, повторюваний характер: «Інші набирають сніданки на нову монету, а в книжці записують на стару, себто на половину менше, оперують поштові марки, набирають білетів на всякі народні цілі і книжок у розпродаж, а інші натягають старших товаришів на ручительські підписи» [Яцків: 61]. Від ітеративних прикладів оповідь переходить до конкретних випадків шахраювання службовців народної установи, які передаються в сценічному викладі. Всі ці безіменні постаті проходять перед очима читача, але не у викладі наратора, а через оповідь інтрадієгетичного наратора-персонажа. Розлогий характер опису, численність прикладів трансформує наратив з метадієгетичного в псеводієгетичний, оскільки читач забуває, що мовлення належить персонажу та може приписувати його наратору. Такий наративний прийом пов'язаний не стільки з потребою об'єктивної модальності розповіді, наданню міметичного характеру, а тому зумовлений пояснювальною функцією. Інтрадієгетична розповідь подає своєрідну передісторію, окреслює зубожіння службовців «Народної сили» і вказує, до яких наслідків призводить злиденне становище і як позначається на моральному обличчі урядовців. У такий спосіб *вставна оповідь* доповнює панорамну картину життя в «Народній силі», яку в дискурсі твору переважно здійснює гетеродієгетичний наратор. Необхідність чергувати узагальнюючу розповідь-резюме з сценічними епізодами супроводжує наратора великих розповідних форм. Поєднання цих двох наративних форм присутнє як у класичній реалістичній оповідній прозі, так і в модернізованих наративних формах роману кінця XIX – поч. XX ст., адже наратор повинен уникати одноманітності викладу. Водночас натуралістичний спосіб зображення тяжів до надмірного посилення опису. Зловживання розповіддю-резюме збіднює художній світ твору, а міметичні сцени розтягують час нарації й обмежують дієгетичну історію чи то часовими, чи то просторовими рамками. Проте тенденція до посилення

об'єктивності оповіді, яка розгорнулася в літературі кінця ХІХ століття, виявляла себе в розширенні сценічних епізодів. Саме показ, а не розповідь як більш міметична форма став актуальним для зображення художнього світу.

Особливістю наративу Яцківа є прагнення до децентралізації суб'єкта, що виявляється у відсутності центрального фокального персонажа. Представлені події в «Народній силі» у сценах з нейтральною фокалізацією, а носієм ідеологічної точки зору є не конкретний герой, а представники табору страйкарів, окреслені численними відмінними постатями. Читач зустрічає в наративі розрізнені погляди, що сприяє розмиттю зв'язків між наратором та протагоністами. Для наративної стратегії твору також характерне вибіркоче всезнання, згідно з яким розповідач не використовує внутрішню фокалізацію стосовно дирекції установи, обмежує знання читача про мотиви їх вчинків, лише зрідка подає такого роду інформацію, як, наприклад, вкінці твору про передсмертний стан Шуліковського. Її широко застосовує наратор Яцківа, що видно вже з експозиції роману, де домінує парадигма сценічного показу, через яку наратор знайомить читача з службовцями та клієнтами «Народної сили». Це початок *in medias res*, коли наратор не подає передісторії, а описує перебіг подій. Перед нами постають робочі будні установи: розмови між службовцями та виконання їхніх обов'язків, опрацювання численної документації. Наратор вдається до цитування вхідного та вихідного листування «Народної сили». У цих замітках окреслюються життєві ситуації, які призвели селян до взяття позик, затриманню платежів і водночас передаються оригінальні моменти з повсякденного життя позичальників установи. Це і комічні ситуації, розповіді про нещастя, переліки видатків селян, в численних листах зустрічаються навіть поетичні спроби. Водночас представляється галерея образів, які окреслюються перед очима читача в невеликих сценках. Службовці обмінюються репліками, жартують один з одним, в установу приходять відвідувачі. Вони змальовуються через зовнішню фокалізацію, проте тут наратор – це фігура дослідника. Наратор займає упривілейовану зовнішню позицію, яка дозволяє відстежувати всю послідовність подій. Відтак серед нейтрального опису подій він пропонує інформацію про



дійових осіб, яка має узагальнюючий характер. Так, про касира Березовського читач дізнається, що «був се поважний, ревний патріот. Мав непохитну віру в свої власні думки і вчинки, а все що хто-небудь інший подумав, чи зробив, уважав за хибне чи пусте» [Яцків: 11]. Про Ничая наратор резюмує: «був се дужий, гарний хлопець, але життє перед часом викинуло його з гімназії на тверду, самостійну дорогу і зломало юні надії» [Яцків: 18]. Ці описи представляють дійових осіб з точки зору їх передісторії, яка їх сформувала, зумовила певні риси характеру, погляди на життя, в них же наратор може вказувати на причини, що привели їх до «Народної сили». Поряд з ними розповідач як зовнішній фокалізатор подає фізичні характеристики персонажів, які часто мають метафоричну природу. Старий Степан Ручай має «збідований» та «інтелігентний» вигляд. Панько Черепок нагадує «загулюканого, прибитого мурина» і при цьому виглядає «бідним, як вівсяний корж». Кволими у «Народній силі» є не лише представники старшого покоління, поряд з ними двадцятилітні, які «слабо розвинені, дрібні, виссані працею і недостатком» [Яцків: 19]. Осмислення концепції людини проходить і через категорію вроджених рис, які при описі Петра Байди набувають дуалістичного характеру: «Два суперечливі хисти пробивалися в сеї постаті: вроджена, бюрократична жилка посунена до крайньої тонкості, німецька витривалість з рішучим, бистрим зміслом, а поза тим козацька одчайдушність, мов полум'я, поривало його в свобідних хвилях» [Яцків: 23].

У художньому дискурсі тексту послідовно простежується опозиція бідність/заможність, вже на початку твору звучить ідея, що злиденність є причиною морального та фізичного виродження персоналу, якому протиставляється заможність дирекції. Показовим є наведена на початку роману розмова одного з директорів («грубий, заживний, червоний на виду») з судовим радником про курорти та дієти, які мимовільні слухачі іронічно коментують: «Один журиться, що їсти не має, а другий, що їсти йому годі» [Яцків: 16]. Відтак у дискурсі до семи матеріальності додається соціальне застосування. Розповідувана історія рухається в бік створення численних образів простої людини, яка страждає через фінансові негаразди, породжені низьким рівнем оплати. Народна установа в дискурсі

твору постає як витвір капіталістичного суспільства, а не як національний інститут. Ця думка проходить через ізотопію злиденного становища працівників, яка підтверджується численними епізодами, де вирують пристрасті, зумовлені низькою оплатою праці, як епізод про марення Паляниці, в якого з'являються думки про вбивство директора як призвідця неволі, або сцена з родиною Ручая, який, не маючи грошей, повів родину до ресторану.

Окрім того, ця тема накладається на *квазібіографічні історії* окремих персонажів. Такою є оповідь про Скоропада та його самогубство, духовні пошуки Немирича та його матір, про деградацію Паляниці. Долю останнього наратор змальовує з явним детермінізмом. Працюючи понад дванадцять років, Паляниця не отримував підвищення до урядника, натомість директор вимагає від нього здати додатковий іспит. Таке рішення Шуліковського виступає у структурі наративу, згідно з концепцією Ролана Барта, кардинальною функцією, тобто подією, яка запускає ланцюг пов'язаних подій, що й рухає розвиток фабули. Зажурений Паляниця йде чи не вперше до шинка, де напивається й через спричинені ним збитки потрапляє в борги. Наратор простежує його подальшу долю: пияцтво, зубожіння й, нарешті, втрата роботи. Товариші, пригнічені своїми турботами, навіть не помітили його звільнення, а Паляниця опиняється сам віч-на-віч з урбаністичним містом, що прискорює його деградацію, кульмінація якої – змалювання першої крадіжки – сорочки, яка втілює перевагу інстинктивних потягів, коли потреби тіла штовхають людину на злочин.

Окремо можна виділити вставну історію про сім'ю Даниша та божевілья його жінки. Оригінальний текст, на відміну від скороченого радянського варіанту, має своєрідну преамбулу цієї історії: «Який вплив має устрій «Народної Сили на сімейне життя робітників? Се питання займало Ярвича, і він слідив його від літ» [Яцків: 411]. Завдяки такій апології подальші міркування про інститут шлюбу, питання суспільного виховання та ілюстрація впливу «Народної сили» на особисте життя працівників, які читач міг би приписувати автору, подаються як такі, що відносяться до мовлення персонажа. Така текстуальна модель утворює відхід від втручання наратора-усезнавця до об'єктивного показу через натуралістичну модель

рецепції дійсності з перспективи спостерігача, який описує емпіричну дійсність, що її роками спостерігає. В наративі постать Ярвича виконує важливу ідеологічну функцію, адже в дієгезисі він виступає письменником, який виношує задум колись описати «Народну силу». Відтак його мовлення набуває стильової форми авторського відступу, в якому відкрито коментуються події: «У капіталістично-зłodійських установах усяких «Народних Сил» зводиться молода інтелігенція не лиш духовно, але й фізично. Ярвич прослідив, що серед приватних і державних урядничих сім'їв при ледве 10 проц. породах, спотирюється річно 50 проц. плодів» [Яцків: 413]. Загалом розповідь має *псевдодієгетичний* характер, лише інколи зустрічаються *маркери*, що вказують на *приналежність оповіді дискурсу персонажа* – Ярвичу. Значимо, дискурсивна практика персонажа, окрім прямих оцінок, набуває рис наукового підходу до осягнення дійсності, що вербалізуються засобами публіцистичного та наукового стилю (згадка про процентне співвідношення). Це вияв впливу на українського модерніста натуралістичної поетики, що вимагала об'єктивності в осягненні реальності і водночас привнесла науковий підхід до освоєння емпіричної дійсності. Недаремно розповідач називає рецепцію Ярвича «дослідами над сімейним, товариським і громадянським життям робітників «Народної сили» [Яцків: 418], а для персонажа важливим джерелом інформації про сім'ю та статеве життя є художні твори: «Фізіологія подружжя» О.Бальзака, а також натуралістичний «Із богеми Християнії» Ганса Єгеря. Аналітичне осмисленням поєднується з емоційно-ідеологічною заангажованістю, але наративна функція експліцитного автора підмінюється фігурою оповідача-персонажа. Власне, історія Даниша та його жінки є своєрідною розлогою ілюстрацією умовиводів Ярвича, на що він прямо вказує, але завдяки наративному обрамленню Яцківу вдалося уникнути деміургічної позиції наратора, який, окрім всезнання, володів би іманентним правом упорядкування фікційного світу.

Сліди натуралістичної поетики не випадкові у творі, оскільки письменники-модерністи засвоювали наративні прийоми натуралізму. Однак натуралізм також не функціонував лише в чистому вигляді. В європейському натуралізмі після 1897 року розвитку набуває драма, в якій відбувається

поєднання натуралізму та символізму в творчості одного автора («Ткачі» (1892), «Гануся» (1893) Г.Гауптмана), одному творі («Чайка» А. Чехова)[Chevrel 1996: 52]. Шлейф натуралізму тягнувся і в модернізмі початку ХХ століття: його вбачали в такому класичному модерністському творі, як «Улісс» Д.Джойса. Г.Маркевич навів судження Є.Вілсона (1931 року) про синтез символізму і натуралізму в Д.Джойса [Markiewicz 1995: 219]. Такий синкретизм простежується і в творі М.Яцківа. У літературознавстві щодо стильових особливостей прози М.Яцківа існує широкий спектр поглядів, починаючи від осуду модерністської складової творчості письменника у радянському літературно-критичному дискурсі до констатації наявності в його доробку стильових різновидів модернізму. На наш погляд, у творчості письменника яскраво виявляється символістська поетика, що простежується в малій прозі та повістях «Горлиця», «Блискавиці». Стильову палітру повісті «Танець тіней» дослідники відносять до експресіоністичної поетики. Зокрема, Н.Шумило класифікувала «Блискавиці» та «Танець тіней» М.Яцківа як експресіоністичні повістей, хоча при цьому відзначила і символістську природу нарративу: «Тіні» – це стала константа образної системи М.Яцківа як символіста й експресіоніста. І цілком природно, що до назви однієї з повістей потрапляє цей образ». <...> Тіні символізують колишніх робітників «народної сили» [Шумило 2003: 318]. Водночас дослідниця акцентує й експресивний складник дискурсу: «Типовий для М.Яцківа засіб контрасту максимально виразно експресивність смислового навантаження повісті «В лабетах (Танець тіней)» [Шумило 2003: 318]. З проблемою визначення стильової приналежності модерністських творів початку ХХ століття стикаються не лише українські дослідники. Розглядаючи розвиток прози в Польщі на межі ХІХ – ХХ століть, в тому числі творчість письменників-модерністів «Молодого Польщі», М.Гловінські вказує, що стиль тогочасних авторів формувався під впливом кількох чинників. Розвиток натуралістичної прози припав на етап формування модерністського стилю. «Повість не могла зостатися байдужою перед таким станом речей, почала той стиль поглинати, в цілій епісі домінуючу позицію здобув стиль, запропонований тогочасною поезією. Оповідна проза якоюсь мірою підкорилася

Йому з двох, передусім, причин: по-перше, відповідала концепції повісті як індивідуального документа з функціями експресійними; по-друге, з погляду на загальні тоді обов'язкові стилістичні норми (не тільки в поезії, не тільки в прозі, але також у публіцистиці) була виявом мовного імпресіонізму» [Głowinski 1997: 98]. Такий стильовий синкретизм демонструє наратив «Танцю тіней», в якому тенденція до об'єктивізованого зображення перебігу подій переривається експресіоністичними картинами душевних марень героїв чи аналітичними міркуваннями наратора, його коментарями та метафоричними асоціаціями (зокрема, образ тіней). Така синкретична наративна парадигма доповнюється персонажною розповідною стратегією, як у сценці перебування сліпого музиканта в невідомій йому установі «Народної сили». Це моделювання погляду ззовні на манеру життя в бюрократичному закладі з точки зору стороннього реципієнта, який може покладатися лише на слухові та нюхові відчуття, і в такий спосіб перед ним виявляється дух цього місця: «З далека доходили до його вуха гомони підземної яскині, де простацьке коліно привалює груди, розбишацькі пальці давлять горло, людські голови розчереплюються об мур. З горячкових струй нервів, які пробивалися до него крізь холодний, вогкий воздух, мав вражіння, наче би сотню грудий привалила скеля і не давала зітхнути». Таке метафоричне мовлення характерне і для наратора, який продовжує слова музики своїм коментарем: «Музика ошибався. Бюрократичний чобіт не все і не всюди міг стоптати молоде життя» [Яцків: 51]. Його мовлення часто таке ж імпресіоністичне, насичене метафоричним мисленням, як і голоси персонажів, проте в наратора воно набуває рис колективної фокалізації: «Та й у нас видющих, кожному почуванню, кожній важнійшій хвилині життя супроводить інша мелодія. Як вийдемо на високу гору і глянемо на розлогий виднокруг, засіяний людським трудом і святинями, як діточий світ ляльок, будиться в нас відвічна мелодія над суетою муравлиної боротьби і трудів» [Яцків: 52]. Спільною для голосів персонажів та наратора є розповідна перспектива, в якій вербально реалізується міфологема «Народної сили» як демонічної сили, що руйнує людські долі, підпорядковує їх волю, спотворює рецепцію світу. Яцків виходить за рамки

моделювання лише так званої класової боротьби, натомість створює модерну картину світу, в якому людина стикається з ірраціональною будовою всесвіту. Для цього він вдається до створення символічних образів. Символістська концепція прихованої сутності реальності звучить у словах Скоропада: «Правда вічна, життя – це лиш обман хвилини, тому правда для людей смутна і грізна». Людина в Яцківа постає розгубленою, відчуває себе відданою на поталу невідомим ірраціональних сил, які привносять хаос і нещастя в людське буття: «Нами править темна, лукава сила, вона обкрадає і рабує нас немилосердно з студеним рахунком, псує і ломить всі наші найкращі змагання, ми чуємо в кожній важнійшій хвилині як та проклята сила проти нашої волі робить глум над нашими головами, веде нас до комедії і заглади» [Яцків: 93]. Такі міркування героя були вилучені в радянському виданні, проте вони є органічними в структурі наративу твору, адже персонаж Яцківа, як і багато героїв модерністських творів, стикається з дійсністю, не підвладною людській волі, розуму, а тому не може здолати руйнівні стихійні сили, що призводить до його загибелі. Скоропад закінчує життя самогубством, але в наративі Яцківа наявне зображення й інших типів реакцій на виклики антигуманної дійсності. Герої стикаються з переосмисленням власної тотожності, заглиблюються у внутрішній світ, поринаючи в несвідоме. Дисгармонія всесвіту проникає у мікросвіт людини, яка змушена шукати нову опору. Природно, що підтримку вона шукає у родині, рідних місцях. Цей пошук уособлює Немирич, який їде на батьківщину до матері. Його мучать фантазії, видіння, що зливаються з реальністю, а читач губиться, чи це уява чи дійсні події. Взаємопроникнення відбувається і з *дискурсами наратора та персонажа*, тому через *внутрішню фокалізацію* подається перспектива лише героя, і перед читачем розгортається внутрішня суб'єктивна реальність. У ній має місце й містичний страх і відчуття хисткості людського буття, усвідомлення завдяки тонкій психічній натурі героя дію непідвладних сил: «Містичний страх повіяв на нього. Була це друга фаза в його життю, мужеський вік духа. Глибока, виніжнена вражливість на позасвітні гомони, вигострений, бистрий змисл у тайнах буття вказували його власну випадкову появу, яку кинула химерна доля. Знав тисячу

хвилин, в яких незвичайно легко міг минутися, тим більше, що не мав тоді навіть змислу самоохорони й донедавна почував себе як зняряддя далеких, невлловимих сил, як осередню надлюдських нашептів» [Яцків: 328].

Немирич проходить через процес ініціації, який дозволив йому оволодіти «надприродними силами», як ніцшеанська надлюдина він зміцнює свій дух, відкидає страх, проте залишається усвідомлення перепон для щастя – це «засліплена суспільність», при цьому ненависть до директора «Народної сили», якого у своїх візіях він намагається знищити, змінюється розумінням його як «типу самолюба, як символ самоволі і гніту» [Яцків: 329]. Проте герой на своєму шляху мусить зануритись у своє підсвідоме, яке наративізується через численні сни. Символічним означником цього процесу стає спуск Немирича в підземелля, де він зустрічає померлого Скоропада, з яким асоціюється образ годинника, що відлічує час до смерті, його супроводжують померлі товариші, колишні службовці «Народної сили». Проте і дійсність героя сповнена фантастичними та алегоричними образами. По нічному місті ходять біла та чорна постаті, розмова яких відсилає до концепції Ф.Ніцше: «Чи чував ти, великий самітнику, про смерть бога? Так, бог, усі боги вимерли, тепер я настав по них, я тепер одинокий бог і також не беруся розв'язувати тайни. Розвіялося ошука раю й пекла, лишилось життя» [Яцків: 333]. Ці символічні візії засвідчують розгубленість людини нового часу, яка втратила віру в авторитети, сумнівається в розрізненні добра і зла й відчувається розгубленою та самотньою. Саме такі ідеологічні концепти вилучалися радянськими редакторами, адже це суперечило образу Немирича як учасника страйку, борця за соціальні права.

Змучений внутрішніми конфліктами Немирич їде до матері, де стикається з витісненими дитячими спогадами, де перед ним відкривається недосконала людська природа. В образі матері зливається вищі божественні та нижчі гріховні потяги. Наратор натякає на хворобливий стан персонажа, але не вказує прямо на його смерть, а метафорично зображає як політ. Пізніше Ярвичу на вулиці ввижається Немирич, який також піднімається вгору, що вказує на його духовне звільнення від тягара людського буття.

Відтворення психологічного життя персонажів у наративі Яцківа набуває такого ж важливого значення, як зображення перебігу конфлікту між дирекцією та підлеглими. Наратора цікавить сам факт переживання, як вираження внутрішньої реакції людини на складні життєві обставини. Виявом духовного світу у наративі є вже не переказування емоцій, а представлення їх, показ процесу сприймання особистістю, саме тому в тексті реалізація набуває наративної форми сцени. Перед читачем постає світ уяви, який би збіднився в переказі наратора. Натомість читач має справу з символічними образами, породженими свідомістю дійових осіб. Символ виступає елементом досвіду персонажа й водночас його символічне значення структурується наративом. Тому, як правило, персонаж не інтерпретує видіння, вони подаються без значення, їхня природа ірраціональна.

Проте ситуація змінюється у випадку наративного консонансу – злиття мовлення наратора й свідомості персонажа. Тоді в дискурсі наратора з'являться метафори, афоризми, які належать дискурсивній практиці героя. Наприклад, означник демонізм у дискурсі Даниша: «Даниш добачував у тім новім звороті в жінки занепад культури й несвідомий демонізм. <...> Ще один демон переслідував його» [Яцків: 442]. Деякі символічні образи стають лейтмотивом, повторюються у зв'язку з різними дійовими особами та в такий спосіб стають текстуальним виявом колективної фокалізації наратора. Так відбувається з семами «тіней» та «темних духів». «Депутати завважили, що темні духи підглядають їх» [Яцків: 289]. Темними духами наратор називає працівників, які співпрацювали з дирекцією й шкодили боротьбі персоналу за свої права. Такий означник наявний і в мовленні персонажів. Зустрічаємо його й у ширшому значенні як у випадку Даниша, який остерігається «темного духа «Народної сили».

Власне, міфологема Яцківа описує перетворення діяльності людини, її результатів у самостійну силу, яка володіє над ним і ворожа йому. «Темні духи, тіні» – це символічне уособлення категорії відчуження, яка пронизує наратив й вербалізується в різних формах. У руслі поезики символізму та натуралізму Михайло Яцків змалював на національному ґрунті процес відчуження, який відбувається в момент утвердження



антигуманних суспільних інститутів. Саме тому герої відчують внутрішній конфлікт, оскільки мають антипатію до «Народної сили», яка є чужою для них, часто ворожою, але водночас усвідомлюють залежність, нерозривний зв'язок з нею. Наратор показує, як інші соціальні інститути, зокрема преса, громадські організації стають безсилими, коли треба захистити інтереси особистості. Національна ідеологія, якою прикривається дирекція, також відчужується, адже вона проголошує цінності економічного розвитку народу, турботу про його матеріальний стан, формує відповідні очікування в самих працівників «Народної сили», але вступає в протиріччя з дійсністю, не відповідає реальним можливостям і прикриває визиск дирекцією службовців.

Не менш згубний вплив виявляється в міжособистісних стосунках, коли кожний працівник спрямовує діяльність на задоволення своїх потреб, а відтак розглядає своїх колег як «інших», як ворожу силу, що обмежує його свободу. Розрив зв'язків між працівниками призвів до невдачі страйку, а також виявляється в послабленні відчуття спорідненості не лише в професійному вимірі, а й сімейному, політичному та національному. Стосовно останнього аспекту показовим є вставка розповідь Немирича про змішані шлюби між поляками та українцями, негативне до них ставлення в національному середовищі і водночас зіставляє з безчесною поведінкою, яка панує в ньому стосовно один одного.

Наслідком такого відособлення стає виокремлення особистості окремих героїв, коли посилюється індивідуальне начало. Яцків створює галерею героїв-інтелектуалів таких, як Немирич, Ярвич, які усвідомлюють сутність свого буття, і текстова стратегія зображення їх рецепції в індивідуальних візіях вказує на спричинене цим процесом відчуття самотності й відчуженості. При цьому суб'єкт має справу з різноманітними метаморфозами форм: «Перевтіленні форми приховують власне походження, замішуючи справжні вияви цього походження несправжніми і роблять цю несправжність цілком об'єктивною й надаючи їй квазісубстантивності»[Табачковський 1995: 5]. З наративу Яцківа випливає думка, про те, що протистояти цьому процесові може мистецтво. Такий шлях вибирає один з центральних персонажів Наум Ярвич, про що читач дізнається з

його рефлексій: «Нашому читачеві треба соняшних левад забуття, ми тимчасом даємо йому твори справжньої інквізиції, але це не наша вина» [Яцків: 198]. При цьому герой прагне не лише докладно зобразити перебіг подій, а й вразити читача шокуючою ситуацією. Проте в річищі поезики символізму він відкидає зображення лише «сірої буденності»: «Не значить це, що артист має примкнути око на життєві прояви, – ні! Його обов'язок слідити їх так, як природник розсліджує всі з'яви в своїм світі – та в'язати у гармонійну цілість» [Яцків: 199]. У наративі спостерігаємо ілюстрацію того, як перевтілена форма стає нежиттєздатною, коли персонал дізнається про те, що доктор Ціп, якого дирекція настановила стежити над ними, колись був платним донощиком поліції і втрачає свою силу над ними.

Передумовою відчуження є безособовість, яка потребує відповідних метаморфоз: насамперед, виключення того, що набуло безособового статусу з дійсних зв'язків, котрі його конституювали. При цьому безособове є продуктом системи особистісних виявів, особистих вчинків, проте суб'єкту починає здаватись, ніби воно щось субстанційне [Табачковський 1995, 6]. Зазначимо, що наратор наводить приклади позитивних якостей у представників дирекції, в тому числі Шуліковського. В радянському виданні вони вилучені, можливо, як такі, що послаблюють узагальнюючий характер персонажів. На наш погляд, наративна стратегія свідомо спрямована на посилення особистісного начала в моделюванні конфлікту в «Народній силі». Якщо в Е.Золя робітники ведуть боротьбу з таємною компанією, то в М.Яцківа наявна критика квазісубстанційного статусу дирекції, що підтверджує завершення конфлікту в творі у зв'язку зі смертю Шуліковського.

Отже, наративна структура роману «Танець тіней» побудована на чергуванні фактографічних та містичних переживань, відображає модерністську картину урбаністичного укладу міста, дисгармонійну реальність, яка породила спробу організованого спротиву проти соціального визиску, руйнування патріархальної світобудови, спотворення інституту шлюбу. Символістська двосвітність фіксує драму збентеженої свідомості, коли логос наратора переміщується в перцепційну позицію персонажа. Шляхом такого *наративного консонансу*

моделюється комунікація інтуїтивного пізнання емпіричної дійсності.

**Література:** *Табачковський 1995:* Табачковський В. Феномен відчуження крізь призму перевтілених форм людського світовідношення // Відчуження: минувшість і сьогодення. – К.: Наукова думка, 1995. – С.6.; *Барт 1889:* Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.— М.: Прогресс, 1989 – С.71.; *Ільницький 1989:* Ільницький М. Поетична концепція з музичним і малярським тлом // Яцків М. Муза на чорному коні. Оповідання. Повісті. Спогади і статті. К.: Дніпро, 1989. – С.26.; *Мельничук 1956:* Мельничук Ю. Михайло Яцків // Яцків М. В лабетах (Танець тіней). – Львів: Книжно-журн. в-во, 1956. – С.265.; *Сартр 2001:* Сартр Ж.П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології / Пер. з фр. В.Лях, П.Тарашук. – К.: Основи, 2001. – С. 445; *Шумило 2003:* Шумило Н. Під знаком національної самотності. – К.: Задруга, 2003. – С. 318.; *Яцків:* Яцків М. Танець тіней. Роман з рідного побуту. – Київ-Ляйпціг: Українська накладня. – С.37.; *Chevrel 1996:* Chevrel Y. Czy można zaproponować periodyzację naturalizmu jako prądu międzynarodowego? // Naturalizm. Europejskie konteksty opracowania. – Warszawa, 1996. – S. 52; *Głowiński 1997:* Głowiński M. Powieść Młodopolska. Studium z poetyki historycznej. – Kraków, 1997. – 98 s.; *Markiewicz 1995:* Markiewicz H. Teorie powieści za granicą. – Warszawa: PWN, 1995. – S. 219.

*Ткачук А. Н. Символизация отчуждения в модернистском нарративе повести «Танец теней» Михайла Яцківа.*

*В статье исследуется своеобразие сюжетной организации повести «Танец теней» сквозь оптику категории отчуждения, влияние поэтики натурализма и символизма на модернистскую нарративную структуру произведения. Освящается различие между полным и редактированным советским вариантом, что существенно преобразил нарративные принципы оригинального произведения.*

**Ключевые слова:** натурализм, символизм, нарративный консонанс, отчуждение, мифологема, сюжет.