

## **ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

**О.В. Казанова**

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

### **ДРАМАТИЧНІСТЬ МИСЛЕННЯ ПРОЗАЙКА ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН ПЕРЕХІДНОЇ ДОБИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛІСТИКИ В. СТЕФАНІКА)**

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – епоха інтенсивних ідейно-естетичних пошуків та змін. Тенденційною у цей час стає переакцентація лінійного класично-реалістичного типу художнього мислення на дискретність драматичного бачення світу. У зв'язку з тим простежується певна трансформація традиційної системи прозових жанрів через засвоєння нових структурно-поетикальних властивостей. Замість сталих наратологічних засад в епічних творах набувають чинності власне драматичні художні прийоми: „сценічна репрезентація” тексту (редукція розлогих коментарів розповідача, функції яких вбирають монологи, діалоги чи, іноді, полілоги героїв), артикуляція сценічних кодів і прийомів, що закріплюються в драматичних способах організації дії (міміці, жестах, окремих портретних деталях); також техніка зміни пунктів бачення, монтажу, використання масок як способу концентрації уваги реципієнта на певних рисах характеру героїв, впровадження „перерви” у розвитку сюжету, що нагадує акти у п'єсі, агонального конфлікту та ін. [див.: 3].

Найбільш „придатною” до відповідних родо-жанрових змін видається новелістика. Цьому, очевидно, сприяли особливості поетики новелістичних творів: концентрація композиційно-сюжетних структур, драматизація експресивно-напруженого конфлікту, застосування несподіваних сюжетних поворотів, що відповідають логіці новелістичного пуанту та ін. Недаремно Т. Шторм назвав новелу „сестрою драми” [див.: 5]. На зламі століть, коли повісткування без „видимої” участі наратора ставало ціннісно-естетичною ознакою прозових творів, новели все більше починають нагадувати сценки, драматичні картинки, іноді одноактні п'єски, зберігаючи при цьому домінантні ознаки прозового жанру. Такі особливості спостерігаються у творах Яцкова, Мопассана, Берента, Віткевича, Киселівського.

В українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. процеси драматизації наративу найяскравіше виявляються в малій прозі В. Стефаника. „...В ряді новел В. Стефаника, – як зазначає М. Грицюта, – виявилась загальна літературна закономірність доби, одна з тенденцій розвитку прози – зближення її з драмою” [1, 49]. Не дивно, що серед

жанрового розмаїття малої прози письменника найпоширенішим структурним типом новел стають драматизовані новели-сценки. Драматизм як певний субстрат творчої свідомості виявляється в новелах письменника не лише на рівні художньої умовності, пафосу, а й відбивається на композиційно-мовленневих особливостях, поетиці творів. Спостерігається гібридність структури оповіді, що, зокрема, виявляється в драматичному навантаженні діалогу, який стає одним із головних засобів розгортання сюжету твору, насиченого трагічними фактами й картинами. Відсутність опосередкованого повіствування й почергове розгортання реплік наближає діалогічну комунікацію до драматичної. У новелах „Побожна”, „Мамин синок”, „Злодій”, „Morituri”, „Святий вечір” словесна акція майже не містить жодного коментаря оповідача, жодних пояснень чи описів, через що втілюється принцип „сценічної фотографічності” поданих подій. Як правило, в основі подібних діалогів – лінійний принцип структурування реплік: репліка-стимул ↔ репліка-реакція. Це сприяє тематичній та функціонально-прагматичній цілісності висловлень. Іноді діалог „вводиться” в текст експозиційним відаваторським описом ситуації, яка стимулює початок розмови. У новелі „Побожна” в короткому оповідному вступі подаються образи героїв, умовно визначається місце та час дії, також деякою мірою розкривається мотивація подій, що, певним чином, спрямовує реципієнта на подальше сприйняття сюжетного розвитку:

*„Семен і Семениха прийшли з церкви та й обідали... Чоловік їв, аж очі вилазили, а жінка поchtиво їла...*

*– Не можеш ту башту трохи приперти, не мож хліба з'їсти...*

*Семен їв і не припірав башти. Трохи його жінка вколола отим словом, але він возив далі сметану з миски... Трохи був винен, а по-друге, хотів добре попоїсти. Врешті став і перехрестився...” [8, 34].*

Означена ситуація провокує до сварки між героями, яка розгортається у формі діалогу-суперечки та є основною сюжетною подією у творі. Семениха, яка ненавидить свого чоловіка, користуючись напускною побожністю, звинувачує його в аморальній поведінці, нехтуванні церковними правилами та канонами. Комунікативна ініціатива жінки визначає певну логіку реплік, що впливає на співбесідника. Іноді це прямий вплив: наказ, переконання чи запитання:

*„... – Аді, насадився та й лігає, як колода, ану-ко, ци він вікаже де носа? ..*

*– Чьо ти собі гузда зо ленов шукаєш?..*

*– ... Стоїть у церкві, як баран недорізаний... мені аж лице лунаєси за такого газду” [8, 34].*

Опозиційність персонажів увиразнюється негативно-оцінною стилістикою слів, іронічною тональністю реплік, які містять суперечливе та заперечне значення. Реалізується мовленнева модель драматичної сценки: зіставлення по-різному семантично закодованих текстів-висловлень героїв, через що виявляється зовнішня комічна умовність ситуації, що виникла.

Через смислове й прагматичне спрямування діалогу виявляється певна семантична градація та психологізація конфлікту новели. Розвиток розмови йде від банального до істотного: суперечка про нехтування церковною мораллю переходить до узагальнених міркувань персонажів про нещасливе життя, помилковість власної долі тощо. Діалог формується у вигляді парадигми взаємообумовлених тематичних блоків (мікротем), об'єднаних змістовим контекстом загальної теми комунікації (макротеми) [див.: 4]. Це дає можливість авторові розширити та конкретизувати мовленнєву ситуацію:

*„...– Агій на тебе, таже най твої голови дідько причепиться, не мої! Ото побожна! Мой, та ти написаласи в якесь архиризмське братство та гадаєш, що-с вже света? ... Зійшлися газди у братство! Ніхто такого не чув та не видів... Книжки читають, образи купують, таки живі до раю!*

*Семениха аж заплакала, аж затремтіла.*

*– ...То було ні не брати, як мала-м дитину! Ото-м собі долю напирала... Ще молиси богу, що-м собі світ з тобов зав'езала, бо був ходив отак до гробної дошки.*

*– Бо був дурний, злакомивси на поле, та й відьму взев до хати. Я би тепер і свого додав, коби си відчепити!” [8, 34].*

Якщо на початку твору зміст розмови встановлюється через пряме зіставлення значень слів із предметом мовлення, то надалі діалог набуває додаткових відтінків значень (зокрема цьому сприяють введені в репліки ретроспекції). Крізь зовнішню призму комізму побутової ситуації виявляється внутрішній драматизм, екзистенційні мотиви відтворюваних колізій. У діалозі вагомою стає функція психологічного підтексту. Увага реципієнта зосереджується на контекстуальній інформації, яка зумовлює подальше більш глибоке усвідомлення розвитку конфлікту. Реалізується ще одна особливість драматичного діалогу, „...іманентною характеристикою якого стає прагматична спрямованість на стороннього читача (глядача) через діалектику контекстуальних смислів мовлення” [9, 49-50].

Отже, діалог стає „індикатором” сюжетного розвитку в новелі. Читач сприймає систему подій не через опис, а через зміст і характер діалогу. В деяких новелах-сценках діалогічні висловлювання вбирають у себе функції розвитку дії, стають її причиною та наслідком. У новелі „Лесева фамілія” основна подія твору – побиття батька-п'яниці жінкою та дітьми – відбувається під час діалогічної сварки персонажів. Сама прагматика реплік виявляє приховану інтенцію дії у слові, що обумовлює певне цільове спрямування діалогу. Гострі, інтонаційно акцентовані вислови Лесихи (жінка спонукає своїх дітей до активності в її суперечці з чоловіком) передають внутрішнє напруження, емоційні рухи, що реалізуються у вчинках героїв. Домінуючою в мовленні стає директивна функція (функція „впливу”). Діалогічні репліки рясніють окличними реченнями, ілокутивну семантику яких можна визначити як наказовість, спонукання, вимогу, емоційний протест із ледь відчутним, контекстуально прихованим, відтінком розгубленості, безсиллям 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:

*„... – Лица я із-за такого газди не мала, та й не буду мати! Давай мішок та пропадай. А ні, то будем ті бити, буду ті бити з дітьми насеред села!.. Давай!*

*– Ти, стара лєрво, 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!” [8, 24].*

Своїми висловами герої реагують на розгортання подій, а також впливають на їх подальший розвиток. Отже, структура і прагматика мовлення (словесних дій) актуалізує динаміку зовнішнього подієвого плану сюжету, що значно підсилює драматичну наочність зображеної сцени. Крім того, у діалогічній мові героїв фіксуються ознаки їх психологічних станів. Мовлення персонажів, до певної міри, стає відображенням індивідуальних рис характеру, переживань, емоцій. Діалог виявляється найкращою формою для демонстрації експресивно-загостреного антагоністичного конфлікту. 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 й духовною суттю.

Письменник акцентував увагу не тільки на вчинках героїв, але й на аналізі мотивів, які спонукали до них. Окремі коментарі сторонніх спостерігачів сварки провокують до публічного виправдання жінки, яке реалізується через монологічне висловлювання. Монолог, як і в драмі, виконує багато функцій, серед яких важливими є „...передача внутрішніх переживань, почуттів героїв, також репродуктивне відтворювання тих обставин дії, які не отримали сценічного втілення” [10, 342]. Через мінливий, швидкоплинний потік спогадів передано історію нелегкого життя жінки з чоловіком-п'яницею, перипетії її долі, що сприяє конкретизації конфлікту новели. Введення монологічного фрагмента не порушує напружено-емоційного ритму тексту, зберігаючи реальне відчуття хронотопу дії. Адже основну увагу сконцентровано на гамі бурхливих екзистенційних переживань, почуттях героїні, які несподівано „вибухають” тільки у хвилини найтяжчого морального випробування. Монологічна репліка Лесихи стає засобом „самооб'єктивізації”, що обумовлена 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 з дітьми по сухім хлібці, то що я уторгаю, що він все до корими віносить... Я, люди, не можу нічо заробити через него, бо не можу хати лишити. Таже він лишив нас без драпочки у хаті... Я не годна наробити і на діти і на жидів. Най си діє, що хоче, але я вже не годна...” [8, 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:

*„... – Тож бийте, і пальцем не кину!*

*– Най тебе, чоловіче, бог поб’є, де ти нам вік пустив марне і діти осиротив!.. Нічо ти не кажу, най ті бог скарає за мене та й за діти! Ото-м собі долю в бога вімолила... Люди, люди, не дивуйтеси, бо не знаєте” [8, 24].*

Прагматичне спрямування висловлення – звернення до присутніх під час сварки сторонніх людей сприймається як опосередкована апеляція до читача (модель подвійної адресації драматичного мовлення). У такий спосіб В. Стефанік досягає виключної достовірності й сили емоційного впливу, намагаючись, щоб читач непомітно для себе переймався думками й почуттями героїв, був не лише свідком, а й “учасником” подій.

Сцена закінчується трагічною розв’язкою – загибеллю героя, на яку письменник лише натякає у фіналі новели, використовуючи символічний образ падаючої з неба зірки.

У багатьох новелах-сценках розвиток драматизованого конфлікту відбувається через динаміку вольових вчинків, дій героїв, через діалогі-суперечки, діалогі-сутички. У деяких творах („Святий вечір”, „У корчмі”, „Мамин синок”) сюжетні колізії актуалізуються не через протиборство персонажів, а через взаємне сповідування думок, почуттів. Такі діалогі, за визначенням Л. Якубинського, можна назвати діалогами-бесідами [див.: 14]. У новелі „Святий вечір” значну частину твору займає діалогічна розмова сина з хворою матір’ю. Тут діалог здебільшого відбиває внутрішню конфліктність духовного світу, породжену безвихідністю життєвого становища героїв, яке зображується в сюжеті як стале, незмінне. Діалогічна бесіда – монотематична. Герої, осмислюючи перипетії власного життя, говорять про смерть старої жінки як про звільнення матері від страждань та сина від зайвих обтяжень. Репліки мають чітку семантичну й структурну організацію: запитання – відповідь, додаток до репліки – пояснення, згода – підтвердження. Іноді одне висловлювання героя подається як продовження іншого:

*„... – А хоть би-м продавси, то топливі нівідки вам не дістану, а хоть би-м украв, та й інуть... А може, ще люди вам внесуть...*

*– Коли ж бо я, синку, кількому морозові і такі студені не годна вітримати. То аж в самих кістках я мороз чую...*

*– Та коби хоть бог змилувавси та муки вам довгої не дав та й лежі гнилої, аби вас борзо стретав.*

*– Ой синку, я так тої смерті, як мамі рідної, чекаю...” [8, 90].*

Незначна категоричність мовного посилю дозволяє включити в репліки додаткову аргументацію, яка виявляє прагнення героїв до максимальної ясності та відкритості смислу розмови. Композиційно новела утворюється з двох частин (картинок), розвиток яких мотивується

сюжетною єдністю. Письменник вводить невелику „паузу” у розвиток дії, не порушуючи умовність хронотопу. Втілюється особлива стратегія розгортання конфлікту, поступове, більш глибоке осмислення якого відбувається через сприйняття подальших монологічних роздумів героїні. Власне, „друга частина” новели – це монолог, який є своєрідним претекстом зображених у творі подій.

Реплікація монологічного мовлення зумовлює його діалогізацію. Ситуація самотності героїні, неприйняття дійсності, на яку вона приречена, провокує бажання емоційно звільнитися від власних переживань і почуттів, що відбиваються у слові. Це звернення старої матері до неживих предметів, згодом – до померлого чоловіка. Індивідуальному стилю В. Стефаніка взагалі властива діалогізація, що зустрічається в багатьох новелах, побудованих на основі монологів героїв („Синя книжечка”, „Майстер”, „Портрет”, „Шкода”, „Дитяча пригода”), в поезіях у прозі („Вночі”, „Раненько чесала волосся”), в публіцистичних творах, літературно-критичних статтях („Для дітей”) тощо.

Намагання письменника сугестувати враження реципієнта призводить до нівелювання в текстах новел-сценок прямих відаваторських оцінок зображеного, розлогих описів чи пояснень. Спорадичні „відаваторські” коментарі нагадують режисерські вказівки, через які активізується „комплекс сценічних кодів” [див.: 7]: фіксація міміки, жестів, деяких вчинків героїв. Іноді це короткі доповнення психологічних портретів діючих осіб через акцентування певних деталей.

Дія в новелах розгортається в теперішньому часі, і прагматика мовлення, характер висловлювань героїв вказують на те, що комунікація залежить від „протікання подій”. У деяких творах безпосередньо вказується на одномоментність того, що відбувається в тексті, через вказівки на місце та час подій („Побожна”, „Святий вечір”, „У корчмі”, „Злодій”). Проте хронологія в більшості новел-сценок все ж таки залишається досить відносною.

Таким чином, розгляд новел В. Стефаніка з точки зору виявлення драматичних елементів у структурі прозового тексту дає змогу обґрунтувати деякі літературні тенденції тогочасного художнього процесу. У творчому доробку письменника виявляються загальні закономірності літератури перехідної доби, а саме конвергентність структури новели до драматичної. Формується такий особливий жанрово-структурний тип творів, як драматизовані новели-сценки. Тут діалог функціонує як основний композиційний чинник творів, набуває сюжетовідтворюючого значення, сприяє динаміці конфліктного розвитку, локалізації подій, редукації описових елементів, а також є засобом психологічної характеристики героїв. Не дивно, що саме такі новели В. Стефаніка виявляються сприятливим ґрунтом для створення сценічних композицій. Це підтверджує різноманітний досвід інсценізації творів митця на сценах національних українських театрів: у Львівському драматичному театрі ім. Марії Заньковецької (вистава „Моє слово”, здійснена режисером

С. Данченком), в Івано-Франківському музично-драматичному театрі ім. Івана Франка (вистава „Земле моя”, створена режисером С. Смоляком і драматургом С. Пушинком) та ін. Не можна також не згадати про кіноінсценізацію відомого твору В. Стефаника „Кам’яний хрест”, одноіменний фільм за яким був створений режисером-постановником Л. Осикою, і який досі є мистецьким скарбом для вітчизняного класичного кінематографу [див.: 13]. На завершення слід додати, що виявлення драматичних елементів на сюжетно-композиційному рівні твору не редукує епічної сутності новел В. Стефаника, художня самотність яких – в органічній єдності різних родових та стильових начал.

1. *Грицюта М.* Художній світ В. Стефаника. – К., 1982. – 198 с.
2. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози кінця XIX – поч. XX ст. – Л., 1999. – 276 с.
3. *Krajewska A.* Poznanie dramatyczne // *Przestrzenie teorii.* – 2004. – № 3/4. – S.43-69.
4. *Лагутин В.* Проблемы анализа художественного диалога. – Кишинев, 1991. – 89с.
5. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. – М., 1990. – 279 с.
6. *Pavis P.* Słownik terminów teatralnych. – Wrocław, 2002. – 719 s.
7. *Pfister M.* Das Drama Theorie und Analyse. – München, 1997. – 285 S.
8. *Стефаник В.* Зібрання творів у 3-х томах. – Т. 1. – К., 1949. – 369 с.
9. *Świontek S.* Dialog. Dramat. Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego. – Warszawa, 1999. – 178 s.
10. *Тамарченко Н. Д.* Теоретическая поэтика. Понятия и термины. – М., 2002. – 467 с.
11. *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym.* – Kraków, 1980. – 216 s.
12. *Хализев В.* Драма как род литературы. – М., 1986. – 260 с.
13. *Хороб С.* Слово – образ – форма: У пошуках художності. – Івано-Франківськ, 2000. – 200 с.
14. *Якубинский Л.П.* О диалогической речи / Якубинский Л.П. Язык и его функционирование. – М., 1986. – 205 с.

### Summary

The article deals with investigation of dramatic elements of the structure of prose texts of V. Stephanyuk's short stories. The author proves that these elements found in the plots and composition of the stories do not reduce the epic nature of the short prose of the writer.

Стаття надійшла до редколегії 25.08.2005