

T. Grachova

**DECLARATION IN M. HVYLYOVYI OWN CULTUROLOGICAL
CONSTANTS IN PAMPHLET «APOLOGISTS SCRIBBLING»**

The article of M. Hvylovyyi "Apologists scribbling" had a significant influence on the development of the literary process at the beginning of the twentieth century and it has become an important driver of the literary polemics in 1925-28 years of the twentieth century in Ukraine. In this work the polemicist openly declares his opposition to the cultural feeble imitation as one of the most shameful events in literature and to the cultural pressure of Russia towards Ukraine.

УДК 821.161. 209 Фра

В. В. Дуркалевич

МОДЕЛЬ СВІТУ В ОПОВІДАННІ ІВАНА ФРАНКА «МИКИТИЧІВ ДУБ»

У статті проаналізовано специфіку функціонування моделі світу на матеріалі оповідання «Микитичів дуб». Авторка підкреслює, що ця модель конститується двома різними семіотичними структурами, які базуються на різних аксіологічних системах координат.

Ключові слова: структура, текст, семіозис, дитина, модель світу.

На дитячий дискурс Франкових оповідань віддавна звертає увагу чимало вітчизняних та зарубіжних дослідників. Ця тенденція простежується від появи прижиттєвих публікацій І. Франка, пов'язаних із репрезентацією дитячих образів. Про реакцію митця на розмаїті спроби прижиттєвих інтерпретацій його творів довідуємося з багатьох авторських відгуків, серед яких «Причинки до автобіографії», «В інтересі правди», «Спомини із моїх гімназійних часів» та ін.

Не перестає цікавити мала Франкова проза про дітей і сучасних дослідників його творчості. Помітну роль у новітньому інтерпретаційному просторі посідає оповідання І. Франка «Микитичів дуб». Його присутність у працях літературознавців пов'язана передусім із дослідженням фітоморфної символіки та локусу дитинства [1; 2; 3], типології середовищ [4] та моделюванням наратора [5]. Зосереджуючись на аналізі згаданих вище дискурсів (зокрема, фітоморфного), дослідники недостатньо уваги приділяють розглядові оповідання як цілісного семіотичного утворення.

Метою статті є спроба аналізу та інтерпретації оповідання «Микитичів дуб» як окремої цілісної семіотичної структури, у якій реалізується відповідна модель світу. До завдань, які ставимо перед собою, належать: а) виявити й проаналізувати ключові структурні елементи моделі світу; б) з'ясувати систему відношень, які існують між ними; в) проінтерпретувати оповідання як системну цілісність. **Актуальність** дослідження пов'язується із розглядом малої прози І. Франка крізь призму структурально-семіотичного інструментарію, який дозволяє по-новому прочитати дитячий дискурс, вписаний у низку творів письменника.

Бути у світі – це бути серед інших. Дитяче «я» витлумачує цю ситуацію на власний спосіб. Для малого Івася бути серед інших – це передусім бути серед таких самих як він: «Я бачу себе маленьким п'ятилітнім хлопчиною посеред цілої юрми таких самих крикливих, веселих, як і я, сільських хлоп'ят» [6, с. 96]. Простір інших стає «своїм» простором, простором «таких самих, як і я», отже, простором багатовимірної ідентифікації (вікової, статевої, емоційної, пізнавальної), яка дозволяє будувати світ

дитячої спільноти. Усвідомлення своєї приналежності до спільноти виразно проявляється у конструюванні оповідної стратегії як стратегії нараційної тотожності. Визначальним маркером стратегії цього типу виступає семантичний вимір займенника «ми». Цей займенник функціонує як потужний моделюючий механізм, що дозволяє структурувати світ на основі кількох ключових семіотичних опозицій, а саме: ми ↔ вони, діти ↔ дорослі, там ↔ тут, подвір'я ↔ сад, забава ↔ праця.

Для того, аби «свій» (дитячий) світ міг функціонувати, його потрібно постійно відновлювати – створювати наново – *ab origine* у відповідних для цього умовах. Однією із таких умов є *відокремлення*: «свій» світ може існувати лише поза межами світу дорослих. Отже, щоб опинитися у «своєму» світі, потрібно спочатку залишити (точніше – залишити на безпечній відстані) світ дорослих. У просторових координатах це дорівнює подоланню межі між власним і чужим обійстям: «Літо. Надворі тепло, сонце сипле огнем із погідного неба, але ми заняті забавою під шопою, в холодку, не чуємо спеки. Далі всі ми побігли на обору, поперелазили через перелаз (деякі навіть, мов миші, попересувались крізь діри в плоті) до сусіднього Микитичевого саду» [6, с. 96].

«Свій» світ потребує окремого простору, однак цей відокремлений простір повинен також характеризуватися додатковими атрибутами. Микитичів сад – ідеальний у цьому плані простір. Саме тут можна відчути смак свободи і повноту буття серед приязної розкішної природи: «Тут дерев багато, холодно і зілля всякого, мов на пастівнику, і бігати є куди. Як ми любили бігати та бавитися в тім саду» [6, с. 96]. Простір Микитичевого саду є простором у семіотичному плані неоднорідним: він виразно диференціюється на чітко означений центр, семантичне ядро якого становить незвичайний дуб, та слабко окреслену периферію (деберка). Простір навколо дуба – добре освоєний простір, саме його сприймають діти як осердя «свого» світу: «Але одно було в нім найцікавіше для нас і найпринадніше – се величезний, з на сажень у промірі, грубий, високий і дуже конаристий дуб, що, немов зелена кругла баня, виднівся здалека над нашим маленьким селом» [6, с. 96]. Особливий статус дуба – його центральна позиція у конституюванні «свого» (дитячого) простору – спонукає наратора до докладної реконструкції його місця у просторових координатах саду-світу. Реконструкція образу дерева-велетня однак супроводжується виразним моделюючим елементом, що проявляється передусім у формулюванні ідентифікаційної паралелі дуб – батько, дрібна рослинність – діти: «Він стояв коло самої дороги, припирав до плота, і там у куті, немов діти, сховані за вітцем, росли довкола його величезного пня широколисті лопухи, кропива та подорожник» [6, с. 96]. Ідентифікаційна рівнобіжність на осі «дуб – батько» проектується, отже, на функціональний вимір дерева: у «своєму» світі дуб виконує охоронно-захисну функцію, актуалізуючи, поряд із діадою «дуб – батько», дифенсивну дихотомію «дуб – дим», а також витворює потужне символічне поле центральності у просторі Микитичевого саду: «Але з переднього боку, від стежки, місце було гладко витоптане, – тут ми найліпше любили ховатися перед дощем, мов під безпечну стріху, тут були супокійні, бо місце було якраз насеред саду, оддалік від хат, так що ніхто нас не сварив за крик або занадто охочу біганину» [6, с. 96]. У «своєму» світі дуб перестає, отже, бути звичайним деревом, набуваючи статусу багатовимірної *axis mundi*, яка анулює буденність часу і простору. Опиняючись у ситуації пра-початків, дитяча спільнота здатна творити світ *ab origine*. Ключовим семіотичним механізмом, який створює для «юрми веселих сільських хлоп'ят» унікальну ситуацію «вічного тепер», є гра. Межі «свого» світу є межами гри. Саме завдяки грі дітям вдається зберігати часо-просторову самототожність «свого» світу. Тому не випадково у наративному просторі оповідання з'являються докладні описи дитячих розваг.

Завдяки грі «свій» світ розгортається як динамічний і багатоголосий простір, у якому повновимірно проявляється свобода дитячого «я». Гра дозволяє експериментувати з розмаїтими ролями, освоювати світ, перевіряти межі своїх можливостей і здібностей. У відокремленому просторі («оддалік від хат»), наділеному власною *axis mundi* («величезний, з на сажень у промірі, грубий, високий і дуже конаристий дуб»), усе народжується-створюється спочатку – *ab origine* – у дитячій грі. Гра впорядковує-гармонізує світ, надаючи йому статусу освоєного мікрокосму. Кожен із «крикливих, веселих сільських хлоп'ят» відчуває себе частиною цього мікрокосму, відчуває себе його маленьким творцем. Однак від якогось часу дитячий мікрокосм починає втрачати свою одвічну рівновагу. Поворотним пунктом стає несподівана поява у просторі «свого» світу «чужої» істоти. Цією істотою виявляється п'ятилітній Митро. На сприйняття Митра як «іншого» значною мірою впливає інтродукція рецептивного стереотипу, витвореного у межах дорослого світу. Саме дорослі моделюють образ найближчого оточення Митра, як образ всуціль негативний, навіть ворожий. Дитяча свідомість починає проектувати цю негативну модель й на постать самого Митра: «Мати Митрова і Напуда були чужі в селі: ми не знали, відки вони прийшли до нашого села. Вони пробували по службах по сусідніх селах, поки в старшої сестри не вродився хлопець. Тоді вона пішла до Дрогобича і нанялася за мамку у жида, а Митро ріс десь на вихованні в однім підміському селі аж до п'ятого року. Тоді його мати покинула служити в місті і прийшла в наше село враз зі своєю молодшою сестрою та впросилася до Микитича на комірство за відробіток. Ми, хлопці, не раз наслухалися дома багато бесіди про Мельникову Анну, – а навіть до Митра чули якесь потаємне обридження за те, що він був байстрюк, а його мати служила у жидів; отим-то ми й його вважали немов напівжидиком» [6, с. 97 – 98]. Поряд із негативною рецептивною моделлю, яка йде зі світу дорослих, у дитячому макрокосмі досить швидко з'являється її внутрішня аналогія, створена за правилами «свого» світу. Усе, що стосується Митра, починає сприйматися дітьми як «не таке», «інше», «таємниче», «відлякуючи», «чуже». «Іншими» є антропологія, аксіологія, поведінка Митра: «При тім сама постава, вдача і лице Митра, все те надавало йому якусь дивну ціху, відрубну від інших сільських дітей» [6, с. 98]. Семантичне поле цієї фігури витворює у рамках дитячого мікрокосму окремих мікросвіт, який ніколи не стане органічною частиною першого. Межа, яка відділяє Митра від інших, глибоко відчувається по обидва боки мікросвіту – і сільські хлоп'ята, і сам Митро сприймають її як неминучу даність: «Малий, підсадкуватий, чорний на лиці, з великими витріщеними очима без блиску і живості, він звичайно був найтихіший у нашій громаді, бігав поряд з іншими немов з мусу, при перегонах усе лишався на самім заді, при всім і всюди держався якось збоку, немов знав і чув сам, що він тут не свій, що тут нерадо приймають його» [6, с. 98]. Мікросвіт «чужого» Митра виразно протиставляється динамічному, жвавому, життєрадісному мікросвітові сільської малечі своєю повільністю, браком ініціативи і зацікавлення. Контраст динаміки і спокою ще більше поглиблює прірву між цими світами: «В усій його вдачі й бесіді було щось повільне, розлізле, забудькувате, він усе виглядав мов прибитий і сонний, і се ще більше відпихало нас від нього» [6, с. 98]. У Митра однак не залишається вибору: світ сільської малечі хоча б частково компенсує його маргінальний статус – статус чужинця із сумнівною генеалогією. Саме тому Митро намагається залишатися у «не своєму» мікрокосмі й підкорятися його правилам і вимогам: «А проте ніколи не відставав від нас, – тягся всюди, куди ми бігли, хоч по всьому видно було, що наші забави не дуже бавлять його» [6, с. 98]. До того ж цей мікросвіт – один із небагатьох, у якому з осторогою, але без деструктивної ворожості, відкриваються на його, Митрову, «іншість»: «Але неприязні та сварки з ним у нас не було ніколи. Ні в чім він не супротивлявся, що робили інші, те й він, а в жодного з нас

не було ніколи настільки смілості, ані серця, щоб зачепити, зобидити його» [6, с. 98]. Поступово негативні риси Митра втрачають гостроту своїх контурів: його присутність у товаристві однолітків перестає прочитуватися як мінус-текст («він тут не свій»), набираючи ознак не-тексту: «Так він і плентався поміж нами і по найбільшій часті ми серед голосних дитинячих забав забували про Митра, хоч тут-таки посеред нас і він крутився, сопів та дивився на нас своїми чорними, немов скляними очима» [6, с. 98]. Основним, отже, механізмом нейтралізації цього тексту є гра. Звукові й рухові коди («голосні дитинячі забави»), актуалізовані механізмом гри, з одного боку, посилюють семантичні рами дитячого («свого») макрокосму, з іншого, – послаблюють ефект присутності у ньому «чужого» Митрового мікркосму. Однак, коли гра втрачає свою домінуючу позицію, коли анулюється дія рухового коду, на перший план висувається загадкова й відлякуюча постать Митра. У просторі дитячого мікросвіту присутність Митра реактуалізується іншим сенсотвірним механізмом – механізмом нарації. Магічна сила Митрового слова заворожує, лякає, зневолює: «Але часом, коли всі ми помучилися і сиділи тихо, віддихаючи де-будь у холодку, Митро нечайно немов оживав, починав оповідати нам казки, а все такі страшні та понурі, що не раз не один менший слухає, слухає його, мов причарований, і ні з сього ні з того розплачеться» [6, с. 98]. Слово Митра, так само, як і весь його мікросвіт, є «чужим» словом. «Чуже», «інше», «не таке» слово радикально змінює функціональний статус актантів: тепер ключова роль належить оповідачеві, тоді як решта дітей перетворюється на завмерлий колективний суб'єкт, який повністю підкоряється сугестивній силі Митрового голосу: «В таких хвилях, коли довкола всі сиділи тихо і тривожно слухали оповідання, коли закляті царі, нещасливі діти, казочні звірі та палаци пересувалися, немов живі, поперед очима дітей, Митро оставався все однаковий і говорив таким рівним та холодним голосом, що нам від того голосу ставало ще страшніше, і ми в білий день мимоволі тислися одно до одного, не сміючи, одначе, перервати Митрову бесіду» [6, с. 98]. У нараційному просторі Митрових оповідань і казок переважають деструктивні моделі подій та персонажів: діти тут обов'язково – «нещасливі», а царі – «закляті». Однак це не перешкоджає Митрові сприймати цей простір як простір нараційної тотожності. У слові, яке відлякує і засмучує, Митро знаходить свій прихисток, закорінюється у ньому усією своєю душею. Нараційно ототожнюючись із есхатологічною візією нещасливого казкового світу, Митро одночасно виступає її відданим охоронцем: усе, що належить до цієї візії, не має права на забуття. Саме тому наратор-охоронець так багато уваги приділяє кожному, навіть найдрібнішому, елементові казкового світу: «І що найцікавіше, Митро говорив таким поважним тоном, описував усякі дива так докладно, зупинювався на всякій дрібниці так довго, немов усі ті страшні історії сам бачив та пережив» [6, с. 98]. Однією із таких «страшних історій», яку Митро із докладністю знавця розповідає переляканим сільським хлопчикам, є казка про убитих королевичів. Семантична структура розповіді базується на розгортанні однієї із типових казкових схем: король залишає своїх синів з мачухою → мачуха вбиває пасербів → король розкриває таємницю злочину. Реалізувати цю схему допомагають важливі маркери казкової нарації – числова символіка (король залишає *трьох* синів, король від'їжджає на *три* роки), незвичайний предмет (*зілля*), попереджувальні сигнали («[...] а на мості його кінь спотикнувся і зломив собі ногу» [6, с. 99]), межовий простір (*міст*). Як на рівні глибокої, так й на рівні поверхневої структури цієї «страшної» казки реалізується провідний мотив – мотив смерті: смерть синів, смерть на війні, покарання мачухи. Митро зосереджує свою увагу на смерті королевичів, підтверджуючи «правдивість» цієї історії за допомогою «нечистого зілля». Казка та її ілюстрація (докладно відтворена наратором оповідання) викликають надзвичайний ефект серед слухачів: «Ми тремтіли і дивилися на Митра. Він узяв тонесеньке сухе стебельце, зігнув його в маленький

подовгасти перстін і послинив так, що слина стала плівкою на цілій дірці перстеня; потім підпустив у ту плівку соку з песього молока і ми побачили відразу, як по плівці з слини розливалися різнобарвні колісця, які чимраз більше переходили в червоний, кровавий колір. Нас проняло морозом [...]» [6, с. 100]. Жах від побаченого й почутого підсилюється «однотонним голосом» Митра, який не тільки розповідає казку, але й на власний («страшний») спосіб озвучує пісенне вкраплення про нещасливого короля («Вийдь, вийдь, крілю»). Таким ж «глухим», «не зовсім приємним» голосом хлопець співав пісні «[...] але ті пісні, звичайно якісь короткі, однотонні уривки, морозили нам кров у жилах, ми блідли, дрижали і не сміли рушатися [...]» [6, с. 98 – 99]. Незвичайні «співанки» й «байки», а також особливе уміння їх виконувати, перетворюють «повільного», «розлізлого», «забудькуватого» чужинця у справжнісінького володаря таємниці. Митро в очах хлопців – це передусім той, хто відає. Кожна його розповідь – своєрідний ініціаційний жест, який розгортається у відповідно впорядкованих просторових координатах: «Ми посідали довкола, а Митро всередині» [6, с. 99]. Саме у такому символічному колі, центр якого творить фігура Митра, відбувається ритуал втаємничення. Знання, що постало *in illo tempore*, передається «наляканим» і «причарованим» адептам, дозволяючи наново прочитувати добре знану й освоєну реальність. Втаємничення розгортається згідно із ритуальним сценарієм, структурне ядро якого становить діалог-архетип.

Відкриваючи таємницю «іншого» слова, діти відкривають також таємницю його походження: усе, про що співає або розповідає Митро, належить до нараційного досвіду його тітки. Напуда – Митрова тітка – ще одна фігура, яка належить до світу «чужих». У вимірі оповідання семантична структура цієї постаті представлена за допомогою синтетичної («Я» / Івась – «Ми» / діти – «Вони» / дорослі) рецептивної моделі, яка увиразнює і поглиблює її (постаті) негативний візерунок.

Взаємонакладання усіх трьох (я – ми – вони) рецептивних перспектив виконує роль механізму утримування фігури Напуди, – так само, як і фігури Митра та його матері, – поза межами аксіологічного макрокосму місцевої громади. Саме у постаті Напуди з найбільшим розмахом концентрується негативний вимір «іншості». Страх, який народжується у просторі дитячого «ми» («ми, діти, навіть боялися її потроху»), підсилюється імпульсами, що йдуть зі світу дорослих («Ніхто не сказав про неї ніколи й одного слова без якоїсь відрази та погорди»), викликаючи передчуття неznаної ще катастрофи («немов ось-ось ждали від неї якогось лиха»). Якщо у дитячому макрокосмі антиципована катастрофа характеризується невиразними ще семантичними контурами, то у макрокосмі дорослих вона має чіткий ідентифікаційний малюнок. Ця амбівалентна ситуація базується на когнітивному дисонансі, причина якого – нараційне табу, накладене дорослими на тему загадкового стану Напуди: «Гм! Певно, то... вже, – пробуркотіла Марина, наливаючи з великого кїтлика борщ. Я не міг зрозуміти, що то таке «вже»; більше про се не було бесіди, так що я й не дізнався, що робиться з Напудою» [6, с. 102]. Однак, незважаючи на брак розуміння і поінформованості, саме Івасеві довелося у своєрідний спосіб наблизитися до Напудиної таємниці. Мимоволі й цілком несподівано для самого себе хлопець стає єдиним посередником-доброчинцем між світом сільської громади і світом «чужинців». Те, що в очах громади вважалося б злочином, у світі дитячого «я» розглядається як героїчний учинок, нагода для власного самоствердження і символічного прилучення до світу дорослих: «Митро не перший раз просив у мене хліба. Я не питався його більше, тільки побіг до хати. На щастя, мама вийшли були до городу, а то би, певно, були насварили на мене, нащо беру такий великий кусень хліба. Але, йдучи коло стола, я побачив, що мама напекли, бульб'яних малаїв (пляцків без тіста), і, не надумуючися, уломив мимоходом піводного («Скажу, що я з'їв. А що ж то, хіба я не годен?») – мигнула в мене думка.) і побіг з тим усім до

Митра» [6, с. 101 – 102]. Якщо Івась лишень наближається до таємниці, уникаючи покарань і відчуваючи себе героєм, то Митро – її володар і відданий охоронець. Таємниця Митра – таємниця найдорожчої для нього людини. Заради збереження Напудиної таємниці Митро не боїться навіть найжорстокіших тортур, які у його («чужому») світі переростають у загрозу реальної смерті: «Я його, шибеника, на смерть заб'ю, – кричала Анна, вимахуючи цілою в'язанкою будяків. – Я його в дим догори ногами повішу! Най скаже, де тамтота плюгавиця поділася!» [6, с. 102]. Однак напруження навколо постаті Напуди сягає свого апогею: антиципована усіма катастрофа стає врешті апокаліптичною реальністю. У жахливому вчинку Напуди немовби матеріалізується характерна для світу Митрових (а отже і її власних) розповідей нараційна смерть: «І ми всі хвилинку стояли, мов одеревілі з перепуду. На тім самім місці, де вчора Митро показував нам кров крільських синів, зачаровану в песьому молоці, тепер стояла ціла калюжа правдивої людської крові» [6, с. 106]. Напуда символічно переймає долю отих нещасливих, скривджених, доведених до відчаю персонажів своїх оповідань, яких розпука і безвихідь штовхають на пекельний злочин. Вбивство позашлюбної дитини – кульмінаційна точка у моделюванні образу Напуди як інфернальної хтонічної істоти. Усе, що творить силове поле цього образу, у той чи інший спосіб відсилає до фунеральної символіки землі: у Напуди «хрипливий, немов *гробовий* голос» [6, с. 100]; біля Микитичевого дуба хтось «*покутує*», так, «як ось за *вмерцем* заводять» [6, с. 105]; недалеко від місця злочину «[...] мов десь *з-під землі*, чути було важке, болуче стогнання» [6, с. 107]; страх перед Микитичем передає вигук «*Радше в могилу!*» [6, с. 107]. Окрім вербального / звукового коду, таке ж саме семантичне навантаження реалізує й просторовий код: Напуда ховається у «*Глибокій Дебрі*», убиту дитину знаходять під Микитичевим дубом: «*З-під глини* визирало посиніле, запухле личко дитини» [6, с. 107]; приведена з «*деберки*» Напуда «[...] не могла стояти на ногах, упала *на землю*» [6, с. 108]. Вчинок Напуди порушив не лише усталені аксіологічні взірці макрокосму сільської громади, але й назавжди змінив семантичні рами аксіологічного осердя (Микитичевого дуба) дитячого мікркосму: механізм енантіосемії трансформує позитивну *axis mundi* у символ інфернальної хтонічності. Якщо до злочину увага акцентувалася на дубі як *axis mundi*, що поєднувала земну і небесну (вертикальний план) сфери («Але одно було в нім найцікавіше для нас і найпринадніше – се величезний, з на сажень у промірі, грубий, високий і дуже конаристий дуб, що, немов зелена кругла баня, виднівся здалека над нашим маленьким селом» [6, с. 96]), а також об'єднувала дитячу спільноту (горизонтальний план), то після вбивства немовляти актуалізується підземний вимір функціонування дерева, а простір навколо нього втрачає свою інтегруючу силу: «Часом тільки, коли була гарна погода, я, зазираючи крізь пліт до Микитичевого саду, бачив Митра під дубом. Він заслинював стебло, підпускав на плинне дзеркальце краплину песького молока, і, вдивляючись в різнобарвні переливи острого плину, співав мертвецьким голосом» [6, с. 108]. Зіткнення «свого» і «чужого» світів (антропологічна модель) у наративному просторі оповідання корелює із відповідним зіткненням у вимірі природних стихій (космологічна модель). Цей структурний паралелізм базується на семантичній аналогії «космос → хаос → космос». У світі природи ця аналогія реалізується завдяки низці опозицій: літо ↔ зима, день ↔ ніч, сонце ↔ п'ятьма, тиша ↔ шум, теплий ↔ холодний, затишок ↔ вітер.

Кожна із цих опозицій функціонує за принципом одвічної ротації і має у рамках оповідання чітку нараційну репрезентацію:

Космос: «Літо. Надворі тепло, сонце сипле огнем із погідного неба [...]» [6, с. 96].

Хаос: а) «Над Ділом зависла страшена синява, в якій щось клекотіло, мов у кітлі, і щохвиля блискало. Від Діла потягав вітер, та такий холодний, мов з-над льодового поля» [6, с. 104].

б) «Не минула й хвиля від заходу сонця, а вже на землі залягла така пільма, що я, виглядаючи з хати крізь шибу, бачив саме стільки, як коли б шибу знадвору обліпив смолою. Тільки вихор завивав поміж углами та шарпав китиці з причілок хат. Хвиля від хвилі лопотіли грубі дощові краплі в вікно. Блискавки кривавим світлом пороли пільму, а громи потрясли хату, повітря і землю» [6, с. 104 – 105].

в) «А тим часом дощ мов із цебра жбухав на землю, а блискавиці коли-не-коли, мов огняні змії, прорізували пільму та відбуркувалися далекими громами» [6, с. 105].

Космос: «На другий день сонце зійшло весело на погідне небо. Буря минула, не наробивши великої шкоди, тільки все, відсвіжене по довгій спеці, зеленілося, простувалося блищало благодатними краплями дощу, немов сміло і радісно хапалося до нового життя» [6, с. 105].

У рамках антропологічної моделі динамічна схема «космос → хаос → космос» повновимірно реалізується лише на рівні макрокосму дорослих. У мікрокосмі села стан рівноваги порушується з моментом появи у ньому «чужинців». Кожна зустріч «своїх» і «чужих» супроводжується зростанням напруження і передчуттям якогось лиха. Кульмінація деструктивних подій – народження позашлюбної дитини та її вбивство – наслідок порушення одвічних заборон. Повернення суспільного організму (макрокосм дорослих) до стану початкової рівноваги відбувається шляхом його самоочищення від деструктивного ворожого елемента (ув'язнення Напуди, вигнання Анни). Натомість дитячий мікрокосм, у який ще не проникли стандарти подвійної моралі, віч-на-віч зіткнувшись зі смертю іншого / чужого, зазнає правдивої катастрофи, яка не дозволяє йому просто «забути» і функціонувати «як колись».

Отже, в результаті аналізу та інтерпретації оповідання «Микитичів дуб» вдалося з'ясувати основні структуротвірні компоненти іманентної у його рамках моделі світу. Завдяки низці універсальних опозицій модель дитячого світу функціонує як окремий мікрокосм, що підпорядковується власним правилам і керується власною системою цінностей. Окремішність цього мікрокосму не означає однак його герметичності й ізольованості від макрокосму дорослих. Перетин і зіткнення цих семіотично неоднорідних структур стає імпульсом до інтенсифікації семіозису. Окремої уваги заслуговує, на нашу думку, подальший розгляд метанараційного дискурсу, вписаного у семантичний вимір оповідання.

Список використаної літератури

1. Дронь К. Художній світ письменника крізь призму першостихій буття / К. Дронь // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець; За наук. ред. Б. С. Тихолоза; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Шевченка. – Львів, 2007. – С. 32 – 75.
2. Лапій М. Поетика, семантика та функція лісу, саду, парку в структурі художньої прози Івана Франка / М. Лапій // Наукові записки ТНПУ. Літературознавство. – 2011. Вип. 31. – с 156 – 167.
3. Швець А. Модель дитячого світу у прозі Івана Франка / А. Швець // Дивослово. – 2005. № 9. – С. 53 – 57.
4. Федунь О. Психологічно-соціальний аспект у малій прозі Івана Франка / О. Федунь // Українське літературознавство. – 2006. – Вип. 68. – С. 64 – 70.
5. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / М. Легкий. Відп. ред. Л. П. Боднар. – Львів, 1999. – 160 с.
6. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 15.

– С. 96 – 109.

Стаття надійшла до редакції 10 вересня 2012 р.

V. Durkalevych

**THE MODEL OF THE WORLD IN «MYKYTYCH'S OAK TREE» BY IVAN
FRANKO**

In the article the specific of world model functioning is analyzed. The author underlines, that this model consist of two different semiotic structures based on different axiological systems.

УДК 821.161.2-311.6.09

О. В. Євмененко

**ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ НАРОДНИЦЬКОГО РУХУ У РОМАНІ
«ПЕРШІ ХОРОБРІ» О. СОКОЛОВСЬКОГО**

У статті представлено роман О. Соколовського «Перші хоробрі», що репрезентує цикл творів про народництво. Подається аналіз тематики, ідейно-художніх особливостей роману, зосереджується увага на розкритті образів народників.

Ключові слова: народництво, «Народна воля», роман, образ.

Українська проза початку 1920-х років активно прагнула осмислити сучасне життя, ті зміни, які відбулися в людській свідомості останнім часом. Тому історична тема відсовувалася на задній план. Уже наприкінці 20-х і впродовж 30-х років ХХ століття інтерес до неї відчутно зростає. Яскравим свідченням цього вважаємо, зокрема, «народницький» цикл творів О. Соколовського.

Олександр Соколовський був примітною постаттю у літературному процесі 20 – 30-х років ХХ століття. На хвилі культурного пробудження в краї письменник першим з вітчизняних прозаїків виявив широку тематичну зацікавленість революційним протиборством народників на українських теренах і у зв'язках з Україною. У спадщині автора – цикл творів про народницький рух. Саме вони згодом стали своєрідним виявленням особливої фатальності біографії митця.

Слід відзначити, що донині художній доробок прозаїка системно не осмислений. Можна назвати лише розвідки В. Агєєвої, М. Сиротюка та П. Моргаєнка, де розглядаються окремі аспекти порушеної проблеми. Між тим, неупереджений, позбавлений ідеологічного тиску літературознавчий погляд на творчість белетриста – саме на часі. **Мета** цієї статті – простежити проблемно-тематичний спектр і жанрово-композиційні особливості роману О. Соколовського з «народницького» циклу «Перші хоробрі».

У романах про народництво О. Соколовський вдався до спроби простежити всю історію цього демократичного руху. Митець охопив великий проміжок часу, намагаючись не оминати навіть маловідомих подій. Перший роман вийшов 1928 року у видавництві Всеукраїнської ради товариства політкаторжан та засланих під назвою «Перші хоробрі»; у 1932 році з'являється роман «Нова зброя». Ці два твори письменник об'єднує у дилогію і видає 1934 року під спільною назвою «Герої змов». 1933 року побачив світ ще один роман белетриста із циклу історичних творів про народовольців – «Роковані на смерть», а в 1934 році – останній твір – повість «Бунтарі».