

Література:

1. Бутенко Н. Ю. Комунікативні процеси у навчанні: Підручник / Н. Ю. Бутенко. – Вид. 2-ге, без змін. – К. : КНЕУ, 2006. – 384 с.
2. Етика ділового спілкування: Курс лекцій / Т. К. Чмут, Т. Л. Чайка, М. П. Лукашевич, І. Б. Осечинський. – К. : МАУП, 1999. – 208 с.
3. Кубрак О. В. Етика ділового та повсякденного спілкування: Навчальний посібник з етикету для студентів / О. В. Кубрак. – 3-тє вид., стер. – Суми: ВТД «Університетська книга», 2005. – 222 с.
4. Культура фахового мовлення: Навчальний посібник / За ред. Н. Д. Бабич. – Чернівці: Книги – 21, 2006. – 496 с.
5. Мацько Л. І. Культура української фахової мови: Навч. посіб. / Л. І. Мацько, Л. В. Кравець. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 360 с.
6. Огієнко Іван. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко. – К. : Фірма – Довіра, 1992. – 141 с.
7. Пономарів О. Культура слова : мовностилістичні поради : [навч. посібн.] / О. Пономарів. – К. : Либідь, 1999. – 240 с.
8. Сербенська О. А. Культура усного мовлення. Практикум : навчальний посібник / О. А. Сербенська. – К. : Центр навчальної літератури, 2004. – 216 с.
9. Хміль Ф. І. Ділове спілкування: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / Ф. І. Хміль. – К. : «Академвидав», 2004. – 208 с.

УДК 821.161.2.08

Л. В. Собчук, О. Л. Лотоцька,

Тернопільський національний економічний університет, м. Тернопіль

НАРАТИВНА ОРГАНІЗАЦІЯ РОМАНУ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО «СЕВЕРИН НАЛИВАЙКО»

У статті розглядаються особливості художньої майстерності Миколи Вінграновського-прозаїка на прикладі матеріалу роману письменника «Северин Наливайко». Евристичну плідність і ефективність протягом аналізу наративної організації твору виявив наратологічний концепт «текстової інтерференції», докладно розроблений німецьким славістом В.Шмідом.

Ключові слова: художня майстерність, наратив, типи нарації, текстова інтерференція.

NARRATIVE ORGANIZATION OF MYKOLA VINHRANOVSKY'S NOVEL «SEVERYN NALYVAYKO»

The article deals with the problems of M. Vinhranovsky's artistic skill as a prosaist on the material of «Severyn Nalyvayko» novel. M. Vinhranovsky could successfully combine everything in the novel: the descriptions, the associations, the necessary artistic detail, and careful selection of events. The narratological theory of «text interference» elaborated by V. Shmid is rather efficient through the analysis of literary paradigms development. All manifestations of interference in the text are used to demonstrate the characters and their mental flow. Narrator in the novel appears in the new position, became a part of some kind of dialogue in which he and his hero are involved. Through the association, reflection, vizions, internal monologues, improper direct speech the writer deeply penetrates into the inner world of his characters who become also the witnesses of the story.

Key words: artistic skill, author's narrative, types of narration, text interference.

НАРАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА НИКОЛАЯ ВИНГРАНОВСКОГО «СЕВЕРИН НАЛИВАЙКО»

Статья посвящена проблеме художественного мастерства Н.Винграновского-прозаика на примере материала романа писателя «Северин Наливайко». Эвристическую плодотворность и эффективность в ходе анализа наративной организации произведения обнаружил нарратологический концепт «текстовой интерференции», подробно разработанный немецким слави́стом В. Шмидом.

Ключевые слова: художественное мастерство, нарратив, типы наррации, текстовая интерференция.

Роман «Северин Наливайко» завдяки нестримній винахідливості актора-режисера-прозаїка, що мав потужний досвід ліричного поета, увиразнює необхідність нових засобів текстотворення з допомогою міфем і міфологем на історичному матеріалі.

Евристичну плідність і ефективність для аналізу тексту виявив наратологічний концепт «текстової інтерференції», докладно розроблений німецьким славістом В. Шмідом.

Якщо спиратися на текстуалізований рукою письменника художній світ Вінграновського на підставі самостійно прочитаного твору письменника, то інтерпретатор-літературознавець реально спілкується з фізичним читачем з цього приводу через візію художнього світу, яка забезпечує можливість пізнання цього ідеального феномена роману «Северин Наливайко» через взаємовідбиття (інтерференцію) трьох концептуально важливих образів, які безпосередньо чи опосередковано текстуально проходять через увесь твір. Присутність цієї триади забезпечується композицією твору, стратегія якої (композиції) належить до компетенції всезнаючого розповідача-наратора.

Кожен з учасників подій сприймає один одного почергово, осібно, попарно, намагається проникнути в наміри протагоніста, оцінити і спрогнозувати їх, аби вибудувати власну поведінку (і своїх приборників), врешті перемогти, або домогтися своєї зверхності і натомість васальної залежності інших або їх загибелі. І це не просто «групування образів», а таке їх розміщення/структурування, яке має ситуативно-оцінний характер і так омовляється письмово у тексті. Промислена інтенція кожного з триади після моменту осмислення (проговорення) постає не як безособова інформація-думка, а як елемент наративу, який має певний сенс і націлений у далеку ледве досяжну мету: «Тепер вони троє – Жолкевський, Наливайко й Газі-Гірей – зійшлися один проти одного на Дністрі. Кожен стояв проти двох: Жолкевський – на Наливайка і хана, Наливайко – на хана і Жолкевського, а хан – на Жолкевського і Наливайка. Тепер вони троє розминуться вже не могли. Усі вони втрьох мусили один одного бити, бити на смерть...» [1 (2, с. 12–13)].

Здається, на перший погляд, що це «пряма авторська характеристика», викладена раціонально, логічно. Але відразу за таким режимом інформування, автор змінює ракурс чуттєво-раціонального інформування: відзначено, що було «перед очима Жолкевського», що він чув («Жолкевський прислухався»), «відчував погляд» на собі «польського війська». Водночас гетьман дивився і «вверх по Дністру». Якщо польський гетьман догадався, чий «голос дуднів», і від подиху ординських коней йому «стало тепліше», то від того, що побачив там, де «туману не було», візуальне бачення Жолкевського стало «розуміючим»; його зір прояснювався минулим досвідом, бо бачив не тільки заломлені вітром шапки і «голотні» і «стягнені в чотирикутник вози і мажі» без викопаного рова, і як «нетерпляче переступала десь (!) тисяча наливайківської кінноти», одинадцять гармат, то він як головнокомандувач «подумав» і внаслідок цього «подав капітанам знак виводити

ландскнехтів». Яким саме був той «знак», письменникові не треба було «зображувати» чи його «озвучувати» – вистачало сенсу-значення знака, то зорове його враження від появи «вершника у білій сорочці» у тексті зафіксоване і дії вершника – також. Це спонукало Жолкевського, який впізнав Наливайка, вже ословити, вербалізувати оцінку свого антагоніста; «Ну й око! З трьох гармат, з різних кінців – і в одне місце! Оце так пристрілка! вигукнув Жолкевський й оглянувся на своїх полковників і ротмістрів. Його бистрі очі зазолотіли від захвату» [1 (2, с. 14)]. Якщо «вершник у білій сорочці» так влучно цілився і вмilo з гармати стріляв, то письменник «домислив» діалог протагоністів: один «через степ каже: «Доброго ранку!». Другий йому відповідає: «Дзень добри!».

Наратор з волі автора цілком мав достатню підставу текстуалізувати цей уявний перегук: «Тепер Жолкевський не сумнівався – той вершник був Северин Наливайко» [1 (2, с. 15)]. Так уже на початкових сторінках твору, в експозиції, уявляються (слово за словом) то прямі, то опосередковані в тексті бачення-оцінки-судження, то подібної модальності висловлювання після представленої по-різному в тексті інтерференції: прямої, не власне прямої мови персонажів, їх внутрішніх роздумів-міркувань і сюжетно розгорнутих випробувань образу Наливайка. Семантично інакше текстуалізується образ Жолкевського і Наливайка. Два епізоди тексту, сконцентрованих-фокалізованих кризь постаті одного і другого, цю наративну інтерференцію увиразнюють і демонструють.

З погляду взаємозаломлення-інтерференції «чужих» слів-голосів-думок-оцінок, які поглиблюють і розширюють образ Наливайка, дуже показовим є загибель коня Свата, якого застрелив євнух Назар. Мотивація дій, вчинків козаків і євнуха увиразнюється саме в ситуації, що склалася після розподілу коней між нетягами-повстанцями, які почали цуратися гетьмана. Це збагнув по-своєму нещасний Назар, коли побачив, як на протилежний бік Дніпра за кінями, викупаними, доглянутими нетягами, кинувся і Сват. Уявлення такої інформації, кочче потрібної читачам, відбувається ледь чутним голосом євнуха: «– Учора з неї (рушниці. – автори) я вбив коня вашого гетьмана <...> – Коли військо покинуло гетьмана і попливло на той бік Дністра. Пан Наливайко, вже будучи геть один, його відпустив. І Сват, а хоч би тобі заіржав господарю на прощання – ні! Скочив у воду й навіть не оглянувся!... Я саме стояв на кручі. Рука моя сама висмикнула з-під халата рушницю, а й вистрілів» [1 (2, с. 218)]. Якби письменник, розповідаючи про цей епізод, констатував у формі розповідного речення чи переказав зміст події, – це була б традиційна парадигма історичної белетристики, а відтворення прямої мови Назара змінює модальність парадигми у форматі новітньої дискурсивної практики письма. Значення для розуміння зміни парадигми у річищі наратології має і фіксація у тексті того явища, що гетьман «бачив» скоєне і не промовив «ні слова», навіть «додивившись» момент, «як коник пішов під воду». У свідомості Назара визрівало рішення передати гетьманові «трохи золотих грошенят», аби той купив нового, гідного його посаді, коня. На запитання Оливки євнух не тільки чітко уявив свою мотивацію, а й ословив її у своїй нарації, яку текстуалізував прозаїк. Саме текстуальний автор озвучив діалогову репліку Назара-євнуха. У відповідь на запитання Оливки, якого коня для гетьмана той хотів би, бо мовляв, «йому ж на ньому не в гості їздити до польського короля» почув від бувалого євнуха таку фразу: «Все одно, пане Оливко. Але гетьман є гетьман. І повірте мені, я чимало в житті надивився різних облич» [1 (2, с. 218)]. Отже, маючи з чим зіставляти свої враження, дещо згодом додав: «... обличчя у вашого гетьмана від Бога. Є такі обличчя. Пояснити я вам цього не можу. Він саме той чоловік, який вам треба» [1 (2, с. 219)]. Тут Вінграновський впевнено і переконливо розгортає сакральну інформацію, яку не в змозі проговорити, омовити персонаж, згідно зі своїм освітньо-культурним рівнем. Письменник розумів наявність у дійсності таких читачів і слушно та вмilo здійснював текстуалізацію подібних образів і таких концептів. Можливі сумніви щодо знань євнуха Назара передбачливий автор тут же перевіряє-апробує: на репліку Оливки «Ви й справді бачили такі обличчя, як у нашого гетьмана» Вінграновський як текстуальний автор подав від імені персонажа доручену йому іншу репліку: «Ні. Таких облич я не бачив, – більше не вагаючись, відповів євнух. – Я ж вам, пане Оливко, сказав, від кого воно. І я це знаю напевно» [Там само].

Цей сегмент тексту (звісно, поданий тут вибірково) у своїх зв'язках цілісного твору, а така цілісність функціонує в пам'яті реципієнта-компетентного читача, мотивує «всезнайство» гетеродієгетичного наратора як такої умовно-абстрактної інстанції (власне конструктору), який оприсутнює, конкретизує феномени новаторського явлення художнього світу доза за дозою, магію міфопоетики. Тут одне візуально бачиться, друге візійно уявляється за законами психологічної асоціації, третє в уяві креатора примарюється, і всі ці та можливі інші вектори сприймання-літературної рецепції несподівано можуть постати у свідомості реальних фізичних читачів. Проте вправною рукою майстра, який розбудовує у тексті твору свій інтенційний внутрішній світ (матеріалізує його словесними засобами), письменник скерує спільноту інтерпретаторів у бажаному для себе напрямку. Тому за «логікою» такого скерування з'являються у цілісному творі не тільки образи, що мають достовірних прототипів, а й вигадані істоти, як кінь Сват гетьмана, і з необхідності продовжувати переміщення у часопросторі Наливайка в іпостасі богоугодного гетьмана (як це трактує ясновидець євнух), впроваджуються у текст твору і на історичному матеріалі такі вифантазовані «дійові особи», як віслук, верблюд, якими в тій можливій ситуації користувався гетьман.

Один поводить у відповідності з етико-звичаєвими нормами (як голий Наливайко, входячи у ріку для купання), інші поводяться за фізіологічно інстинктивними спонуканими (як «слиногубий» верблюд, що природно плюється на огидні йому явища доквілля), треті, як жабенятко у тій природній ситуації, потрапляють у взаємозалежності причинно-наслідкового вектора чисто випадково, але назагал складається художній світ, який міг вифантазувати тільки М. Вінграновський у своєму творі. Якщо у стосунках китайців і тварин пустельних пісків Северин Наливайко вже номінувався «гетьманом-царем-імператором», а двогорбе чудовисько, що завжди виручало людей у пісках за будь-яких умов мало кличку «Месія», то цілком можливим став такий текст, як от: «... Вода і глина, мурашки й хмари, бокоплави і нірки, і князь (йдеється про Василя Острозького. – автори) – Всі вони тлумилися на видноті. Не було лише царя!... Месія надувся і ревкнув ... Від побаченої живої наливайкової ноги Месія повеселішав: цар його не пропав! З верблюдових невеселих горбів звалилася гора» [1 (2, с. 220)].

Компетентному читачеві зрозумілі так звані тропи, які ґрунтуються на переносному значенні слів стосовно функціонально-сислової ролі постаті верблюда («повеселів», з «невеселих горбів» верблюда «звалилася гора», «Месія»). Водночас не потребують якихось інтерпретаційно коментувальних операцій для сприймання наступних мовних констатацій, але тільки у контексті, заданому письменником: «Верблюд натягнувся і кинув оком на свого царя. Цар погідно левач на спині у швидях (течіях швидкоплинної ріки. – автори), тримався у воді за придонні камінчики, нікого не чув і не бачив, клопотався чимось своїм, бо його брови на перенісці збіглися» [1 (2, с. 221)]. Але вже якнайближчий контекст, який оприсутнюється у тексті через зорове поле верблюда («між верболозами щось ніби заворушилося і зашелестіло», «Месія підвіся на ноги і з висоти своєї шиї і голови роздивився») читачам уявляється, як «гецало польське військо». Візуальна проекція кризь очі тварини поступово висвічує динаміку наступу не тільки сумарно означеного «польського війська», а й, зокрема, «ставних гусарів», і гармашів, і кінноту, всі вони були «запилені», бо прямували «попід лісом», «вапняками».

Так увиразнюється і конкретизується інформація про кількість і структуру вояків, і презентується чуттєво-образне тло, на якому вирізняється образ Жолкевського, портрет і обладунки якого зіграють певну семантичну роль як у цьому епізоді (с. 221), так і в заключній картині роману (с. 398). На цій, майже двохсотсторінковій відстані, у тексті твору розкодовується семіозис знакових деталей, подробиць, які динамізують аудіо-візуальні ситуації, панорамні горизонти сподівання уважних читачів. На приклад, в першому випадку читаємо ось який наратив-розповідь: «Попереду них без піки, шолома та кіраси, а в самому лише сірому драповому кунтуші, з малиновою, замість верхнього гудзика, брошкою, вішав на попелястому стригунів Станіслав Жолкевський <...>. Скочив з коня цупкий і невтомний сорокап'ятирічний Жолкевський <...> забрів поміж конячими мордами в воду і став дивитись на протилежний берег. Наливайківського війська польський гетьман не бачив, бо воно було сховане за горбами, а от драгливий запах шкварок він звідти почув...» [1 (2, с. 221)]. Ці зорові, слухові і запахові враження, не тільки зорієнтували літнього воєначальника в тому, хто і де присутній, як і де кожен розташувався, а й активізували пам'ять про зустрічі з князем Острозьким і здивування («Бач, прителіпався з Острога аж куди!»), а разом з тим збудили і пам'ятні асоціації-спогади («Ночували у Туринці, у Жолкевських. Днів зо два, а то й зо три <...> як завжди, був отець Дем'ян та надвірна сотня на чолі з сотником»); найважливіше для концепції роману – пригадування-згадування, ким був тоді і став тепер Наливайко. Якими не були б захоплені оцінки чи принагідні згадки Жолкевського, але семантично важливою є така теза, яка формально у тексті проєктується на польського польного гетьмана, а семіозисно заломлюється на Наливайка. І це також належить до компетенції текстуального автора. Невласне пряма мова Жолкевського уявляє не одну значеннєво важливу думку, а з-поміж них і таку: «Під його рукою (Наливайка. – автори) тепер хоч і мале, та відчайдушне, невибагливе і сміливе, вивчене ним, військо, що хоче волі. А таке військо найнебезпечніше, бо над ним диха віра у свого Бога... От тобі й сотник князя Острозького!... Мені би таких!» [1 (2, с. 222)]. Але водночас проєкцію Жолкевського на Наливайка письменник поєднує з проєкцією козацького гетьмана на Жолкевського, і виходить таке накладання семантично важливих полів, що доводилося вдаватися до компетенції від авторського розповідача – умовно термінологізованого як гетеродієгетичний наратор. Вінграновський тим умовним (фікційним) засобом не надуживав, спомість вдався до магії міфів, химерії і безмежно вигадливої комбінаторики своєї уяви, аж у тій ситуації під загрозливим спогляданням ворогів гетьману примарився «чернечий каптур» давно засватаної Галі Горощко. І переду читачами постає текст, що зводить воедино різні проєкції дійових осіб, пропонуючи образний синтез. Ми бачимо тілесність і нафантазовану духовність гетьмана-людини: «... Білий, незагорілий тілом, з темним загаром лише по лікті, на обличчі й на шії, він стояв серед бульбашкових каптурів, а вони чорніли ніби живими головами, випіраючи та випіраючи, обливали його... Наливайко вийшов до одежі на берег» [1 (2, с. 224)].

Зрозуміло, що горизонт читацького очікування передбачав, просто-таки вимагав від чутливого майстра, розгортання і фабули, і сюжету, і характеротворення й урізноманітнення мовно-мовленнєвих засобів, які узагальнено передає концепт текстуальної інтерференції. На цьому місці можемо подати проміжне узагальнення/висновок, виходячи з уже оприямиєних і вербалізованих спостережень над текстами М. Вінграновського і науковими працями Ж. Женетта і В. Шміда.

Конститутивним голосом у романі служить гетеродієгетичний наратив, який провадить всезнаючий наратор. Наратив спрямований на відповідну пару учасників комунікації (інстанції різних категорій автора й читача, наратора й наратора). Маємо на увазі те, що часто автор тяжіє до позиції суб'єктивного спостерігача. Свої погляди на історію та конкретні події автор подає у вигляді внутрішніх монологів персонажів твору, думок окремих героїв.

Внутрішній монолог у романі, як конструктивна форма, використовується для простеження складних психологічних явищ.

Як слушно помітив Ж. Женетт, «монологу зовсім не потрібно охоплювати весь текст твору, щоб бути сприйнятим як безпосередній дискурс: яка б не була його протяжність, достатньо, щоб він розвивався сам собі без якого-небудь посередництва наративної інстанції, яка в такому випадку замовкає, а її функції буре на себе монолог» [2, с. 192].

Зокрема, типові «чисті» монологи (В. Виноградов) письменник найчастіше вкладає в уста сотника наливайківського війська Петра Жбура, про що вже йшлося вище.

З метою показу найдраматичніших моментів української історії, внутрішніх переживань війська козацького, для створення оптичного ефекту панорами і мінливості долі окремої постаті Вінграновський використовує внутрішні монологи асоціативні, що виражають несвідомі або частково свідомі процеси, почуття, спричинені раптовим напливом почуттів та напруженням думки: «Пануй над нами! Не хочемо іншого! Хочемо Наливайка! – прокричав, здавалося, і Дністер, і шурики над глиняними скосами в берегах, і ховрашки під кушами шпипин та глоду, прокричали луною яри байракам, а байраки самому степові. А кам'яні скіфські баби з того боку Дністра розтулили свої тисячолітні німі уста й не оглядаючись на віки спрагло прошепотіли: «І ми хочемо любого нам Наливайка!...» [1 (2, с. 160)].

«Внутрішні монологи» представників тваринного світу також наявні у тексті роману. Письменник майстерно передає філософські «роздуми» всліючка про сутність буття на землі: «Ти бачиш? Ти тільки дивишся – ні коней, ні козаків! Усі зрадили! – сказав він собі і побрів до возів. – Який порожній і байдужий світ! Ти ходиш уночі, не спиш, думаєш про всіх, а до тебе хоч би тобі хни! – нічого! Ні уваги, ні співчуття. Я вже не кажу про любов!.. Таке коротке життя і так марнується!..» [1 (2, с. 188)]. Такі роздуми викликають посмішку і захоплення майстерністю Вінграновського-прозаїка, його поєднанню приголомшливої спостережливості і незборимий вигадливості. «Процес творення мистецтва – водночас і процес самотворення митця» – пише Іван Дзюба у передмові до роману «Северин Наливайко» [2, с. 6].

Часто наратор у творі передає слово автору. Автор скидає свою «маску» і з'являється на сторінках твору, щоб зробити свої зауваження, щось прокоментувати по-своєму. Зокрема, після сцени зустрічі Галі з Наливайком автор лише подає свій коментар: «... Чи ще буває так добре, коли в хаті нема нікого, коли в хаті удвох, темно куткам, дверям та вікнам, лише біля мисника на вішаку, як іти до порога, схрапує з темноти золотий кінчик шаблі...» [1 (2, с. 369)].

Якщо окремо, без органічного взаємозв'язку у цілісності художнього твору, розглядати ті компоненти, які по-своєму термінологізуються в традиційному літературознавстві (мова автора, мова персонажів, пряма мова, невласне пряма мова, монологи, діалоги, внутрішнє мовлення тощо), а з допомогою новітніх чи оновлених парадигм науки про літературу в інших версіях (інтерференція, інтертекстуальність, наратив, типологія літературознавчого дискурсу тощо), то навіть за використаними терміно-логемами, за відповідною риторикою і стилістикою усталюються певні впізнавальні маркери (слова-знаки), які також уявляють, увипуклюють зужиті, «морально застарілі» парадигми, і ті, що відсудуються на маргінесі літературознавчого простору, від тих, що зараховуються до своєрідних неологізмів, постійно оновлюваних парадигм, які витворюють сучасний термінологічний канон чи навіть моду. І тільки їх кореляція з новітніми, загальноновизнаними художніми текстами забезпечує їх від передчасної нівеляції і цілковитого забуття.

Художній текст М. Вінграновського, провівши лейтмотивом триаду образів Жолкевського, Наливайка і Газі-Гірея, вивершується у картині земної кончини українсько-польських очільників. І цьому слугує та дихотомія, роздвоєність, яку ми

почали вище ілюструвати стосовно образу Жолкевського. Ним же і завершимо даний фрагмент нашого розгляду. Поляки перемагали українських повстанців під проводом Наливайка, але письменник-українець подав такий наратив, який семантично розмикається у вічність загальнолюдського образного звучання, бо ж інтерпретація не буває істинною/помилковою, а іншою/багатовимірною. У тексті читачі – теперішні і прийдешні – можуть осягати такий наратив: кинувшись у битву, яку безперечно вигравали його вояки, досвідчений воєначальник «був збитий своїми ж», він «лежав на спині по вуса в зеленій рясці і крізь ряску дихав». «З ряски, де він лежав, що робилося в таборі, він уже не бачив. Та все він бачив перед собою в небі на хмарах, бо прозорі весняні хмари, пропливаючи над Солоницею, все, що там відбувалося, відсвічували, як у дзеркалі, й проносили-забирали з собою». Вони і «показували йому, як його драгуни та гусари дорубували останні сотні наливайківців і реєстровців». Одна з хмар відсвітила, як у болоті «топилися з дітьми жінки». На «останній хмарі Жолкевський побачив», як його жовніри «втягнули непритомного, зв'язаного Наливайка». Всезнаючому розповідачеві-нараторові залишилося текстуально повідомити: «ця хмара повезла» страдників «у полон, на загибель у Варшаву» [1 (2, с. 398)].

Отже, усі прояви текстової інтерференції у творі використані з метою розкриття характерів героїв, плину їх психіки. Наратор у романі виступає у новій позиції, стає учасником своєрідного діалогу, в якому на рівних правах беруть участь і він, і його герой. За допомогою асоціації, рефлексії, візії, внутрішніх монологів, невластиво прямої мови митець глибоко проникає в душевний світ героїв, які у структурі роману виступають ще й своєрідними свідками історії. Як бачимо, М. Вінграновський зумів вдало взаємозумовити все в романі: й описи, й асоціації, і художню необхідну деталізацію, і ретельний добір явищ. Все це є свідченням великої майстерності письменника.

Література:

1. Вінграновський М. С. Вибрані твори / М. Вінграновський // У 3 т. – Т. 2. – Тернопіль : Богдан, 2004. – 400 с.
2. Вінграновський М. С. Северин Наливайко: Роман / М. Вінграновський ; вступна стаття І. Дзюби. – Т. 3: Повісті й оповідання. – Тернопіль : Богдан, 2004. – 352 с.
3. Гром'як Р. Т. Про осмислення «викладових форм» і про нараторію / Р. Гром'як // Наукові записки. – Вип. 64. Ч. І. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – С. 208–218.
4. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. / Ж. Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
5. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

УДК 821. 161. 2: 82-31

Н. М. Стецик,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ

ТИПОЛОГІЧНА СПОРІДНЕНІСТЬ ТВОРІВ ІВАНА ФРАНКА «ЯК РУСИН ТОВКСЯ ПО ТІМ СВІТІ», ОСИПА ШПИТКА «ЛИСТИ З ПЕКЛА: АНТИХРИСТ ДО ЛЮЦИПЕРА» ТА ЛЕСЯ МАРТОВИЧА «ПРОРОЦТВО ГРІШНИКА»

У статті розглянуто ознаки типологічної подібності між оповіданням Івана Франка «Як Русин товкся по тім світі», памфлетом Осипа Шпитка «Листи з пекла: Антихрист до Люципера» та новелою Леся Мартовича «Пророцтво грішника». З'ясовано, що основою, яка пронизує канву художніх творів письменників і дозволяє вести мову про їхню виразну ідейну та проблемно-тематичну спільність є фольклорно-апокрифічний образ «потойбічного буття».

Ключові слова: образ «потойбічного світу», елементи казкової поетики, соціально-політична дійсність, гротеск, іронія.

TYPOLOGICAL AFFINITY WORKS OF IVAN FRANKO «HOW RUSIN TOVKSYA ON THIS WORLD», OSIP SHPYTKO «LETTERS FROM HELL: ANTICHRIST TO LUCIFER» AND LES MARTOVYCH «PROPHECY SINNER»

In the article the features of typological similarities between the story of Ivan Franko «How Rusin tovksya on this world», Osip Shpytko pamphlet «Letters from Hell: Antichrist to Lucifer» and the novel Les Martovych «The burden of the sinner». It was found that the foundation, which permeates the fabric works and allow writers to talk about their distinct ideological and problem-thematic commonality is apocryphal folklore image «otherworldly being».

Keywords: the image of «the other world», the elements of a fairy poetics, socio-political reality, grotesque irony.

ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ РОДСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИВАНА ФРАНКО «КАК РУСИН ТОПТАЛСЯ ПО ТОМ СВЕТЕ», ОСИПА ШПИТКО «ПИСЬМА ИЗ АДА: АНТИХРИСТ К ЛЮЦИФЕРА» И ЛЕСЯ МАРТОВИЧА «ПРОРОЧЕСТВО ГРЕШНИКА»

В статье рассмотрены признаки типологического сходства между рассказом Ивана Франко «Как Русин топтался по том свете», памфлетом Осипа Шпитко «Письма из ада: Антихрист к Люцифера» и новеллой Леся Мартовича «Пророчество грешника». Установлено, что основой, которая пронизывает канву произведений писателей и позволяет говорить об их выразительной и идейной и проблемно-тематической общности является фольклорно-апокрифический образ «потустороннего бытия».

Ключевые слова: образ «потустороннего мира», элементы сказочной поэтики, социально-политическая действительность, гротеск, ирония.

Актуальним напрямом розвитку сучасного українського літературознавства є вивчення художніх явищ шляхом їх типологічного зіставлення. Таке дослідження дає можливість цілісно проаналізувати художньо-стильову специфіку літературних текстів, визначити ознаки їхньої своєрідності та самотності.

Завданням нашого дослідження є розглянути ознаки типологічної подібності між творами Івана Франка, Осипа Шпитка та Леся Мартовича.

В українській літературі типологічні збіги яскраво виявляються в художній творчості визначних галицьких письменників кінця XIX – початку XX століть – Івана Франка (1856 – 1916), Осипа Шпитка (1869 – 1942) та Леся Мартовича (1871 – 1916). Чіткі аналогії, перекуки й відповідності на ідейному та проблемно-тематичному рівнях простежуємо, зокрема, в таких прозових текстах митців: в сатиричному оповіданні Івана Франка «Як Русин товкся по тім світі» (1887), в гумористичному памфлеті Осипа Шпитка «Листи з пекла: Антихрист до Люципера» (1889) та гротесковій новелі покутського автора «Пророцтво грішника» (1916). У творах цих письменників із різних поглядів осмислено складні філософсько-релігійні питання людського життя, інтерпретовано загальновідомий фольклорно-апокрифічний образ «потойбічного буття».