

тонкий психомалюнок є досить вдалою художньою знахідною митця, одним з провісників структурного типу малої прози “потоків свідомості”.

Одну з найкращих новел Д. Марковича “Іван з Буджака” класифікуємо як новелу акції, дії, якій притаманні ситуаційний поворот зовнішніх подій, хоча спостерігаємо і певний процес проникнення жанрових елементів лірико-психологічного складу.

Вельми майстерними і довершеними у творчому доробку Д. Марковича є зразки безфабульної прози: образки “У найми”, (“Образок з життя Дніпровського повіту 1887-8 року”), “Шматок”, “На Вовчому хуторі”. Ці новели відзначає концентрація дії в часі і просторі, лаконічність, стислість оповіді, вагомий струмінь ліризму і настроєвості.

Отже, одним із основних джерел розбудови системи жанрів малої прози Д. Марковича є постійний пошук шляхів оновлення творчої манери на вістрі умонастроїв доби і художнього мислення свого часу. У новелістичному доробку митця поруч з традиційними жанрами малої прози наявні твори як фабульної так безфабульної структури. Малій прозі Д. Марковича притаманна тенденція “індивідуалізації”, що дає їй право постати в типологічному ряду малої прози кінця XIX – початку XX століть.

Використана література:

1. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (поч. XX ст.) // Слово і час. – 1993. – №1 – С. 55-67.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. – Л.: Академічний експрес, 1999. – 277 с.
3. Дорошкевич О. Підручник з історії української літератури. Методком Нарком освіти УРСР. – К.: Книгоспілка, 1924. – С. 172-185.
4. Засенко О. Треба жити по-новому, люблячи людей... // Маркович Д. По степах та хуторах: оповідання. Драма. Спогади. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5-41.
5. Маркович Д. Твори: В 2-х томах. – К.: Дзвін, 1918-1919.
6. Франко І.Я. З останніх десятиліть XIX ст. Збір. тв.: У 50-т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41 – С. 326-398.
7. Черкаський Т. Дмитро Маркович // Маркович Д. По степах і хуторах. – К.: Рух, 1929. – С. 5-48.

Ліпницька І.М.

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ В МАЛІЙ ПРОЗІ МОДЕСТА ЛЕВИЦЬКОГО

Найхарактернішими особливостями розвитку малої української прози на межі XIX-XX століть були стислість і економність художніх засобів. Саме в цей період художня деталь стає найпродуктивнішим мистецьким засобом. “На зміну переобтяженому нагромадженню подробиць приходять влучна, яскрава, семантично містка деталь, яка нерідко виступає ідейним і композиційним центром художнього твору” [4, 51].

М. Левицький продовжував в українській літературі традиції мопасанівсько-чехівської школи, котра виявилась у лаконічному змалюванні перебігу психічного стану героїв. Саме у такий спосіб письменник відтворював настрої душі своїх героїв, що сприяло подальшому розвитку психологізму його творів.

Художня деталь часто виступає засобом передачі особливостей характеру та внутрішніх мотивів поведінки героя, адже смисл і сила деталі полягає в тому, що “в безкінечно мале вміщено ціле” [2, 303]. У творах письменника представлені майже всі різновиди художньої деталі – портретна, пейзажна, символічна, мовна.

Один із характерних поетичних прийомів М. Левицького, який надає емоційної тональності всьому творові та підсилює його ідейно-естетичний потенціал, є повтор. За визначенням Ю. Кузнецова, “художня деталь, що з’являється на початку твору, вводиться ще і ще раз, починає звучати самостійно, набирає розширювального образного значення. Таку деталь називають ще домінують, або наскрізною” [5, 171]. У таких оповіданнях, як “Тяжка дорога”, “Порожнім ходом”, “Пенсія”, “Землиця рідна”, “Пачкар” та інших, образ дороги не тільки окреслює художній простір твору, а має символічне значення людського життя, пошуків кращої долі. Антагоністом цього образу є раптова зупинка, кінець дороги, зворотній шлях, що має фатальне значення для і так “тяжкого” та “порожнього” існування людини. У “образку” “Тяжка дорога” образ дороги є наскрізним і символізує не лише плінність людського життя, а служить для нагнітання трагічного у творі. Спочатку автор констатує: “дорога стала пекельна” (непрохідна) – везуть майже безнадійно хворого, покаліченого деревом, хлопця до лікарні, домашні прощаються як з покійником. Далі ще один штрих – “тяжка дорога” – лікар дає надію на життя, і нарешті “дорога доценту розкисла” – крах мрій і сподівань на одужання. В оповіданні “Землиця рідна” потяг із пересельцями стоїть на “запасній дорозі”, ніби зупинилося і саме життя, що загнало цих нещасних у глухий кут переселенських поневірянь, хвороб, смертей, непоправних і безглузких втрат. Крахом надій і загибеллю закінчується контрабандна вилазка героя оповідання “Пачкар”. Дорогою в нікуди є життя героя оповідання “Заєць”, бо саме ця дорога поглинула всю сім’ю переселенця Андрія, яка в кінці для нього стає “клятою”, як закляте життя “маленької” людини, якій фатально не щастить. Автор стверджує, що і саме життя є дорогою випробовування на виживання людини.

Специфічно філософське навантаження інколи має у митця речова деталь. Таку функцію виконує образ старої “жидівської балагули”, в якій земський лікар їде до хворого єврея в далеку єврейську колонію (“Порожнім ходом”). Власне, оповідання починається колоритним описом “жидівської балагули” (старого дебелистого фургона), що є ніби заспівом до всього оповідання, настроює читача на філософське сприйняття історії про життєву стійкість гнаного народу.

Основний мотив цього оповідання споріднений з віршем О. Пушкіна “Віз життя” (“Телега жизни”), в якому життя порівнюється з подорожуванням, людина – із мандрівником, що прямує до єдиного фіналу – смерті. Віз у російського поета –

символ життя, який жене вперед неблаганний час – “ямщик лихой”. М. Левицький моделює іншу дорогу життя. Дорога як “порожній хід” має широке символічне значення. Філософського наповнення цьому символу надають роздуми героя-наратора про вічність і минуність, плинність часу (“начеб не чуєш годинника, що відбиває своє “тік-так”) і швидкоплинне людське життя (“аж ось якось звернув увагу в інший бік – аж чуєш; “тік-так” [6, 19]. Ці опозиційні поняття поглиблюють алієнативне розуміння буття письменником.

Іноді роль наскрізної деталі в творі може виконувати портретна деталь, котра зустрічається у творі в різних варіантах. Так, в оповіданні “Ніобея” таку функцію виконує портретна деталь очей. Очі для автора є дзеркалом душі, бо саме вони найточніше можуть виразити і фізичний стан людини, і її душевну муку. На початку твору, поки акторка Настя має час до вистави, її “очі мутні, немов сонні”, вказують на тяжку фізичну хворобу героїні та байдужість до всього оточуючого; душевний біль через хворобу дочки символізують “очі, блакитно-сиві, тепер повні сліз”; під час вистави очі акторки, що вийшла грати веселу комедію “з тяжким болем тіла й душі”, приглушеним морфієм, “світилися дивним блиском”, цей блиск – символ самовідданого і безкорисного служіння мистецтву; невимовне тяжка втрата дитини – Настя закам’яніла, як і міфічна Ніобея, тільки “очі її несамовитим, мов божевільним, поглядом дивилися на Івана” [6, 138]. В них домінує постійна ознака – біль. Таким чином, художня деталь у цьому творі служить для передачі мінливих вражень, допомагає відтворити душевний стан героїні в динаміці, поєднавши різні настрої героїні в цілісний психічний процес. Взагалі така художня деталь як “очі” часто використовувалась письменниками, бо вона, за влучним зауваженням С. Антонова, має здатність “передати розуму і серцю більше, ніж гола словесно-сміслова тканина фрази, яка виражає цю деталь” [1, 37].

Наскрізні деталі пейзажу у письменника стають додатковим засобом передачі психічного стану героя, “пов’язуються не тільки з окремим станом, а й з цілим ланцюжком таких станів, змінами переживань героя” [4, 84]. Особливого значення в творчості М.Левицького набувають пейзажні деталі, котрі стають певними символічними знаками в системі підтексту твору. Так, в оповіданні “Перша льгота” яскравою наскрізною деталлю є відчуття холоду, що характеризує переживання героя. Холод трактується автором як фізична та метафізична одиниця: холод осіннього ранку, холодна рука смерті – холодні будні, не зігріті співчуттям оточуючих, холодність і байдужість закону. Пов’язана з назвою символічна деталь “першої льготи” розширює її семантику, та, набуваючи особливої виразності, переростає в символ примарності людських надій і сподівань.

Таким чином, у наскрізній деталі виявляються якості, притаманні наскрізним образам узагалі – здатність набирати символічного значення у тому розумінні, як про це пише О. Лосев, характеризуючи реалістичне мистецтво: “Символ речі є оформлення її ідейно-образної будови... Щоб бути символом вона повинна вказувати на дещо інше, чим вона не є сама...” [7, 41]. Так, скажімо, осика – звичайне дерево – в

новелі М. Левицького “Тяжка дорога” набирає трагічного символу бідності і безвихідності героїв. Ця деталь демонструє здатність письменника в буденності того, що відбувається, побачити всю глибину людської трагедії, перенісши її в межові ситуації соціальної безвиході. Разом з тим деталь-символ визначає і сюжетно-композиційну структуру твору, служачи з’єднувальною ланкою між епізодами.

За народними віруваннями, осика – одне із заклиятих дерев, яке селяни уникали використовувати, бо на ній Юда повісився. На початку новели згадується, що осика спричинила смерть персонажа, а в кінці в осиковій домовині віднесуть його в останній путь. Таким, як і прокляте дерево, видається життя селянина, що ніяк не може виборсатися з замкненого кола злиденної буденщини, на яку обставини життя прирікали людину праці, вбиваючи її життєві пориви.

Художні деталі в більшості своїй відтворюють саме внутрішній психодуховний процес, який визначає семантичну структуру оповідань М. Левицького. Тонке, подібне до рембрандтівського, виписування світлотіней художніх деталей допомагає увиразнити сприйняття героями оточуючий світ у його миттєвостях, передавати їхні переживання, відтінити авторську оцінку подій. Так, у оповіданні “Добре діло” гра світлотіні допомагає зробити малюнок людської нужди більш пластичним і вражаючим. Тінь, що виокреслюється на “темних, голих стінах “від мигтіння” чадного гасничка” у крихітній, “холодній і темній” оселі, викривляє людські постаті, і потвори на стіні розповідають про їх власників більше, ніж автор. Перед очима маленьких голодних дітей материна тінь постає “здоровенною”, а “рука така довга, аж страх”. Ця тінь більше, ніж слова розповідає про велике бідування, про страшні думки бідної жінки, яка разом з дітьми не сьогодні-завтра вирушить з торбами за милостинею. Таким чином, портретні деталі не лише створюють живий рельєфний образ, а й акумулюють у собі певне підтекстове навантаження. Ця риса мистецького кліше Левицького єднає його з прозаїками початку ХХ ст., зокрема Коцюбинським, Васильченком, Стефаником та іншими. Особливістю портретної деталі є те, що через неї автор передає своє ставлення, свої почуття до героя.

М. Левицький однією рисою, деталлю, мовною чи сюжетною, окреслював психологічну тональність, у якій розвиватимуться образи. Іноді роль такої деталі виконує пісня яка “створює душевний настрій, пробуджує до життя думки та почуття людей, виявляє їхні духовні можливості і цим утверджує оптимістичний пафос творчості письменника в цілому” [8, 138]. Таку функцію виконує козацька пісня “Ой не гаразд козаки, не гаразд зробили” в оповіданні “Хрест і півмісяць”. Пісня в даному випадку не тільки створює певний настрій, а й стає одним із засобів архітектоніки твору. Музична домінанта художнього світу митця відіграє досить помітну роль у характерові художнього мислення, способів розгортання асоціативних рядів. Пісня як естетичний подразник збудила творчу уяву, дала поштовх асоціативним паралелям: історичне минуле України – авторська сучасність. Пісня є тією композиційною ланкою, яка вмотивовує екскурси у минуле, і одночасно виконує роль емоційного стрижня, який єднає всі епізоди оповідання, настрої героїв,

їх розмірковування над своєю долею, долею України та долею людства. Народна пісня про зруйнування Запорозької Січі – емоційно відповідна часам реакції після революції 1905-1907 рр. Автор не лише навіював ностальгічний настрій пісні, а й ніби продовжує її, вводячи в твір образ-контраст борця-емігранта – нескореного Яворенка.

Вдало знайдена деталь, яка розростається до масштабів символу, сприймається як своєрідна метафора, як ключ до втілення авторського задуму. Такою промовистою деталлю у творі “Тяжкий хрест” є символ хреста. Так, хрест – це і нагорода полковнику карального загону за відданість владі і старанне виконання наказів, хоч і всупереч його власному сумлінню. Одночасно образ хреста – це символ морального випробування людини та її відповідальність за свій вибір. Логічно вмотивована і підпорядкована більш глибокому розкриттю характерів персонажів, саме ця деталь-символ розкриває авторський погляд на морально-етичні проблеми. Художня деталь-символ “хрест” несе в собі композиційне навантаження. Згадка маленької дівчинки про хрест, його колір і вагу, спричиняє духовне переродження її батька. Символіка образу хреста у творі досить широка. Хрест тут символізує невинуватий тягар провини перед людьми царського полковника, хоча він є тільки виконавцем наказів. Разом з тим “тяжкий хрест” батька (“а мені...тяжкий...ох, тяжкий”) – це гріхопадіння, усвідомлена жертва власного сумління, бо полковник є невільник, рабом присяги. Раб не може виявляти великодушність і благородство душі. Лише звільнившись від цієї несвободи (“темної” безодні за Сковородою), занурившись у себе, пізнавши себе, вийшовши із внутрішньої замкнутості, він віднайшов свою “світлу” безодню – щирі людські почуття, божественне начало. Для письменника-гуманіста хрест стає символом страждаючої людяності. Наївність маленької дівчинки, її “легенький” хрестик стають метафоричним засобом розкриття моральної прірви, в яку потрапив її батько, а одночасно засобом посилення і поглиблення критично-екстремальної ситуації та передачі емоційно-об’єктивної авторської оцінки.

У С. Єфремова були всі підстави зауважити, що “М.Левицький не допускає найгіршого з художнього погляду моралізування”, використання “усяких сантиментів”, отих “жалких слів”, “він просто кине у відповідному місці дві-три рисочки, що виявлять перед вами не холодного літописця, а людину з живим, гарячим серцем” [3, 550]. Відмовившись від широкої інформативності (зокрема про умови життя персонажа), Левицький замінив її місткими художніми деталями портрета, інтер’єра, пейзажу, що беруть участь не стільки в розвитку зовнішнього сюжету, скільки в зображенні внутрішнього світу героїв та його змін. Така структурна модифікація новел і оповідань автора наближає його твори до імпресіоністичної манери письма.

Використана література:

1. Антонов С. Я читаю рассказ. – М., 1973. – 116 с.
2. Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали. – Л., 1981. – 481 с.
3. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – 688 с.

4. Кузнецов Ю.Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського. – К., 1989. – 268 с.
5. Кузнецов Ю. Импрессионизм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики та поетики. – К., 1995. – 304 с.
6. Левицький М. Оповідання. – Т. 1. – К., 1918. – 269 с.
7. Лосев А. Проблемы символа и реалистическое искусство. – М., 1976. – 260 с.
8. Шумило Н. Проза Степана Васильченка: Питання поетики. – К., 1986. – 239 с.

Музика О.В.

НЕВЕРБАЛЬНЫЙ ЭТИКЕТ В РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗКАХ

Вербальный язык традиционно связан с невербальным, оба они являются национально обусловленными. Общеизвестно, что каждая культура хранит свой собственный набор основных значений, так называемые “культурные сценарии” (в терминологии А. Вежбицкой), по которым в языке жестов происходит отбор одних форм и отвержение других. В своих трудах автор отмечает, что семантика невербальной коммуникации ставит перед исследователем те же проблемы, что и семантика естественной языковой. “Природа невербальных значений такая же, как природа значений, кодируемых естественными языками”, считает Н. Д. Арутюнова [1, 24].

В лингвистике вопросам соотношения вербального и невербального языков посвящены работы Ю. Д. Апресяна, Н. Д. Арутюновой, А. А. Акишиной, А. К. Байбурина, Т. В. Булыгиной, А. Вежбицкой, В. Е. Гольдина, И. Н. Горелова, Г. Е. Крейдлина и др.

Считаем необходимым опираться на труды А. А. Реформатского, который утверждал, что без решения вопросов о том, как происходит невербальная коммуникативная деятельность человека и каково ее соотношение с вербальной деятельностью, “немыслимо моделирование коммуникативных систем и самого мыслительного процесс” [8]. Г. Кара-Мурза пишет о так называемых “невербальных текстах”, которые могут быть красноречивее слов: “Слово (и текст) стали рассматриваться лишь как частное выражение более широкого понятия – знака” [4, 22]. Там же отмечается, что по оценкам американских психологов (Дж. Руш), язык жестов насчитывает 700 тысяч четко различимых сигналов, в то время, как самые полные словари английского языка содержат не более 600 тысяч слов.

Этикетность в поведении зафиксирована даже у животных. По-видимому, на самых ранних этапах развития человеческого общества и возникновения коммуникации жесты играли огромную, если не преобладающую роль (общеизвестно, что улыбка имеет первоначальный смысл угрозы, но сегодня в совокупности с дружелюбными жестами она обозначает удовольствие или доброжелательность).

В данной статье мы попытаемся уловить момент перехода от жеста к номинации, фразеологизму на материале русских волшебных сказок, что позволяет