

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М.П.ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

АЛЕКСАНДРЕНКО ВІКТОРІЯ ВІКТОРІВНА

**ХУДОЖНІ ПАРАМЕТРИ СВІТОГЛЯДНОЇ МОДЕЛІ
«ХУТІР ЯК СВІТ» У ПРОЗІ ДМИТРА МАРКОВИЧА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ**

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук
10.01.01 – українська література

Науковий керівник:
Осьмак Ніна Дмитрівна,
кандидат філологічних наук, доцент,
професор кафедри української літератури
Інституту української філології
та літературної творчості
імені Андрія Малишка

Київ – 2015

Зміст

Вступ	3
Розділ 1. Генеза та семіотичні параметри художньої моделі «хутір як світ»	
«хутір як світ».....	
1.1. Художня модель у теоретико-методологічних та естетичних вимірах.....	8
1.2. Культурна генеза художньої моделі «хутір як світ» та її історія в українському письменстві.....	21
Висновки до 1 розділу	30
Розділ II. Художня модель «хутір як світ» і способи її образної реалізації у малій прозі Дмитра Марковича	
2.1. Семантика простору у малій прозі письменника.....	33
2.2. Характерокреаційні стратегії, просторові принципи розбудови персоносфери Дмитра Марковича-епіка.....	65
Висновки до II розділу	93
Розділ III. Жанрово-стильова парадигма «хутір як світ» в оповідній прозі митця	
3.1. Стильова специфіка втілення художньої моделі світу в малій прозі Дмитра Марковича.....	95
3.2. Жанрові модуси художньої асиміляції дійсності у творчості літератора.....	118
3.3. Пейзаж і портрет як структурні компоненти епічних жанрів	144
Висновки до III розділу	151
Висновки	154
Література	164

ВСТУП

Дмитро Маркович належить до тих постатей українського письменства, творчість яких, хоча вже і повернута зусиллями літературознавців із незаслуженого забуття, ще не здобула глибокого наукового осмислення, на яке заслуговує. За останні два десятиліття дослідники виявляли аналітичну увагу до порівняно невеликої за обсягом, але яскравої й цінної літературної спадщини письменника. Низку цінних спостережень над поетологічними особливостями його малої прози знаходимо у монографії І. Денисюка «Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.»; розгорнуту характеристику життя і творчості Д. Марковича подано в ґрунтовній передмові О.Засенка до видання творів письменника 1991 року. Врешті, органічною частиною літературного процесу нової доби постає його художній доробок в академічних виданнях «Історії української літератури» різних років. Окрім того, результатом ґрунтовного комплексного дослідження прози, драматургії й епістолярію письменника є кандидатська дисертація С. Панченко «Творчість Дмитра Марковича у контексті розвитку українського літературного процесу кінця ХІХ – поч. ХХ ст.».

Однак, чимало важливих аспектів ідіостилю, жанрових і стильових пропозицій та художньої картини світу митця залишено поза увагою літературознавців. До таких аспектів належить, зокрема, специфіка художньої моделі дійсності, реалізована у малій прозі письменника. Проблема світоглядно-творчої специфіки епічного набуtku Д. Марковича видається особливо актуальною з огляду на сучасні інтеграційні процеси у вітчизняній гуманітаристиці. Вони вимагають застосування комплексної методології при дослідженні естетичних феноменів, до яких належить, зокрема, й літературна творчість. Категорія художньої моделі, що заснована на семіотичному аналізі художнього тексту та міфологічному методі у його осмисленні, дозволяє виявити світоглядні універсалії, константи жанру і стилю та особливості їх

трансформації у творчості конкретного автора, що віддзеркалює спадкоємність традицій і вектори та алгоритм мистецьких пошуків певної доби. До таких універсальних світоглядних моделей належить «хуторянство», закорінене у питоמו українську «філософію серця» та унікальну світоглядно-творчу систему Пантелеймона Куліша. Вони демонструють особливу привабливість на теренах урбанізованої України, модифікуються у художніх текстах письменників др. пол. XIX – поч. XX ст., водночас вступаючи у діалог із європейською філософською та літературною традицією.

Отже, **актуальність** дисертаційної роботи зумовлена необхідністю ґрунтовного дослідження особливостей художнього моделювання специфічної картини дійсності в малій прозі Дмитра Марковича. Розв’язання проблеми суттєво поглибить уявлення про неповторність цієї творчої постаті, специфічні ознаки прозописьма, місце митця у колі українських письменників кін. XIX – поч. XX ст. та значення його епічного доробку.

Своєчасною у цьому зв’язку бачиться також необхідність об’єктивного наукового осмислення й аналітико-синтетичної інтерпретації семіотичної моделі культури хутора, її гетерогенної структури, здатність «хутірського тексту» Д. Марковича до міфо– й текстотворення. Реалізація цих настанов викликає безперечну дослідницьку зацікавленість, оскільки є важливою складовою вивчення літературного процесу.

Мета дисертаційного дослідження – визначити шляхи індивідуального авторського втілення у малій прозі Дмитра Марковича продуктивної художньої моделі «хутір як світ». Дослідження її функціонування має засадничо враховувати процеси творчого та особистісного становлення письменника, вестись у зв’язку з провідними напрямками творчого саморуху української літератури межі XIX – XX ст., а також світоглядними домінантами українського народу, оприявненими у філософській думці та красному письменстві.

Досягнення зазначеної мети передбачає розв’язання низки **завдань**:

- конкретизувати поняття художньої моделі сучасним літературознавством, узагальнивши і систематизувавши актуальні проблеми його осмислення;
- виявити джерела художньої моделі «хутір як світ», її ідейну й естетичну результативність в українській філософській думці та художній творчості;
- визначити домінанти, змінні й константні риси творчого мислення Дмитра Марковича, розкрити їх символічне значення для колективної міфопоетичної свідомості українців та характер художньої трансформації у малій прозі письменника;
- розкрити специфіку характерокреаційних вирішень епіка, особливості художнього моделювання образів-персонажів та їх просторову маркованість;
- дослідити зв'язок художньої моделі дійсності з поетологічними та, зокрема жанрологічними особливостями творчості письменника в її саморозвитку.

Об'єктом дослідження в роботі є світоглядна й естетична модель «хутір як світ» у малій прозі, частково мемуаристиці Д. Марковича в контексті її функціонування та у динаміці літературної моделі автора.

Предметом дослідження виступає семіотична модель «хутір як світ», її ідейно-естетичні трансформації та модифікації у малій прозі автора, розвиток комплексу художніх принципів та засобів її ралізації.

Теоретико-методологічну основу дисертації склали праці з семіотики тексту та міфопоетики Ю. Лотмана, В. Топорова та ін.; дослідження з історії української літератури В. Агеевої, М. Бондаря, М. Гнатюка, О. Гнідан, А. Гуляка, Т. Гундорової, Л. Дем'янівської, О. Єременко, Р. Міщука, Н. Осьмак, С. Павличко, В. Погребенника, О. Турган, Н. Шумило; загальнотеоретичні праці М. Бахтіна, В. Виноградова, І. Денисюка, І. Качуровського та ін.; а також присвячені творчості Дмитра Марковича та розвідки О. Засенка, С. Панченко, А. Подолинного, Т. Черкаського та ін.

Для розв'язання поставлених завдань було застосовано такі **методи**: біографічний, що дозволив простежити життєписну зумовленість творчості письменника; описовий, що посприяв виявленню сюжетних та композиційних елементів, змістова, концептуальна й символічна наповненість яких визначена завдяки структурно-семіотичному підходу; культурно-історичний, застосований для визначення інтертекстуальних зв'язків та специфіки діалогу письменника з сучасним йому мистецьким середовищем і попередньою та сучасною літературною традицією; елементи міфологічного аналізу, що дали можливість простежити зв'язок констант творчості автора з міфопоетичною картиною світу значного масиву художніх творів.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше здійснено комплексний аналіз центральної у прозописьмі Дмитра Марковича художньої моделі «хутір як світ» у зв'язку з особливостями ідіостилю, поетологічною специфікою текстів автора та впливом провідних естетичних і світоглядних тенденцій української літератури межі ХІХ – ХХ століть. Окрім того, вдосконалено й поглиблено теоретичне й історико-літературне осмислення жанрово-стильових особливостей малої прози письменника, набула подальшого розвитку концепція художньої моделі дійсності в епіці Дмитра Марковича.

Практичне значення дисертації: результати дисертаційного дослідження можуть бути використані в процесі викладання курсів історії української літератури та теорії літератури; під час написання розвідок та монографій, присвячених літературному процесу межі ХІХ – ХХ століть; проведення спецкурсів та спецсемінарів, при написанні дипломних і магістерських робіт, у подальшому осмисленні творчої спадщини Дмитра Марковича та при коментуванні його прози у науково-критичних виданнях.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконувалась як складова частина комплексного дослідження «Шляхи розвитку української літератури ХVІ – ХХ століть», над яким працює колектив кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Тему дисертаційної роботи затверджено

на засіданні Вченої ради Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол № 4 від 27 листопада 2014р.) і узгоджена на засіданні Координаційної ради Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка (протокол № 1 від 12 травня 2015 р.).

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи і висновки було апробовано у доповідях і повідомленнях автора на звітних наукових конференціях викладачів і аспірантів Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (2001– 2008, 2013 – 2015), Всеукраїнських науково-практичних конференціях «Митець і час: творчість Андрія Малишка на тлі українського літературного процесу 30 – 70-х років ХХ століття (Київ, 18 квітня 2013 р.), «Творчість Дмитра Марковича у світовому літературно-мистецькому контексті», присвячена 165-річчю з дня народження визначного українського письменника і громадського діяча (Херсон, 14 листопада 2013 р.) та Міжнародних науково-практичних конференціях: «Від Івана Вишенського до Остапа Вишні та Павла Глазового: розвиток гумору та сатири в літературі» (Київ, 15 листопада 2013 р.), «Постать і спадщина Тараса Шевченка та розвиток культури і мистецтва ХІХ – ХХІ століть», присвячена 200-річчю його народження (Київ, 10-11 квітня 2014 р.).

Публікації. Основні положення і результати дослідження викладено у 5 статтях, 4 із них – у фахових виданнях України, 1 – у зарубіжному виданні.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, висновків і списку використаних джерел (245 позицій). Загальний обсяг роботи становить 182 сторінки, із них основного тексту 162 сторінки.

Розділ 1. Генеза та семіотичні параметри художньої моделі «хутір як світ»

1.1. Художня модель у теоретико-методологічних та естетичних вимірах

Поняття моделі й моделювання належить у сучасній науці до універсалій, що демонструють свою функціональність у дослідженні буття засобами найрізноманітніших дисциплін. Це пояснюється потужними інтеграційними процесами, що відбуваються у науковій думці кін. XIX – поч. XX ст., яка прагне до глибшого, комплексного осягнення феноменів людської свідомості та діяльності. Модель слід визначати як «образ (у т.ч. умовний чи мисленнєвий – зображення, опис, схема, креслення, графік, план, карта тощо) чи прообраз (взірець) будь-якого об'єкта чи системи об'єктів («оригінала» даної моделі), що використовується за певних умов в якості їх «замісника» або «представника»» [32, 399 - 400].

Докорінна відмінність між науковою моделлю та художньою моделлю дійсності, репрезентованою творами мистецтва, зокрема й літературними, полягає в тому, що остання спрямована на відтворення й осмислення не конкретного фрагменту, а цілісної картини дійсності, причому не обов'язково об'єктивно існуючої. Крім того, «на відміну від наукових моделей, що потребують локалізованих за їх межами спеціальних пояснень особливостей їх функціонування, призначення, гносеологічної ефективності, художня модель несе в собі механізми актуалізації особистісного духовного та практичного досвіду реципієнта, необхідного для свідомого використання можливостей художньої моделі та оцінки ефективності такого використання. Інструктивні додатки щодо використання художньої моделі, в ролі яких виступають різноманітні коментарі до художнього твору, є факультативними» [7, 11]. Відтак художня модель, як слушно відзначив Н. Астрахан, реалізується через мистецький (літературний) твір як «гомоморфна модель-знак, а характер

трансформації (перестворення) дійсності як об'єкта дослідження в процесі художнього моделювання розкриває сутність естетичного» [7, 98].

При цьому реальна дійсність зазнає присутніх трансформацій, зумовлених авторською волею: це відкидання певних аспектів і реалій та акцентування інших; репрезентація одиничного як показового загального, актуального для багатьох життєвих ситуацій; відмова від звичних форм сприйняття дійсності і, відповідно, представлення її в несподіваному ракурсі, що дозволяє глибше осягнути приховані взаємозв'язки явищ. При цьому моделювання в літературі не стільки узагальнює та пояснює реальну дійсність, скільки творить на її основі нову – естетичну.

Художній твір як модель дійсності, знак, що реалізується в процесі комунікації, лежить в основі структуралістсько-семіотичних літературознавчих концепцій, що набули особливого поширення та авторитету у ХХ – ХХІ ст.

Головним завданням літературознавчої семіотики є дослідження літературного твору як єдності його змістових та формальних чинників у зв'язках з реальністю, дійсною чи уявною, фантазійною. Поняття «семіотика», що в європейській науковій думці охоплювало передусім вчення про функціонування знакових систем, спершу набуло поширення в царині лінгвістики, експериментальної психології, соціології і тільки згодом почало використовуватися в літературознавстві. Джерелами семіотики в сучасному її розумінні є мовознавство та теорія комунікації. Основоположними для семіотики в гуманітаристиці стали праці швейцарського лінгвіста Фердинанда де Соссюра та американських філософів Чарльза Пірса і Чарльза Морріса. Ф. де Соссюр у праці «Курс загального мовознавства» висунув концепцію природних мов як знакових систем, запропонувавши, відповідно, назву нової дисципліни, яка вивчала б їх у такому ключі, – «семіологія». Термін «семіотика» був уведений в науковий обіг Чарльзом Пірсом. Йому ж належить універсальне тлумачення терміну «знак»: «щось таке, що під якимсь кутом зору або в якійсь ролі репрезентує щодо когось щось інше» [183, 26]. Семіотика як

наука була систематично представлена працею Чарльза Морріса «Основи теорії знаків» (1938).

Однак семіотику неправильно було б вважати надбанням суто ХХ століття. Основи семіотичного дослідження художніх текстів зародилися в складі риторики, тобто ще в добу античності та Середньовіччя. Пізніше, вже в середині ХVІІ ст., природа знаків стає об'єктом зацікавлення Джона Локка, який вдається до використання грецького терміну «σημῖον» («знак») і ототожнює «вчення про знаки» з логікою.

Ідеї Ч. Пірса та Ф. де Соссюра отримали продовження в роботах представників Празького лінгвістичного гуртка – Р. Якобсона, Я. Мукаржовського, В. Матезіуса та російських «формалістів» (Ю. Тинянова, В. Шкловського, Б. Ейхенбаума), що, у свою чергу, послуговувалися науковим доробком московської та казанської шкіл Ф.Фортунатова та Я. Бодуена де Куртене. Семіотика художньої літератури стала предметом спеціального зацікавлення В. Проппа, Л. Виготського, М. Бахтіна. Остаточне становлення семіотичного літературознавства припадає на 50-60-ті рр. ХХ ст. і пов'язане з діяльністю Паризької школи та журналом «Communications» і Тартуської з видавничим осередком «Труды по знаковым системам», працями К. Леві-Стросса, Р. Барта, Ж. Лакана, А. Греймаса, М. Фуко, Ю. Лотмана, В. Іванова, О. П'ятигорського, В. Топорова та ін.

Семіотика «заклала нові можливості літературознавчого тлумачення текстів, конструктивні підходи до дослідження художніх творів як цілісних явищ у сукупності змістових та формальних характеристик щодо реальної та уявної дійсності» [96]. Її становлення значною мірою зумовлене подоланням погляду на літературу як міметичне відтворення реальної дійсності й спробами виявлення універсальних законів і схем, за якими існує людська культура і, зокрема, художні тексти. Можна твердити, що семіотичне літературознавство виникає на перетині раннього структуралізму й герменевтики, які, кожен у свій спосіб, прагнули до відкриття сутності універсальній художнього твору, внутрішніх закономірностей його існування. Структуралісти акцентували свою

дослідницьку увагу на формальних текстових чинниках, герменевти, які представляли інтуїтивістський напрям феноменології, натомість ставили за мету віднайдення прихованої «сутності» художнього твору. «Основні поняття семіотики (знак, код, семіозис, актант, дискурс, ідеологія, нарративність, трансформація, інтерпретант, репрезентамент тощо) виявляють також суспільну комунікацію літературних і мистецьких творів, інтерпретація яких постає передусім як процес декодування, розшифрування знаків» [96]. Таким чином, літературний твір ототожнюється з певним знаком або ж кодом, що може бути потрактований як відповідник системи, «сукупність обмежень, накладених культурою на комбінаторські здібності користувача мови як у синтагматичному (синтаксичному) аспекті, так і в семантичному, який показує механізми зв'язків за їхніми значеннями (signifiants і signifiés, тобто означників та означуваних)» [166, 217].

На знаковій природі художнього тексту, обґрунтованій семіотикою, варто зупинитися докладніше. В основі такого погляду на літературний твір лежить ідея структурності природної мови, успадкована від неї поетичною мовою в іншому ряду вторинних, похідних від природної, мов. Головними характеристиками знаку, відомою вважаються конвенціональність, референтність та концептуальність, що співвідносяться з трьома його складовими: означником (ім'ям знаку), означуваним (значенням) та смислом. Перша характеристика і перша складова знаку передбачають його умовність, співвіднесеність із певною мовою, в стихії якої функціонує його ім'я. Референтність і значення знаку передбачають зв'язок «з дійсністю, реальною чи вигаданою, фікційною, яка заміщується в процесі означення» [7, 155]. Цей аспект знаку чи не найбільше відповідає основоположному для даного дослідження поняттю «модель», адже значення знака виступає саме «моделлю певного явища життя, а не самим життям, на яке знак вказує» [7, 155]. Смысл як третя фундаментальна характеристика знаку розкривається тільки в процесі його актуалізації. Для художнього тексту як цілісного знаку й водночас – складного поєднання взаємопов'язаних знаків така актуалізація передбачає

прочитання і, відповідно, розкодування, реципієнтом, хоча смисл потенційно присутній у ньому від самого його створення. «Якщо літературний твір має знакову природу, функціонує як знак, то іменем знака є художній текст, якому властива конвенціональність – співвіднесеність з певною художньою мовою, своєрідним висловленням, яким створено художній текст; реконструкція цієї мови відбувається в процесі розуміння тексту. Значення знака – це ідеальний поетичний світ твору, пов'язаний з дійсністю, реальною чи фікційною. Смисл літературного твору як знака розкривається в процесі його буття – він актуалізується свідомістю реципієнта, яка реалізує конкретне розуміння й співвідносить його з можливими іншими розуміннями, апелюючи до накопиченого досвіду сприйняття і формуючи можливі вектори еволюції цього сприйняття в контексті індивідуального та загального досвіду» [7, 156]. Таким чином, семіотичний підхід до вивчення художнього твору суттєво змінює й статус читача, який з пасивного реципієнта стає співтворцем художнього тексту, що, за висловом У. Еко, «ґрунтується на гнучкій системі означування» [68,83], тобто здатен містити найширші можливості інтерпретації.

Як зазначає Л. Кавун, за останні два десятиліття семіотичне літературознавство перетворилося на одну з поліметодологічних дисциплін. Інтеграційні процеси, що спостерігаються в сучасній науці, прагнення до якомога повнішого осягнення феноменів людської діяльності зумовлюють активний пошук точок перетину і взаємодії у принципово різних літературознавчих методиках. Необхідність інтеграційної методики обґрунтовується в монографії Н. Астрахан «Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання».

Базовими для синтетичного погляду на літературний твір як модель дійсності є наукові концепції Ю. Лотмана та Р. Інгардена. Теоретичні викладки структуралістів ґрунтуються на розумінні людської свідомості передусім як мовної, відтак «мистецтво може бути описане як певна вторинна мова, а твір мистецтва – як текст цією мовою» [135, 27].

Трактуючи художній текст як семіотичну систему, дослідник має розмежувати статичну і динамічну її модель. Перша, по суті, становить опис системи і є результатом аналізу художнього тексту, друга пов'язана з інтерпретацією літературного твору, передбачає взаємодію структури з позаструктурними чинниками, а відтак і множинність значень, зумовлену перетворенням «ядра» системи на «периферію» у діахронному аспекті.

Р. Інгарден, у свою чергу, концептуально вирізнив множинність можливих прочитань твору, однак в інший спосіб. Він протиставив конкретно-структурну даність літературного твору його актуалізаціям, водночас намагаючись виділити на їх основі низку сталих елементів, що свідчили б про наявність структурної організації. Таким чином, термін «динамічна модель», запропонований Ю. Лотманом, та дефініція Р. Інгардена «плинна структура» розташовуються, як зауважує Н. Астрахан, між двома полюсами, репрезентованими уявленнями про твір як чітко структуроване ціле та його індивідуальною конкретизацією у процесі читання. Осмислюючи концепцію Р. Барта, згідно з якою поняття «текст» вбирає в себе поняття «твір», сприймаючи його у всій повноті можливих інтерпретацій, Н. Астрахан зауважує: «Подолання методологічного розриву між аналізом художнього тексту та інтерпретацією літературного твору сприймається як неминучість розвитку сучасного літературознавства в його прагненні до дієвого методологічного плюралізму. Використання загальнонаукових і методологічно актуалізованих понять «модель» та «моделювання» в цьому процесі дає змогу максимально загострити розбіжність наявних в сучасному літературознавстві методологічних суперечностей з метою їх нейтралізування» [7, 10].

З-поміж низки значень поняття «модель», що відповідають певним рівням його функціонування і враховують авторські інтерпретаційні настанови, закладені в художньому творі, читацьке сприйняття, теоретичне осмислення конкретного творчого феномену, оперуємо наступним «художня модель як визначення літературного твору в його співвідношенні з дійсністю» та

«аналітична модель художнього тексту як функціональна характеристика його структури та її внутрішніх суперечностей» [7, 11 – 12].

Дослідниця справедливо наголошує на гносеологічному спрямуванні поняття «модель», яке, на відміну від поняття «твір», що вказує передусім на процес творення естетичної дійсності, дає можливість співвіднести реальну й мистецьку картину світу в їх відношенні до людської свідомості.

Природа художньої моделі дійсності, що знаходить втілення в літературному творі, глибоко досліджується у працях Ю. Лотмана. Обстоюючи тезу про мовну природу людської свідомості, дослідник потрактував мистецтво як одну з вторинних моделювальних систем, що базуються на природній мові, а твір мистецтва, відтак, - як художню модель дійсності. Остання порівнюється зі знаком, на відміну від якого не просто замінює денотат, а прагне до корисної його заміни, що допомогла б структуруванню й пізнанню дійсності. З огляду на це «інформація, яка міститься в творі мистецтва, невід'ємна від мови його моделювання та від його структури як знаку-моделі» [136, 388]. Водночас правомірним є порівняння її з ігровою моделлю, що так само структурує надзвичайно складну «об'єктивну» реальність і дає можливість розв'язання складних суперечностей: «Замінюючи неоглядно складні правила реальності більш простою системою, вони (художня й ігрова моделі – В.А.) психологічно представляють дії за правилами, прийнятими в певній системі моделювання, як вирішення життєвої ситуації. Тому гра й мистецтво [...] виявляються не лише засобом пізнання (гносеологічно), але й засобом відпочинку (психологічно). Вони несуть вирішення, психологічно абсолютно необхідне людині» [136, 396]. Водночас дослідник проводить чіткий вододіл між мистецтвом і грою, оскільки мета, яку ставить перед собою людина, в цих споріднених видах діяльності, нетотожна: «Гра є оволодіння вмінням, тренування в умовній ситуації, мистецтво – оволодіння світом (моделювання світу) – в умовній ситуації. Гра – «неначе діяльність», а мистецтво – «неначе життя»... Із цього витікає, що підпорядкування правилам у грі є метою. Метою мистецтва є істина, виражена мовою умовних правил» [136, 398].

До важливих ознак літературного твору, а відтак і репрезентованих ним моделей дійсності, належить відтворюваність, зумовлена взаємопереходами «матеріального (чуттєво даного, натурального) та ідеального (уявлюваного, належного), а також «мовленнєвого» та «мовного»» [7, 103] під час написання та подальших актуалізацій. Саме завдяки цій особливості твір виявляється «розімкненим» у майбутнє, а часто може виконувати прогностичні функції. Водночас він демонструє свою закоріненість у минуле, прагне до збереження й творчої трансформації неперехідних цінностей, що виявляється, зокрема, у «вічних» образах, які виступають певними культурними кодами.

Н. Астрахан у згаданій монографії наводить ключові характеристики художнього тексту, виділені в результаті зіставлення концепцій, Ю. Лотмана та М. Бахтіна. Твір відповідно до цих концепцій постає певним знаком, що входить у складну ієрархію знаків; кожен його елемент набуває значущості тільки у зв'язку з іншими елементами і цілісною структурою всього тексту. Жоден із них не може бути штучно вилучений із складної тканини художнього цілого. Художній текст може прочитуватися на різних рівнях по-різному, а також неоднаково промовляти до різних читачів; передбачає співіснування і взаємодію авторського коду і коду читача, а також реалізацію процесу читання як перекодування, що має результатом породження значення; становить складно організовану семіотичну систему (Ю. Лотман).

Художній твір неминуче стає об'єктом діалогу (що й становить, за М. Бахтіним, сутність гуманітарного пізнання): досліджуваний текст породжує текст-обрамлення, що містить коментар, рефлексії, аналіз тощо. Художній твір може бути представлений як «своєрідна монада, що відображує всі тексти... даної смислової сфери» [9, 299] Явище художнього тексту розгортається між двома полюсами: «один пов'язаний з повторюваним та відтворюваним, тим, що виступає в ролі матеріалу та засобу, виробляється мовою як знаковою системою, а другий визначає сутність тексту як індивідуального, неповторного, єдиного висловлення, проявляє задум, його смисл і мету, [...] розкривається в особливих діалогічних відносинах з іншими текстами» [7, 151]. Відповідно

аналіз тексту може бути орієнтований на перший або другий з названих полюсів. І, нарешті, особливе значення для пояснення природи художнього тексту як моделі дійсності має те, що «розуміння тексту веде до дійсності та до людини, яка проявляє себе в тексті як висловленні» [7, 151].

Отже, об'єктивна реальність, що важко піддається пізнанню внаслідок складності своїх законів, у просторі художнього тексту підпорядковується певним естетичним правилам, співвідносним з ігровими, зазнає метафоризації та символізації, внаслідок чого художній твір розкривається у часову ретро- та перспективу і може промовляти як до індивідуального досвіду читача, так і до надзвичайно глибоких, архаїчних пластів пам'яті. Тому Ю. Лотман особливу увагу приділив символам, що виступають носіями культурної пам'яті та індивідуально забарвлені у творчості конкретного автора, зберігають, цільність смислового «ядра»: ««Алфавіт» символів того чи іншого поета далеко не завжди індивідуальний: він може черпати свою символіку з арсеналу епохи, культурного напрямку, соціального кола. Символ пов'язаний з пам'яттю культури, і цілий ряд символічних образів пронизує по вертикалі всю історію людства або великі її ареальні пласти. Індивідуальність художника проявляється не тільки в створенні нових оказіональних символів (у символічному прочитанні несимволічного), але і в актуалізації часом досить архаїчних образів символічного характеру. Однак найбільш значущою є система відношень, яку поет встановлює між основоположними образами-символами. Царина значень символів завжди багатозначна. Тільки утворюючи кристалічну сітку взаємних зв'язків, вони створюють той «поетичний світ» [133, 47 – 48].

Природа символу, за Ю. Лотманом, текстуальна. Зазвичай він пов'язаний у буденній свідомості з «ідеєю певного змісту, який, у свою чергу, слугує планом вираження для іншого, як правило, культурно більш цінного, змісту» [134, 54]. При цьому він характеризується значно більшим рівнем самостійності, ніж ремінісценція або цитата, що вказують на інший, більш розлогий, текст, до якого ремінісценція і цитата перебувають у метонімічному

відношенні. Символ натомість завжди становить певний текст, демонструючи єдність плану вираження й плану змісту, що дозволяє чітко виділити його з семіотичного контексту. Він апелює до культурної архаїки і водночас скерований у майбутнє, завжди зберігає смислову й структурну самостійність, впізнаваний у різних – як за структурно-смисловими особливостями, так і за часом створення – текстах. Важлива риса символу пов'язана з тим, що він «ніколи не належить якомусь одному синхронному зрізу культури – він завжди пронизує цей зріз по вертикалі, приходячи з минулого і йдучи в майбутнє. Пам'ять символу завжди давніша, ніж пам'ять його несимволічного текстового оточення» [134, 54]. Значення символу, з одного боку, і цитати та ремінісценції, з іншого, розгортаються зворотними шляхами: символ «потрапляє в пам'ять письменника з глибин пам'яті культури й оживає у новому тексті, як зерно, що потрапило у новий ґрунт. Ремінісценція, посилення, цитата – органічні частини нового тексту, функціональні тільки в його синхронії. Вони йдуть із тексту в глибину пам'яті, а символ – з глибин пам'яті в текст» [134, 54].

Таким чином, створюючи в художньому тексті певну модель реального світу, автор здійснює складну діяльність. Вона полягає у створенні індивідуально-авторських символів, актуалізації та переосмисленні символів загальнокультурних у встановленні складних зв'язків між ними. Це стосується й світоглядної моделі хутора у творчості Д. Марковича, що набуває повноти закладених у неї автором значень тільки завдяки складній взаємодії з іншими константами художнього світу автора, значна частина яких закорінені у велику культурну традицію. Осмислюючи індивідуально-авторську міфологію О. Пушкіна, Ю. Лотман справедливо зазначив: «Пушкінська смислова парадигма утворюється не словами, а образами-моделями, що мають синкретичне словесне-зорове буття, суперечлива природа якого передбачає можливість не просто різних, а додаткових ... прочитань» [134, 43]. Справді, художня модель дійсності, запропонована Д. Марковичем, передбачає смислову гнучкість, що зумовлює багатство образних конотацій і множинність

прочитань, яка, власне, й вирізняє символ як особливий спосіб образного осягнення дійсності.

Ю. Лотман визнав за просторовими моделями винятково важливе значення просторових моделей у створенні картини світу тієї чи іншої культури. Таке значення абсолютно вмотивоване, оскільки простір є однією з найважливіших категорій людського буття. Однак, як наголошує В. Топоров, «проблема співвідношення простору і тексту не розв'язується однаково для всіх видів простору і особливо всіх видів тексту» [210, 229]. Особливо цінним, як обґрунтовано зазначив дослідник, є визначення характеру такого співвідношення для текстів «посиленого типу», тобто художніх, ряду сакральних та містичних текстів, яким відповідає міфопоетична картина світу. В контексті цих міркувань можна твердити, що особливим смисловим та духовним наповненням, а отже, і множинністю контекстуальних інтерпретацій, для української культури наділені образи степу, села, могили тощо.

У творчості Д. Марковича, на наше переконання, ці образи-концепти демонструють найдавніші, архаїчні, пласти значення, піддаються деміфологізації й реміфологізації на новому щаблі осмислення, вступають у складну взаємодію з символічним і несимволічним текстуальним оточенням. Названі тенденції деміфологізації й реміфологізації простору виокремив В. Топоров у праці «Простір і текст». Він потрактував деміфологізацію як провідну тенденцію в розвитку «сильних» текстів, що поступово посилюється в міру віддалення тексту від міфопоетичної першооснови. Однак, дослідник спостеріг і протилежну тенденцію – вершинні здобутки літератури демонструють моделі міфопоетичного простору, по суті, творять нові просторові міфологеми, які «інколи стають лейтмотивом цілих текстів і «розігруються» не тільки на рівні образів та ідей, але й на власне мовному рівні» [210, 272]. Відповідно і Д. Маркович, услід за П. Кулішем з його філософською концепцією віддаленого від світу хутірського життя, перетворює просторове уявлення про хутір як осередок свободи на провідну міфологему творчості, нерозривно пов'язану з руссоїстськими ідеями природності, гармонії,

особистої незалежності й моральної чистоти людини. Відтак словесне втілення концепту «хутір» перетворюється на символічне означення цих світоглядних понять.

Концептуального значення В. Топоров надав текстуалізації простору, заґрунтованій на певній подібності простору і тексту. Спільність, що існує між ними, полягає передусім у співвідношенні простору і «речі» (суб'єкта). Простір, за В. Топоровим, пристосований для того, аби прийняти в себе речі, пропонуючи їм при цьому певні правила їх взаєморозташування і, у свою чергу, оформлюючись через них. «Абсолютна нерозрізнюваність («німота», «сліпота») простору розгортає свій зміст через речі. Завдяки цьому актуалізується властивість простору до членування, у нього з'являється «голос» і «вигляд» (образ); він стає чутним і видимим, тобто осмислюваним [...]. На цьому рівні простір є певним знаком, сигналом. Більш того, речі висвітлюють у просторі особливу, ними, речами, представлену парадигму і свій власний порядок – синтагму, тобто певний текст» [210, 279].

Дослідник надає особливого значення категорії простору і в процесі читацької рецепції художнього тексту: «Досить показово, що через категорію простору, через «просторовість» текст виходить за межі самого себе, залучаючи до складного комплексу й читача. В цьому контексті читання тексту може бути представлено як замикання того, що було (тоді – там – він), з тепер – тут – Я (це суміщення, в основі якого лежить свого роду підшукування собі, своєму Я парадигми, генеалогії, причини, виконує важливу терапевтичну функцію), а інтерпретація тексту літературознавцем – як побудова проміжних [...] просторів, включаючи й потенційно мислимі» [210, 285]. Хоча В. Топоров не звертається безпосередньо до аспекту моделювання в художньому творенні, він дотримується погляду на художній текст як певне «сконструйоване» ціле, що значно розширює можливості об'єктивно даної (фізичної) реальності. Пояснення природи художнього тексту і у цьому випадку здійснюється через зіставлення його з категорією простору: «Подібно до того як міфопоетичний простір «сильніший» за простір профанічний (байдужий, побутовий,

геометричний, фізичний тощо), так і внутрішній простір художнього тексту «сильніший» від будь-якого зовнішнього простору. В цьому сенсі такий текст постає як певне експериментальне утворення, на якому конструюються, апробуються, перевіряються ніде більше не мислимі можливості. Тому не випадково, що «сильні» тексти характеризуються, як міфопоетичний простір, наявністю в них естетичного начала, логосних потенцій, внутрішньої свободи [...]. Саме тому з таким простором «великого» тексту пов'язується нескінченна множинність інтерпретацій, якими цей текст живе «вічно» і всюди» [210, 278].

Отже, одним із можливих є погляд на літературний твір як модель дійсності ґрунтується передусім на структуралістсько-семіотичному підході до вивчення цього культурного феномену. При цьому модель, яку пропонує література, суттєво відрізняється від наукової та ігрової моделей: вона значно ширша і за першу, і за другу. Адже вона охоплює не певний сектор дійсності, як наукова, і не певну ситуацію чи навичку, як ігрова, а, по суті, репрезентує цілісну картину реальності, характеризується самодостатністю (на відміну від наукової картини) та універсальністю (на відміну від ігрової: «гра – «наче діяльність», мистецтво – «наче життя»», за висловом Ю. Лотмана). Літературний твір з цього погляду сприймається як цілісний знак, що, у свою чергу, складається зі знаків-символів, які утворюють складну систему взаємозв'язків, не менш значущих для розуміння й інтерпретації тексту, ніж самі ці символи, наділені високим рівнем смислової й структурної самостійності. Закоріненість тексту в міфопоетичне світосприйняття й певну культурну традицію і його «відкритість» до майбутніх прочитань і контекстів забезпечує множинність інтерпретацій і широту дискурсу («тексту-обрамлення»), що виникає довкола авторського тексту в процесі його побутування.

1.2. Культурна генеза художньої моделі «хутір як світ» та її історія в українському письменстві

Художня модель «хутір як світ» у творчості Д. Марковича становить складний світоглядний комплекс. Він сформований, на нашу думку, а) біографічними і автобіографічними факторами; б) потужним культурним дискурсом «хуторянства», що бере свій початок від «хутірської філософії» Пантелеймона Куліша; в) культурною пам'яттю, що оприявнюється через архетипні для українського світовідчуття образами степу, могили, села, хати, дороги, криниці, річки, дерев тощо; г) культурно-просвітницькою програмою художнього народництва, основоположною для творчості більшості представників реалізму в українській літературі.

У творчості Д. Марковича спостерігаємо цікавий приклад міфологізації власної долі: письменник пов'язує свій світогляд з іменем, даним йому при народженні, що в перекладі означає «взятий від землі» [143, 458]. Відтак архетип землі, основоположний для багатьох світових культур, перетворюється на одну з найважливіших констант творчості письменника.

Хутірське й сільське життя було відоме Д. Марковичу з дитинства – його батько, Василь Маркович, опинившись перед фактом банкрутства, змушений був влаштуватися на посаду лісничого у казенному відомстві, тривалий час разом із сім'єю мешкав по хуторах і селах у Острозькому, Глухівському, Шосткинському повітах Чернігівської губернії. Яскравими дитячими враженнями майбутнього письменника стало спілкування з селянськими нащадками та їхніми батьками, колоритні картини народних свят, які пізніше він відтворить у автобіографічному нарисі «Заметки и воспоминания об Афанасии Васильевиче Марковиче». На той же час припали й перші зустрічі з несправедливістю й жорстокістю кріпосницького ладу («Життя одної людини»).

Ідеалізація хутірського життя виразно простежується вже у першому друкованому творі письменника, оповіданні «Неудачный», герой якого мріє

про чесну роботу на землі. Така його позиція зумовлена передусім високими гуманістичними ідеалами, які поділяє юнак: «Не любил я Рима, не любил и Греции. Восхищались Римом; писали сочинения, в которых в исступление приходили при описании Катона, а по-моему, он был мужик, рутинер, патриций – помещик скверной руки. Цезарь – деспот. [...] И когда я эту мысль высказал, то мне ответили: «Очевидно, ты дурак! Разве разбирают, хорошо ли отдельным людям, когда нужна слава отечества?» Я сконфузился и подумал: «Нет, не так, – слава отечества в счастья каждого, – значит всех, – не в крови счастье» [143, 519]. Життя в гармонії з природою і простим людом, повернення до праці на землі, рустикальних традицій українського народу, за Д. Марковичем, здатне принести людині щастя, допомогти їй пригадати власну духовну суть.

На початку 900-х років, покинувши державну службу, Д. Маркович осідає у селі Михалківцях Острозького повіту, де починає господарювати у невеликому маєтку, придбаному на гроші зі спадку дружини. В цей період письменник переживає гостру особисту кризу, спричинену остаточним розчаруванням у службі, якій присвятив багато років, і соціальними та національними несправедливостями, що їх був змушений спостерігати. Як землевласник він заходився налагоджувати господарство, створювати добросусідські стосунки з селянами, дбати про культурно-освітні акції, проте його плани зруйнувала пожежа, що сталася у Михалківцях у жовтні 1912 року. Цю подію та історію господарювання Д. Маркович белетристично висвітлив у автобіографічному оповіданні «Мої гріхи». Глибоко розчарований у сподіваннях, письменник у 1915 році придбав у Вінниці садибу, де й провів решту життя.

Однак помилковим було б трактувати досить скрупульозну розробку світоглядно-просторового образу хутора у творчості Д. Марковича як зумовлену виключно автобіографічними мотивами. Черпаючи натхнення як з потужної народнопоетичної стихії, так і з української рустикальної традиції письменства і життя, що становили основу його світоглядного формування, епік прагнув до вироблення сформованого індивідуального стилю, що

протистояв би, з одного боку, ідейним тенденціям української реалістично-«народницької» літератури з її надмірною ідеалізацією народу, а з іншого – модним віянням європейського модернізму з певним ігноруванням соціального чинника. Відповідно змінюється і характер обсервації дійсності та нарративні стратегії, які культивував письменник: замість добродушного всезнаючого Грицька Основ'яненка чи селянок-молодиць Марка Вовчка Д. Маркович вводить розповідача-інтелігента, інтелектуала, охоплює ширше коло соціальних, суспільно-політичних й морально-етичних проблем та їх носіїв. Про якісно інший характер художнього мислення, порівняно з традиційним «народництвом» свідчать численні літературні ремінісценції, тяглий діалог з культурною традицією, до якого долучається Д. Маркович, увага до реалістичної деталі та її змістового навантаження. Відповідно, й константа хутора постає не як суто індивідуально-авторська міфологема, породжена особистим досвідом письменника, а як своєрідно трансформована складова ширшого світоглядного контексту.

Концепт «хутір» у творчості Д. Марковича може бути вповні досягнутий у зіставленні з «хутірською філософією» П. Куліша, що включала найширші культурологічні, світоглядні та політичні узагальнення, перетворюючи просторову дефініцію «хутір» на містке означення особливого способу життя в гармонії з природою, ґрунтоване на гуманістичних, передусім християнських, цінностях. У зв'язку з цим варто концептуально узгодити основні положення світоглядної концепції П. Куліша, що згодом були художньо трансформовані у творчості Д. Марковича.

У П. Куліша хутір і місто послідовно протиставляються як фундаментальні для будь-якої культури імагологічні концепти «своє і чуже» (це присутнє протиставлення стає основоположним для світоглядної моделі «хутір» епіка Д. Марковича). Місто у філософській концепції П. Куліша пов'язане з проявами «мізерної цивілізації». Варто зазначити, що в такому підході виразно простежується продовження започаткованого Ж.-Ж. Руссо протиставлення культури і цивілізації, пізніше підхоплене й розвинуте такими філософами, як

Ф. Тьонніс, Ф. Ніцше, О. Шпенглер, Г. Маркузе та ін. З кін. ХІХ ст. у європейській філософії цивілізація починає протиставлятися культурі як явище, що виникає на досить пізньому етапі розвитку останньої і, по суті, протиставляється їй, пропагуючи перевагу матеріальних цінностей над духовними, а отже, поступово знищує культуру. Ці руссоїстські ідеї у філософів набувають неоднакового термінологічного і концептуального оформлення. Так, Ф.Тьонніс виділив два типи відносин – общинні, асоційовані з духовним зв'язком, традицією, спільністю мови, і суспільні, сутність яких полягає в матеріальному обміні. Історичний розвиток людства, спрямований від общини до суспільства, таким чином неминуче веде до втрати духовних цінностей, послаблення особистісного зв'язку між людьми, зростання питомої ваги утилітарно-ділових, формальних відносин у суспільстві.

Таке бачення історії зумовило утвердження в європейській філософській думці явища, що здобуло назву «критики культури». Назва ця умовна, оскільки критика в даному випадку скерована не на культуру як конструктивне й глибоко духовне начало, а на сучасність, що асоціюється з цивілізацією, а отже, вбиває культуру. Засновником цього напрямку філософії вважається Ф.Ніцше.

Найбільш послідовним викладом концепції «культурного песимізму» є праця О. Шпенглера «Занепад Європи» (1919р.), де протиставлення культури і цивілізації репрезентоване як протиставлення духовної складової буття людства і утилітарних його сторін, спрямованих на задоволення матеріальних потреб. Цивілізація, відтак, ототожнюється зі штучними, на відміну від творчих, органічних проявів людини, і знаменує завершення розвитку людства. Вона, по суті, є завершальним етапом будь-якої культури, що закономірно йде за її розвитком.

П. Куліш також трактував цивілізацію типологічно зіставно з цими підходами. У його концепції цивілізація ототожнюється з містом та «художествами», що трактуються як прояви мистецтва, яке відійшло від гуманістичних настанов і задовольняє потреби духовно звироднілої панівної верхівки. Цим негативним векторам розвитку людства протиставляється

«природна людина», репрезентована передусім мешканцями хутора, далекими від моди й цивілізації. В основі філософської концепції письменника лежить фундаментальний сумнів у благодетності цивілізаційного впливу: «Цивілізація, кажуть, веде чоловіка до всякого щастя... А якщо ні?.. Що тоді, панове? Де тоді візьмете людей, свіжих душею і міцних здоров'ям, щоб у інший спосіб зіпсоване по всій землі життя виправити?» [120, 37].

Місійна роль хутора зумовлена передусім тим, що його мешканці, на відміну від міських, залишаються вірними християнському вченню. Центральною постаттю філософської концепції П. Куліша є Ісус Христос, Великий Учитель, духовний зв'язок з яким здатна зберегти тільки «природна» людина, що зрікається цивілізації з її штучністю й фальшю. Аргументацію остаточного переїзду до Мотронівки П. Куліш знаходить у євангельському епізоді: Ісус Христос надає перевагу дітям перед мудрецьми, заповідаючи, що саме діти увійдуть у царство Боже. Концепція «природної людини», створена Ж.-Ж. Руссо й розвинута багатьма мислителями-гуманістами, в тому числі й українськими, утворює виразну паралель до цього біблійного епізоду. Зокрема, за концепцією П. Куліша, природа й товариство неосвічених, з погляду цивілізації, людей дозволяє очиститися від негативного впливу міста, стати суголосним світобудові, а значить, Божому закону. Життя розбило ці його ідеї, коли неосвічені селяни заорювали у нього межу, пускали худобу в спаси.

Однією з образних домінант «Листів з хутора» є концепт «книги» що набуває символічного значення, демонструє множинність прочитань: це і Євангеліє як вищий закон людського буття, і книга життя, правдивість якої протистоїть облудним «художествам». Позиція освічених кіл у «Листах з хутора» оприявнюється через праці Вольтера, який зазначав, що його адресатами є вищі верстви, а «слугам і черні нічого йому сказати» [120, 35]. Книга як символ істини й справжньої, життєвої мудрості протиставляється, відтак, множинності хибних вчень, яким слідують мешканці міст (освічені і напівосвічені верстви): «Коли ж візьметься до книжки (хуторянин – В.А.), то в тій книжці не буде ваших химер солодких: ту книжку написали люди, котрі самі

знали нужду й напасть усяку, котрі не мчались вихором через убогі села, а своїми ногами заходили до людей у хату і на ниву та, приголубивши до себе дітей мужичих, так само, як їхній Учитель благий, – говорили праведним словом до людей, навчаючи їх свої душі спасати, а не кишені грішми начиняти. Оту книжку читали наші предки за тисячу років до нас та й казали: правда! Ту книжку і ми читаємо та й говоримо: правда, навіки правда!» [120, 35].

Людина міської цивілізації і людина хліборобської (рустикальної) культури співвідносяться у філософській концепції П. Куліша як «людина, освічена через штучні письмена» і «людина, вихована живими письменами» [120, 141]. Саме другий тип виховання, за П. Кулішем, забезпечує гармонійний розвиток особистості, її цілісність та духовне здоров'я. Саме з таким розумінням виховання пов'язана у П. Куліша проблема освіти. На закиди про неосвіченість хуторян він слушно зауважує: панівні верстви самі не пустили освіту на села, а діти, які все-таки отримали її в місті, починають цуратися батьків і рідної мови. Відтак порушується зв'язок поколінь, спадкоємність духовних цінностей.

Таким чином, ідеї П. Куліша виявляють суголосність із філософською концепцією Ф. Тьонніса, у якій протиставляються общинний і суспільний устрій, патріархальні цінності і формалізовані, утилітарні відносини. «...Всю надію у відродження рідної нації П. Куліш покладає на традиційні духовні цінності питомої культури. Українці-ратаї (Павло Ратай – один із псевдонімів П. Куліша – В.А.) у своїй вірі трималися більше звичаю, ніж писаного закону, бо в звичаї безпосередньо виявляється Божественний закон: Творець є «повсюдний Дух, і хто сповідає Його в духові й істині, той і є справжній сповідник Його» [239, 18].

З проблемою освіти нерозривно пов'язана проблема історичної родової пам'яті нації. П. Куліш акцентує на трагічному факті безпам'ятства народу, спричиненому неписьменністю, відсутністю українського патріотичного виховання: «Тільки ми, селяни та хуторяни, нічого не записували, то ж воно все й забулося, якого ми лиха, якої наруги від городян зазнавали, а вони-то бач, куди, як пишно на папері виклали...» [120, 40].

Водночас хутір у філософії П. Куліша не є позакультурним простором. У цьому відношенні його концепція співвідносна з «критикою культури», якою вона постає у працях Ф. Ніцше, О. Шпенглера, Г. Маркузе та ін. Цей напрям не тотожний антикультурним віянням, що спостерігалися, зокрема, в Англії кінця ХІХ ст. як своєрідна реакція на світські умовності та надмірний естетизм у сфері художньої творчості, або у авангардистському мистецтві наступного століття. Ці явища мали характер контркультури, що виявляла «больові точки» у панівних формах мистецтва і прагнула відкрити шлях для нових художніх стилів. П. Куліш справедливо вбачав запоруку гармонійного розвитку людини у шанобливому ставленні до культурних надбань минулого, які, проте, на його думку слід звільнити від нищівного цивілізаційного впливу міста, спрямованого на досягнення передусім матеріального комфорту: «...Забираємо до себе в прості хати великі думки, котрі ви в своїх мурах з давніх часів переховали.

Чи в високих співах ті думи спасенні, насправді людські, до нас од людей древніх дійшли, чи прозою мальовничою нам їх переказано, чи в філософській думці їх світові явлено, – ми все те собі до купи зібрали і в хатах своїх, для науки нащадків, зберігаємо. А вашу пиху, розкіш та невпокійну моду позалишаємо в містах, навіки того добра зрікаємось» [120, 44].

«Хутірська філософія» П. Куліша, або ж «філософія природи», є, по суті, ще одним варіантом характерного для українського світогляду кордоцентризму, «що в Г. Сковороди зветься філософією мудрого серця, в П. Юркевича – філософією серця утаємниченої людини, в М. Гоголя – філософією християнського персоналізму» [239, 22]. Серце є духовним центром життя людини, через який здійснюється зв'язок із Богом, саме воно стає рушієм волевиявлення особистості, за умови, що вона зробила своєю метою добро і милосердя. Завдання людини – зробити своє серце храмом Божим, і тільки тоді її існування стане гармонійним і повноцінним. Бачення письменником оптимального суспільно-політичного устрою ґрунтується саме на такому розумінні духовної сутності людини. «Особливість Кулішевої екзистенційної концепції в тому, що в ній передбачається внутрішня духовна воля як індивіда,

так і громади, народу як збірної особистості. [...] Як людина покликана творити своє особисте життя волею власного духу в серці, так і народ повинен творити свою історію власною політичною волею. Політична воля, політична самосвідомість народу визріває на основі власної традиції і узаконюється звичаєвим правом, яке регулює всі сфери народного життя й є виявом закону Всеєдиного Ладу...» [239, 22 – 23].

Таке розуміння внутрішньої сутності людини, що стає основою справедливого й гармонійного суспільного життя, зумовлює своєрідну метафоризацію просторового поняття «хутір», що переходить в іншу, морально-етичну та метафізичну, сферу: «Хутір для Куліша – живий образ духовного осердя земного світу, де людина досягає духовного просвітлення й «людське серце творить шанувитий побит»» [239, 22]. Відтак хутір перетворюється на центр людського світу, що метафорично співвідноситься з серцем як центром духовного життя людини. Відповідно, і людський світ структурується за принципом розмежування сакрального центру («хутора») і профанної периферії («міста»). Ці дефініції в українській філософській думці були введені ще Г. Сковородою: «Чисте серце... Воно-то і є найточніша людина в людині, а все інше – околиця...».

У творчості Д. Марковича, що успадкувала давні гуманістичні й демократичні традиції українського письменства, хутір також перетворюється на своєрідний мікрокосм, модель світу, що репрезентує належне на противагу потворним реаліям, здебільшого представленим простором міста, також поневоленого боргами й нецтвом села.

Отже, художня модель «хутір як світ» у творчості Д. Марковича має досить глибоке коріння: вона трансформує багаті надбання української філософської думки, передусім «філософію серця» Г. Сковороди та «хутірську філософію» П. Куліша. Домінантами цієї світоглядної моделі, як і в попередників письменника, стають серце як центр духовного життя людини, через який здійснюється зв'язок з Богом, а також природа, що гармонізує людину й наближає її буття до істини. Таке моральне зростання індивідуум не

може здійснити, ставлячи за мету матеріальні блага, репрезентовані міською цивілізацією; щоб досягнути її, слід прийняти «хутірський» спосіб життя з його простотою й віддаленістю від хибних принад.

ВИСНОВКИ ДО I РОЗДІЛУ

Концепція художнього твору як моделі дійсності, знаку, що, у свою чергу, становить складну систему знаків, актуалізовану в процесі комунікації, покладено в основу продуктивних ідей семіотики і структуралізму, перспективних і для наукових розбудов ХХ – поч. ХХІ ст. Літературознавча семіотика, головним завданням якої є дослідження літературного твору в єдності його формальних та змістових чинників у зв'язках із реальністю, дійсною чи уявною, виникла на перетині структуралізму та герменевтики, що прагнули, хоч і різними шляхами, прийти до виявлення універсальних закономірностей буття художнього твору. Основоположною для семіотичного підходу до вивчення літературного твору є концепція природних мов як знакових систем Ф. де Соссюра. Відповідно, поетична мова, що виділяється в ряду інших вторинних мов, також має знакову природу. Уявлення про твір як знак увиразнюється, зокрема, у працях Ю. Лотмана: вдаючись до дефініції «художня модель», дослідник зауважує, що художній твір корисно замінює денотат, тобто структурує дійсність і слугує її пізнанню. Оскільки літературознавча семіотика на сьогодні здобула значення поліметодологічної дисципліни, зростає й роль інтеграційних процесів у її розвитку, що сприяли б подоланню розриву між різними методологіями, які пов'язуються дослідниками, зокрема Н. Астрахан, з аналізом художнього тексту (структуралізм) та інтерпретацією літературного твору (герменевтика). Уявлення про літературний твір як певну знакову цілість, здатну виявляти різні смислові рівні в процесі інтерпретації, знайшло відображення у концепціях «динамічної моделі» Ю. Лотмана і «плинної структури» Р.Інгардена, що поєднали полярні за своєю суттю погляди на твір як певну сталу систему й індивідуальну її актуалізацію.

Поняття «художня модель», що належить до термінологічних універсалій, докорінно відрізняється від наукової та ігрової моделей. Перша, на відміну від моделі художньої, відтворює не цілісну картину дійсності, а певний її сегмент, передбачає наявність інструкцій, що описують специфіку її функціонування (художня модель натомість претендує на створення певної світоглядної

цілісності і містить у самій собі механізми актуалізації смислу). Ігрова модель спрямована на регламентоване певними приписами навчальне відтворення діяльності; художня модель різниться від неї своєю універсальністю й життєподібністю.

Знакова природа тексту, зумовлена «знаковістю» поетичної мови як однієї з вторинних моделювальних систем, що виникли на основі мови природної, наявність певного смислового коду й настанова на декодування його читачем зумовлюють особливий, динамічний характер літературного твору: він закорінений у міфопоетику й водночас відкритий у майбутнє, до множинності інтерпретацій. Відтак символи, що складають художній світ певного автора, далеко не завжди мають індивідуальний характер – вони також становлять певні знаки, що вказують на значно ширший за їх текстуальний обсяг культурний зміст, вільно вступають у взаємодію зі своїм не символічним оточенням і так само вільно вичленовуються з нього. Особливо вагомими для будь-якої культури є просторові моделі, що зумовлюється передусім специфікою людської свідомості, яка тяжіє до сприйняття артефактів у просторових параметрах.

Світоглядна модель хутора, що утворює образний і смисловий центр творів Д. Марковича, ґрунтується на тяглій традиції української філософської думки, передусім «хутірській філософії» П. Куліша. Сутність даної концепції полягає у обстоюванні традиційних цінностей, що зберігають зв'язок із національним духом, осередком яких є хутір – простір духовності й гармонії, протиставлений міській цивілізації, відірваній від духовних першооснов буття. Хутір є духовним осередком людського світу, подібно до того як серце є духовним центром людини. Відповідно, і людина, вихована на «живих письменях», суголосна «природній людині» Ж.-Ж. Руссо, протиставляється мешканцям міста, гуманізм яких здрібнів під тиском цивілізаційних тенденцій, співвідноситься з «чужим» простором (хутір, відповідно, – зі «своїм», обжитим, гармонійним, істинним). Головним ціннісним орієнтиром, за П. Кулішем, є християнський ідеал людяності й служіння.

Творчість Д. Марковича багато в чому художньо трансформує цю концепцію: хутір послідовно протиставляється місту й почасти селу, де панують здирицтво, жорстокість, духовне рабство. Вдаючись до творчого переосмислення констант української ментальної картини світу, автор апелює до культурної пам'яті читача, прагнучи відновити в ній питомо національні цінності, сконденсовані й згруповані довкола символічного простору хутора.

Розділ II. Художня модель «хутір як світ» і способи її образної реалізації у малій прозі Дмитра Марковича

2.1. Семантика простору у малій прозі письменника

Концепт «хутір» у творчості Д.Марковича, незалежно від того, в яких вимірах його розглядати, – як світоглядну чи суто просторову модель, символ тощо, може бути охарактеризований тільки у зв'язках з іншими компонентами авторської концептосфери або семіосфери, що пояснюється самою природою текстів посиленого типу (за В.Топоровим) – художніх. Смыслопородження у таких текстах відбувається за рахунок не тільки і не стільки індивідуально-авторського змістового наповнення концептів (символів), скільки через встановлення зв'язків між ними: «...Найбільш значуща система відношень, яку поет встановлює між основоположними образами-символами. Царина значень символів завжди багатозначна. Тільки утворюючи кристалічну сітку взаємних зв'язків, вони створюють той «поетичний світ», який становить особливість даного художника» [134, 47 – 48].

Тож хутір як світоглядно-просторова модель художнього світу Д. Марковича перебуває у складних зв'язках семіозису зі значущими компонентами авторської семіосфери як «степ», «місто», «село», а також корелює з константами «природа», «воля / неволя». Тільки у взаємозв'язках з ними концепт виявляє свою природу окремого світу, організованого за власними законами. При цьому було б помилкою уводити концепт «хутір» до складу бінарних опозицій, оскільки такий погляд на образну структуру творів Д. Марковича привів би до неминучого спрощення. Тут варто оперувати концепцією семіосфери, запропонованої Ю. Лотманом, що потрактує бінарність і асиметрію «обов'язковими законами побудови реальної семіотичної системи» [134, 58]. Бінарність, що передбачає наявність обов'язкової антитези для будь-якого поняття, «слід розуміти як принцип, що реалізується як множинність, оскільки кожна із новоутворених мов у свою

чергу зазнає роздрібнення на основі бінарності» [134, 58]. Так, у художньому світі Д.Марковича хутір як втілення мікрокосму може, залежно від змістового наповнення творів, протиставлятися селу (простору неволі) або ототожнюватися з ним, особливо у тих випадках, де йдеться про «хуторянство» як особливий світогляд, орієнтований на служіння народів. Місто як правило, набуває негативних конотацій, виносячись на маргінес художнього світу і протиставляючись селу / хутору. Або ж у певній ситуації тексту може урівнюватися в значенні з селом як місцем, заселеним людьми, на противагу мудрому й досконалому світу природи («Мої гріхи»).

Множинність прочитань константи «хутір» і смислових зв'язків, у які вона здатна вступати, зумовлена багатьма чинниками: глибоким психологізмом реалістичного гатунку що суттєво коригує ідеалізовані моделі, продиктовані «хуторянством»; стилістичними домінантами певного твору (реалістичний струмінь, визначальний для творчості Д. Марковича, романтичні інтенції, надзвичайно активні в українській літературі упродовж майже двох століть, модерністські віяння, передусім в їх імпресіоністичному варіанті, що різною мірою амбівалентно проявляють себе у творах Д. Марковича, зумовлюючи домінування об'єктивного / суб'єктивного начала, подієвого чи настроєвого первнів).

Ю. Лотман зінтерпретував неоднорідність авторської семіосфери, наголосив: що значний масив символів не є індивідуально-авторським. Адже символи мають загальнокультурне значення, «пронизують» попередні культурні пласти і тільки у конкретному творі набувають нових значень, легко вступаючи у зв'язки з несимволічним оточенням і так само легко вичленовуючись з нього.

Цю неоднорідність демонструє й індивідуально-авторська семіосфера Д. Марковича. У той час як концепт «степ» належить до архаїчних пластів ментальної свідомості і демонструє міцний зв'язок із ними, семіотична модель хутора закорінена в особистій історії Д. Марковича, його життєписі, характеризується особливою «обжитістю» художнього простору і виразно

автобіографічними мотивами. Хутір (в іншому вияві – маєток) маркований ізольованістю, нетотожністю ні місту з його штучністю й метушною («каїнізмом»), а ні селу з його злиднями й несвободою. Ця ізольованість, окремішність хутора дає можливість трактувати його як автономний мікрокосм. Д. Маркович акцентував цей момент у спогадах дитячих років: «Жили мы тогда вдаль от села, за греблею и за помещичьей винницей в Черниговской губернии. За винницей раскинулся только что разведенный сад, дальше дом с огромным двором, и в нем громадные сосны, а за забором лес сосновый; двор как бы ухватил часть чудного загадочного леса» [143, 483]. У наведеному фрагменті акцентується особливий зв'язок з природою, що у світогляді хуторянина є мірилом істинності людського існування, простором гармонії й справедливості. Таке маємо, наприклад, в оповіданні «Мої гріхи», герой якого, розгнівавшись на людей, віднаходить душевну рівновагу серед лісу. Хутір відтак постає як ідеалізований простір, буттєвий модус, де панують свобода, справедливість, чесна праця на землі. Переосмислена філософія «хуторянства» лейтмотивом проходить крізь усю творчість Д. Марковича, багато в чому є програмною для неї. Авторські інтенції, покладені в основу «хутірського» світогляду, репрезентовані численними персонажами, що по-різному реалізують їх у своєму житті. Показовим є епізод з оповідання «Неудачный», герой якого ділиться з товаришами життєвими планами:

« – Я... я хочу быть хлебопашцем, на хуторе, – ответил я наконец.

– Как на хуторе? Да ведь у твоего отца три тысячи десятин земли?

– Нет, то отцовские, а у меня хутор от матери и 30 десятин земли: с меня довольно, мне больше не надо, я больше не обработаю, – но меня перебил их смех. [...]

Но хутор моя мечта, и я это сделаю» [143, 521].

Хутір є «своїм» простором на відміну від «чужого». Протиставлення «свої – чужі» є основоположним для будь-якої людської культури, може визначатися на основі різних критеріїв і охоплювати різні за обсягом соціальні

групи, однак саме воно слугує головним інструментом самоідентифікації людини в соціумі і, ширше, світі [205, 472].

Ця опозиція проходить крізь усі твори Д. Марковича, присвячені темі життя на хуторі й може, відповідно до своєї універсальної природи, набувати найрізноманітніших сюжетних і образотворчих втілень. Так, в оповіданні «На Вовчому хуторі» «свої» представлені вільними поселенцями-втікачами, а «чужі» – злодіями-конокрадами. Відповідно, світогляд хуторянина абсорбував цю опозицію у художньому моделюванні Д. Марковича як певну морально-етичну даність: «свої» асоціюються з чесною працею, відкритістю, порядністю, а «чужі» – зі злочинами, порушенням моральних принципів, забороненими діями. Власне, центральною колізією твору стає переосмислення цього стереотипу старшими представниками громади, які готові розправитися з конокрадом на підставі того, що він належить до ворожого табору, без врахування обставин його життя (це вияв селянської імпліцитної жорстокості господарів). Показовими є слова Вовка, звернені до молодого конокрада: «Ну, хлопче, – суворо, але спокійно почав Вовк, – послухай нас, а далі й ми тебе дещо розпитаємо... Двадцять п'ять літ минуло вже, як осів я тут на хуторі; багато в мене покрадено коней – і по парі й по четверо... Було й таке, що всіх коней покрадено, все тоді попродали і знову купили... Оттаке робили нам ви, злодії» [141, 1, 37]. Врятувати злодія змогла тільки дівчинка – людина, яка ще не засвоїла систему цінностей дорослих.

Бінарна опозиція «свої – чужі» завжди передбачає наявність певного кордону, що розмежовує ці константи: «Функція будь-якого кордону...(межі семіосфери) зводиться до обмеження проникнення, фільтрації й адаптуючої переробки зовнішнього у внутрішнє. На різних рівнях ця інваріантна функція реалізується різним чином. На рівні семіосфери вона означає відділення свого від чужого, фільтрацію зовнішнього, якому приписується статус чужомовного тексту, і переклад цього тексту своєю мовою. Таким чином відбувається структурування зовнішнього простору» [134, 67]. І дійсно, в оповіданні акцентовано не тільки окремішність хутірського світу, а й зусилля його

мешканців, спрямовані на охорону кордонів від вторгнення чужих: «засідателя», якого «з голими руками не випроводжають від себе, аби тільки не зачіпав їх», конокрадів тощо. Епізоди, спроби крадіжки й захоплення злодія хуторянами відбувається у степу – на території, яка є нейтральною і для хуторян, і для їх ворогів, а отже, втілює первинний хаос (одне зі значень концепту «степ»). Ю. Лотман слушно наголосив: «Якщо внутрішній світ відтворює космос, то по інший бік його межі розташований хаос, антисвіт, позаструктурний іконічний простір, заселений чудовиськами, інфернальними силами або людьми, що з ними пов'язані. За межею поселення мають жити в селі – чаклун, мірошник і (інколи) коваль, у середньовічному місті – кат. «Нормальний» простір має не тільки географічні, але й часові межі. За його межею знаходиться нічний час. До чаклуна, якщо потрібно, приходять вночі. В антипросторі живе розбійник: його дім – ліс (антидім), його сонце – місяць («злодійське сонечко» [...]), він говорить антимовою, здійснює антиповедінку (голосно свистить, непристойно лається), він спить, коли люди працюють, і грабує, коли люди сплять, тощо» [134, 72]. Хаос, втілений у концепті степу, має не тільки просторове, а й часове маркування – захоплення конокрада відбувається на світанку, тобто також на помежів'ї – дня і ночі.

Для здійснення самосуду спійманого злодія відвозять на Вовчий хутір, у хату Вовка, найстаршого з поселенців. Надалі в тексті констатуємо певне переосмислення функції сталих просторових конструкцій, закріплених у пам'яті національної культури. Зауважимо, що таке перепрочитання характерне для творчості Д. Марковича. Так, в оповіданні «На Вовчому хуторі» суттєвому переосмисленню піддається локус хати, що традиційно відіграє роль сакрального центру. Хата, у ментальній свідомості співвіднесена із космосом, світовою гармонією, в художньому просторі тексту, перетворюється на катівню. Однак вона водночас зберігає й ознаки центру громадського самосуду. Саме тут збираються всі мешканці хутора, щоб вершити суд над злочинцем. Хата є носієм традиції, закону й порядку. Показово, що належить вона засновнику хутора, тобто асоціюється із початком функціонування замкненого

світу. Саме тут відбувається й моральне перетворення героїв: суворі степовики виявляють милосердя до спійманого злодія, а Степан стає вільною людиною.

Творчості Д. Марковича властива концептуальна сакралізація традиційно периферійних ділянок семіосфери. В оповіданні «Мої гріхи» такою сакральною периферією і водночас лімінальною межею виступає ліс. Герой-оповідач проходить своєрідну ініціацію, яка здійснюється в три етапи: він хазяйнує на хуторі, де зазнає матеріальних втрат і зустрічає нерозуміння й жорстокість зі сторони селян; виїжджає в місто, щоб знайти там допомогу (зауважимо, що місто відіграє щодо хутора роль профанної периферії), але, зіткнувшись із грубістю і здирництвом освічених кіл, остаточно розчаровується в людях; нарешті потрапляє до лісу, в ідеальний простір, де панують закони вищої, природної, справедливості. Тут герой відновлює душевну рівновагу і вирішує повернутися у світ людей: «Ця тиша і величавість столітніх сосон, спокій природи були живим докором. Там, на селі, не було спочуття моїй біді, а отут, серед зубрів, яке спочуття? [...] Стали на хвилину, і чутно, як ліс помалу шепотів, гуде ліс спокійний, величавий і величезний. Ця величність, спокій і правда природи впливали на мої думи. Так, мій гріх треба спокутувати. Треба з коренем вирвати з душі і серця гадюку неправдивого відношення. Все більше і більше ця думка захоплювала, і на душі легше ставало, навіть тепліше стало...» [143, 451 - 452].

Таким чином, ліс, формально позиціонований як периферія, повертає собі функції сакрального центру. Природа константно виконує у творах Д.Марковича функцію мірила істинності й справедливості вибору людини, вона стоїть вище за всі людські прояви, якщо навіть ідеться про служіння народові. В оповіданні «Мої гріхи» хутір як ідеальний простір тимчасово втрачає значення сакрального центру, а природне середовище зберігає за собою це значення.

В «Заметках и воспоминаниях об Афанасии Васильевиче Марковиче» ліс змальовується як чарівний простір фантазії і пригод, про які автор мріяв у дитинстві. На перший погляд цей простір протиставляється житлу – такий

художній ефект досягається завдяки деталізації інтер'єру, наскрізним бінарним опозиціям «тиша / гавкання собак», «тепло / холод». Знаками лісового простору постають засніжені дерева, які здаються малому застиглими людьми, страшний сновидний вовк, злодії (селяни, що крадуть деревину). Таким чином, ліс формально зберігає ознаки антидому, якими наділений у культурній традиції. Однак Д. Маркович і цього разу змальовує ліс як рідну стихію: він розташований у безпосередній близькості до обжитого домашнього простору, постає не так у дійсності, як у сонних мареннях і мріях малого Дмитра. Нарешті, й сам дім наділяється природними ознаками, споріднений із лісом: «Вспоминается мне эта комната, длинная, узкая, двумя окнами во двор – лес; громадная печь заняла четверть ее; по стенам стоят сосновые полки с массой книг; стол у окна и диван у стены. [...] В комнате тепло натоплено, воздух насквозь пропитан ароматным запахом сосновых стен, срубом сложенных, не обшитых...» [143, 484].

Як уже зазначалося раніше, константа «хутір» у цілій низці творів Д. Марковича протиставляється іншим двом ейдосам – «село» і «місто». В аналізованому творі виразно прочитується перша з цих опозицій. Тарас Вовк тікає з рідного села, асоційованого не з сакральним простором домівки, а з «кріпацьким ярмом», «прикажчицькими батогами», «тяжкою роботою на сахарні». Освоєння чужого простору текстуально прочитується як створення власного, і починається воно з будівництва хати: «Мало не 25 років минуло вже, як викрав він свою Оксану – теж кріпачку, привіз її сюди і збудував у степу, далеко від людської оселі, хатку-мазанку, – це була перша хата на Вовчому хуторі» [143, 38].

Перехід втікачів-хуторян у новий статус підкреслюється двома провідними мотивами, – зміною імені й будівництвом власного житла. Образ конокрада Степана відповідає тим периферійним елементам, які, за Ю. Лотманом, прямують до центру семіосфери, асимілюючись із нею або перетворюючи її. Це герой-маргінал, не належний ні до світів хуторян, а ні злодіїв, які населяють зовнішнє, хаотичне і вороже середовище, про що

свідчать слова персонажа: «Я тільки що утік од злиднів та неволі... ніколи я не крав...» [143, 37]. Степан оселяється на хуторі, асимілюючись із його мешканцями. У фіналі твору, дистанційованому у часі від основної дії на рік, увага знов акцентується на мотиві будівництва – на Вовчому вже не одинадцять, а ще тільки дванадцять хутірських хат.

Програмного, засадничого характеру набуло протиставлення міста й хутора у творі «Мої гріхи», де «хуторянство» як своєрідна ідеологія представлено найповніше. Мотив втечі на хутір містить непряму вказівку на руссоїстську ідею повернення до природи, життя у згоді з нею. Не випадково у преамбулі (типовий структурний елемент оповідань мемуарного характеру) оповідач використовує метафору «людина – птах», наголошуючи на інстинктивному потязі до далеких теплих країн, до таємничого «вирію». Автор окреслює і соціальну природу «хуторянства», зауважуючи, що найбільшою мірою такий потяг до життя в гармонії з природою притаманний інтелігенції.

Досить широкий спектр образних доміант, співвідносних з топосом міста, представлено у новелі «Іван з Буджака». Слід зауважити, що, концентруючи дію твору в міському середовищі, Д.Маркович завжди обирає іпостасю міста «темний сонний повітовий городок» [141, 1, 8]. Велике місто (Одеса), як правило, не фігурує в подієвій канві твору безпосередньо, виносячись на маргінес художнього світу і співвідносячись із минулим героя («Весна») або його ефемерними надіями на майбутнє («Невдалиця»). У новелі «Іван з Буджака» автор, як і Панас Мирний у «Лихих людях» акцентує тільки один з міських топосів – в'язницю, що розташована на околиці: «Темрява й туман обгорнули темний сонний повітовий городок, тільки на краю щось блищало. То, наче світ від потухаючої пожежі, виднілася тюрма з ліхтарями навкруги. Непривітно виглядала вона навіть серед такої мізерної, кальної обстанови...» [141, 1, 8].

Синекдохальний принцип моделювання простору демонструє принципове ігнорування міського центру й зосередження авторської уваги на периферії, межі, що в контексті художнього цілого збагачується низкою

конотацій: межа «законослухняного» і злочинного світів; межа міського (космос) і зовнішнього (хаос) світів; моральне помежів'я душі героя. Дія розгортається вночі, що, за юнгіанською теорією, вказує на особливу активність у творі підсвідомого начала. Візуальний образ тюремної території, залитої неприродним світлом, дозволяє авторові створити ефект просторового зміщення (темний центр і освітлена периферія), дати читачеві картину викривленої реальності. Таким чином на рівні підсвідомості йому сугестивно навіюється ідея протиприродності злочину, яка здобуває розкриття у художній системі твору (мовчазне співчуття злочинців, які чують крики породіллі, гуманний вчинок Івана).

Звернення автора до міського топосу майже всюди пов'язане з актуалізацією периферії в різних її проявах. Це, зокрема, акцент на периферії міста як окремого простору, тобто на межі різних за своєю природою світів і на маргінесі міського соціуму (в'язниця); зображення провінційного міста як осередку аберацій імперської влади; нарешті, витіснення міста на периферію художнього світу. Так, провінційне місто, якому надається значення окремого світу, представлене в цілій низці творів Д. Марковича. Воно репрезентує пародійно «знижену» культурну традицію ототожнення міста і держави: «Місто як замкнений простір може перебувати у двоїстому відношенні до Землі, що його оточує: воно може бути не тільки ізоморфним державі, уособлювати її, бути нею в певному ідеальному сенсі (так, Рим-місто, разом з тим, і Рим-світ), але й бути її антитезою» [134, 96].

Образ міста у творчості Д. Марковича значною мірою зумовлений жанровим модусом тексту: твори міської тематики належать здебільшого до жанру короткого сатиричного оповідання або новели, що у мініатюрі репрезентує діяльність держапарату. В оповіданні «Бунт», на відміну від новели «Іван з Буджака», міський простір розбудовано досить детально, що відповідає завданню письменника: змалювати повітове місто як зменшену модель держави, де панує постійний нагляд, доносищицтво й неприйняття інакомислення. Найповніше ця ідея представлена центральними деталями

твору: малесеньким червоним прапорцем, який поименований у поліційному звіті «знамя» та симулякром «прокламацією» – тонкою смужкою паперу, яку єврей-візник випросив у молодих демократів на цигарки.

Оповідання на міську тематику зберігають якнайтісніший зв'язок із літературною традицією М. Гоголя. Фабула творів «Бунт» і «Сюрприз» має чимало спільного з «Ревізором»: в обох випадках автор змальовує ситуацію загальної паніки й спроб видати бажане за дійсне у провінційних містечках, куди надходить звістка про прибуття високого начальства або ж офіційний документ з вимогою провести розслідування і виявити винних у заколотах. Епік акцентував особливу замкненість міського простору, активізується змістове навантаження концептів «свої / чужі». «Свої» набувають ознак утаємничених, причетних до змови («Сюрприз») або ж «благонадійних», відкритих і зрозумілих для звичного оточення («Бунт»). Прикметно, що в другому з названих творів вину скидають на представників іншої національності – бідних міських євреїв, жодним чином не причетних до «маніфестації». Це оповідання з підзаголовком «З життя 1907 року» є одним з прикладів активної розробки єврейської тематики в українській прозі початку ХХ ст., що стала виявом особливої уваги до інонаціональних етнообразів.

Місто у малій прозі Д. Марковича асоціюється передусім із простором антитетичним до хутірського. Ці два космоси протиставляються передусім на основі критеріїв «свобода / неволя». Концентосфера тюрми, епізод болісних пологів у ній; детальна розробка й акцентуація замкненості міського топосу («Бунт») або ж умисне «стирання» конкретних об'єктів на противагу посиленню ролі художньої периферії («Іван з Буджака») – весь цей арсенал художніх засобів спрямований на репрезентацію міського топосу як дихотомійного щодо вільного простору хутора, степу, лісу: «Такого крику він не чув ще на своїх рідних степах... Поле, степ – його хата і колиска – таких мук і такого стогону не давали йому ні разу підслухати: ні лихий вітер, ні хуга, ні тички вовків, ні слабкий або помираючий чабан так не стогнуть; такі муки, мабуть, тільки у людей в городах та селах...» [141, 1, 9].

Дія розглянутих творів транспонується усередину міського простору, що мислиться як світ. Однак значно частіше місто виноситься на маргінес художнього космосу, не здобуваючи безпосереднього втілення в структурі твору. «...Місто може бути розташоване й ексцентрично по відношенню до співвіднесеної з ним Землі – перебувати за її межами» [134, 96]. В цьому випадку космосом виступає село як топос цілком відмінний від міського або ж хутір як ідеальний простір свободи. В оповіданні «Невдалиця» велике місто зображено опосередковано – через мрії героя та стислі відомості про його подальшу долю, й динаміка розбудови образу міста досить прозора. У мріях Панаса місто постає осередком матеріального добробуту, що відкриє світлі перспективи для його родини: «Город Одеса. Так, Одеса – от де щастя. Одеса не дасть вмерти: роботи, скільки хочеш. Це великий город [...] Місяць такої роботи – і все гаразд: і діти їстимуть, і жінці буде!..» [142, 2, 82]. Переїзд до неміфологізованої наратором Одеси обертається для Панаса каліцтвом, розлукою з родиною, якій так і не вдається врятуватися від злиднів. Таким чином, Одеса постає у творі як ефемерне місто-привид, віддалене не тільки від села, що мислиться як звичний світ героїв, а й від своєї ідеалізованої візії, що існує тільки у свідомості головного персонажа.

Яскраве протиставлення хутора як «свого», обжитого й знайомого простору, і міста як простору ворожого функціонує в автобіографічному оповіданні «Мої гріхи». Місто Острог, яке згадується у творі, також подане як певна абстракція. Хоча частина подій локалізована тут, місто репрезентоване тільки невеликою частиною мешканців. Так, згадано клуб, де з ними спілкується герой-оповідач, однак автор нехтує розробкою міських локусів. Можна ствердити: не лише місто і його мешканці, а й увесь довколишній простір твору суголосний узагальненому романтичному образу «чужих людей», різко протиставлених героєві – носієві незрозумілого для них ідеалу: «Треба сказати, що ні в Острозі, ні навколо у мене не було ні друзів, ні навіть знайомих» [143, 448].

Якщо хутір у творчості Д. Марковича наділений ознаками власного, обжитого й гармонійного простору, а місто – чужого, ворожого героєві простору, то степ репрезентує співіснування цих значень, значною мірою втілюючи хаос, зовнішній щодо мешканців обох олюднених просторів.

Образ степу належить до числа найбільш продуктивних і найбільш розроблених домінант художнього світу Д. Марковича. Поруч із константою «хутір» топос виноситься в заголовок збірника 1919 року, демонструє широкий спектр семантичних наповнень та художніх інтерпретацій, постає не просто тлом, а особливим сакралізованим простором, організованим за власними законами.

Варто зазначити, що степ у ментальній свідомості українця має архетипне значення, співвідносне з основними перипетіями національної історії. Найважливіші аспекти такого сприйняття степу розглянуто в монографії Олександра Бороня «Поетика простору в творчості Тараса Шевченка». Науковець переосмислив досвід попередників, зокрема С. Кримського, який підкреслив, що: «Київська Русь постала на березі великого степового океану, що починається біля Великої Китайської стіни та закінчується долиною Дунаю поблизу Альп, тобто охоплює два континенти. Цей степ був джерелом постійних нападів кочовиків і тому розглядався русинами як «темрява зовнішня», як «безодня», «хаос»» [116, 104]. «Цей історичний досвід рецепції степу, пішов у небуття, проте з плином часу, за слухним міркуванням О. Бороня, зазнав «істотних трансформацій, підкоряючись логіці історичного розвитку, яка полягала в поступовому і незворотному освоєнні колись нескінченних, а згодом суворо вимірних теренів українського степу. Ці етапи загальновідомі. Найяскравішим із них та тривалим у часі був період колонізації степу козаками. Саме цей «золотий вік» козацької вольниці був надійно зафіксований народною свідомістю, в якій свобода, незалежність від будь-якої влади, крім власної громади, стали на довгі часи асоціюватися зі степом» [19, 52].

Обидва етапи осмислення архетипу степу представлено у творчості Д. Марковича. Така увага письменника до топосу степу пояснюється, на нашу думку, багатьма факторами і їх взаємодією: передусім особистим досвідом автора й автобіографічними чинниками, не меншою мірою – особливою значущістю степу як сакралізованого простору в українській ментальності. На нашу думку, у творчості Д. Марковича повною мірою втілено підсвідомі, багато в чому рудиментарні уявлення про степ як простір смерті і волі. В кожному з випадків степ мислиться як сакралізований, на відміну від «хатнього», профанного; простір, де діють свої закони, відмінні від загальноприйнятих, соціумом.

Головною характеристикою степу у фольклорних творах і професійній літературі залишається його безмежність, що уподібнює степ до моря. Два рівновеликі простори часто ототожнюються, наповнюються подібним змістом, що протиставляється замкненості, обмеженості міста, оселі тощо. Ліро-епічним постає пейзаж-преамбула, що поетикою контрастів відкриває образок «У найми»: «Нема краю широкому, вільному степу! Простягся він рівний-рівний від кучугурів Дніпрових аж до самого Сивашу, уперся в його, став неначе на годину, а далі перекинувся через Сиваш, задавив його своєю величезною рівнотою і простягся вже вільно далі й далі, зачепив річечки Молочну, Дін і пропав десь...Коло самого моря лежить він – неначе залицяється з ним, широким і таким же вільним: як два брати, один тихий, до оселі прихильний, а другий – ворог хати...» [141, 1, 44].

Експонуючи частину степу поблизу Сивашу, письменник цікавим «опегевленням» зі світу південної природи задає домінанти подальшої оповіді – сльози і кров, які уводяться в пейзаж як компоненти порівняння, співвіднесені з «верблюжкою» (портулаком). Д. Маркович розгортає їх у мотиві смерті, що драматизує пейзаж багаторазовою тавтологією-повторенням дієслова «умирати»: «Все, що з весни потяглося з землі багатой, все зразу стало умирать. [...] Зелений хліб вийшов з землі травицею розкішною, неначе килимом укрив степ; повіяв сердитий вітер – і травиця звернулася у дудочку, зав'яла,

голівоньки схилила додолу, пожовкла – і вмерла навіки...Курай колючий та живучий, перекотиполе чудовне та летюче – від того вітру повмирали, і на Іллю святого степ почорнів, неначе зябина восени, сірою землею, як попелом, вкрився. А чоловік, хлібороб, гіркою сльозою вмився. Дрохви повтікали, стрепети знялися і не вертались, степ захолов, замер.

Тільки Сиваш своєю важкою, сивою, як мертве око, хвилею лиже жовтий і попелястий берег» [141, 1, 46]. Таким чином, степ мислиться оповідачем як простір смерті, але водночас – і як сакральний простір, адже картину вмирання природи художньо аргументовано остерігаючою міфемою Божої карі. Неврожай і голод, підкреслює розповідач, послані людям як покарання за гріхи.

Домінування жовтого кольору, що у рослинному царстві асоціюється зі згасанням, припиненням життєвого циклу, увиразнює картину занепаду. До певної міри це урівнює у семантичному наповненні топоси степу, Сивашу, села, однак уся подальша структура тексту виводить на перший план принципову неоднорідність заселеного і освоєного людиною простору (села), з одного боку, та сакрального степового – з іншого.

Географічна конкретика поступається у розвитку сюжету місцем іншому, трансцендентному, уявленню про степ. Така художня рецепція степового простору стає зрозумілою в контексті міркувань О. Шпенглера із «Присмерку Європи». Надаючи простору значення глобального прасимволу культури, філософ пов'язує його з такими категоріями, як самотність і смерть. Усвідомлення людиною самотності тотожне зі страхом відкритого простору, невідомості. «Уривчасті міркування все ж дають змогу встановити певну єдність між цими поняттями, що є першорядними для аналізу художнього твору, – самотність, смерть, простір. Між ними існують далеко не асоціативні зв'язки, а слушно вхоплена закономірність: спостереження О. Шпенглера є прообразом простору самотності [...]; смерть для свідомості людини не локалізована у всесвіті, тому безмежний простір викликає страх, почуття небезпеки, для українського народу, наприклад, безкрайїй степ часто

уособлював набіги, неминучу загибель – на рівні архетипної свідомості» [19, 28].

Фабула аналізованого твору проста: син бідної вдови, єдиний годувальник у сім'ї, втрачає роботу та кидає домівку, щоб не бути «зайвим ротом». Мати залишається сама з молодшими дітьми, дуже бідує і, щоб прогодувати їх, погоджується віддати дочку в найми. Перипетії загострюються, коли дорогою в село, де дівчинка має стати на службу, у степу подорожні збиваються з дороги. Врешті мати залишає дитину, щоб покликати селян на допомогу, але, коли повертається, знаходить її мертвою.

Д. Маркович, творчість якого знаменує перехід від «народницького» реалізму до модерністської естетики, постійно оперує глибинними символами, закоріненими в національну міфопоетику. Так, сцена відходу Ганни й Марисі з села містить прямі й опосередковані вказівки на константи української ментальної свідомості (серце, ворон, могила, степ). Так, із вороном порівнює Ганна свого малого Івашка, який боїться, що Марися замерзне: «Дурне, бач, кряка, як ворон, – промовила Ганна, а серцю щось говорило: «Не йди!»» [141, 1, 54]) виконують функцію провісників, що відповідає змістовому наповненню цих констант у фольклорних і романтичних творах, тоді як церква і могила постають своєрідними маркерами, що знаменують поступовий перехід із обжитого людського простору до сакрального простору степу, підпорядкованого іншим законам.

Просторові домінанти церкви і могили незатертим сакральним змістом структурують художній світ, витворюють ту предметну основу, на якій і тримається структурований простір села на відміну від «зовнішнього хаосу» степу: «...В міфопоетичній моделі світу простір знаходить себе в речі і тим виразніше, чим сакральніша річ [а будь-яка річ сакральна, якщо вона не втратила зв'язок з Космосом, причетна до нього, якщо відомі процедури (зокрема, вони описуються і в особливих текстах «операційного» типу), що підтверджують зв'язок даної речі з першоріччю як елементом Космосу]» [210, 239].

Початку мандрівки передуює реальний пейзаж: «Надворі падав маленький сніжок. Сонця не було ще: тільки на світ благословлялось. Вітрець північний потроху дмухав» [141, 1, 54]. Прикметно, що героїню, як і її маленького сина, мучать лихі передчуття, проте вона вирішує йти в село. Першим щаблем, який символізує перехід в інший простір, є церква: «Вийшли. Коло церкви помолились Богу й пішли за село» [141, 1, 54]. Епік наголосив безмежність степу, яка співвідноситься з неозорістю двох інших стихій – моря і неба: «Куди не глянеш – рівно-рівно. Небо заволокло хмарою білою, і не розбереш, де те небо починається і де безбережне снігове море кінчається» [141,1, 54]. Таке ототожнення початку і кінця, неба й землі, верха й низу свідчить про здійснення переходу з профанного людського у сакральний степовий простір. Однак на цьому етапі «людські» просторові маркери ще зберігають своє значення. Вони репрезентовані архетипним образом могили: «Пройшли вже й могилу на третій верстві – степ далі ще рівніший і краю йому немає» [141, 1, 54].

Просторовий образ могили у прозі Д. Марковича не має такого концептуального значення як, скажімо, у творчості Тараса Шевченка. І все ж Д. Маркович підсвідомо розбудував художній простір твору відповідно до попередньої літературної традиції, репрезентованої передусім міфопоетикою барокової поезії та творчості Тараса Шевченка. Згадка про могилу «У наймах» переростає межі звичайної зауваги, що стосується місця дії, однак глибший аналіз веде до виявлення символічних підтекстів, зрозумілих у взаємозв'язку цього просторового символу з іншими топосами й локусами твору.

О. Боронь виділив такі основні значення образу могили у творчості Т. Шевченка: могила як компонент ширшого простору (степу, пейзажу, України); медіатор між небом і землею; сакральний простір на противагу профанному (дослідник зазначає, що постійної опозиції тут не існує – в ролі профанного простору можуть виступати найрізноманітніші об'єкти – яр, перехрестя тощо) [19, 61 – 66]. Топос могили структурує художній простір, у багатьох випадках набуваючи значення помежів'я. Так і у творі Д. Марковича

«У найми». Не випадково, що завірюха, яка в людському просторі була слабким вітерцем, починається саме «за могилою».

Вітер, ще одна домінанта динамічного пейзажу, постає своєрідним символом розбурханої стихії, що стирає межі й знищує орієнтири: «Несеться вітер хуртовиною, забира з собою легенький сніжок з землі, забирає й той, що пада з неба, й несе його назустріч подорожнім» [141, 1, 55]. Таким чином, степ перестає сприйматися як географічне поняття й перетворюється на своєрідний паралельний вимір. На його відмінності від простору села наголошує ліро-епічний наратор: «Літом степ чудовий, хороший, а все ж якийсь таємничий, а снігом вкритий – суворий, страшний» [141, 1, 55]. Степ постає не просто територією, відмінною від обжитої визначальними характеристиками (вільний простір, безлюддя тощо), але й місцем, де значущими є категорії, не такі важливі для людини, яка перебуває у просторі міста, села, житла. До них належить здатність орієнтуватися, знання дороги: ««Заблудила...» Страшне слово у степу: нема страшнішого!» [141, 1, 57].

Мотив втрати орієнтирів, страх невідомого простору, що співвідноситься зі смертю (в даному творі цей мотив конкретизується в реальній небезпеці загинути від холоду) також має глибоку культурну зумовленість, як справедливо писав В.Топоров: «Новий простір невідомий людині, яка звикла до старого простору і користується ним на певному глибинному рівні несвідомо або підсвідомо. Під час переходу до нового простору людина виявляється позбавленою цієї колишньої неусвідомлюваної опори у вигляді старого простору з його властивостями, і її охоплює той шопенгауерівськи-ніцшеанський жах [...], який невід’ємний від людини, яка раптом засумнівалася у формах пізнання явищ. Нескінченність і незаповненість простору, його порожнеча [...] позбавляють людину всіх можливостей орієнтації, тобто співвіднесення себе з простором і його частинами» [210, 250].

В образку Д. Марковича мотив загибелі від холоду і пов’язаного з ним страху, передсмертних марень, що розроблювався й Панасом Мирним («Повія», «Морозенко»), здобуває виразно модерністські виміри прозописма,

активізуючи підтекст твору й архаїчну, міфопоетичну свідомість читача. Такий художній ефект досягається передусім граничним спрощенням екзистенційної ситуації, в якій опиняється героїня. Панас Мирний свідомо наголошує на соціальній складовій трагічного фіналу (шинок, на який перетворилася хата героїні і біля якого вона помирає, повернувшись у рідне село; гнівні слова односельця дівчини про нищівну владу міста в романі «Повія») або ж щедро орнаментує сцену загибелі хлопчика, вводячи фантастичні постаті, що втілюють його передсмертні марення («Морозенко»).

Д. Маркович натомість мінімалізував вплив зовнішніх об'єктів, увиразнюючи цим порожнечу хаосу, який, за В. Топоровим, спричинює екзистенційний жах в душі людини. Кульмінація образа є яскравим виявом повернення до міфологічної свідомості, що передбачала, за Ю. Лотманом, певний сюжетний простір, розподілений однією межею на внутрішню і зовнішню сфери, і одного персонажа, який здобуває можливість її перетинати. Надалі, коли циклічний текст, що відповідає міфологічній свідомості, трансформується у лінійний, «рухливий персонаж розчленовується на низку-парадигму різноманітних персонажів такого самого плану, а перепона (межа), також кількісно збільшуючись, виділяє групу персоніфікованих перепон – закріплених за певними точками сюжетного простору нерухомих персонажів-ворогів («шкідників», за термінологією В. Проппа). В результаті сюжетний простір «населюється» численними й різноманітно пов'язаними й протиставленими героями. З цього випливає певний окремий висновок: чим помітніше світ персонажів зведений до одиничності (один герой, одна перепона), тим ближче він до первинного міфологічного типу структурної організації тексту» [134, 75]. Твір «У найми» репрезентує саме цю ситуацію, гранично наближену до міфологічних колізій: героїня опиняється сам на сам з ворожим простором степу; цей простір через свою непізнаваність людини є для тієї перепонаю, яку необхідно подолати. В цій ситуації «знімаються» соціальні характеристики героїні, та суспільна й матеріальна ситуації, що штовхнули її на відчайдушний крок. На перший план виходить потреба вижити

і врятувати дитину, для чого потрібно подолати ворожий простір (антисвіт) як єдину перепону.

Такі висновки про якісно інший, на відміну від реалістичного – передмодерністський характер репрезентації художнього простору доходимо на підставі комплексного дослідження категорії художнього світу у творчості Д. Марковича. В. Топоров слушно наголосив: ««Спустошення» простору, зникнення його звичних деталей [...] поселяє в душі людини тривогу, як і протилежна операція «переповнення» простору, його перевантаження надлишковими об'єктами, що призводить до тісноти й звуженості, яка заважає і орієнтації в просторі, і руху в ньому» [210, 251]. Два полярні вияви трансформації простору у творчості Д.Марковича репрезентують «У найми» і «Мій сон». У першому випадку маємо якраз той приклад «спустошення» простору, який охарактеризував В. Топоров. У другому, прийом нагромадження знайомого й обжитого простору хати. Винне у цьому вторгнення людей, які, за «нормальною», реальною, а не сновидною логікою, ніколи не могли б опинитись у цьому просторі, – представників репресивного царського апарату. Мотив надмірного заповнення простору, що деформує його, в поєднанні з мотивами нерухомості, вимушеного мовчання витворює особливу атмосферу нічного жахіття, що слугує метафорою безпросвітнього існування людини під опресією царського уряду.

Образок репрезентує й інші просторові об'єкти, змістова енергетика яких менш потужна, ніж у констант церкви й могили. Повернення зі степового простору у простір людський також марковане певними матеріальними об'єктами. Проте вони мають тепер периферійний характер, символічне значення, а отже, і функцію просторотворення послаблено: його складають загата, млини і, нарешті, людське житло. Різко відрізняється й тон оповіді. Якщо вихід із села, початок блукань Ганни й Марисі оформлені як об'єктивований виклад від третьої особи, то завершення цього шляху становить поєднання відчайдушного внутрішнього монологу героїні, близького до потоку

свідомості, зі стислими «нотатками» розповідача, які наближаються до драматичної ремарки.

Степ як простір смерті фігурує і в іншому оповіданні – «Шматок», де знов виникає мотив самотності й загибелі серед розбурханої стихії. Тут, як і в образку, діє протиставлення степового безмежжя замкненому простору хати. Ці просторові виміри співвідносяться як відкритість / замкненість, тепло / холод. Домінантами степового простору виступають вітер і дощ, тоді як оселя господаря конкретизується через елементи обжитої території, як-от двір, рундук, хата. Варто зазначити, що тут, як і в попередньому творі, маємо справу з оприявленням межі двох світів – обжитого, людського, і сакрального, степового, співвіднесеного з потойбіччям. Автор акцентує увагу на ієрархічній будові простору: дворище з хатою розташовані нижче за площину степу, у яру (аналогічне шевченківське протиставлення могили і яру як сакрального і профанного простору). Відтак фізична неспроможність господаря роздивитися з рундука те, що діється у степу, в художній тканині твору набуває метафоричного значення – це вже «сліпота серця», духовна нездатність ситої людини відчувати страждання народу. Така метафоризація побутового плану підсилюється, з одного боку, прийомом замовчування (атагас, звітуючи перед господарем про події минулого дня, не розповідає йому про смерть хлопчика, хоча і він сам, і його товариші важко переживають цю втрату), а з іншого – введенням до тексту медичного висновку, що імітує канцелярську мову (один із улюблених художніх ефектів Д. Марковича) і в такий спосіб демонструє знецінення людського життя у суспільстві, орієнтованому на матеріальні чинники.

Інше смислове наповнення константи степу формує образний лад оповідання «На Вовчому хуторі». Вже пейзаж розгорнув спектр емоційно-змістових конотацій концепту «степ»: це і співмірність степу з іншими стихіями, моря і неба; відчуття самотності, яке охоплює людину у степу: переживання серед нього вічності й наближення до Бога; і, нарешті, пробудження історичної пам'яті (тут автор знову звертається до романтичного

символу могили, в якій стогне козак). Власне, цей художній елемент нічного краєвиду знову відсилає нас до попередньої літературної традиції – український фольклор містить своєрідний «козацький» варіант європейського сюжету про лицарів, які сплять під землею до слушного часу, щоб прокинутися у скрутну мить і боронити рідний край. До речі, Тарас Шевченко, як стверджують біографи, «вважав кімерійсько-скіфські кургани козацькими могилами, і таке переконання знайшло відображення в його ранньому доробку» [19, 59]. Згадка про козака й козацьку могилу водночас перекидає смисловий місток до концепту-домінанти – «Воля».

У контексті оповідання цей концепт співвідноситься передусім із козацтвом, що, поруч із іншими постійними образами, найчастіше репрезентується у національній свідомості простором степу. Антитезою вільного степового життя табунників у творі є кріпацтво. Відповідно, степ, куди тікають Тарас Вовк та його побратими, а також хутір сприймаються не просто як інший, на відміну від кріпацтва, стан, а як нове життя, інша реальність. Така художня рецепція архетипного образу увиразнюється мотивом зміни імен (відомо, що імені приписувалися доленосні функції, воно сприймалося як сакральне, визначальне для життя й характеру людини). Символічне прізвисько ватажка Вовк, пов'язане з сильним волелюбним і хижим звіром, а також імена інших табунників (Петро та Микита Утікачі, Іван Вільний, Кузьма Перекотиполе) так чи інакше корелюють з концептом «Воля» та народним уявленням про козака як людину, незалежну від диктату несправедливого суспільства. В цьому контексті символічний простір степу нерозривно пов'язаний із авторським концептом хутора як особливого й опозиційного світу.

«Хуторянство» текстів Д. Марковича позбавлене однозначно-позитивного забарвлення, в чому виявляється особливість його реалістичного прозописьма. Це впливає з протиставлення обжитого людського і сакрального, таємничого степового простору у попередніх творах. Простір людини як носія несправедливості й жорстокості протиставляється гармонійному, наближеному

до Бога просторові природи вже у пейзажі, який відкриває оповідання. Це розкішна картина ночі та світання у степу, і вона композиційно звужується до змалювання окремих людських постатей, що дисонують із загальним величним тлом. Спершу люди постають елементом пейзажу, проте статику руйнує епізод бійки, в якому автор натуралістично акцентував низку неестетичних деталей (закривавлена постать і пошматований одяг конокрада).

Протиставлення простору природи і простору людини текстом увиразнюється, досягає максимального загострення контрасту: «Тепле сонячне проміння освітило усі закутки безлюдного хутора: навкруги увесь степ любо та весело вилискувався на сонці; від усього божого створіння віяло спокоєм, тихими радощами, любовію, а з Тарасової хати, де були люде виривався жалібний стогін, мішаючись з диким, несамовитим людським криком...» [141, 1, 37]. Як бачимо, простір хати, що традиційно асоціювався у архетипній свідомості українців із світобудовою, позбавлений тут сакрального значення. Він перетворюється на катівню, місце панування гріха й жорстокості. Не випадково хата представлена як місце, куди не досягає сонце, хоча при цьому акцентована присутність у ній людей. Конокрада рятує тільки втручання онуки Вовка, яка будить у дорослих жаль і співчуття.

Особливого смислового навантаження здобуває протиставлення степу і житла / будівлі в оповіданні «Весна». Антитеза набуває у творі ускладненого характеру, оскільки картини природи, степу здобувають низку опозицій: тюремна камера, кабінет губернатора, кімната, панський будинок, що нагадує про лотманівський принцип бінарності / множинності як умови існування семіосфери. Фактично кожен із цих замкнених локусів містить певні деталі-натяки на константу неволі, ізолюваності тощо. Так, зображення чепурної кімнати, де оселяється під поліційним наглядом Іван Некора, містить промовисту деталь: «Дерев'яні стільці витягнулися в рядок, неначе москалики коло стінок...» [143, 261]. Таке порівняння, поряд зі спогадами Семена про в'язницю та оповідками його батька про військову муштру, набувають символічного значення – проникнення державного репресивного порядку

навіть у приватну сферу, ілюзорність волі, яку здобуває Семен. Прикметно, що автор постійно моделює паралельні ситуації, в яких постає розвиток почуття між героями. Знайомству Семена з інтер'єром нової квартири відповідають настрої Наді, що опановують дівчину після сцени у станційній конторі (замкненому просторі), де вона зустріла хлопця: «От тобі й воля, що вранці почувала, – промовила вона сама до себе пошепки» [143, 253].

Степ і людська оселя семантично маркуються як антитетичні поняття й завдяки особливості нарації (присутність «всезнаючого» оповідача) постійно функціонують у творі, осягаючи широкий діапазон – від прямої характеристики певних постатей, подій, місць до імпресіоністичного злиття з предметом зображення-спостереження. Так, в епізоді подорожі героїв до міста Д. Маркович чітко відстежує їх взаємне переміщення в просторі: «Світлого життя радісного не було на Надиному обличчю...

Карету – тюпцем шестеро коней ледве тягли.

А там, далі, напереді верстов за п'ятнадцять, хутко бігли коні і везли в'язня. Він сидів, зогнувшись трохи не вдвоє, і понуро дивився у спину ямщика» [143, 254].

Степовий простір зумовлює особливу масштабність, широту погляду, неквапливість дій. В цитованій ситуації розповідач «згори» обсервує картину весняного степу, що дає можливість досягнути ефекту одночасності подій: душевний стан молодих героїв, які перебувають у дорозі, переданий за допомогою паралельної композиції. Неважко помітити, що просторові параметри при сюжетотворенні наділяються особливою вагою. Автор постійно констатує перебування розлучених молодих людей у замкненому просторі: «Карета не нагнала перекладної. Перекладна з арештантом [...] увечері пробігла просто до канцелярії губернатора, а карета після полуночі під'їхала до великого, стародавнього княгининого будинку» [143, 255].

Одним із найвагоміших компонентів антитетичного щодо степового простору образного ряду є палац. В ньому, як і в інтер'єрі помешкання Семена Некори, акцентується особливий суспільний контекст,

подієвого тла. Тут метафоризовано вагу будматеріалів, які використано під час зведення палацу, що перетворює його на протиставлену весняній природі просторову домінанту: «Двоповерховий, він клався з цілого дерева, все на йому важке, бо будували його тяжко кріпаки за старого князя. Своєю вагою він сердито виглядав з-за дерев і наче давив усе круг себе» [143, 255]. Образними відповідниками степу в художній структурі твору виступають ліс і річка, що стають тим гармонійним середовищем, у якому розквітає кохання героїв. Надя означає світ природи як сакральний простір, ізольований від людського горя, відтак закохані стають посвяченими. Ця ознака, поруч із служінням високому ідеалу, радикально відрізняє їх від «представників умираючого покоління».

Таким чином, простір (у даному випадку степу і – ширше – природи) перетворюється на засіб морально-етичної характеристики персонажів. На такій функції художнього простору наголошував Ю. Лотман: «Оскільки... художній простір стає формальною системою для побудови різноманітних, у тому числі й етичних моделей, виникає можливість моральної характеристики літературних персонажів через відповідний їм тип художнього простору, що постає вже як своєрідна двопланова метафора» [134, 10]. Між іншим, авторитетний учений висловив цю тезу стосовно творів М. Гоголя. Інтертекстуальні зв'язки з гоголівськими «Мертвими душами» виразно простежуються і у «Весні» Д. Марковича, зокрема у лейтмотиві дороги та у сцені зустрічі героя з молодою і літньою жінками. В образі дівчини, як і у М. Гоголя, акцентовано свіжість світосприйняття, свободу від світських умовностей. Образ Наді органічно співвідноситься з картиною весняної природи – дівчина тішиться сонцем і краплями роси, що падають з дерев, у той час як княгиня спить або ж висловлює невдоволення поведінкою дочки.

Моральна характеристика героя за його належністю до певного простору ще виразніше простежується в оповіданні «Іван з Буджака». Тут маємо явні відгомони натурфілософських ідей, репрезентованих в українській літературі передусім І. Котляревським («Наталка-Полтавка») та Г. Квіткою-Основ'яненком («Маруся»). Загартований у боротьбі з грізною стихією, чабан-

степовик, син родючої землі, протиставляється мешканцям міста. Така антитеза характерна і для української літератури II пол. XIX ст., що плідно освоїла тему пролетаризації селянина: представники села, цілісні й вольові натури, почуваються чужими серед міської облуди й розпусти («Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького), стають його жертвами («Повія» Панаса Мирного).

Уже портретом Івана Д. Маркович підкреслює його фізичну й моральну силу на противагу звироднінню інших в'язнів: «Високий, стрункий, з гострим пронизуватим поглядом чорних очей, з піднятою вгору головою, з нерухливим засмаленим обличчям, що нагадувало собою блідо-червону статую, з волохатою грудниною – він наганяв страх на всіх млявих і вселяв якусь огиду у всіх понівечених, золотушних синів уличної, городської цивілізації... Мирний городянин, що звик у житті тільки до дрібних каверз, лукавства та облуди, мимоволі бліднів перед цією цільною натурою, перед цим дужим, могутим степовиком...» [143, 46].

«На Вовчому хуторі» – твір, де автор культивує ідентичні характеристики персонажів, різко протиставляє зовнішність і поведінку конокрада, репрезентанта простору «неволі», – табунника, що належать простору степу / хутора, співвіднесному з пам'яттю козацтва.

У низці творів Д. Марковича структуротворчим виступає мотив дороги, що трансформується, постає реалістичним втіленням «горизонтального шляху» (В.Топоров), як, наприклад, в оповіданнях циклу «З давно минулого»; корелює з казковим мотивом ініціації (дорога до лісу в автобіографічному творі «Мої гріхи»); репрезентує освоєння сакральної території («На Вовчому хуторі») або шлях, що веде до страшної й ворожої периферії («У найми»); нарешті, перетворюється на внутрішній шлях до самопізнання й самореалізації («Весна»). Сюжетні інваріанти дороги у прозі Д. Марковича є одним з провідних принципів організації художнього простору.

Як справедливо ствердив В. Топоров, «У міфопоетичних описах цього шляху впадають в око дві особливості. Одна з них стосується начебто внутрішньої характеристики шляху з погляду втілення в різних частинах шляху

властивості «бути сакральним». Під цим кутом зору розрізняються два види шляху, позначені різними об'єктами: 1) шлях до сакрального центру, що будується як оволодіння все більш і більш сакральними концентричними зонами з розташованими в них об'єктами, аж до суміщення себе з цим сакральним центром, що позначає повноту благодаті, причастя, священності; 2) шлях до чужої й страшної периферії, що заважає возз'єднанню з сакральним центром або ж зменшує сакральність цього центру; цей шлях веде із прихованого, захищеного, надійного «малого» центру – свого дому, точніше – з образу святилища всередині дому (куток з образами, вогнище з живим вогнем, домашній жертвник тощо) – в царство невизначеності, що дедалі зростає, негарантованості, небезпеки» [210, 273].

Перший тип шляху, до сакрального центру, відтворено в оповіданні «Мої гріхи». Структура твору має чимало спільного з казковою, передусім мотиви ініціації й подорожі для пошуку правди. Тут, як і в низці інших творів Д.Марковича, природа утверджується як найвище духовне начало, що перевищує будь-які людські прояви й поривання. Твір відкриває докладна історія господарювання на хуторі, який купують герой-«включений» наратор-оповідач і його дружина. Хутір у творі – антитеза місту, не лиш обжита, а власноруч створена і впорядкована територія. Досить широко репрезентовано у творі опозицію «свої – чужі», основоположну для людської психології й культури. Так герой намагається встановити добросусідські стосунки з селянами, однак зустрічає недовіру, а після пожежі, яка знищує його майно, – ще й зловтіху: «– А чорт його не візьме! Збудує другу клуню.

- Він багатий, не пропаде. Так їм, панам, і треба...
- Нехай по містах сидять» [143, 447].

Таким чином, «свій» простір хутора виявляється оскверненим – не тільки наслідками пожежі, а й недобрим ставленням людей, які не приймають свого благодійника, вважають нещирим («Пан одурить»), декларують його приналежність до чужого, ворожого простору міста.

Оповідач залишає хутір у надії знайти гроші на його відбудову. Цей епізод має багато спільного з казковим мотивом: герой вирушає у світи без певної мети, але маючи надію знайти правду, ліки, вірного побратима тощо: «– Куди ж ти йдеш і коли повернешся? – запитала мене дружина.

– Не можу сидіти тут серед ворогів. Куди їду – не знаю. Коли приїду – не знаю. Дорогою все обдумаю. Мені дуже тяжко... Або зовсім не вернуся і дам тобі звістку, що робити, або вернуся з повною кишенею грошей, щоби будуватися та продовжувати господарство» [143, 448].

Перший етап духовної ініціації героя (підпал, невдячність, розчарування в людях) спонукає його вирушити в дорогу. На те, що це саме ініціація, вказують іронічні слова маршалка: «Це вже у нас на Волині такий звичай. Значить, і ви вже хрещені в нашу віру. Віншую! Це у нас завше так: хто купить маєток, зараз же його мужики сплять» [143, 449].

Другим етапом ініціації героя стають події, що розгортаються в місті – візит до маршалка, обід у клубі. Тут простежується подальше розгортання теми «своїх» і «чужих»: представники міського «вищого товариства» зустрічають героя як свого, радять йому суворіше поставитися до селян, не допомагати їм, а визискувати, інакше вони «на голову сядуть». Герой не може ідентифікувати себе з цими людьми: «Куди я попав? Що спільного у мене з цими дикунами? Скоріше геть од їх, мені не по дорозі з ними» [145, 2, 450]. Оповідач продовжує свій шлях. Подієва канва твору не завершується його приїздом у ліс – за порадою маршалка він їде до Кривина, до поміщика Германа, який купує в нього пшеницю і дає гроші в борг. Однак сакральний центр художнього простору твору розташований саме в лісі, топос якого наділений найбільш символічним значенням: саме тут відбувається кульмінаційне напруження, злам і очищення почуттів головного героя. Про це свідчить його діалог з дружиною наприкінці твору: «– Скажи, будь ласка, з чого ти такий веселий, невже тому, що добув стільки грошей?

– Ні, – кажу, – ще і не з того.

І далі розказав усе, що пережилося, про мій гріх проти людей і про те, як я думаю» [143, 452].

Таким чином, основний акцент у творі зроблено не на викладі незвичайної події, що прикметне для новели, а на доленосній трансформації свідомості героя, що відбувається в сакральному в лісі. Літературознавче прочитання твору дозволяє ствердити архаїчність його структури, що, незважаючи на злободенну проблематику твору, є очевидною. Подібну структуру мають фольклорні казки або деякі античні романи. За вірогідними спостереженнями М. Бахтіна, герой у творах доби античності проходить випробування на самототожність. Переживаючи низку пригод, він повертається додому, не зазнавши докорінної психологічної зміни, як це часто бачимо у творах нового часу, але залишившись собою. Дорога ж виступає організуючим фактором художньої структури – дозволяє проявитися якостям героя в зустрічах із іншими персонажами й подоланні труднощів. Такий шлях випробувань проходить і герой-оповідач Д. Марковича: приїхавши в село з наміром «внести світ і культуру серед селян, жити трудовим життям серед людей і природи» [143, 448], він зазначає розчарування в людях, перевіряє себе у зіставленні з представниками панівної верхівки, потрапляє до лісу (сакрального центру, де гармонізує свій душевний стан), здобуває підтвердження власної ідейної позиції під час зустрічі з Германом («Просвіти треба, багато світу і волі...») і остаточно утвердившись у своїх переконаннях, повертається у власний хутірський простір, щоб продовжувати роботу на користь рідного народу.

Протилежне змістове наповнення архетипного образу дороги – шлях до ворожої периферії – зустрічаємо в образку «У найми». Образ степу, через який пролягає шлях Ганни і Марисі, належить до сакральної сфери (мотив Божої кари, особлива організація степового простору за законами, чужими людським). Як профанна периферія сприймається в художній структурі тексту чуже село, куди мати мусить віддати в найми дочку. Не випадково межа рідного села героїнь маркована сакральними образами церкви і могили, тоді як чужий

життєвий простір – профанними, а то й демонічними, за народним світосприйняттям, об'єктами загиби і млина. Важливий культурологічний аспект містить підтекст твору. Це романтичний за своєю природою образ чужини, «чужих людей», що в контексті української літератури прочитується як національно забарвлений відповідник бюргерів у німецькій романтичній традиції, тобто втілення байдужого або ворожого оточення, яке не розуміє і не приймає героя. Романтичні інтенції надзвичайно потужні в національному письменстві і є визначальними для художньої структури творів найрізноманітнішої стилістики й хронологічної приналежності в т.ч. малої прози Д. Марковича. Найми виступають образною антитезою сакрального домашнього простору; дорога в найми пролягає у зворотний від церкви бік і у напрямку периферійного образу млина, завершується ж вона за межею фізичного світу. Символічними є слова Ганни, яка знаходить свою дочку мертвою: «У найми... у найми оддала!».

Ще один інваріант мотиву дороги характеризується вищим рівнем метафоричності, ніж два попередні. Як зазначає дослідник В.Топоров, «У багатьох міфопоетичних і релігійних традиціях міфологема шляху виступає не тільки у формі зримої дороги, а й метафорично – як позначення лінії поведінки (особливо часто морального, духовного), як певне зведення правил, закон, вчення, свого роду віровчення, релігія. В багатьох випадках цінність шляху полягає не стільки в тому, що він увінчується певним успіхом, досягненням благого і сподіваного стану, скільки в ньому самому» [210, 273 – 274].

Багатовимірний образ шляху належить до провідних в оповіданні «Весна»: це реальна дорога, на якій зустрічаються герої, і шлях світоглядного формування, який проходить Надя. Дорога як речовий атрибут художнього світу не обмежується текстовим простором, який має відкриту структуру. Її протяжність репрезентована головним чином через образ Семена Некори. Попередній шлях героя представлений його спогадами про одеську в'язницю, розповіддю про родину, з якою він не підтримує зв'язків, а майбутні подорожі

окреслені в одній з фінальних сцен, де він розповідає Наді про заплановану втечу і кличе з собою. Дорога як процес внутрішніх, моральних і світоглядних шукань людини більшою мірою співвідносна з образом Наді: зовнішній шлях, що пролягає весняними полями, перетворюється для героїні на шлях становлення. Поворотним моментом такого перетворення стає зустріч з Семеном.

Міфологема дороги корелює з концептом «Воля», який є наскрізним для даного твору, втілює ідею руху й розвитку. Тут доцільно згадати спостереження Ю. Лотмана, який, простежуючи процес утворення лінійного сюжету із циклічного, міфологічної свідомості, наголошує на співіснуванні двох типів персонажів: рухливих, що долають певний шлях, який має просторову тяглість, і непорушних (принаймні в розумінні психологічної динаміки), персонажів-«шкідників» (за термінологією В. Проппа), що створюють перепони на цьому шляху. «Весна» структурно якнайкраще відповідає такій класифікації. Надя подорожує з матір'ю весняним степом, і ця дорога сповнює її радістю життя. Першою важливою віхою в розвитку зовнішньої і внутрішньої дії стає зустріч з арештантом Семеном, яка відбувається у приміщенні станції, в замкнутому просторі, що протиставляється степу, асоційованому з волею. Зустріч відбувається в оточенні персонажів, ворожих почуттю героїв, яке тільки зароджується (жандарми, княгиня). Ця зустріч примушує Надю вперше замислитися над несправедливістю, яка панує в світі («От тобі й воля, що вранці почувала»). Сюжетотворення засноване на принципі паралелізму-контрасту. Адже дороги молодих людей розходяться, але вони постійно згадують одне одного. В епізоді «паралельних» спогадів, героїв також акцептовано рух: «Карету – тюпцем шестеро коней ледве тягли.

А там, далі, напереді, верстов за п'ятнадцять, хутко бігли коні і везли в'язня» [143, 254].

Друга важлива зупинка на шляху героїв, що відповідає лінійній структурі твору, теж відбувається в закритому просторі, бо кімната в канцелярії губернатора, де залишають на ніч Семена Некору, і спальня Наді в панському

маєтку також утворюють паралель. Автор підкреслює її за допомогою певних деталей інтер'єру – канапи в канцелярії і ліжка в Надиній кімнаті. Ці предмети стають речовими маркерами життя героїв і водночас – потужними інструментами психологізації: «На канапі постелили постелю, і Некора після 18 місяців гидотного життя по тюрмах та казематах, після 15-денної скаженої їзди на перекладній почував себе неначе в раю. Стомлене тіло, кістки, наче побиті, зразу почули якусь приємну втому; він ліг у чисту постелю на м'якій канапі і витягнувся у весь свій великий зріст» [143, 255]. «Вона мало-помалу роздяглася, умилася і лягла на чисте, біле ліжко. Стомлене з дороги тіло почуло приємність, млосно стало, хороше. Вона вся витягнулася, і їй ще краще стало, от... от – і засне. Але в той мент, як блискавка, проявилася думка, що вона лежить у гарному покої, гарне повітря з саду вливається в одчинене вікно, чудові звуки соловейка носяться по кімнаті, під нею постіль біла, чиста, м'яка, а там... там... куди його повезли, там... звичайно у тюрмі – брудно, душно, на вікнах ґрати, неволя там тяжка, там гірко. І їй стало соромно за цю м'яку постіль, за ці розкоші, й сон утік, і, обпершися на руку, вона широко розкритими очима дивилася у темряву, наче думала в ній прочитати відповідь на питання: де та правда...» [143, 264].

Наступна зустріч героїв відбувається в палаці княгині. У цьому компоненті розповіді зовнішній шлях, представлений дорогою як реальним об'єктом, елементом пейзажу, трансформується у внутрішній шлях становлення героїні. Надалі Надя і її внутрішній світ опиняються в центрі твору, оскільки Некора сприймається головним чином як рушій світоглядної еволюції, що її переживає дівчина. Епізод втечі закоханих у природний світ, ідеальний на протигагу недосконалому людському, відіграє роль своєї ретардації. Не випадково автор використовує прийом замовчування, водночас створюючи ефект «відсутності» героїв у текстовому просторі: «Вони подалися до лісу, і яку вели там розмову, як один на одного подовгу дивилися, і як себе почували – про те ліс розкаже, травиця прошелестить, пташки проспівують, бо

вони всі спочивають кохання, люблять кохання, приймають його щиро, вітають...» [143, 285].

Твір має відкритий у життя фінал. Долі головних героїв знову розходяться, але в інший спосіб, ніж на початку оповідання, де автор просто фіксував їх переміщення у фізичному просторі. Тепер їх «лінії долі» відповідають різним вимірам концепту «дорога»: шлях Семена співвідноситься з об'єктивним «горизонтальним шляхом» (герой тікає з міста); шлях Наді існує у метафоричному вимірі – вона залишається в мастку, але автор вказує перспективи розвитку характеру (навчання за кордоном, оволодіння знаннями з метою роботи задля народу).

Отже, просторова модель хутора в художньому світі Д. Марковича вступає у складні взаємозв'язки з іншими компонентами індивідуально-авторської семіосфери письменника, що характеризуються і певною значенневою суголосністю (концепти «хутір» і «степ»), і антитетичністю (сакралізований хутірський світ, де панує свобода й гармонія, і профанний простір міста як втілення неволі, кривди й брехні). Це посприяло виробленню рафінованішої психологічної культури письма епіка, відбило прогресивні тенденції прозописьма доби.

2.2. Характерокреаційні стратегії, просторові принципи розбудови персонифікації Дмитра Марковича-епіка

Д.Маркович вивів низку яскравих людських типів та самотніх характерів, що відбивають прикметні риси творчої індивідуальності письменника: глибокий психологізм; органічне поєднання літературної традиції реалістичного способу письма з модерністськими світовідчуттям і письменницькою технікою. Особливо цінним для нас є визначення специфіки зв'язку між засобами творення образів-персонажів і особливостями моделювання художнього простору.

Синтетичність образного мислення Д. Марковича виявляється на всіх рівнях тексту, втім і характерокреаційному. З одного боку, автор послідовно вдається до реалістичної типізації, соковитого побутопису, з іншого – активно освоює вияви ірраціонального в людині, моделює екзистенційно складні ситуації, в яких герой виявляє не лише соціально детерміновані пласти свідомості, а й підсвідомі порухи, що підлягають глибоким людинознавчим узагальненням.

Особлива увага у творенні образів-персонажів приділяється портретним характеристикам. Загалом такий підхід відповідає міметично-реалістичним принципам письма, однак портрети персонажів засвідчують значне ускладнення художнього інструментарію. Реалістичною в основі є репрезентація зовнішності персонажа як фізичної і генетичної певної данності. Відповідно, портрет часто відіграє прелімінарну функцію показника соціальної належності героя, його вдачі тощо: «Панич був високого зросту, убраний у пальто легеньке і в чорному брилі з широкими крисами, що носили тоді, у 1870 роках студенти в Одесі. [...] Він вийняв хустку, обтерся, зняв бриля, і видно було молоде лице, горде, хороше, з чорними очима, тільки страшенно бліде, і не то що бліде, а кольору арештантського: жовто-зелено-сірого. Велике густе

волосся, одкинута назад, відкрило його білий крутий лоб; вусики і тільки що проросла чорна борідка ще більше білили лице» [143, 250].

Цей портрет уводить читача в умовно-об'єктивний світ, змодельований за реалістичними принципами, де створено художню ілюзію максимального наближення категорій часу, відстані тощо. Вказівка на часовий період, коли відбуваються події, соціальний стан героя, акцентування портретних характеристик, які одразу «сигналізують» читачеві про появу у тексті протагоніста, творять конкретику викладу. Особливий акцент робить автор на одязі своїх персонажів (детальний опис костюма волоцюги в новелі «Два платочки»). Одяг персонажа стає показником його належності до певної соціальної категорії, слугує розподібненню «своїх» і «чужих», покладеному в основу ключових опозицій прози Д. Марковича («степ – місто», «хутір – місто»), як у новелі «Іван з Буджака»: «Одягли його в постоли, іршані штани, лінтваревий кожух, дали смушеву шапку, а найголовніше – зробили йому черес – широкий шкуратяний пояс, щоб ховати ножі, корінь талан, що вживався на ліки овечі, й носити всяку всячину» [144, 1, 6]. Художня деталь шкіряного поясу – виступає сюжетним центром новели. Автор привертає до нього увагу читача не лише з метою підкреслити належність героя до простору волі (такі пояси носили й опришки) на противагу замкненому простору міста, а й готує таким чином майбутній новелістичний пуант – з череса Іван витрусить гроші, аби віддати їх арештантці-породіллі.

Однак портрет у художній структурі творів Д.Марковича незрідка позбавлений об'єктивності й подається через сприйняття героя. Таке суб'єктивне бачення зумовлює особливу роль художньої деталі, що має значне смислове навантаження й інколи належить не об'єктивній картині дійсності, змодельованій у творі, а світобаченню персонажа: «Примітила Надя його старі чоботи і на одному й латку побачила. Ця латка не давала їй спокою. А руки у його красиві, білі-пребілі. На цих руках, їй здавалося, були важкі кайдани» [143, 271]. Художні стратегії оновлення українського портретопису простежується в особливому «стереоскопічному» ефекті змалювання

зовнішності, що досягається зіставленням кількох точок зору на одного й того самого персонажа. Так, у новелі «Іван з Буджака» герой постає у кількох наративних площинах – в різких, осудливих репліках прокурора і глядача в'язниці; в іронічному авторському пасажі – непрямій мові, що імітує бачення злочинця «добропорядним громадянином» («Острожник, душолюб, найпошлюбший між людьми, а подивіться, яка у його постать, який вигляд – неначе він який-небудь дука-князь!.. Звичайно, що кожному путящому чоловікові досадно стане» [143, 45]): нарешті, в об'єктивованій авторській розповіді, яка висвітлює справжню історію Івана. Така множинність поглядів на постать персонажа підготовлює центральну колізію твору, що розкриває справжню сутність Івана як людини безкорисливої й благородної, але скаліченої суспільною несправедливістю.

Подібний прийом використовується автором в оповіданні «Весна», де образ товстої хазяйки вибудовується на перетині оповідних площин – влучної імпресіоністичної замальовки автора-наратора, думок Некори й іронічної самохарактеристики героїні.

Творчість Д. Марковича становить сполучну ланку між реалістичною традицією нової української літератури й здобутками модернізму, що на поч. ХХ ст. розвивається в національному письменстві. Спадщиною ще класицистичної традиції є промовисті імена (Панас Плохий, герой «Невдалиці»; Семен Некора, борець за права народу із «Весни»). Прозивні прізвища, поряд із реалістичним портретом, прямо характеризують протестантів, вказуючи на його соціальну належність або прикмети вдачі.

Зв'язок літературної традиції ХІХ ст. і модерністських шукань творчості Д. Марковича репрезентують, зокрема художньо трансформовані ідеї «філософії серця». Часто психологічно напружена дія твору центрується довкола серця як осередку внутрішнього життя людини, на що автор вказує безпосередньо або опосередковано, шляхом словесного оприявлення концептів «серце», «душа». Показовим щодо цього є оповідання «Замах на вбивство жінки», що відкривається автопсійною медитацією, базованою на образах

життя як ниви, серця й душі: «На довгій ниві мого життя я переконався, що віддатися своїй душі, йти по вказівках серця, скажу більше – віддатися першому доброму сердечному захопленню – ніколи не приводило до злого кінця. Само собою, бували виключення, бувало, приймеш до серця, усією душею обізвешся, пригорнеш людину, сам пригорнешся і... і... тобі наплюють у саму душу...» [143, 383]. По суті, події, викладені в творі, є розгорнутою ілюстрацією цієї тези. Лейтмотивом оповідання стає боротьба раціонального й почуттєвого начал у людині: «Тут почалися муки моєї душі, і боротьба серця з холодним розумом і обов'язком» [143, 393]. Серце і очі є образними домінантами оповідання «Весна», де почуття героїв оприявнюються через погляд, а перебіг глибинних переживань відтворюється за посередництва концепту «серце». Інколи домінанта погляду метафоризується, внаслідок чого серце наділяється здатністю бачити, як, наприклад, в оповіданні «Невдалиця»: «Немає краски, нема пера, щоб намалювати горе Горпинине. ... Вона чулим серцем бачила, що це початок поганого й гіркового кінця...» [143, 92]. Тут виявлено особливість, акцентовану в праці Н. Шумило, – своєрідність трансформації на українському ґрунті філософських ідей, які визначили розвиток європейського модернізму. До них належить передусім «філософія життя» Ф. Ніцше, що зазнала коригуючого впливу «філософії серця», визначальної для національного менталітету.

Психологія героїв малої прози Д. Марковича виявляє зумовленість соціальними чинниками, що відповідає реалістичним принципам письма. Автор досить часто вдається до розгорнутих коментарів їх вчинків і поведінки, наголошує на «типовості» психологічних реакцій. Так є, наприклад, в оповіданні «Мої гріхи», де недовіра селян до головного героя-оповідача мотивована його належністю до панівного суспільного прошарку, що визискував простолюд, а отже, суспільним досвідом. Стара княгиня в оповіданні «Весна» змальована виключно як продукт суспільного середовища. Д. Маркович уникає будь-яких характеристик героїні, окрім тих, що чітко вказують на її походження і громадянську позицію.

Епік провадив активні творчі пошуки в напрямі передмодернізму і вказаному першими українськими модерністами, – відтворення індивідуальних душевних порухів людини, що репрезентують її не просто як суспільну істоту, а як складний психологічний феномен, у якому далеко не все підпорядковується раціоналістичному осягненню. Тож, традиційний для української ментальної свідомості кордоцентризм, утвердження «влади серця» на протигагу раціональному началу втілюється в численних епізодах, де художньо обсервуються підсвідомі порухи, помежівні стани (наприклад, марення Панаса, що збирається покінчити з собою, в оповіданні «Невдалиця»). При цьому Д. Маркович застосовує досить широкий художній інструментарій – від техніки «потoku свідомості», як у згаданому епізоді, до промовистої деталізації. Містку психологічну деталь знаходимо в епізоді, який повторюється у творах «На Вовчому хуторі» і «Невдалиця»: герой хреститься, причому автор наголошує на несвідомому характері жесту: «Витерши рукавом лоба, він перехрестився. Певно, і він і сам цього не помітив, він зробив це ненароком. Адже він раз у раз хрестився, як йому було чого важко: хрестився, підіймаючи першого снопа, хрестився, приймаючись витягати повозку з рова або сани з замету» («На Вовчому хуторі» [141, 1, 39]; «Він став, перехрестився: він про хрест не думав, а воно само так прийшло, – сама рука перехрестила; вона на цім місці завжди хрестила Панаса, ще тоді як з хлопцями, неначе жаба, плигав у воду. Думки не було, ніякої думки...» («Невдалиця» [141, 1, 97])). Якщо у першому з творів зв'язок із народницькою традицією очевидний (хрест є прямою вказівкою на християнські цінності, репрезентантом яких у творі виступає онука Тараса Вовка; для дорослих персонажів ці цінності є не чужими, а тільки призабутими, на що вказує автор за допомогою несвідомого жесту героя), то у другому ця деталь служить швидше одним з важливих поворотних пунктів у відтворенні напруженого й мінливого внутрішнього стану Панаса. Він досить короткий час проходить шлях від готовності покінчити з собою до спонтанної ідеї розправитися з кривдниками і далі – до

майже несвідомого, як і хресне знамення, подвигу (порятунку Хайки, яку він збирався убити).

Подібним образним індикатором внутрішнього стану людини і містким символом є грудочка землі, яку Станислав намагається взяти з собою під час втечі із села в оповіданні «Бразиліяни». Селянин намагається зробити це на бігу, тобто, сам ритуал прощання з рідною землею здійснюється похапцем, а грудочка розпадається у нього в руках. Цей символ, поруч із іншими промовистими психологічними штрихами, окреслює образ Станислава, нерішучої й недалекої людини, що піддається масовим настроям і залишає рідний дім без певної мети: «Я йду... еге ж... іду того... адже усі йдуть... А як же!.. всі йдуть... Люде йдуть і я за ними... еге ж... Як люде... Ото й я йду...» [141, 1, 133].

Отже, паралельно з виявленням соціальної зумовленості вчинків персонажів, Д. Маркович обсервує сферу несвідомого. Відповідно, поруч із реалістичною типізацією, автор художньо досліджує маргінес суспільства, парадоксальні й небуденні натури. Соціально-психологічні типи, які художньо розробляє Д. Маркович, – «маленька людина», невдаха, скупий, шляхетний розбійник – мають значну літературну традицію, а часто і архетиповий характер. Змістове наповнення цих образів в багатьох випадках зумовлюється їх архаїчною природою; відповідно, в них активізується й ознака просторової приналежності. Постаті персонажів, як і образи матеріальних об'єктів, слугують завданню формування художнього простору – вони «населяють» цей простір і водночас організують його.

В епіка простежується зв'язок між групуванням персонажів та їх належністю до різних просторових і часових вимірів. Так, зображуючи життя декласованих елементів, Д. Маркович символічно співвідносить його із ніччю як темним, «злодійським», часом доби. Однак часова і просторова «маркованість» персонажів стає й потужним інструментом психологізації – такий прийом є особливо дієвим з огляду на неоднозначність характерів, модельованих автором.

Так, в оповіданні «Омелько каторжний» часопросторові характеристики особливо виразно корелюють із характером та сюжетними функціями персонажів. Основна дія твору відбувається в селі, хоча згадуються топоси міста, лісу, Сибіру. Останній виконує швидше символічну роль, уособлюючи покарання, маркує теж віддалений і суворий край, що ізолює злочинця від упорядкованого простору. Постать Омелька співвідноситься з образним рядом, що традиційно пов'язується з уявленнями про злочинця: Сибір (місце заслання), ліс (антипростір, що слугує прихистком для злодія), ніч (час злодіїв). Художній простір у названому творі має чітке часопросторове маркування: денні події відповідають локусам волості й шинку, нічні – Омелькового подвір'я й хати. Сюжетна канва твору включає три епізоди: змову ворогів Омелька, які дізнаються про його втечу з в'язниці і повернення в село; сцену в Омельковій хаті, коли сім'я не приймає його й він потрапляє до рук сільської влади; прощання Явдохи з чоловіком. Локуси волості й шинку вводять «центри» сільського життя: у волості снується змова проти Омелька; у шинку збираються селяни, які готують засідку на злочинця.

Ці центри належать профанній сфері, тоді як локус хати зберігає свій сакральний характер. Простір хати, куди Омелько приходить вночі, чітко структурований, на протигагу шинку й волості. Акцент проставлено на його символічному осерді (печі, біля якої пореється Явдоха), символічному образі вогню («на столі каганець миготів червоним світлом»); розташування персонажів епізоду, має багато спільного з драматичною сценою – автор дає чітке уявлення про те, в якій частині хати перебуває кожен із них. Сцени арешту Омелька, його проведів – розбудовуються за принципом контрасту. Перша відбувається вночі, в обмеженому просторі хати; друга – вранці, і просторові межі її розімкнено у перспективу, передусім завдяки архетипності образу дороги. Така контрастна композиція структурується відповідними пейзажними елементами, передусім образами двох світил: нічного («Стало місячно...») і денного («Сонечко вже підіймалось...»). Контрастними є й настроєві домінанти цих епізодів, що увиразнюються названими засобами:

відчай і гнів Явдохи, яка вночі виганяє Омелька з хати, – і гіркий смуток жінки, коли вона, назавжди прощаючись з чоловіком, цілує йому руку (ця психологічна деталь, за художніми законами малої прози, сконденсовано передає психологічний стан героїні).

Прощання Явдохи з Омельком відбувається поза межами упорядкованого сільського простору. Автор послідовно фіксував просторові межі, які відділяють героїв від нього, акцентуючи їх зустріч саме на межі звичного світу і зовнішнього хаосу: «Вони вже вийшли з села, вже і греблю переїхали, й на шлях звернули, і тільки що порівнялися з старою вербою, як із-за неї вийшла Явдоха» [141, 1, 32]. Епік поступово розширював межі обсервації (прийом антиклімаксу). Якщо в попередньому епізоді дію локалізовано у замкненому просторі Омелькової хати, то наступний починається на відкритій території, біля волості. Надалі ж простір поступово розширюється до меж села, включає маргінальні об'єкти (греблю) і, нарешті, набуває рис шляху, скерованого в безкінечність. Прикінцева авторська ремарка визначає подальшу долю Явдохи, але не Омелька: «Сонце піднялось ще вище, і його красне проміння ласкаво освітило і верби зелені, й далі купку людей з дрючками, і серед шляху жінку заціпенілу одну-однісіньку, удову» [141, 1,32].

Як бачимо, просторові параметри опосередковано характеризують персонажів – простір Омелька значно ширший, аніж простір його ворогів і дружини. Профанні локуси шинка й волості співвідносяться з представниками сільської старшини, а також тих селян, які погоджуються схопити Омелька за винагороду. Образи ж головного героя і його дружини пов'язані з сакральним простором хати й хронотопом дороги. Відповідно і час доби, що відповідає певному локусу, корелює з психологічним станом головних героїв – конфлікт між Омельком і Явдохою відбувається в ірраціональний, «злочинський», нічний час, натомість ранок і сцена прощання розкривають істинні почуття.

Подібну семантику часопросторові характеристики мають у новелі «Він присягав», де автор зображує постать українського Гобсека – лихваря Мусієнка – і історію його смерті. Тут, як і в цілій низці інших творів, Д. Маркович

вдається до архаїчних образів, які мають тривалу літературну традицію, – скупого і грішника, що розкався. В центрі уваги оповідача перебувають два персонажі-маргінали – лихвар, спосіб життя якого незрозумілий односельцям, і злодій, що промишляє поза межами рідного села. В творі знов активізуються опозиційні концепти «свої / чужі». Мусієнко прямо названий чужим, оскільки прийшов у село та різко відрізняється від його мешканців поведінкою і способом життя. Символічним є й те, що його оселя розташована на маргінесі художнього простору – на околиці села. Мешкає він також у чужій хаті, успадкованій від попередньої власниці вдови. Позичуючи певні об'єкти або персонажів як маргінальних, помежівних, ділянках художньо модельованого простору, Д. Маркович творить у руслі архаїчних традицій, що розміщували інфернальні або негативні сили за межами освоєного, а отже, раціонального й пізнаваного простору. Так, у новелі «Іван з Буджака» таку маргінальну позицію посідає в'язниця. У творі «Він присягав» образи лихваря і розбійника об'єднані не лише негативною соціальною роллю, що наголошується епізодами з життя села, а й часовим виміром (туманна ніч). При цьому автор використовує прийом, апробований у новелі «Іван з Буджака» – населений простір занурений у темряву, а маргінальний локус, де відбуваються події, освітлений: «Петрівка спала. Тільки на самому розі села миготів огник: це світилося у Мусієнка» [141, 1, 66]. Про архаїчність такого позиціонування локусів із негативним значенням свідчить аналогічний засіб оповідання Степана Васильченка «Відьма»: яскраво освітленим напередодні Різдва хатам протиставляється оселя злої мачухи-відьми, яка спокушає чоловіка відправити на смерть дітей: «А радість вже осміхається то з одного, то з другого віконця теплим червоним огником.

Пізніш за всіх заблимав огник у крайній од ярів хаті, неясний – блідий і злий» [22, 191].

Парадоксальність образу Мусієнка розкривається передусім у введенні християнських лейтмотивів – лихвар читає Євангеліє, сидячи у своїй хаті; присягає розбійникам, які катують його, на іконі, хресті та Біблії, що не викаже їх, і дотримує свого слова. Подібним чином, через біблійний мотив гріха та

покаяння, вибудовується образ Петра Савродима: розбійник приходиться до старого перед його смертю, просить у нього вибачення, а потім зізнається у скоєному злочині. Важливу роль у характеристиці обох центральних персонажів відіграє майстерне авторське акцентування різних точок зору. Низка епізодів із життя села, в яких задіяні Мусієнко і Савродим, обсервуються з позиції їх односельців. Постать лихваря змальовується не безпосередньо, а за допомогою зіставлення спостережень різних персонажів, відтворення розмов «навколо» Мусієнка і його грошей а чи пліток, які ходять селом. Внаслідок цього у творі виникає ціла галерея персонажів, які індивідуалізовані значно менше, ніж центральні постаті, проте створюють особливий ефект безпосередності викладу. Навіть оповідач, хоч і не означений прямо, явно належить до мешканців села, про що свідчать його ремарки, що стосуються інших мовців-пліткарів. Однак кульмінація твору (катування Мусієнка), стислий опис слідства і останніх днів життя старого, а також психологічно напружена новелістична розв'язка (розкаяння Савродима і примирення з Мусієнком) демонструють явну відмінність від попередньої наративної стратегії й структурно наближають текст до драматичної сцени.

Власне, тут Д. Маркович вдається до модерністського прийому зіставлення різних точок зору на персонажа. Підкреслена оповідність епізодів із життя Мусієнка, акцентуація недостовірного характеру чуток, прийом підслуховування протиставляються безпосередності й лаконічності викладу кульмінаційних точок твору, де посилюється драматичний елемент, а герої постають безпосередньо, без інтерпретації їх вчинків односельцями. Це ще один спосіб, поруч із часовим маркуванням центральних постатей (ніч), яким автор вказує на спорідненість героїв, причому не тільки негативну, а й як складних натур, здатних на справжній вчинок.

Зв'язок із фольклорною традицією виразно простежується в образі Панаса Плохого з оповідання «Невдалиця» Панас репрезентує певний психологічний тип і водночас – архетип, глибоко закорінений у народну свідомість. Він представлений, зокрема українською казкою про нещасного

Данила – доброго й працюючого парубка, якому не щастило в усіх його справах. Цей образ Д.Маркович опрацював у іншому оповіданні «Неудачный», де він представлений в іншій соціальній іпостасі – молодого інтелігента, відкинутого товариством і коханою жінкою через щирість і безкорисливість. У творі ж «Невдалиця» фольклорні мотиви підкреслюються сказовістю манери викладу, принаймні в тій частині оповідання, де автор знайомить реципієнта з героєм, а також своєрідним рефреном, що, варіюючись, повторюється у викладі: «Безталанний був Панас» [141, 1, 76].

Для характеристики Панаса автор дібрав широкий спектр художніх засобів. Передусім це промовисте ім'я, у дусі класицизму: «Панас Плохий – по ревізії, а по-вуличному – Музика, був якийсь чудний чоловік: як то кажуть, добрячий та плохий» [141, 1, 74]. Прізвище і прізвисько Панаса вказують на дві домінуючі сторони його натури – доброту і тонку душевну організацію; що тісно пов'язані з лейтмотивами твору. Вони оприявнюються за допомогою предметних деталей-домінант: Горпининої хустки, Панасової сорочки, скрипки й кожуха. Кожен із цих предметів стає центром психологічної інтроспекції, в якій розкривається характер героя. Так, Панас віддає улюблену скрипку збирачам податків замість хустки, на яку важко заробляла Горпина, та сорочки, що пов'язана для нього зі спогадами юності: «Панас знав, що Горпині дуже мила тая хустка, що вона цілий тиждень прала за неї у Хайки й відробляла за ту хустку; що вона нею червоною і Левка забавляла, і Наталці показувала. Пам'ятував Панас і сорочку вишивану. Горпина її вишивала ще тоді, як ходив він до неї крадькома у вишневий садочок. Жалко йому стало» [141, 1, 79].

Таким чином, матеріальні предмети стають етапами пам'яті героя, фрагментами його життєвої історії. Збереження цих предметів для Панаса рівноцінне збереженню людської душі. Скрипка теж відіграє важливу символічну роль: у тексті вона нерозривно пов'язана з музикою як центральним концептом і важливою внутрішньою характеристикою Панаса. Музика оприявнюється у творі й як компонент духовного і мистецького світу (скрипка, гра Панаса), і як звуки життя природи, за допомогою яких уводиться

структуротворча ретроспекція: «Дощ падав у воду і привітно дзвенів. І чарівні звуки навели на його пам'ять такі ж звуки з тієї пори, як він хлопцем був...» [141, 1, 97]. Таким чином, відмова від скрипки в ім'я благополуччя родини є для Панаса актом жертвності.

Психологічний портрет героя моделюється також завдяки просторовим відношенням, що організують художній світ твору. В оповіданні виводяться такі топоси та локуси: село, Одеса, Панасові хата й подвір'я, хата єврея, берег річки. Твір відкриває преамбул, з життя села й смисловими домінантами виступають хліб, голод, зима. За допомогою сказової формули епік виокремлює місток головного героя: «Погано було всім, а найгірше Панасові» [141, 1, 74]. Кожен із названих просторових вимірів є, по суті, проекцією напруженого душевного життя Панаса. Так, Одеса перебуває за межею безпосередньо втіленого художнього світу. Вона постає у творі тільки опосередковано: згадується під час сцени у Панасовій хаті, коли староста вимагає віддати кожух, куплений у місті («— А де новий кожух? [...] А отой, що торік Панас купив в Одесі, на Пересипі, отой гарний, жовтий...» [144, 78]); з'являється у мріях героя, який збирається закласти кожух євреєві й на роздобуті гроші поїхати працювати в місто; нарешті, фігурує в офіційному документі, де вимагається «взыскать с имущества» Панасової родини на його лікування. Місто, винесене за межі художнього світу, втілює, таким чином, марноту сподівань «маленької людини», чужий ворожий космос, що постає джерелом благополуччя тільки у наївних сподіваннях протагоніста. Воно неструктуроване, далеке від предметної ієрархізації, на противагу обжитому й окультуреному простору села.

Сюжетним центром твору виступає Панасова хата, що має складну, часом діаметрально протилежну, семантику (як хата-духовний осередок і хата-катівня в оповіданні «На Вовчому хуторі»). Це сакральний простір родинного затишку: перебування героя в ньому пов'язане з константами свята і музики: «Тільки у велике свято або зимою, як хуртовина занесе снігом хату, Панас чита святе письмо або празникує. Це вже навсправжки празник: візьме він свою скрипку

та й грає» [141, 1, 74]. В тексті підкреслено окремішність сакрального хатнього світу: він занесений снігом, що ускладнює проникнення до нього чужорідних сил; наповнений музикою, тобто пов'язаний з грою як вищим проявом людського духу (згадаймо, що, за Й. Гейзінгою, простір гри не є «звичайним», або буденним, життям); відмежований від сторонніх, які належать зовнішньому, профанному, світу: «Сусіди під вікнами слухають, а в хату не йдуть, бо зразу засмутиться він» [141, 1, 74]. Тим більш дисонансною є картина вторгнення на цю сакральну територію старости, соцького й понятих. Розорення скрині, де зберігаються освячені пам'яттю речі (хустка й сорочка) та конфіскація скрипки, що символізує душу героя, сприймається в контексті твору як плюндрування основ життя сільської родини. Відтак відбувається десакралізація домашнього простору. Хата перестає бути осередком любові, центром якого є дивак Панас. Сам протагоніст усвідомлює ситуацію як необхідність покинути домівку; водночас хата й подвір'я постають промовистою проекцією внутрішнього стану й життя Панаса: «Пустий двір його, бур'ян на городі, облуплена хата, що покривилася і неначе з переляку присіла долі; повисмикувана стріха – все пусткою здавалось. Бачив Панас цей малюнок щоденно, а сьогодні він якось гостріше вразив його серце. І перед очима стало йому його життя, зразу з'явилось, що він перетерпів, що його ізсушило, збавило віку. Бачив він, що так більше не можна; що з того замовленого кола треба вийти скоріше, зараз, миттю» [141, 1, 81].

Втрата сакрального центру стає відправним пунктом шляху героя до ворожої периферії, репрезентованої хатою єврея. Лейбина оселя змальовується як своєрідний паралельний вимір завдяки імітації характерного акценту, з яким говорить господар, зображенню побутових етнодеталей (молитва Лейби після снідання; вбрання Хайки). Водночас чужорідність простору відтворюється алогічним діалогом господарів і Панаса: Лейба і його дружина присипляють пильність селянина, бо втягують його в беззмістовну розмову про родину, збивають ціну кожуха, підпоюють Музику. Ворожість цього алогічного, паралельного виміру до героя передається й через загострення почуттів Панаса,

який переступає поріг Лейбиної хати, засобом звукопису (стукіт Панасового серця, нав'язлива повторюваність звуків в оселі єврея – чвакання господаря, стогін дитини, скрип колиски, дихання гостя).

Образним маркером помежівного стану Панаса є берег річки, куди виходить герой після блукань селом. Прикметно, що сцена нічного обходу, яка для інших є банальним обов'язком, для Панаса перетворюється на екзистенційно загострену ситуацію, в якій селянин змушений робити вибір між життям і смертю, намагається осягнути всю глибину душевної кризи й всесвітню кривду. Відтак реальні об'єкти, що структурують обжитий простір села (розправа, шинки), ніби перестають для Панаса існувати. Внутрішній світ героя, за принципами експресіоністського письма, заступає собою реальний («– Де це я? Що це зо мною? Боже, Боже ж мій! [...] Чого це я хожу?.. А! – на варті у обході» [141, 1, 95]). Берег річки і гребля відіграють в образній системі твору роль межі, оскільки символізують єднання води й суходолу, двох стихій і, відповідно, двох станів – сну і дійсності: «У тілі млосно, не то спать хочеться, не то він спить...» [141, 1, 96]. В екзистенційній ситуації вибору цей периферійний стосовно сільського простору об'єкт набуває й глибшого символічного значення – берег ріки стає межею життя і смерті. Це сакральне помежів'я у Д. Марковича співвідносне з околицею села, за якою починається степ («У найми»). В згаданому творі сакральність околиці втілюється образами церкви й могили; в оповіданні «Невдалиця» берег ріки освячується хресним знаменням. Вперше герой хреститься несвідомо, за звичкою, оскільки потрапив на те місце, де хрестився ще дитиною, перш ніж стрибати у воду. Він збирається накласти на себе руки, однак музика дощу й плюскіт води повертають бажання жити. Вдруге Панас робить хресне знамення вже свідомо, на знак зречення думок про самогубство: «– Що ж це, Господи, прости мене! – аж скрикнув Панас, хутко встав, перехрестився; споминки ті звали його жити»[141, 1, 97].

Образи води (ріка, дощ) і хресного знамення викликають асоціацію з обрядом хрещення, що символізує духовне переродження людини; формує

потужний підтекст. Однак Панас повертається не до сакрального простору домівки – він вирушає у профанну сферу Лейбиного житла, щоб розправитися з кривдниками. Тут він замість убивства здійснює подвиг, рятуючи Хайку, на якій зайнялася одежа. Фінал твору підпорядкований художньому завданню автора – показати непотрібність і приреченість людини тонкої душевної організації в жорстокому світі: Степан зникає і з села, і з предметного художнього простору; про його подальшу долю (каліцтво, лікування, остаточне зубожіння родини) читач дізнається зі стилізованого листа, який Д. Маркович увів у твір. Таким чином, різні просторові виміри й матеріальні об'єкти, що їх маркують, виступають проєкціями душевного стану головного героя, що свідчить про новий, передмодерністський, тип світовідчуття, оприявнений у творчості Д. Марковича. Художній простір є вже не просто фрагментом дійсності, як у реалістичних творах, а наповнюється конкретними смислами залежно від душевного стану персонажа, суб'єктивізується (як, наприклад, образ хати-осередка духовного життя і хати-пустки).

Самобутніми естетично є принципи моделювання образів-персонажів, у тому числі й просторові, в оповіданні «Бразиліяни». Наскрізно у творі є метафора «людина – тварина», що знаходить втілення в образних паралелях, зооморфних портретних характеристиках і у сюжетних колізіях. Зооморфні образи наповнюють твір, формують низку лейтмотивів, що становлять своєрідний супровід змальовуваних подій. Так, уже з початку оповідання вводиться образ тварини / худоби, що далі розвиватиметься : «Мертва стояла тиша й тільки на оборі брязкали ланцюги, що ними поприпинані були в стійлах воли; чутно було, як худоба ремигає, та коли-не-коли тишу зрушало порскання коня або повільна хода нічного вартового» [141, 1, 103]. Зооморфні риси (схожість із мавпою) послідовно підкреслюються в образі старого Майхржака.

Особливий психологічний ефект досягається завдяки зіткненню протилежних станів людської свідомості – приховування почуттів через схиляння перед сильними світу цього, власної темноти й забитості («Всі змовкли, бо мовчати і таїти свої почування вже звикли» [141, 1, 102]) та

проявів крайньої жорстокості. Так, селяни, які бояться зважитися на будь-яке волевиявлення перед паном, кидають напризволяще Майхржака, жорстоко розправляються з собакою, що може їх виявити під час переходу кордону, А старий, який пасивний, коли інші жваво обговорюють втечу до Бразилії, збагнувши, що його покинули, дає волю тваринній люті й здійснює підпал.

Центральним є у творі концепт «земля», який формує художній простір та зумовлює його структурування. Слід зазначити, що тут Д. Маркович, по суті, продовжує літературну традицію відтворення «влади землі» в селянському житті, представлену прозою І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», Панаса Мирного й Івана Білика («Хіба режуть воли, як ясла повні?»), Ольги Кобилянської («Земля») та ін. При цьому він, як і в оповіданні «Невдалиця», вдається до моделювання топосу-фантому. У попередньому творі таким топосом постає Одеса, що розкриває ефемерність сподівань головного героя; у «Бразиліянах» це фантастичне Південноамериканське Ельдорадо – Бразилія, куди вирушають селяни у пошуку землі та змоги господарювати на ній. Бразилія постає як нав'язлива ідея, багаторазова повторювана в розмовах і плітках. По суті, Д.Маркович, як і в інших творах («Іван з Буджака», «Він присягав»), забезпечує «стереоскопічність» психологічної ситуації завдяки представленню у полілогах, різних голосів. Бразилія становить більший, порівняно з міським топосом Одеси, ступінь абстракції. Вона не просто винесена за межі художнього світу – ефемерність опосередковано підкреслюється упродовж усього викладу. У розповіді зайти про цей дивовижний край домінують сказові інтонації і казкові мотиви. Поодинокі ж ремарки наратора вказують читачеві на усю безглуздість замисленої селянами авантюри (серед них немає письменних, вони вірять на слово чужинцю). Таким чином, мандрівка селян до Бразилії є шляхом у нікуди, відцентровим рухом до невідомої периферії. При цьому рушієм безцільної мандрівки, як і у випадку з Панасом Музикою («Невдалиця»), стає десакралізація рідної домівки, у цьому випадку – рідної землі.

Дихотомія «свої – чужі» має у творі суто умовний характер, оскільки неприкаяність простої людини, її нездатність відрізнити правду від брехні робить усіх героїв «чужими» у світі. В оповіданні створюється настрій тотальної невпевненості, умовності всіх соціальних і географічних меж, що наближує його до естетики експресіонізму. Настрій багатого в чому витворюється завдяки станам природи: події супроводжує дощ; більшість їх відбувається вночі; межа між днем і ніччю стирається: «Цієї ночі місяцеві таки й не судилось глянути на світ Божий. Мандрівників наших аж під самим посадом Вільчиним осяйнув другий світ, такий самий сірий, – то прокинувся день» [141, 1, 123]. На початку оповідання витворюється ілюзія ієрархічності простору, чіткого протиставлення верху і низу, певних центрів, які символізують владу в соціумі. Так, просторовими домінантами стають, з одного боку, костюл і хата ксьондза, розташовані на узвишші, над бідними селами, з іншого – напівзруйнований панський будинок, поруч із яким хати наймитів. Цей пейзаж у творі виконує одразу декілька важливих функцій: він становить «краєвид людських відносин» (визначення з оповідання «Весна»), що дозволяє економно й водночас повно продемонструвати соціальну ієрархію; вводить провідні мотиви (ямки, що залишилися після викопування картоплі, які нагадують могили тварин й такими чином проспективно вказують на мортальну тему, що надалі виступає однією з домінант твору; злиденні хатки наймитів і добре опоряджені, на противагу їм, повітки для худоби). В оповіданні Д. Марковича художній ефект досягається руйнуванням ієрархізованого художнього світу, стиранням меж аж до їх повного розчинення в хаосі пожежі чи несамовитої втечі селян-втікачів. Межі, що мали структурувати «розмитий» простір, існують, по суті, тільки у свідомості героїв, вводяться за допомогою мотивів дороги і кордону: «Шляхом потяглися величезні фури, побрязкуючи ланцюгами та дзвониками, поблискуючи бляхами на упряжі та махаючи широкими, різних кольорів, рушниками біля хомутів.

– З Прус возять, – чи бач, скільки їх потяглося з вугіллям, а як ми, то й свині перегнати через кордон не можемо, – завважив хтось з гурту. [...]

– Німці кордон замкнули, – додав заможний селянин» [141, 1, 109].

Таким чином, світ поділяється на «своїх» і «чужих», замкнений і обжитий «свій» простір, де рік у рік неврожаї, панують злидні, розімкнений у безкінечність. Альтернатива йому «чужий», населений «іншими», які здатні диктувати свою волю. В основу фабули покладено відчайдушну й безглузду спробу селян зруйнувати умовну межу між цими просторами. З константою шляху пов'язаний образ «чужого», фігуранта у сцені біля шинку: «З другого боку шляхом підійшов нікому не помітно якийсь подорожній. Чоботи у його були стоптані, обличчя йому набрезкло, одяг нечепурна, але очі блищали й бігали, а високе чоло справляло гарне враження» [141, 1, 109]. У тексті твору важливої ролі набувають побіжні зауваги наратора, що часто наближаються до драматичних ремарок, – вони готують майбутні кульмінації й увиразнюють основний зміст твору. Появі подорожнього передують така авторська ремарка: «З музиками, танцями або «процесією» цю добродушну, ймовірну, легкодуху юрбу можна куди схочеш повести» [141, 1, 109]. В цій, як і в інших сценах, простежується метафоризація просторових локусів: так, сцена зустрічі з подорожнім, який спокушає селян вирушити до Бразилії, відбувається біля шинку (локус профанний чи навіть інфернальний за своєю суттю); в шинку подорожні зупиняються, щоб оплатити документи, за якими їх буцімто пропустять на корабель до Бразилії).

Метафора «світ – чужина», наскрізна для твору, особливо виразно прочитується в епізоді прощання Станислава з рідним селом (грудочка землі не потрапляє у вузлик – розсипається в руках).

Кульмінацією твору, яка об'єднує численні лейтмотиви, є сцена на кордоні. Автор знову моделює ситуацію абсурду, в яку мимоволі втягнута «маленька людина» – молодий москаль-прикордонник. Вахмістр дає йому наказ не пускати людей через кордон, по суті, залишаючи його напризволяще перед затятою юрбою. Показове часопросторове маркування сцени: помежів'я, репрезентоване образом кордону, мало б увиразнити протиставлення «своїх» і «чужих», однак час події («темна, хмарна, холодна, вогка, туманна, сумна ніч,

сходна для контрабандистів» [141, 1, 134]), стирає грані, перетворює світ на хаос. Така екзистенційна невизначеність передається начебто побутовим внутрішнім монологом москалика: «Не з радощів і вони, певно, тікають. Хоча вони й поляки, та все ж наші, царські люде, – за віщо ж я його вбиватиму? Господи помилуй, щоб не йшли на мене!.. Ех, бідолашні! З дітьми, бач, ідуть, домівки покидали! Ех, життя наше – горенько тяжкеє...» [141, 1, 134 - 135].

Д. Маркович вдається до апробованого «стереоскопічного» ефекту, досягає його зіставленням точок зору і психологічних площин, репрезентованих персонажами. Так, символічна сцена з вузликом Станислава для землі; картина підпалу Майхржака; внутрішній монолог і спогади москалика в сукупності витворюють панорамний «зріз» екзистенційної неприкаяності людини, позбавленої вибору внаслідок темноти й неосвіченості. Відтак кордон, подолання якого мислиться героями як відкриття нового, щасливого, етапу їхнього життя, виявляється фікцією, що підкреслюється мотивом безупинного бігу і на чужій території: «А там, за кордоном, бігли не зупиняючись «бразиліяни», бігли за іншими до невідомої долі, на обман, на здирство, – нещасні жертви неуктва, злиднів і темноти...» [141, 1, 137].

Функціональне в епіка характерологічне групування персонажів за принципом їх належності до певного простору. Так, діаметральна протилежність міста і хутора у світоглядній концепції Д. Марковича відображається і в характеристиках героїв (різке протиставлення чабана-степовика і міських мешканців в оповіданні «Іван з Буджака»). Представники міста у художньому світі Д. Марковича, як правило, є «маленькими людьми». Цілу галерею їх на межі XIX – XX століть створила низка східно-й західноукраїнських авторів, зокрема Л. Пахаревський, який дрібного чиновника перетворив на головний об'єкт текстуалізації людинознавчих студій, О. Авдикевич і ін. У моделюванні міського простору, як правило, акцентується його замкненість. Вона «олітературюється» не тільки шляхом розробки міських локусів («Бунт»), а й за допомогою змалювання камерного, ізольованого людського середовища; а саме: строкатого «населення» тюремної

камери («Іван з Буджака»); добірного «клубного» товариства, що хизується жорстокістю щодо «мужиків» («Мої гріхи»); педагогів провінційної гімназії («Сюрприз»). Останній із творів увібрав інтертекстуальні зв'язки з творами А. Чехова, М. Гоголя, на тему життя чиновництва («Смерть чиновника», «Тс-с-с», «Дрібнота»).

Структура твору має чимало спільного зі структурою чеховських оповідань: відкриває його звістка про майбутній приїзд до гімназії міністра народної освіти; кульмінацією стає курйозний випадок під час прощання посадовця зі студентами і, нарешті, завершує твір картина смерті «надзирателя» Івана Івановича, що одразу ж змінює тональність твору з комічного на трагікомічний (трагедійний). Камерність міського й гімназійного простору, та відповідно, масштаб змальованого конфлікту продемонстровано вже першими фразами: «Починаючи з «голови» – директора й кінчаючи сторожем Терентієм, затурбувалась вся гімназія...» [141, 1, 163]. Як і у творі «Бунт», де вирізняємо гоголівську інтертекстуальність, Д. Маркович акцентує умовність, ефемерність і відірваність від життєвих основ герметичного гімназійного світу. Автор досягає ефекту завдяки виразному «назовництву» (Іраїда Герустарнавецька) та моделюванню впізнаваних людських типів («сконструйоване» ім'я директора Богумила Святозаровича і його індивідуалізоване мовлення з яскравим німецьким акцентом); послідовному застосуванню іронії («...Всі його заслуги підуть у непам'ять, – забудеться, що він наказував ученикам своїм учитись, а не «разсуждать» над лекціями; що він ні однісінької думки не дав і не дозволив зрости в головах юнацьких...» [141, 1, 166 – 165]); змалюванню анекдотичних сцен репетицій зустрічі високого начальства.

Образ Івана Івановича моделюється за допомогою спектру художніх засобів: це і прямі авторські соціальні характеристики (помічник класного наставника; батько п'ятох дітей); рефлексії героя; опосередковані й мовні характеристики. Однак особливого значення набувають у контексті твору просторові моделі, в яких існує Іван Іванович. Цей персонаж, як і низка ін-

ших, – із периферії художнього світу. У цьому зв'язку підкреслимо значення взаєморозташування просторових об'єктів. Епik підкреслював відстані й певні співвідношення міських локусів, зберігаючи ці специфікації під час розгортання подій («Бразиліяни»), структурування й ієрархізації художнього простору. Так, віддаленість і провінційність міста означаються опосередковано – введенням просторових доміант залізниці, якою в місто приїздить міністр, і станції – певного символічного пункту, що з ним у сюжетному плані збігається новелістичний вендепункт – анекдотична сцена прощання учнів з начальником. Якщо гімназія стосовно неозначеного у творі адміністративного центру є об'єктом периферійним, то оселя Івана Івановича, відповідно, виступає периферією щодо гімназії, де центрується дія твору. Герой мешкає на околиці; віддаленість його оселі («бідної хатини на один поверх» [141,1, 171]) підкреслюється тавтологічним зворотом «темрява темного передмістя» [141, 1, 171]. Від просторових центрів твору – гімназії й вокзалу – до хати Івана Івановича можна дістатися, тільки користуючись послугами «звозчика».

Автор майстерно передав психологічні трансформації, Івана Івановича внаслідок покладання на нього педагогічної «місії». «Маленька людина», яка взялася організувати зустріч міністра, стає помітною постаттю на службі й підвищує авторитет у сім'ї. Як і А. Чехов, Д. Маркович створив продуктивне зіставлення-протиставлення психологічних іпостасей героя – службовця і сім'янина. Головний герой чеховського оповідання «Тс-с-с», графоман, якого не цінують колеги й начальство, перетворюється вдома на «геніального письменника», що вимагає тиші й працює всю ніч. Відповідно, і герой Д. Марковича, упосліджена й непомітна людина, через важливість обов'язку зростає в очах родини на помітну постать. Однак український письменник ставиться до свого героя не так іронічно, зі співчуттям до педагога-невдахи. Комічний тон опису бурхливої діяльності Івана Івановича у фіналі змінюється на сумний, навіть трагічний: «...Коло його – його Анюточка, вірна подруга його мук, довголітніх злиднів, повсякчасних турбот про насущний шматок гіркого, слізьми заробленого «педагогічного» хліба» [141, 1, 172].

Відповідних трансформацій зазнає художній простір – непомітний спершу Іван Іванович поступово заповнює його собою, перетворюючись на ключового персонажа новели (адже йому доручено готувати дітей до зустрічі, на нього покладено функцію стеження за переміщеннями гостя в гімназії, він організує «сюрприз» під час проводів начальника, участь у його приготуваннях бере вся родина). Крах планів героя співвідносний із різким звуженням його простору: директор проганяє Івана Івановича з гімназії. У цей спосіб він опинився за межами сюжетного центру подій, і змушений повернутися на умовну периферію-окраїну. Подальше звуження художнього простору має сюжетним відповідником хворобу героя. Тут Д. Маркович оперує прийомом, апробованим в оповіданнях «Омелько каторжний», «Невдалиця» та новелі «Мій сон», – інвазії «чужих» у сакральний домашній простір.

Якщо у названих творах змальовується розорення сакрального домашнього центру (конфіскація пам'ятних речей в оповіданні «Невдалиця»), руйнування основ сім'ї зовнішнім втручанням («Омелько каторжний»), то в новелі «Сюрприз» спостерігаємо звуження життєвого простору героя. Автор відзначає певні щаблі на шляху директора й сторожа, які приходять до оселі Івана Івановича: «поламані сходи», сіни і, нарешті, кімната, де зібралася вся родина хворого. Антуражеві відповідний брак «озвучення»: на поклик директора ніхто не відповідає. Тож будиночок Івана Івановича є інваріантом «хати-пустки» («Невдалиця»), яка втратила сакральний центр через вторгнення ворожого світу ззовні. При цьому не важливо, що директор у творі «Сюрприз», на відміну від представників сільської верхівки в оповіданні «Невдалиця», приносить радісну звістку.

Комічне непорозуміння загрожує благополуччю Івана Івановича і його сім'ї, вбиває «маленьку людину», що в змістовому й ідейному плані зближує твір Д. Марковича з уже згаданим оповіданням А. Чехова «Смерть чиновника». Однак потрактування образу «маленької людини» суттєво відрізняється у Д. Марковича від чеховської, передусім, особливостями нарації. Манера викладу російського автора новелістично загострена, спрямована на

підкреслення мізерності конфлікту і його жертви. Д. Маркович komponував більш епічно, множив подробиці особистого життя героя, висловив симпатію у відступі, та картині нічної станції, де Іван Іванович залишається самотнім.

Як уже зазначалося, образу «маленької людини», що належить місту з його замкненістю, камерністю стосунків й ізольованістю людей і людських спільнот (клуб, гімназіальне товариство, в'язниця), у творчості Д. Марковича протиставляється ціла галерея небуденних постатей, позначених впливом романтичної естетики, котрі співвідносяться з константою степу, хутора / села, лісу тощо, тобто не урбанізованого, вільного від штучних впливів простору. Одним із найбільш яскравих втілень «природної» людини, якою вона постає у філософській концепції «хуторянства» П. Куліша та, згодом, у змодельованому Д. Марковичем просторі хутора, є Кіра з оповідання «Судова помилка». Автор змалював сильну й волелюбну жіночу натуру, яка не хоче коритися перед несправедливістю й соціальними умовностями. Психологічний портрет Кіри найповніше розкривається в характеристиці оповідача: «І дике, і правдиве, і яке вільне!» [143, 378]. Кіра живе одним днем; найвищим законом для неї є воля й почуття («Я твоя жінка тільки сьогодні»). Неоромантичний струмінь, у якому витримано образ, збагачує його низкою додаткових асоціацій, передусім – виразними інтертекстуальними зв'язками з поемою О. Пушкіна «Цигани». У творі російського поета головна психологічна колізія розгортається між представником міського топосу Алеко і дочкою вільного циганського племені Земфірою, яка покидає свого чоловіка, бо покохала іншого. Алеко вбиває Земфіру і її коханого з мотивів, що їх батько вбитої трактує як власницькі інстинкти представника іншої культури: «Ты не рожден для дикой доли, / Ты для себя лишь хочешь воли». Діалогічність названого твору Д. Марковича з пушкінською поемою стає очевидною в контексті усієї творчості українського письменника, передусім завдяки автоінтертексту. Так, у «Маленькому непорозумінні», іншому оповіданні циклу «З давно минулого», до якого входить і «Судова помилка», автор спростовує витворений Пушкіним літературний міф про вільне й безтурботне життя циган, однак у другому з

названих творів сам вдається до розбудови цього міфу, спираючись якраз на пушкінську традицію. У творі звучить трансформований лейтмотив «Циган»:

О чем жалеть? Когда б ты знала,
 Когда бы ты воображала
 Неволю душных городов!
 Там люди, в кучах за оградой,
 Не дышат утренней прохладой,
 Ни вешним запахом лугов;
 Любви стыдятся, мысли гонят,
 Торгуют волею своей,
 Главы пред идолами клонят
 И просят денег да цепей [192, 84].

Подібну картину міського життя подає Пантелеймон Куліш у своїх «Листах з хутора»; у дусі такої ж критичності змальовано міста в малій прозі Д. Марковича. Кіра теж асоціює атмосферу осілого життя («неволю душных городов») із браком повітря: «Я не можу, я тут задушуся... тут повітря немає... Сьогодні я твоя жінка... Завтра годі...». По суті, Кіра, представниця соціального маргінесу й репрезентантка «заборонених» гендерних тем в українській літературі, втілює передмодерністські тенденції, зокрема неореалізму, домінуючий на поч. ХХ ст. у творчості В. Винниченка. Цей автор активно «олітературював» парадоксальні жіночі характери, звертаючись до теми «вільного кохання» («Краса і сила»), «шлюбу на одну ніч» (рання новелістика), «кохання у дорозі» («Момент»). Проблема внутрішньої свободи й самовизначення людини найбільш показово втілюється модерністами саме в жіночих постатях, що пояснюється активною розробкою свіжої у літературі межі століть теми жіночої емансипації («Ляльковий дім» Г. Ібсена); на теренах України ці тенденції увиразнюються наприк. ХІХ ст. (Н. Кобринська, О. Кобилянська, Олена Пчілка і значною мірою вони підготовані еволюцією реалістичного письма.

Таким чином, можна ствердити: герої Д. Марковича у багатьох випадках характеризуються за їх співвіднесеністю з концептом «Воля». Дана ця константа асоціюється з простором степу й хутора, де панують вільні почуття й справжня справедливість, а місто постає образним аналогом неволі, соціальної й економічної детермінованості. Відповідно персонажі соціальної системи міста є носіями рабської психології («Сюрприз»), викривлених і протиприродних інстинктів і почуттів («На Святвечір»). Герої, співвідносні з концептами «Воля», «природа», «степ», «хутір», найчастіше перебувають у складних стосунках з соціумом, опиняються на маргінесі суспільства, перетворюються на аутсайдерів і репрезентують злочинний (принаймні з точки зору панівних сил) світ. Звідси – особлива увага Д. Марковича до психології злочинця, активна розробка культурної константи «благородний розбійник», закоріненої у фольклорній свідомості.

Показовими щодо цього відношення є оповідання «Маленька помилка» і «Збройний напад». Попри виразну автобіографічність і реалістичний характер викладу, ці твори зберігають зв'язок із романтичною традицією, ідеями «філософії серця», в них художньо розроблена проблема раціонального та інтуїтивного в людській поведінці. Про неоромантичний характер художнього мислення і передмодерністські віяння, що значною мірою проявилися в цих творах, свідчить і звернення автора до «екзотичної» тематики – життя молдавського та єврейського народів.

Фабула творів складна, має виразні детективні елементи, однак головним об'єктом уваги автора стає душа людини у складній взаємодії соціальних та психологічних чинників. Центральними постатями кожного з оповідань стають розбійник – складна й суперечлива натура, не позбавлена гуманних почуттів – та молодий слідчий, який шукає справедливості й свято вірить у можливість морального перетворення людини.

Герой оповідання «Маленьке непорозуміння» – Семен Боя, «великий суціга, брехливий, спаскуджений, зразковий вихованець тюрми» [141, 1, 154] характеризує його слідчий. Подієва канва відтворила процес розслідування, що

має на меті встановити спільників Бої у пограбуванні. Викладова форма судового оповідання передбачає суворо вивірених фактаж і чітку логічну структуру, Д. Маркович водночас перетворив на центральні константи твору етичні категорії: серця, душі, гріха. Цим поняттям надається значення екзистенційних основ людської особистості, яка тільки у ставленні до них може означити межі й характер власного «я». Слідчий знаходить спосіб примусити Бою виказати спільників і виправдати невинних, передавши йому звістку від дружини: «Ось на – вона прислала три нових сорочки і просила переказати тобі, що в неї серце болить за тобою, болить за гріх, що ти прийняв на душу» [141,1, 155]. Семен викazuje справжніх винуватців, однак згодом зрікається зізнання, і на каторгу йдуть невинні. Незважаючи на те, що психологічно вмотивоване зізнання героя не перетворюється на новелістичний пуант і не переломлює хід дії відповідно до законів новели, Д. Маркович робить його сюжетним центром твору, що зумовлює його гуманістичний пафос.

Кульмінацією «Маленького непорозуміння» стає згода Бої відновити справедливість, втілена автором у промовистій метафорі: «На порох упала малесенька іскра й дала вогонь, повний людяності, добра...» [141, 1, 157]. Автор вдається до своєрідного «оголення прийому», у контексті полеміки з О. Пушкіним і розвінчання пушкінського міфу про вільне й гармонійне життя циганів. Д. Маркович рефлексує над романтичним і реалістичним дискурсами, якими майстерно підтримує фабульну напругу. «Якби я був Габоріо і Ко, або ж оповідав не справжню подію, а писав солодку повість, то час скінчити і скінчити так: добре перемаже, а лихе буде покарано. Але бувальщина зостанеться бувальщиною» [141, 1, 161].

Таким чином, романтичний інструментарій, до якого вдається автор, при образотворенні волелюбного Бої (константи серця, душі, гріха; благородний порив злочинця; любовний трикутник «Боя – Тодоря – Білоножка»), використовується з метою увиразнення домінуючих тенденцій, відтворення дійсності у формах самої дійсності які є тут основою моделювання художнього світу. «Маленьке непорозуміння» належить до жанру кримінального соціально-

психологічного оповідання, де в художній формі здійснено важливі людинознавчі узагальнення, а отже, автор вдається до прийому деміфологізації архетипу «шляхетного розбійника».

У творі «Збройний напад» також змальовано психологічно складний людський тип – злочинця Мордка Рувинштейна. По суті, жанр кримінального оповідання трансформується так само, як і в попередньому випадку, і ця трансформація підпорядкована тому ж завданню – здійснити художньо достовірне дослідження психології злочинця. Мордко Рувинштейн, як і Семен Боя, належить як до іонаціональної (у даному випадку єврейської) культури, так і до етнообразів української прози, засвідчуючи гетероїмідж епічної творчості Д. Марковича. Автор знов оперує романтичним інструментарієм: в образі Мордка знов утілено архетип «шляхетного розбійника». На повторний злочин його штовхає не прагнення наживи, а несправедливість – його супротивник, багатий Мендель Бочайський, завадив героєві орендувати пошту, як він мріяв, тим самим розбивши його надії на чесне життя. Перед засланням Мордко просить слідчого відпустити його, аби він зміг спокутувати свою провину перед тими, кого скривдив. Д. Маркович використовує казковий мотив захищеного скарбу. Мотиви гріха і спокути, як і в попередньому творі, нерозривно пов'язані з константами серця й душі: «Я вірив, що Мордко каже правду, бачив, що це справді для його душі рятунок. Що робити? Залишити його, нехай тоне, чи дати його душі одпочинок, вирятувати? [...] Я цілком йняв йому віру, що [...] цей акт, невеличкий сам по собі, дасть спокій душі його. Це ж прокинулась совість, ожила душа. Невже позбавити його цієї одради, останньої в житті, заради формальності, якогось протоколу? Душа моя була вся за те, щоб пустити його...» [141, 1, 409].

Характер Мордка, як і багатьох персонажів Д. Марковича, визначається його ставленням до концепту «Воля». Особиста свобода, що її герой розуміє передусім як здатність до самореалізації, виявляється для нього важливішою за сумління і дане слідчому слово. Художнє обґрунтування вчинку Мордка (втеча в Румунію) трактується з різних позицій: це і гнів молодого слідчого, який

довірився злочинцеві; осуд товаришів Мордка, що вирішують стратити його за тюремними «законами» і, зізнання героя: «Не можу вам розказати усього, не вмію, але як я взяв свої гроші, я почув силу, я хотів жити чесно; почув волю і не мав сили, не здолав самого себе садити у неволю і знати, що це неволя навіки, до смерті...» [144, 421]. Зрештою, воля для Мордка виявляється ціннішою за життя – він зводить порахунок із життям, вистрибнувши на повній швидкості з арештантського потягу.

Отже, просторові моделі у творчості Д. Марковича виступають продуктивним характерокреаційним засобом. У них повною мірою виявилася творча своєрідність автора з культурного помежів'я, і доробок якого адекватний українській літературній традиції (як її ейдос трактуємо виразно міфопоетичний характер багатьох просторових об'єктів, що складають художню модель дійсності; розробку архетипних образів-персонажів) й водночас належний до сфери активних творчих пошуків українського модернізму (детермінація змістового й символічного наповнення простору психологічним станом героїв тощо).

Висновки до II розділу

Художня модель «хутір як світ», репрезентована малою прозою Д. Марковича, уповні розкриває свій зміст тільки у зв'язках із іншими провідними компонентами індивідуально-авторської сім'ї сфери письменника, до яких належать «степ», «місто», «село». При цьому концепт хутора як культурного символу, у ментальності українців амбівалентний завдяки взаємодії різних творчих практик, що активно взаємодіють у митця Д. Марковича – передусім реалістичної, романтичної та імпресіоністської. Так, концепт «село» по відношенню до провідного концепту хутора може мати як позитивне, так і негативне забарвлення, ототожнюючись із хутором як осередком свободи й морального здоров'я або ж виступаючи ворожим простором, де панують злидні, неволя і здирництво («Іван з Буджака», «На Вовчому хуторі», «Невдалиця»).

Хутір натомість завжди зберігає значення гармонійного, глибоко морального осередку, де панує свобода, мирна праця й справедливість. Він послідовно протиставляється міському простору, що найчастіше зміщений на маргінес художнього світу, характеризується слабким окресленням локусів чи, навпаки, підкресленою гротесковістю їх розбудови, акцентуванням периферії. Хутір щодо міста становить «інший світ», що особливо виразно проявляється у звичаєвій організації хутірського життя, мотивемі перейменування («На Вовчому хуторі»).

Степ у творчості Д. Марковича належить до провідних просторових образів-символів, що нарівні з концептом «хутір» становить основу художнього світу автора. Ця домінанта репрезентує цілу низку значень, закорінених у ментальних архетипах степ постає як простір смерті («У найми», «Шматок»), образний відповідник свободи, асоційований із духом козацтва («Весна», «На Вовчому хуторі»). Образною антитезою степу у прозописемі автора виступає замкнений простір, передусім кімната, будинок, житло, а також місто. Степ набуває ознак сакрального простору, організованого за власними законами, тоді

як названі антитетичні образи мають ознаки профанного простору. Відповідно, і герої, належні до обох просторових моделей, семантично марковані протилежними портретними, психологічними й моральними характеристиками.

Д. Маркович продуктивно культивував архетипові образи з тривалою історією побутування у культурній традиції (і не лише українській): бідний селянин, скупець, шляхетний розбійник, дрібний чиновник тощо. Соціопсихологічні особливості персонажів, за всієї складності й неодновимірності їх художнього розкриття, мотивуються приналежністю до конкретного часопростору. Персоносфера прикметна різким протиставлення персонажів, що належать степовому, хутірському, природному простору, а також тих, які репрезентують міські топоси. Перші зазвичай наділені романтичними рисами, є складними й небуденними натурами, що часто перебувають на суспільному маргінесі, представляючи злочинний світ. Другі ж найчастіше представляють у Д. Марковича проблему людського звиродніння, нездорові й потворні тенденції суспільного життя. При цьому вони співвідносяться з усталеними, «дозволеними» й урегульованими формами людського існування.

Психологічна мотивація вчинків персонажів, найчастіше здійснювана через розкриття їх просторової приналежності, репрезентує взаємодію у творчості Д. Марковича провідних стильових тенденцій зламу XIX – XX ст. – реалістичної, романтичної та імпресіоністичної. Загалом зберігаючи вірність міфопоетичній традиції (розробка архетипних образів із відносною «сталістю» просторового маркування), письменник водночас значно поглиблює психологізм письма. Так, моделювання і змістове наповнення простору та просторових об'єктів, їх часто де термінується в епіка психологічним станом, емоціосферою персонажа. Цим у багатьох випадках зумовлена амбівалентність і дихотомійне «олітературення» традиційних символів української ментальної свідомості, як, наприклад, хата-сакральний центр і хата-катівня та хата-пустка у творах «Невдалиця», «На Вовчому хуторі».

Розділ Ш. Жанрово-стильова парадигма «хутір як світ» в оповідній прозі митця

3.1. Стильова специфіка втілення художньої моделі світу в малій прозі Дмитра Марковича

Межа XIX – XX століть в українській літературі стала періодом поетологічного оновлення і збагачення ідейно-тематичного змісту творів, наполегливих пошуків нових жанрово-стильових форм. У цей час відбувається становлення українського передмодернізму як принципово нової, порівняно з досвідом народницької літератури, естетичної системи. Значних трансформацій зазнає жанрова система національного письменства. Панівне місце посідає проза, але, на відміну від попереднього етапу, який характеризувався передусім побутуванням повістових і романних прозоформ, українські митці межі століть активно розробляють малі жанри. Найбільш містке й вичерпне пояснення цього явища дав І.Франко: «Новеля, се можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має часу, ані спокою душевного, щоб читати багатотомні повісті» [220, 524].

Слушним є акцент, який український класик робить на загальному емоційному настрої доби й зумовлених ним жанрово-стильових зрушеннях. Справді, реалістичне письмо, яке претендувало на створення широкої картини дійсності, маніфестоване міметичною формулою «зображення життя у формах самого життя», культивувало роман та повість як найбільш адекватні форми втілення такого художнього завдання. Нове, модерністське, мислення натомість виводить на перший план досвід індивідуальності з його фрагментарністю, суб'єктивністю, акцентуацією на особистісних переживаннях. Пізнаваність світу як такого, принаймні в раціоналістичному ключі, піддається сумніву. Відтак фрагментарність, плинність художніх форм, їх активне зближення з цариною інших мистецтв (жанри новели, поезії в прозі (акварелі, образка)

тощо), суб'єктивізація й ліризація оповіді стають прикметними особливостями літератури межі століть.

Український модернізм став в естетичну опозицію у запереченні усталених літературних форм, регламентованих принципами реалістичного письма й ідеологією українського народництва. Щоправда, застосовувати термін «народництво» до художніх феноменів слід із обережністю. Н. Шумило у монографії «Під знаком національної самобутності» слушно наголосила: протиставлення народництва і модернізму значною мірою є умовним, оскільки «ранній український модернізм, орієнтований на західноєвропейський декаданс, не охоплював усього обширу оновлювальних процесів, що відбувалися, зокрема, в національній прозі. Однією з відмінностей мистецьких процесів в Україні від західноєвропейських виявилася традиційна для української літератури проблема об'єкту зображення, яким було переважно селянство та взаємини інтелігенції з народом. Ось чому за нових часів на модернізм (при стильових зрушеннях убік від традиційності) претендує насамперед література про місто, інтелігенцію, яка здатна до рефлектування, роздвоєння психіки, відчуття присутності в собі «іншого», почасти не самототожного, – розчарованого та заглибленого у власні песимістичні візії, та література на національну та екзотичну тематику. З огляду на це до літературознавчого вжитку як опозиційне модернізмові було введено поняття «народництво»» [241, 185 – 186].

Вперше з'явившись в «Історії української літератури» С. Єфремова, воно поставало в різних контекстах і з неоднаковим наповненням. С. Єфремов асоціював це поняття з частиною літератури, яка зображувала просвітницьку діяльність інтелігенції задля пробудження національного свідомості. Подальші корективи у розуміння поняття «народництво» вніс М. Євшан, який заперечив винятково громадські функції художньої літератури. На думку критика «Української хати», новим явищем в українському письменстві протистоїть не народна література, що має значний «художній потенціал, а українофільство з його настановою на популяризацію примітивної культури» [241, 186].

Механістичне вживання поняття народництва багатьма дослідниками не сприйняли також І. Денисюк та В. Моренець [61, 153], інші вчені.

Зосібна, В. Моренець констатував ототожнення народництва з позитивізмом і неправомірне застосування до національного літературного процесу параметрів західноєвропейської гуманітарної думки. Позитивізм як світогляд, що на період межі ХІХ – ХХ століть у Західній Європі вже вичерпав себе, не може бути беззастережно ототожнений із українським літературним народництвом як самобутнім комплексом світоглядних, політичних і творчих засад, що «тільки-но почав формуватися і тільки під середину століття стараннями багатьох найталановитіших й найпристрасніших представників української культури почав кристалізуватися в національну ідею» [153, 51]. Дослідник справедливо підкреслив виняткове значення народництва для становлення й розвитку усієї національної літератури ХХ ст.

Своєрідну концепцію реалістичного «народництва» запропонувала С. Павличко у праці «Дискурс модернізму в українській літературі» дещо вузько ототожнивши поняття народництва з поняттям «народної теми». Науково коректно все ж трактувати ці дефініції в ключі тієї наукової традиції, що асоціює український модернізм передусім із темою міста й міської інтелігенції, порівняно новою для національної літератури. З цією авторкою вступив у дискусію Ю. Тарнавський, запропонувавши вживати замість поняття «народництво» термін «суспільництво» для «вдалішого означення напрямку, який заперечувався українським модернізмом» [241, 187]. Справді, на відміну від пересічної літературної продукції невисокої естетичної вартості, що мала на меті популяризацію етнографізму, зовнішніх атрибутів народного життя, пропонувала спрощені сюжетні схеми, творчість, наприклад, В. Стефаніка, цілковито присвячена народній темі, запропонувала цілком філософський і новий художній інструментарій, що адекватно передавав найскладніші психологічні колізії, сприяв подальшій інтелектуалізації та «вестернізації» (Н. Шумило) національного письменства.

Спираючись на досвід попередників в осмисленні проблеми модернізму й традиціоналізму в українській літературі, Н. Шумило запропонувала розмежувати поняття «література для народу» і «література про народ»: «Перше («література для народу») можна співвіднести з «суспільництвом», поняттям, що його запропонував Ю. Тарнавський, бо воно перекривається поняттям «народництво», а друге («література про народ»), залежно від стильового напрямку, – або з традиціоналізмом, або з модерністю, зокрема й модернізмом» [241, 188].

Таким чином, термін «народництво» слід вживати на означення не суто естетичного явища, а «складного комплексу визначальних етнокультурних особливостей» (В. Моренець), тільки почасти співвідносного із позитивістськими моделями осмислення дійсності літературою. Слід враховувати й те, що чимало авторів, які дебютували як представники літературного народництва (М. Коцюбинський, Н. Кобринська, Г. Хоткевич, О. Кобилянська та ін.), згодом еволюціонували до виразно модерністських ідіостилів.

Літературний процес межі століть характеризується співіснуванням, творчою взаємодією і взаємопроникненням мистецьких тенденцій кількох періодостилів письменницьких поколінь. Упродовж цього періоду продовжують плідно працювати представники «старої школи» (Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, В. Леонтович, М. Павлик, Т. Бордуляк та ін.); починають свою діяльність письменники, твори яких засвідчили активні жанрово-стильові пошуки і явне прагнення відійти від реалістичного письма (Степан Васильченко, Грицько Григоренко, Н. Кобринська, М. Левицький, Л. Пахаревський, Олена Пчілка, Н. Романович-Ткаченко, Л. Яновська, С. Яричевський, Б. Лепкий, О. Маковей, Є. Ярошинська та ін.).

Художню спадщину Д. Марковича слід зарахувати до масиву кращих зразків «народницької» літератури. Водночас вона засвідчує тенденцію до виходу за межі народництва і традиціоналістської прози, апробацію

принципово нового, передмодерністського, художнього інструментарію і письменницької техніки.

Найбільш успішно Д. Маркович реалізував себе як белетрист, майстер малих епічних жанрів, що активно культивував самотні різновиди епіки, творчо її модифікував і переосмислював. Оповідання, новели в авторських інваріантах Д. Марковича, як і інших письменників цього періоду, стають гнучкими, виявляють нові потенції письма.

Дебют письменника відбувся 1886 року, коли в альманасі «Степ» побачили світ його : «Іван з Буджака», «Два платочки», «Шматок» і «Омелько Каторжний». У «Нарисі історії україно-руської літератури до 1890-го року» І. Франко, даючи оцінку альманасу, відзначив: ««Гарячим придбанням» «Степу» були чотири оповідання Д. Марковича «Из уголовщины», писані, однак, українською мовою, в яких автор виявив неабиякий белетристичний талант» [219, 41, 383]. Справді, ці дебютні оповідання виявили риси творчого обдарування автора: майстерність пейзажних малюнків і деталізації, глибокий психологізм, володіння наративними стратегіями, що в сукупності призвело до створення рельєфної картини дійсності.

Творчість автора – синкретичного характеру: зберігаючи зв'язок із традиціями «народництва», він водночас культивує виразно модерністські тенденції. Досить влучно ці полярні художні тенденції зхарактеризувала Т. Гундорова: «Народницький дискурс зорієнтований на актуалізацію значень, які мають ясно й дохідливо просвічуватися через означаючі їх символи (позитивні типи, ідеологізовані кліше, побутові деталі знайомого життєвого світу, сентиментальну, довірливу оповідь, здебільшого очевидця, християнську етику й традиційну мораль, зрештою – народнопоетичну символіку). Натомість модерністський дискурс стверджується через самодостатність, афішує вибраність і зашифрованість, підкреслює некомунікативність, езотеричність, хоча здебільшого має духовно-культурний підтекст» [52, 47].

Зберігаючи вірність реалістично-«народницьким» традиціям (послідовно утверджувана ідея народослужіння; творче переосмислення сюжетних колізій,

властивих народницькому дискурсу; наскрізний гуманістичний пафос, досить часто – з яскраво виявленою християнською світоглядною основою), Д. Маркович водночас прагнув розширити тематичні обрії. Про це свідчать звернення до життя декласованих елементів, активна розробка жанру «судового», кримінального оповідання; ускладнення характерів (моделювання психологічно непростих образів у творах «Іван з Буджака», «Він присягав» та ін.), активне експериментаторство з наративними стратегіями. Творчі пошуки Д. Марковича спрямовані на оновлення «народницької» традиції, адже епік творчо модифікував сюжетні моделі народницької літератури, презентовані історіями «сина-розбійника, покиненої матері, відродженого грішника, інтелігента-«українофіла»» [52, 41]. Водночас розробка традиційних сюжетів здійснювалася настановою на оновлення і збагачення прозописьма, моделювання психологічно складних ситуацій, апріорі позбавлених можливості однозначного розв'язання («Бразиліани»), що відкриває широкі перспективи для зіставлення різних точок зору, часом радикально протилежних. Водночас помітні тенденції до відкритості та фрагментарності художньої структури, часом – послаблення фабули на користь відтворення вільного перебігу думок та асоціацій, виразна настанова на домінування суб'єктивного начала у змалюванні психологічно складних колізій.

Стилістична неоднорідність прози Д. Марковича виявляється передусім у посиленні романтичного та поступовому оформленні модерністського (імпресіоністичного, експресіоністичного) первнів творчості. Це цілком закономірно з огляду на багатовекторність розвитку «народництва» як культурного явища, досить повно зафіксованої літературно: «Народницьку концепцію хтозна чи можна ідентифікувати з одним стилем, оскільки вона спирається на різнонаправлені елементи етнографічного реалізму, пізнього романтизму, натуралістичного соціографізму, навіть просвітительського реалізму. Вона так само не зводиться ні до «літератури для народу», ні до «літератури для інтелігенції», а передбачає їхнє злиття на основі культурно-просвітницької утопії «єдиного» письменства – «загальнонародної літератури»

[52, 36]. Крім того, варто взяти до уваги, що потужні реалізм та натуралізм, домінуючі у літературі ХІХ ст., не віджили на зламі епох, продемонстрували гнучкість і здатність до оновлення і виступили провісниками модернізму. О. Єременко зазначає: «Ні на якому етапі розвитку реалізму не відкидалися всі умовні форми, виражальні засоби, оскільки вони притаманні літературі як мистецькому явищу, а белетристика – не наукова література» [73, 73].

Творча еволюція Д. Марковича не завершилася оформленням модерністського мислення в яскраво виражену художню систему, як бачимо це у творчості М. Коцюбинського або В. Стефаника, однак аналіз прозового доробку митця переконливо свідчить про передмодерністський характер письма. Його модерністські віяння більше виявляються на рівні стилістики, ніж глибинних смислів художнього твору, що зберігають зв'язок передусім із реалістичною традицією. Однак принципово новий (імпресіоністичний) тип обсервації зумовлює ряд суттєвих характеристик прози, зокрема тенденцію до втілення життєвої історії героя у стислому текстуальному просторі «образка», побутової замальовки, у виразній суб'єктивізації моделей дійсності: «Така ескізність, штриховість зображення привела до декомпозитивності творів, демонстративної наявності відкритої авторської позиції, своєрідності використання прийомів ретроспекції при моделюванні внутрішнього світу персонажів, багатофункціональності художньої деталі, досить оригінальних експериментів у стилістичній сфері: емоційно забарвлене зображення, звукопис, настроєве зображення пейзажа чи портрета, але головне – образ, який передає настрій» [73, 77].

Імпресіоністичні риси стилю Д. Марковича, співмірні з реалістичною традицією, сприяли оновленню усталених світоглядно-творчих моделей «народництва». Взагалі, імпресіоністські риси низка дослідників і критиків обстоювала як іманентні для світовідчуття українських митців. Так, ще М.Сріблянський в 1911 році на сторінках «Української хати» проголосив імпресіонізм «зовнішньою прикметою української літератури» [73, 70]. Відомий у літературознавстві і погляд на імпресіонізм як на своєрідний місток

між реалізмом і власне модернізмом, певну стилістичну універсалію, що підготувала формування самобутнього мистецтва ХХ ст. з його увагою до суб'єктивності й ірраціонального: «Реалізм, що розглядав людину насамперед як частину природного й соціального світу, був обмежений у підходах до змалювання внутрішнього життя індивіда як цілісного і певною мірою самодостатнього космосу. Ірраціональна і трансцендентальна сфери буття особистості взагалі не входили в традиційну проблематику цього типу творчості. Спроби зображення цих духовно-психічних сфер швидше репрезентували прояви тієї тенденції, яка готувала появу нового світосприйняття, нового мистецтва ХХ ст. І імпресіонізм, на перший погляд, продовжував реалістичну традицію, вносячи в неї й щось нове» [118, 17 – 18].

Імпресіоністичне письмо дозволило Д. Марковичу посилити психологізм, акцентувати увагу читача на підсвідомих порухах душі героя, що не піддаються раціональному осмисленню й адекватному відтворенню за законами реалізму. Модерністські тенденції багато в чому визначають і характер просторових параметрів художнього світу письменника. Промовисті приклади цього дає оповідання «Весна», де, незважаючи на загальну реалістичність, бачимо майстерні переходи від об'єктивного до суб'єктивного. Як правило, вони пов'язані з виразним протиставленням внутрішнього і зовнішнього. Відповідно, автор постійно практикує зміщення точок зору і звуження художнього простору. Показовим щодо цього є епізод мандрівки героїв весняним степом після їх зустрічі на станції, у якому автор вдається до кількаразового зміщення планів зображення: внутрішній монолог Наді; діалог дівчини і княгині; візок, на якому під конвоєм мандрує Степан; спогади героя і, нарешті, світ його сонних фантазій, позначений імпресіоністичними рисами: «Він підвів голову і задивився прямо на сонце. У очах пожовкло, плями вогняні замигали; світ померк, і серед сонячного проміння він став розглядати жіночу постать. Вона росла, росла і з темного виявилася... Вона стояла перед ним; великі блакитні очі, ті самі очі, що лишилися у вікні станції, дивилися на його, вона усміхалася і простягала до нього руки...» [143, 254]. Імпресіоністичність письма сприяє тут

ущільненню художнього простору, відтворенню світу в його цілісності, що досягається шляхом поєднання зорових, слухових вражень і візій героїв: «Місяць світив, тінь дерев робила їх ще більшими, півсвіт був таємничий. Тиша стояла. Десь далеченько з міста коли-не-коли доносився легкий гуркіт повозів по брукованому шляху, а тут, у бузку, коло самого вікна заспівав соловейко: радісно, весело розлягалася його чарівна пісня кохання. Довго Надя слухала співаку, і не розвіяв він її туги. Яскраво, перед очима усе стояла перекладна, жандарі і стомлене, бліде обличчя в'язня, що на неї дивився» [143, 264].

Імпресіоністичні риси творчості епіка не є настільки системними, щоб радикально змінити структуру на модерністську фрагментарність і розімкненість, хоча такі тенденції й спостерігаються («Весна», «Бразиліяни» та ін.). Однак художній прийом, означений О. Єременко як підтекст настрою, демонструє у творчості Д. Марковича значний потенціал. Відтак дієвими є формальні засоби, покликані створити художній ефект безпосередності враження: «повторення, ритм фраз, монотонні асонанси, відокремлені члени речення, неповні обірвані речення, фігури замовчування, паузи, ритмічність і музикальність» [75, 77]. Справді, потужний підтекст формується за допомогою особливої композиції деталей та повторів, що вказують на настроєві лейтмотиви творів. Так, в оповіданні «Бразиліяни» таким лейтмотивом є постійно повторювана фраза «Темно було», зміст якої варіюється від прямої вказівки на час доби (значна частина подій розгортається вночі) до метафоричного означення важкого стану нещастя, в якому доводиться жити героям. Трагікомічний ефект витворюється за допомогою повторення комунікативної ситуації, в якій робітники обговорюють перспективи заробітку («картопля або морква»). Повторення продуктивних реалій опосередковано відтворює картину безпросвітних злиднів, у яких назви овочів перетворюються на означники відносного благополуччя або остаточного зубожіння та починають сприйматися як символічні маркери екзистенційного вибору. В низці творів Д. Марковича лейтмотив уводиться за допомогою образу дощу, що

набуває символічного значення, сигналізує про настрої невизначеності, смутку тощо.

Виразно імпресіоністичний характер має композиція деталей, що її майстерно вибудовує письменник в оповіданні «Судова помилка». У названому творі Д. Маркович розвиває дві паралельні сюжетні лінії – розслідування вбивства й історію кохання героя-оповідача до дівчини Кіри. Кохання до Кіри формує психологічне тло, на якому розвиваються події. Образною домінантою цієї сюжетної лінії стає вогонь, асоційований і з силою почуття, і з палкою, волелюбною натурою героїні. Прикметно, що ця домінанта уводиться автором ненав'язливо, за допомогою розсипаних по тексту мікрообразів. Н. Ніколіна у своїй книзі «Філологічний аналіз тексту» наводить його слова, розглядаючи систему деталей як один з найважливіших аспектів художнього твору: «Деталі, що постають у дальній перспективі загального плану уривчасто й окремо», в контексті цілого «зливаються в загальному ладі ... наче діють тонкі невидимі нитки або, краще, магнетичні токи» [162, 35].

Уже в першій сцені появи Кіри автор створює психологічно складний ефект, зумовлений ретроспективним характером жанру оповідання (тут маємо різновид мемуарної прози, структуротворчим чинником у якому постає спогад). Значна емоційна напруга виникає завдяки зіставленню двох часових планів – моменту оповіді, що асоціюється з мовною партією немолодої людини, й відновленим моментом минулого, що наповнюється свіжістю завдяки імпресіоністичній манері викладу, в якій акцентується колір, фізичне відчуття, динамізм портретних характеристик: «Коло самих дверей велика піч палала і ярке, червоне полум'я освітило хату. Передо мною стояла дівчина – уся червона од червоного світу. Це була надзвичайна красуня! Минуло уже 45 літ, і тепер серце моє б'ється од одної згадки про неї. Чорне кучеряве волосся розкувалося, і, як у рамці, виявилось красиве обличчя: брови стиснулися, великі чорні очі, як мигдалина, дивилися злісно і здивовано, червоні губки розкриті, і білі-пребілі зуби світилися; шия гола і низький виріз сорочки виявив красу грудей, коротенька червона спідниця давала постаті її вражіння малої

дівчини»[143, 354 – 355]. Акцентовані в образі Кіри деталі з семантикою вогню (піч, полум'я) та червоного кольору (світло, вуста, одяг) розгортаються й далі, відтворюючи напружену нервову атмосферу, в якій відбуваються події: «Вона така була прекрасна: вираз усього лиця і найбільше очей змінилися як блискавиці, одно було краще другого» [143, 356]; «Вона, як те звірятко, ухопила табак і гарячою рукою стиснула мою руку. Це був мент: але рука моя була неначе опечена, горіла, і я довго це чув» [143, 357].

Помітне зміщення змістових акцентів з безпосереднього зображення об'єктивних подій, виявлення їх соціального підґрунтя, що властиве для реалізму, в бік відтворення безпосередніх вражень, фіксації пережитого колись почуття визначає поетику іншого твору циклу «З давно минулого» – «Замах на вбивство жінки». Публікуючи майже анекдотичний епізод зі своєї судової практики, наратор особливу увагу приділяє динамічному пейзажу і портрету. Філософська експозиція, де йдеться про дві іпостасі людини – раціоналістичну й чуттєву, представлену серцем як духовним осередком, і неминучий вибір, який людина має здійснити між ними, відсилає читача до попередньої літературної традиції. Подібну структуру, зокрема, має повість Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся», де подієпис багато в чому є ілюстрацією до авторського християнського повчання про смирення і прийняття життєвих випробувань. Однак уже наступна сцена – виразно модерністського, імпресіоністичного типу (відтворення особливої атмосфери, в якій розгорталися минулі події, здійснене за допомогою соковитого літнього пейзажу). Як і в «Судовій помилці», письменник витворює особливу емоційну напругу за допомогою майстерного зіставлення двох часових площин – теперішнього, представленого розважливими рефлексіями (вступ) і минулого, яке реанімується за допомогою виразної деталізації, підкресленої уваги до безпосередніх вражень.

Динамічністю характеризуються й портрети головних героїв. Враження тут стає потужним засобом психологізації, дозволяє відтворити внутрішній стан персонажів. Особливу увагу у змалюванні зовнішності Гната й Наталки

приділено колористиці. Констатуючи в першій сцені незвичайну білявість і добрий вираз обличчя Гната, оповідач акцентує мінливість зовнішності персонажів, що відтворює напруженість внутрішніх переживань: «Червоне од спеки і хвилювання обличчя Наталки – тепер було бліде, губи навіть бліді, тільки очі дивилися безнадійно, молячи і просячи; кутики рота опустилися, і навіть на гарному молодому обличчі з'явилися морщини. Гнат, завше білий, тепер неначе позеленів, голову опустил і уперто дивився в землю, не зводячи очей; губи сині міцно стулені, навіть руки ухопили і стискали одна другу – все свідчило про впертість» [143, 395].

Стилістика оповідання «Невдалиця» заснована на пріоритеті аудіальних образів, що дозволяє відтворити внутрішню напругу в душі головного героя, який вирішує закласти найдорожче – кожух, аби вирушити на заробітки і врятувати родину від злиднів: «Іде, а серце стука, неначе тоді, як ліз до Горпини через перелаз у вишневий садочок...

«А як не дасть? – думав він, і серце ще гірш застукало. [...] Став... відпочив, а серце капосне грюка, і здається йому, що й на вулиці, й в хаті у Лейби чутно те грюкання...» [...]; «Тихо було в хаті, тільки чутно, як єврей чкавав, Панас дихав. У другій хаті дитина стогнала та колиска рипіла» [141, 1, 85]. Гнітюче очікування Панаса контрастує своєю мовчазністю з акцентуацією звуків, що порушують тишу Лейбиної оселі.

Виразно імпресіоністичні риси має така картина з оповідання «Бразиліани», в якій основний акцент зроблено на зорових образах: «...Буряки літали в повітрі, а гички пучок за пучком, наче птахи, вилітали з-за бурякових гір і спадали на зелені купи смарагдового бадилля, що блищало крапельками доща» [141, 1, 119]. Досить часто автор вдається до синкретичного, нерозчленованого відтворення вражень, як, наприклад, у сцені нічних марень закоханої Наді («Весна»).

Досліджуючи шляхи оприявлення художніх принципів модерністського письма у творчості Д. Марковича, варто врахувати специфіку їх освоєння представниками неонародництва, окреслену Т. Гундоровою та Н. Шумило:

«...Значна описова, літературна традиція була трансформована письменниками неонародницького напрямку і набувала стильової синтетичності за рахунок активізації оцінного слова. Сповідуючи принцип експресивної естетики, неонародництво виступило проміжною ланкою між «старою» та «ною» літературними школами. Спостерігаються дві паралельні тенденції: «нова» школа, сформувавшись у синтетичну систему, надалі розчленовується на односпрямовані стильові течії, тоді як неонародники від етнографізму та натуралізму простують до синтетичності, кращими своїми зразками змикаючись з модерною літературою» [55, 59].

Відзначена дослідницями синтетичність «неонародників» уповні виявляється у фіналі «Бразиліан» Д. Марковича. Зміщенням внутрішнього й зовнішнього, близького й далекого планів у єдиному образному «малюнку», епік поєднав риси імпресіоністичного й експресіоністичного письма. Одним із кульмінаційних моментів твору стає підпал, який здійснює старий Войцех Майхржак, ошуканий своєю родиною й односельцями. Психологічно переконливе змалювання розпачу й гніву старого зближує цей епізод з новелами В. Стефаника, у яких постають картини людського горя, що, за законами експресіонізму, передбачають гіперболізацію, лаконічні й місткі деталі, символізацію («Палій», «Камінний хрест»).

Подібне художнє вирішення психологічно напруженої сцени бачимо й у Д. Марковича. Конкретний географічний простір набуває в епізоді символічного забарв'я. Войцех опиняється сам на сам із розбурханою стихією, яка суголосна стану розпачу й гніву, що охоплює старого. Максимально загострена екзистенційна ситуація героя, увиразнюється символічним образом «темної порожнечі», константою вітру. Майхржак перебуває на горі, тобто у сфері сакрального, що протиставляється профанному «низу». Так автор вивищує героя, робить його не просто божевільним злочинцем, а вершителем суду. Символічними є прокльони Войцеха, виголошені з вершини. Недоля втікачів, що має цілком прозору соціальну аргументацію, набуває додаткові конотації покарання і спокути. Відчай Майхржака вербалізується не тільки

прокляттям, а й постає у несамовитому бігові знизу вгору і згори вниз, що підкреслює виразно вертикальну будову твору й проектується в одночасні події горішніх і нижніх поверхів суспільства. Подібну картину гіперболізованого людського горя, в картині пожежі метафоризується, втілюючись в образі вогню, знаходимо у В. Стефаніка («Палій»). В обох творах почуття героя вириваються назовні, заповнюючи собою весь світ, що загалом характерно для експресіонізму як напряду, який концептуально протистояв імпресіонізму з його настановою на фіксацію скороминущих вражень, а не оприявлення психологічної експресії людської душі.

Очевидною є співвіднесеність експресіоністської манери оповідання Д. Марковича з планом руйнівних почуттів героя, а імпресіоністичних рис – із зовнішнім планом зображення. Письменник майстерно змінює точку зору, відповідно змінюючи дистанцію між співчутливим оповідачем і об'єктом зображення. Така зміна відбувається за рахунок певних, на перший погляд незначних, модифікацій наративної структури. Основний виклад ведеться в минулому часі, однак, збільшуючи дистанцію між оповідачем і героєм, автор уводить теперішній час. Цей фрагмент, на відміну від попереднього, більшою мірою відповідає імпресіоністичній манері письма: «Постать його мигає в темряві, наче мара; ось вона зникла і знову показалаь коло скирт соломи, коло стодоли...

Щось блиснуло раз, другий, потім ще раз; світ усе більший та більший ставав і вся скирта взялася вогнем.

Старий, розтріпаний, збожеволілий од горя та злості, немов біс який, мигав у темряві з віхтем огня від скирти до скирти, й нові палали за першими» [141, 1, 130].

Раніше вже зазначалося, що модерністські риси прози Д. Марковича не є даниною літературній моді, а органічно виростають із реалістичного письма, що в своїх проявах не було чужим творчому експерименту і на межі XIX – XX ст. виявило значний потенціал, сформувало синтетичність стилю «неонародників»: «Такі прийоми, як оповідь від першої особи, внутрішні

монологи, потік свідомості, зміщення послідовності, символізація, художня парабола, асоціативна метафоризація, притаманні і реалізму, і модернізму» [74, 101]. Значною мірою збагачення реалістичного «неонародництва» відбувається за рахунок оновлення нарративних структур. Їх діапазон помітно розширюється, про що свідчить і доробок Д. Марковича. Одна з найпоширеніших нарративних моделей передбачає злиття оповідача з автором, «що сприяє інтелектуально розвиненій та емоційно багатій оповідності» [74, 101]. Справді, уведення оповідача-інтелігента, який часом виступає текстуальним відповідником автора (цикл оповідань Д. Марковича «З давно минулого»), сприяє більшій інтелектуальній наснаженості твору, вищій його інтертекстуальності, саморефлексіям та модусу сповідальності, активному в епіці. Водночас модерністське світосприйняття не є для Д. Марковича системним – автор усе-таки більшою мірою залишається на позиціях реалістичного письма, переважно народницького і неонародницького за суттю.

Це підтверджує «різдвяне» оповідання «На Святвечір». Сюжет засновано на колізії, яка стала загальним місцем «народницької» літератури. Герой-інтелігент здійснює вибір «з погляду «егоїзму» чи «альтруїзму», тобто, на користь або особи, або народу» [241, 65]. Морально-етична проблема твору не нова, бо прецедентною у літературі була тема духовного відродження людини, реалізована у жанровій формі «різдвяного оповідання» («Збентежена вечеря» Олени Пчілки, «Святий вечір» В. Стефаніка, «Святий вечір» Є. Мандичевського, «На Святвечір» Л. Яновської, «Різдвяний вечір» Г. Хоткевича, «Перша зірка» Б. Лепкого, «Пацанок», «Вечеря» С. Васильченка). Традиція «народництва» спостерігається, зокрема у християнських образах і ремінісценціях твору: «Іван Петрович стояв коло шафи з книжками, погляд його впав на малу книжку з хрестом.

Увесь змучений він узяв ту книжку, сів коло столу й почав читати.

«Не судіте, і вас не судитимуть...» – і замислився... «Чи є між вами чоловік, котрий, як син його проситиме у його хліба, подав би йому камінь?..»

– А я судив... неправо судив... я подавав камінь, я звав нісенітницею, дрібнотами те, що мій брат любив...» [141, 1,179].

Переживши духовне оновлення, герой звертається до товариша із словами саморозкриття: «Завтра Різдво... Народився Спаситель і... мій спаситель... З усім порвав і йду в нове життя...» [141,1, 179]. Християнська доктрина постає мірилом істинності людського життя і у творі Степана Васильченка «Пацанок», що жанрово може бути віднесене до «різдвяного оповідання». Події розгортаються у тюремній камері, де герой перебуває разом із малолітнім правопорушником. Зустріч героїв доленосна для хлопчика: молодий інтелігент розповідає йому життя Христа, і малий відкриває для себе гуманне покликання людини.

Д. Маркович обрав для традиційної сюжетної моделі виразно модерністський прийом – мотив двійництва, властивого, зокрема, символістському письму. Тема каяття розвивається за допомогою двох «голосів», що сперечаються, наводять аргументи pro і contra (внутрішній монолог героя поступово переходить у внутрішній діалог з другим «я»). Образ двійника є метафорою сумління, вказівку на це містить текст. Однак «другий Іван Петрович» симультанно демонізується, набуваючи рис приспаного сумління героя: «Цей «другий» не давав спокою справжньому Івану Петровичу, він його мучив. Але то було колись, давно. Годів 20, 30 тому «другий» мучив його, не давав йому жити, усі його діла розбирав, звав їх «брехнею», не давав йому робити «кар'єру», але живий, «справжній» Іван Петрович узяв гору, і «другий» заснув, замовк і де-не-де починав своє, але «справжній» його хутенько одкидав: легкодух, мрії, дитячі забавки, ліберальні вигадки – і заспокоювався» [141, 1, 174]. Сюжетна колізія вирішується на користь перемоги альтруїзму, ідеалу служіння народові – і герой приходиться до товариша, сповідається перед ним, висловлює готовність боротися в ім'я знедолених. Отже, конфлікт вирішено цілком у традиціях реалістичного «народництва». Це, на нашу думку, яскравий приклад засвоєння досвіду

європейського модернізму, вдалого використання його можливостей у національній літературі.

Дослідники неодноразово наголошували на специфічних формах присутності західноєвропейського модернізму на українському ґрунті. З початком появи ідей і світовідчуття модернізму на теренах України починається відкриття раніше табуйованих тем, а отже, і освоєння ірраціональних, темних сторін людської душі. «Як естетика «переступання межі», ранній модернізм легалізував у літературі право на «неморальні» сюжети і ситуації. У цьому процесі переосмислювалась народницько-позитивістська єдність «морального» і «правдивого» щодо художнього зображення. Йшлося про розщеплення етики й естетики в модернізмі» [52, 79]. Однак позиціонування краси й мистецтва по «той бік добра і зла» було сприйняте українською літературою далеко не так програмно, як західноєвропейським письменством. Н. Шумило акцентує специфічну взаємодію в українській літературі межі XIX – XX століть «філософії життя» Ф.Ніцше і властивої національному менталітету «філософії серця», що увиразнило специфіку світосприйняття українських митців, значною мірою ґрунтованого на єдності етичного, естетичного та рустикального дискурсі.

У прозі Д. Марковича не спостерігаємо характерного для західноєвропейського постмодернізму «розщеплення етичного й естетичного» (Т. Гундорова), хоча автор активно звертався до осмислення життя соціального маргінесу, що передбачало «неморальні» теми і звернення до ірраціонального, зокрема у висвітленні спонтанних, нелогічних душевних порухів героїв («Іван з Буджака») чи моделюванні імпульсивних, виняткових характерів (Кіра з «Судової помилки»). В останньому із названих творів Д. Маркович торкається «забороненої» теми, змальовуючи образ жінки, яка живе за принципами вільного кохання. Постать Кіри водночас романтизується, в ній акцентовано волелюбність і справедливість, відтак бачимо своєрідну варіацію на тему руссоїстської теорії моральної краси й досконалості «природної людини». Варто додати, що в контексті творчості Д. Марковича, багатой на

інтертекстуальні зв'язки, Кіра багато в чому сприймається як образ, алюзійний щодо до пушкінської Земфіри («Цигани»).

Інтертекстуальність як форманта авторського ідіостилу видається тим важливішим, що зумовлено її особливим характером нарації – викладом від імені оповідача-інтелігента, що почасти зливається з автором, як у циклі «З давно минулого». Інтертекстуальність не тільки збагачує оповідання додатковими смислами, сприяє інтелектуальній наснаженості тексту, що мала відповідати запитам освіченого читача нової доби, а й наближає реалістичні в основі твори письменника до модерністської концепції «чистого мистецтва», що звільняла письменство від функції соціальної ілюстрації, дидактики тощо.

В оповіданні «Весна» знаходимо алюзії на твори Данте, Гоголя, Салтикова-Щедрина, Тургенєва, Марка Вовчка. З одного боку, такі відсилання опосередковано характеризують героїв із молодого української інтелігенції, з іншого – сприяють налагодженню діалогу з читачем, близького героям за світоглядом і життєвим досвідом. Водночас інтертекстуальність свідчить про спадковість і оновлення літературних традицій, демонструє їх невичерпність і можливість творчих перепрочитань. Твір містить часом прямі вказівки на прецедентні колізії, введені тим чи іншим автором, що сприймаються як певний знак присутності відомого тексту в побутовій ситуації. Степан, якого супроводжує на квартиру поліцмейстер, коментує цю подію так: «Да чи може бути що смішніше – поліцмейстер везе заслання у тюрму чи на квартиру до шпига і на вулиці цілує, це ж насправді Щедриновська ідилія...» [143, 260]. Гоголівський дискурс, як уже зазначалося, вводиться у твір за допомогою мотиву дороги. Образи двох жінок – Наді та її матері, які подорожують разом, відмінність їх реакції на весняне пробудження природи асоціюється з відповідним епізодом «Мертвих душ», уводить додаткові конотації: «живі душі» Наді і Степана протиставляються «мертвим» – княгині і губернатору.

Молоде покоління української інтелігенції взагалі характеризується не лише через вчинки, мовну партію та автохарактеристики представників, а й через потужний інтертекст, асоціації з відомими літературними героями. Так,

характеристика Степана, яку дає йому губернатор у розмові з княгинею («Та це нігілісти. Вони в Бога не вірять, до церкви не ходять» [143, 265]) є, по суті, алюзією на роман І. Тургенєва «Батьки і діти». Відтак автор увиразнює одну з центральних проблем свого твору – проблему світоглядного протистояння поколінь. Паралель із І. Тургенєвим постає ще виразніше у результаті текстуального зіставлення роману російського письменника й оповідання Д. Марковича. Так, змальовуючи Павла Петровича Кірсанова, Тургенєв акцентував мертвотність «світського лева»: «Павел Петрович помочил себе лоб одеколоном и закрыл глаза. Освещенная ярким дневным светом, его красивая, исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец». Д. Маркович, опосередковано вказуючи на нежиттєздатність покоління княгині й губернатора упродовж усієї історії кохання й особистісного становлення Наді, прямо висловлює своє ставлення до опозиційних груп героїв тільки в прикінцевому пуанті: «Князь і княгиня якось зменшилися, присіли, принизилися, а Надя встала у весь свій хороший зріст і як нова, молода сила сміло дивилася на представників умираючого покоління...» [143, 299].

В українській літературі др. пол. ХІХ ст. з'явилися образи емансипованих жінок, що зумовлене не лише західноєвропейською культурною й літературною практикою, але й іманентними соціальними процесами. Надя («Весна») належить до таких героїнь. Автор опосередковано вказує на її спорідненість із постатями молодих інтелігенток, представленими у творчості Марка Вовчка чи Олени Пчілки. Так, життєве кредо, сформульоване героїнями російськомовної повісті «В глуши», «Все по-своєму» що належить перу української письменниці близьке до кредо Наді: «Сама, все сама».

Оповідна манера Д. Марковича засвідчує міцний зв'язок із попередньою традицією на рівні композиції, наративних стратегій, засобів характеротворення. У прозі автора відлунує гоголівський критицизм щодо абсурдних картин життя канцелярії та провінційного міста. Так, у новелі «Два платочки» помітна настанова на створення особливого типу оповідача –

іронічного, відстороненого й скептично налаштованого до офіційних «чинів», неспроможних дорівнятися природному благородству простої жінки, баби Ковалихи. Мовна «партія» оповідача має багато спільного з наративними стратегіями «Носа» або «Мертвих душ» М. Гоголя, що виявляється передусім у поєднанні ліризму з просторіччям, розмовними інтонаціями: «Не можна, – бо надворі таке лихо робилось: дощ ллє-ллє, а вітер загуде, завіє й поверне на сніг, а там знову дощ поллє, холодно й не розбереш, чи воно зима, чи воно осінь – якась нісенітниця у природі» [141, 1, 13]. Для порівняння наведемо фінал гоголівського «Носа»: «Цілковиті нісенітници на світі діються, панове».

Заслуговують на увагу виразні гоголівські мотиви оповідання «Бунт». У творі рівень умовності значно вищий, ніж у інших оповіданнях Д. Марковича, і гоголівський дискурс втілюється вже не в окремих алюзіях, а у принципі моделювання простору. Він мислиться автором як умовний, на що вказує і промовиста назва повітового міста (Пустобрех), і його вигляд, цілком упізнаваний за творами великого попередника Д. Марковича: «Стояла страшенна спека. [...] Здоровенна калюжа серед вулиці до половини висохла, земля з країв порепалась, і здоровенна ж свиня казначея, як гора, лежала в ній нерухомо. Всі спали – було після обіду. Головна вулиця, вся аристократія спала: віконниці позатулені, ворота заперті, мертва, кажу, тиша стояла...» [143, 300]. Уводячи до тексту функції характерні російській дійсності, зіставні типологічно з гоголівським художнім світом, Д. Маркович узагальнив і типізував їх: подібна абсурдна історія, могла статися в будь-якому місті царської імперії, й відбиває вона драконівські державні механізми. Умовність подій зумовлюється «сновидним» характером гоголівського художнього світу, на якому наголошував Д. Набоков, стверджуючи, що Гоголя не можна зараховувати до реалістів, що й Росії, про яку він пише у «Мертвих душах», письменник не знав, разом з тим чудово вловлюючи особливий ірраціональний дух цієї країни [154, 57].

Д. Маркович використав алюзії як засіб збагачення змісту, введення підтексту. Показовий твір «Мій сон», структурно близький до поеми

Т. Шевченка «Сон». Ця подібність виявляється передусім на наративному рівні організації. Т. Шевченко вдається до обрамлення; його наратор повістує начебто не про справжні події, а про те, що наснилося, цей спосіб очуднюючи «панораму імперського зла» і відсторонюючись від неї:

Отож я ліг спати.

А вже підпилий як засне,

То хоч коти гармати –

І усом не моргне.

Та й сон же, сон, напричуд дивний,

Мені приснився –

Найтверезіший би упився,

Скупий жидюга дав би гривню,

Щоб позирнуть на ті дива.

Та чорта з два! [236, 223].

Метафоричність, гіперболізація і гротеск справді відповідають образному коду сновидінь. За тим же принципом умовності побудовано новелу Д. Марковича «Мій сон»: герой-оповідач бачить уві сні представників державного апарату, які приходять до нього додому. Епізод появи високих чинів в оселі оповідача нагадує сцену «генерального мордобиття» з поеми Т. Шевченка «Сон», оскільки метафорично відтворює організацію управління в імперії, механізми суспільного придушення і впливу: «Лежу й неначе не сплю, а чую, що у двері стукають. Хотів іти одчинити, коли двері самі одчинилися, і в хату йдуть люди... Таки й не люди, а пани. Багато панів, так багато, що аж хата розперлась і побільшала. [...] Пани, та й не прості які-небудь там пинжачники, де там! Пани усе в мундирах або віцмундирах; такі все поважні, такі убрані, хороші з виду. Приглядаюсь, а там, укінці, неначе ховаються і пинжачники» [143, 434]. Метафоричний характер має й використаний автором мотив німоти (замазування квачем рота), й центральна міфологема сну як образного відповідника небуття («Тебе немає! Розумієш? Немає та й годі. [...] Нет, не було і не будет»).

Автор теж увів композиційне обрамлення, що утворює виразну паралель до преамбули й фіналу поеми Т. Шевченка: «Приснився мені сон такий дивовижний, що й досі опам'ятатись не можу. Розкажу, може, мені легше стане і, може, мої брати зрозуміють, що він значить, що віщує?» [143, 433]; «Ось бачите, яке нещастя трапилося уві сні, не дай Боже, навсправжки такого лиха... А коли воно справді випаде, – хай спасе віра у праву й живу силу народу!» [143, 438]. Так Д. Маркович витворює власну літературну філіацію сатири так, вступає в глибоко емоційний діалог з генієм-попередником, виявляє віру в народ, який породив генія і зберіг національну ідентичність, незважаючи на репресії царату.

Ознаки нового художнього мислення властиві прийому олітературення реальності Д. Марковича. Низкою епізодів автор витворює паралель, один компонент якої є тією оригінальною картиною дійсності, а другий уводить літературний контекст. Інколи інтертекстуальний зв'язок має характер цитування. Так, пейзаж, що відкриває «У найми», увиразнюється цитатами з «засланської» поезії Т. Шевченка «І небо невмите, і заспані хвили...». Наведені фрагменти суголосні сумному краєвиду, який змальовує автор. Водночас доля поета, що за принципом асоціації виникає в уяві читача, збагачує додатковими смислами домінантні образи сліз і крові, що уводяться в пейзажі як лейтмотиви оповіді.

В інших випадках Д. Маркович використовує чужий текст з метою протиставити дві картини світу – умовно-художню і дійсну реальну: «Може здасться комусь дивним зараз, «дозволяли циганам будувати», цьому вільному, що мирно кочує, племені, що «зустрічає всюди у молдаван захист та гостинне вітання», як каже поет Пушкін. Але не дивуйся, читачу, бо це «пушкінська» правда, поетична вільність, або поетична брехня» [141, 1, 141]. Таке протиставлення романтичної і реалістичної картини дійсності підпорядковане меті не солідаризуватися з обраціями вірнопідданськими життя народів, культура яких сприймається пересічним читачам як екзотична. Водночас нарація включила стильові домінанти «кримінальних» оповідань

Д. Марковича: приземлений, сповнений достовірних подробиць виклад перебігу розслідування і романтичний струмінь, історії кохання («Судова помилка»), психологічна складність образів злочинців закорінених у традиції переказів про «благородних розбійників» («Маленьке непорозуміння»), послідовно стверджувана «влада серця» («Замах на вбивство жінки»).

Сюжет оповідання «На Святвечір», відповідний подієвій «схемі» народницької літератури, ускладнюється не лише внутрішнім діалогом героя із «другим», а й інтертекстом. Він викликає в обізнаного читача певні асоціації й збагачує таким чином проблематику твору. Так, внутрішній голос запитує у героя: «Не любиш читати «Смерть Івана Ільича»? А чому? Да тому, що ти увесь ізбрехався, увесь до мозку кісток твоїх...» [141, 1, 177]. Герой Д. Марковича, юрист Іван Петрович, асоціює себе з персонажем оповідання Льва Толстого – кар'єристом, звиклим до комфорту і матеріальних вигод, який виявляється безпорадним перед обличчям смерті. Іван Петрович («На Святвечір») усвідомлює нікчемність власного існування, яке може завершитися так само безславно, як і життя Івана Ільича.

Отже, творчість Д. Марковича, реалістична за домінантою стилю й заґрунтована значною мірою на світоглядній базі «народництва», становить певну стильову синкретичність, явний імпресіоністський струмінь. Водночас епік свідомо орієнтувався на збереження й оновлення літературних традицій, про що свідчать багаті й різноманітні інтертекстуальні зв'язки, які виявляються на різних текстових рівнях, поглиблюючи зміст творів додатковими смислами та асоціаціями.

3.2. Жанрові модули художньої асиміляції дійсності у творчості літератора

Кінець XIX і поч. XX ст., на які припадає творчість Д. Марковича, характеризуються розмаїттям малих прозових форм. Значної популярності набув жанр новели. І.Франко пояснив це загальним настроєм доби, підкреслюючи: «В новелі найлегше авторові виявити найрізноманітніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [219, 41, 524].

Найрізноманітніші модифікації жанрів малої прози зумовлені передусім формуванням національного різновиду модернізму, що супроводжувалося обґрунтуванням численних естетичних програм, прагненням уникнути позверхньої міметичності у розбудові сюжету й персоносфери художній обсервації дійсності. Новелістика виявляла найрізноманітніші, часом полярні, тенденції репрезентації художнього матеріалу. З одного боку, відбувалася кристалізація «новели акції», завершення формування її жанрового канону. З іншого – спостерігається настанова на деконструкцію фабульної канви новели, відкритість її структури, редукцію зовнішньої подієвості на користь внутрішньої. Мала проза активно взаємодіє з іншими видами мистецтва: музикою, малярством тощо; водночас спостерігається дифузія літературних родів, що виявляється в ліризації й драматизації прози. Поруч із появою самобутніх творчих постатей, що яскраво репрезентують уже виразно модерністські художні системи, оновлення зазнає й творчість письменників-реалістів. Їх художній доробок не завжди засвідчує протистояння новітнім віянням в ім'я збереження національної самобутності українського письменства, а й багато в чому сприяє становленню нових явищ у вітчизняній літературі. Таке оновлення зумовлює суттєві зміни не лише в характері художнього світосприйняття, а й у жанровому складі прози, передовсім малої.

Творчість Д. Марковича яскраво репрезентує тенденції оновлення «старого» реалізму й формування засад модерністського письма. Прагнення

письменника вийти за межі традиційної реалістично-«народницької» прози помічали критики ще поч. ХХ ст. Т.Черкаський з цього приводу зазначав: «Формальною стороною ці оповідання є неабиякий вклад в українську літературу. Стислість, різка окресленість простого не заплутаного сюжету, лаконічність виразу, художність, поруч з надзвичайною економією словесного матеріалу складають дійсну окрасу Марковичевих оповідань» [228, 37].

Мала проза Д. Марковича тяжіє до фрагментарності, демонструє посилення настроєвості й виявляє виразну настанову на конденсацію художнього матеріалу, лаконічну й чітко структуровану організацію довкола однієї ситуації, випадку з життя. Однак прозовий доробок автора далеко не завжди характеризується, за І. Денисюком, «суворою організацією новели» [62, 252].

Новелістичний малюнок у Д. Марковича найчастіше «пом'якшується» введенням передісторії, ретардується за рахунок розлогих пейзажів, другорядних сцен, що готують читача до сприйняття центрального, як правило, дуже напруженого й драматичного, епізоду. Тут варто згадати А. Чехова, який відмовився від розмежування новели й оповідання. Власне, ця аналогія видається доцільною стосовно багатьох творів Д. Марковича – дифузія жанрів у цьому випадку зумовлена еволюцією творчого мислення автора, спрямованою на оновлення реалістичного письма.

Творчий доробок Д. Марковича більшою мірою репрезентує реалістичну новелу, яка, за спостереженнями І. Денисюка, протиставляється модерністській характером художньої мотивації: «Реалістична новела – це вислід такого світопогляду письменника, який визнає світ як певну логічну організацію, де одне явище зумовлене іншим. [...] Несподіваний поворот, пуант, є лише фікційно несподіваним. Ілюзорність несподіванки прикриває логіку розвитку конфлікту – це лише мистецька гра. «Вендепункт» старанно накопичувався всією сумою причин. [...]

Прямо протилежна функція «вендепункту» в модерністичній новелі. Він покликаний тут підкреслити абсурдність і алогічність життя і зображуваної події, має викликати почуття шоку, вжахнути читача» [62, 241].

У поле зору Д. Марковича-реаліста, потрапляють передусім типові прояви життя з їх соціальною та психологічною зумовленістю. Навіть у тих випадках, коли автор звертається до «екзотичної» тематики та матеріалу з життя суспільного дна, що становили порівняно нову царину для українського письменства (змалювання побуту циганського, румунського та єврейського народів в циклі «З давно минулого»; яскраві зразки кримінально-судового оповідання), він прагне розкрити читачеві мотивацію вчинків персонажів, здійснити масштабні людинознавчі узагальнення. В такий спосіб у малій прозі Д. Марковича реалізується одна з провідних настанов реалізму: за окремими життєвими епізодами, випадками в автора проступає масштабний погляд на буття народу, що репрезентує характерну для української літератури другої пол. ХІХ ст. тенденцію до створення своєрідних літературних «енциклопедій» народного життя.

Показовим для літератури межі ХІХ – ХХ ст. є співвіднесеність у малій прозі Д. Марковича зовнішніх і внутрішніх колізій. Низка творів письменника будується відповідно до законів «новели акції»: подієва канва ґрунтується на протистоянні героя та його антагоніста / антагоністів («Омелько Каторжний») чи двох небуденних особистостей. Кожна з них репрезентує власну життєву філософію і, відповідно до законів класичної новели, довівши конфлікт до максимального загострення у вендепункті, переживає примирення (синтез) протилежних поглядів («Він присягав»). Отже, у творчості автора превалюють зовнішня подієвість і зовнішній конфлікт, однак питома вага внутрішнього конфлікту явно зростає. Так, у новелі «Іван з Буджака» вендепункт перенесено у внутрішню сферу – свідомість головного героя, причому Д. Маркович уникає розлогої мотивації вчинку арештанта, даючи читачеві простір для його осмислення. Внутрішній стан героя перебуває в центрі оповідання «Неудачный»: зовнішні події, що постають у вигляді спогадів, викликаються

«на поверхню» залежно від душевних порухів персонажа. Суб'єктивні переживання забарвлюють пейзаж, очуднюють представлені у творі реалії (так, оповідач фантазує про русалок, які видаються йому схожими на кохану жінку). Підпорядкованість художнього цілого напруженому душевному буттю героя і, відповідно, розкутість, асоціативність структури твору здобувають максимальне вираження в зразку безфабульної прози «Finala»: рефлексії оповідача стають головними і, по суті, єдиним предметом художнього відтворення, хоч і викликані зовнішніми подіями, а самі ці події перетворені суб'єктивністю світосприйняття.

Однак творча манера Д. Марковича значно послідовніше, ніж ідіостилі його молодших сучасників (М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Яцкова та ін.) виявляє закоріненість в авторитетну реалістичну традицію, хоч знаходимо в нього й яскраві свідчення формування принципово нового, модерністського, художнього мислення. І. Денисюк у монографії, присвяченій українській новелістиці межі ХІХ – ХХ ст., зіставляє твори різних авторів, де інтерпретовано один з мандрівних сюжетів національної літератури – затримання злодія, який обкрадав господарів. Дослідник зауважує, що, коли І. Франко у «Хлопській комісії» вдається до апробованої форми «з народних уст», докладно змальовуючи події в хронологічній послідовності, то В. Стефаник у «Злодієві» «внаслідок скорочення певних компонентів сюжету, майстерного введення їх у підтекст [...] мав змогу збільшити обсяг зображуваних психічних переживань і «філософії» вини і кари» [62, 156]. З приводу ж оповідання Д. Марковича «На Вовчому хуторі» літературознавець обмежується заувагою: конфлікт вирішено «в дусі абстрактного гуманізму». Справді, ідеї реалістичного «народництва» втілено тут повною мірою, передусім через мотиви заступництва дитини як чистої істоти, гріха і покарання за гріх. Подієва канва, на противагу суворому, надзвичайно стислому викладу у В. Стефаника, значно ускладнюється й поширюється численними ретардаціями, пейзажами, передісторією, що вводиться за допомогою спогадів і діалогів. Однак імпресіоністичний преамбульний пейзаж суттєво відрізняє авторську

позицію Д. Марковича від «усезнаючого автора» як провідної наративної інстанції «народницьких» творів та засвідчує наближення до суб'єктивізації новітнього реалістичного письма.

Д. Маркович досить широко застосовує новелістичний прийом «лейтмотивного використання речі» [161, 15]. На його основі побудовано, наприклад, новелу «Два платочки»: дія твору розгортається навколо хусток, вкрадених волоцюгою у старенької вдови. Д. Маркович виявляє себе у творі справжнім майстром підтексту: побутова деталь, винесена в назву, перетворюється на своєрідний «індикатор» душевної шляхетності простої жінки, здатної до милосердя й жертвності. Подібну функцію виконує черес у новелі «Іван з Буджака». У названих творах матеріальний предмет стає образною основою, організуючи оповідну структуру відповідно до принципів новелістичної «концентрації» матеріалу, здійснює психологічну мотивацію вендепункту. Однак він може виконувати функції лейтмотиву, рушія сюжету, зовнішнього і внутрішнього, й у більших обсягом творах, що становлять своєрідне поєднання новелістичного, оповідного або й повістєвого жанрів («Бразиліяни», «Весна», «Невдалиця»). Так, в останньому матеріальними віхами розгортання сюжету і, відповідно, розкриття характеру персонажа виступають скрипка, хустка і кожух. В оповіданні «Судова помилка» матеріальна річ (металева бляшка) виконує сюжетотворчу функцію, по суті, виступає основою детективної колізії, що цілком відповідає жанровим канонам кримінального оповідання. Однак у названих творах, які характеризуються ускладненістю художньої структури, ці реалії не становлять образної основи, співвідносячись з однією тільки сюжетною лінією або ситуацією.

Складність розмежування жанрів новели й оповідання у творчості Д.Марковича передусім тяглістю реалістичних традицій у творчій практиці письменника, його схильністю до більш урівноваженої, порівняно з новелістичною, художньої структури. «Оповідання не дотримується правил концентрації такою мірою, як новела, викладаючи якусь історію не в нервово-напруженому темпоритмі, а в спокійно-лагідному темпі ретардації» [60, 8].

До жанру новели належать твори «Іван з Буджака», «Два платочки», «Шматок». В основу кожного покладено один життєвий епізод; особливого значення набуває принцип контрасту; два перші з названих творів мають виразний вендепункт; особливу роль у них відіграють предмети-лейтмотиви. «Сюрприз» тематично й структурно наближається до чеховського оповідання, що, за визначенням автора, охоплювало обидва зразки малої прози – і новелу, й оповідання. Хоч твір в основі побутописний, що більшою мірою характерне для оповідання (змалювання гімназійного життя у провінційному містечку, типовість ситуації з огляду на розробку її у творах М. Гоголя, А. Чехова та ін.), однак для зображення обрано один епізод з максимально редукованими перед- і післяісторією (це приготування до приїзду високого начальства; хвороба Івана Івановича). У творі увиразнено вендепункт (комічна сценка на станції), після якого ситуація, за законами новели, стрімко змінюється на свою протилежність. Слід відзначити також настанову на драматизацію художнього цілого – твір вибудовується автором як низка драматичних сцен, часові зауваги між якими наближаються до драматичної ремарки.

До новелістичного жанру тяжіє оповідання «Він присягав», в основу якого покладено незвичайний випадок з життя, а композиція містить увиразнений вендепункт. Сюжетна структура твору поширена численними епізодами, які «підготовлюють» кульмінацію. Автор витворює ефект алогічності переломного моменту, однак згадані епізоди, оформлені як чутки, перекази тощо, дають його психологічну мотивацію: Мусієнко, непримиренний щодо умов, які ставить перед іншими, пред'являє так само високі вимоги й до себе, коли відмовляється порушити дане слово, задля покарання свого мучителя. Наративні стратегії автора демонструють значне багатоманіття: підкреслено повістувальна манера викладу, яка надає подіям характеру бувальщини, дистанціює їх у часі від фабульного центру, а у кульмінаційній сцені змінюється на драматизований виклад, що втрачає епічну врівноваженість. Драматичний дух пронизує весь твір, оскільки наратор,

переповідаючи історії, нібито почуті з вуст односельців, витворює ефект полілогу.

Натомість «Омелько Каторжний», наближаючись обсягом до новели, за тематичними та структурними особливостями швидше може бути генологічно скваліфікований як оповідання. Попри новелістичну сконденсованість зображених подій та небуденний характер головного героя, тут усе ж діє настанова на відтворення яскравого соціального типу стихійного борця за справедливість. Твір має багато в чому «портретний» характер. Відмова від безпосереднього зображення напруженої акції, яке знаходимо в кримінальних оповіданнях циклу «З давно минулого», компенсується в цьому випадку психологічно точним змалюванням стосунків у сім'ї Омелька. Особливого значення набуває викладена автором передісторія, що значно поширює географічний і хронографічний простір твору.

Своєрідний «сплав» побутописності, характерної для оповідання, і новелістичної лаконічності, максимальної сконденсованості художнього матеріалу зумовив широку розробку у творчості Д. Марковича жанру образка. І.Денисюк дав точне визначення цього жанру як різновиду етюд: «Етюд є загальним поняттям, яке включає в себе такі з певними понятійними відтінками види, як образок, акварель, картинка, а слова «нарис», «шкіц» є просто синонімами «ескіза»» [62, 223]. Спираючись на досвід С. Серотвінського, В. Лесина та О. Пулинця, І. Денисюк визнав жанротворчим чинником образка малярське зображення дрібного фрагменту дійсності. Такому визначенню цілком відповідають твори Д. Марковича «На Вовчому хуторі» та «У найми». Другий із названих творів має авторський підзаголовок «Образок з життя Дніпровського повіту 1887 – 8 року»; а перший був зарахований до жанру образка дослідниками, зокрема І. Денисюком. Справді, в обох творах автор виявив особливу увагу до колористики, краєвиду тощо. Водночас напружені колізії рельєфно відображують суспільні процеси, формують поряд з іншими зразками малої прози «енциклопедію народного життя», до творення якої прагнули всі письменники-реалісти. У згаданих творах помітний вплив

класичних оповідань, що «містять у собі етологічний («нравоописательный» – ремарка І.Денисюка) зміст, розкривають звичаєво-побутовий або звичаєво-громадянський статус певного соціального середовища чи всього суспільства» [186, 485].

Риси традиційного оповідання виявляються передусім у передісторії, що вводить як безпосередній виклад подій або ретроспекція. Акція творів охоплює значний часовий проміжок, що «ущільнюється» за рахунок традиційної оповідної манери, яка представляє їх у хронологічній послідовності без деталізації. Детальний виклад з характерним акцентуванням художніх подробиць притаманний кульмінаційним моментам, як-от сцені в степу з образка «У найми».

Жанрова дифузія найповніше виявляється у творах «Бразиліяни», «Невдалиця», «Весна». І. Денисюк простежує явище «зрощення» певних літературних жанрів на прикладі твору І. Франка «Сойчине крило», де органічно поєдналися різні нарративні пласти і, відповідно, ознаки різних жанрових форм: «Це новелістична композиція, яка тяжіє до певної кульмінаційної вершини і несподіваних зламів, неначе накладається на повістеву структуру з її намистоподібним нанизуванням послідовних подій» [62, 211].

Подібні особливості простежуються і в названих творах Д. Марковича. Так, у центрі твору «Невдалиця» – сталий образ, який наближує його до класичних ейдосів новели й оповідання. Однак автор апробує й елементи літератури «поточку свідомості», представляючи постать героя не як соціальний тип, а радше як психологічний – індивідуума зі складною сукупністю настроїв, візій, спогадів. Поєднання оповідності, більшою мірою характерної для попередніх етапів розвитку літератури, і нового модерністського стилю якнайкраще відображує динаміку літпроцесу межі ХІХ – ХХ ст.: «...Література почала зображувати таку надзвичайну витонченість людського сприйняття, про яку в усній оповіді, імітацією якої довго жила новелістика, не можна було говорити внаслідок її меж і можливостей» [62, 165]. Синкретизм образного

мислення Д. Марковича найповніше проявляється у співіснуванні різних наративних принципів і світоглядних моделей: передісторія, викладена в ключі реалістичної оповіді, позиціонує героя як об'єкт художніх людинознавчих студій; в епізоді самогубства домінує імпресіоністичний принцип динамічного відтворення мінливих настроїв і вражень. Водночас, попри наративну неоднорідність і ускладненість структури, твір відзначається композиційною стрункністю. Значною мірою композиція організується за рахунок лейтмотивів: константи хліба, темряви, музики формують смислову і настроєву канву, водночас виступаючи контекстуальними еманациями внутрішнього стану героя.

Фабульний центр твору становлять кілька епізодів із життя Панаса Музики, однак поруч із цими детально виписаними сценами досить повно представлена історія життя героя. Як і в інших аналізованих зразках прози, таке розширення художньої структури здійснюється за рахунок преамбули, витриманої в дусі реалістичної оповіді, і ретроспекції у техніці «потoku свідомості». Варто зауважити, що виразні ознаки художнього мислення, заснованого на асоціативності й ретроспекції як структурних принципах, знаходимо вже в першому друкованому оповіданні «Неудачный». Пізніше, у «Невдалиці», автор поглибить і увиразнить взаємопов'язані лейтмотиви – спогаду і річкової води, асоційованої з вільним рухом рефлексуючої думки й глибиною людської підсвідомості.

Гострота колізій, нервовий «темпоритм» (П. Волинський) художньо змодельованих сцен, спорідненість із драматичним літературним родом наближують до новелістичного жанру й «Бразиліян» Д. Марковича; однак розлога обсервація дійсності, розгорнута система персонажів, як і досить значний обсяг, надають йому ознак повістєвої структури. Така масштабність погляду на світ увиразнюється підзаголовком: «З життя люду Царства Польського у 1890 – 92 роках», що дистанціює події від реципієнта в часовому вимірі, надає їм характеру ретроспекції. Композиція твору вибудована як низка драматичних сцен, що характеризуються різним рівнем емоційної напруги. Вона зростає з розгортанням сюжету – так, мотив мовчання, перших епізодів у

фінальних змінюється динамічними сценами підпалу і втечі робітників через кордон. Вже у перших епізодах спостерігаємо поєднання драматичного принципу відтворення дійсності за допомогою сцен епічної широти, зумовленої наративною стратегією «всезнаючого автора». Вона оприявнюється не через апробовані реалізмом оповідні стратегії, а створенням ефекту саморозвитку подій. Він досягається майстерним уведенням мотиву «неспанья»: наратор витворює панораму мікросоціуму села, об'єднаного спільною тривогою за майбутнє, хоча для кожного мешканця воно відкриває різні перспективи. Не сплять пан Виржиківський і його дружина, наймити, ані сімейні робітники. Стан і мотив «неспанья» дозволяє подати події симультанно, відтворити ілюзорну вертикаль, увиразнену денним пейзажем, а потім зруйновану розгортанням фабули. Таке руйнування впорядкованого світу твору відповідає загальній ідеї алієнації людини в суспільстві й житті, що пронизує твір і репрезентоване ним світовідчуття). Ієрархія художнього світу, попри ілюзорність, ретельно вибудовується за допомогою паралелей і речових констант, що підкреслюють неоднорідність системи персонажів. Так, пані Виржиківська плаче, бо зруйновано її надії: «і подорож до Варшави, й новий капелюшок, і подарунок Стасикові, про який вона довго мріяла, й нова сукенька Адельці, коханій дочці» [141, 1, 103].

Синхронно – прийом синестезії – два наймити розмовляють про їжу (тема «їстівного» належить до провідних у творі, перетворюється на константу, що визначає психологію й поведінку героїв, увиразнює метафору тваринної тілесності людини: « – Войцех, – нишком шепоче один, – ти спиш?

– Ні, не сплю...

– Як же будемо без картоплі?

– Або я знаю?! Здохнемо... всі здохнемо...

– По других краях хліб раз-у-раз їдять...

– Більш слухай людських брехень! Пани їдять, та й то не всі,

глибокодумно закінчив Войцех.

– Я чув, що москалі їдять... Бачив на власні очі, як «жолжени» їли і хліб, і м'ясо.

– Дурню, вони на те й солдати, а не наймити... [...] Прирівняв! То люде царські, а ми «хлопи», – нам би тільки картоплі Бог дав [...] А от од моркви – поздыхаємо, як собаки...» [141, 1, 104].

Речова номенклатура (капелюшок, суконька, подарунок для дитини), з одного боку, та овочі (картопля й морква), з іншого, стають певними екстенційними полюсами, між якими розгортається життя героїв – репрезентантів різних суспільних верств. Водночас поляризація людських інтересів уводить потужний іронічний підтекст, який, поруч із мотивами безнадії, «закинутості» в життя, формує настроєве тло. Загалом текст пронизаний низкою лейтмотивів, тавтологічне повторення яких сприяє реалізації цих настроєвих домінант. До таких лейтмотивів належать згадана метафора «людина – тварина» та константа їжі. Становище зубожілих робітників характеризується трагікомічною ситуацією вибору між картоплею, що асоціюється з «нормальним» станом речей, і морквою, яка символізує для героїв крайню межу зубожіння. Рефренне повторення лейтмотиву їжі спостерігаємо у сцені нічних розмов, де показовим є діалог між Станиславом і Агнешкою: «– Тебе, дурня, й годувати не будуть, ординарій не дадуть, а ти все мовчатимеш... Ось, кажуть, моркву замість картоплі, а тобі й це однаково...»

– Ну, оцього вже не буде! Їсти треба! Без їжі не можна... А моркву... Пся крив!.. Це вже вибачай!.. Як не дадуть картоплі – втечемо... усі тікають...» [141, 1, 106]. Лейтмотиви їжі та тварини витворюють єдине смислове поле: у відтворенні нічних розмов, постають подробиці ремігання худоби серед тиші та брязкання ланцюгів, що опосередковано вводять константи неволі, залежності й темноти (темнота як ознака астрономічного часу – ночі – поступово набуває метафоричного значення). Аналіз дієвості тваринного начала в людині, уподібнення її до худоби, яке уводиться портретом Майхржака, сцени жорстокості (підпал, убивство Шарика), ведуть до

символізації стилю: «І тут усе стихло; тільки іноді чути було, як худоба ремигала та хрумала моркву» [141, 1, 105].

Розмаїття предметів-лейтмотивів, розсипаних текстом, водночас зумовлене складністю структури та саме творить її. Відтак дія не центрується довколо речі, як бачимо це в новелах («Іван з Буджака», «Два платочки»), а вводить її як певний вузловий момент (картопля і морква код життєвого вибору робітників; грудочка землі Станислава). Складність структури зумовлена також співвіднесеність низки точок зору на події (пана Виржиківського, його дружини, наймитів, Агнешки і Станислава, москалика-вартового й інших персонажів). Автор майстерно використовує прийом синкризи, що характеризує його як модерніста. Подібну розбудову художнього цілого А. Островська стостерегла у В. Стефаніка: «Переконливості письменник досягає, співставляючи різні точки зору на предмет зображення (прийом синкризи). Власну свідомість у творі автор реалізує через актуалізацію самосвідомості героїв, а, як справедливо зазначив М.Бахтін, самосвідомості як художньої домінанти в побудові героя уже достатньо, щоб зруйнувати монологічну єдність художнього світу, але за умови, що герой, як самосвідомість, зображується, а не виражається, тобто не зливається з автором, не стає рупором для його голосу» [173, 7].

Означені константи – предмети речового світу, про які йшлося вище, утворюють своєрідні світоглядні «осі», що окреслюють межі суб'єктивного світу персонажа, визначають його ставлення до обставин життя. Так, пан Виржиківський, дізнавшись від ксьондза про самогубство старого Шкудлярки, розмірковує: «Зарізався [...] зарізався тільки через те, що картопля згнила... А як ось тут усе добро згнило, а не зважишся пустити кулю в лоб. Хлоп – скотина, не тямить того навіть, що це гріх... Бидло!» [141, 1, 108]. Для Агнешки й Станислава мірилом добробуту стає споживання їжі, яку вони вживають. Навіть мрія про Бразилію, з якою пов'язані найфантастичніші сподівання робітників, «опредмечується» в тексті за допомогою деталі – фініка, що його видобуває з кишені подорожній. Констатуємо постійну зміну «точок зору» у

творі, що наближує його до драми зі значною кількістю дійових осіб. Проникнення драматичних прийомів в епічне повісткування засвідчене й полілогом, до якого постійно вдається автор з метою створення образу юрби.

Фрагментарність і поліфонічність «Бразиліян» не стають на заваді майстерності організації художнього матеріалу за допомогою наскрізних мотивів, причому очевидними є композиційні аналогії з побудовою музичного твору. Так, звуковий ряд твору розвивається за принципом висхідної градації: на початку твору, в сцені нічних розмов, момент відліку становить тихе брязкання ланцюгів, якими припинають худобу; далі – калатання дзвону в економії, що раз-у-раз вривається в розмови робітників і за принципом паралелізму співвідноситься з калатанням неспокійних сердець у грудях; нарешті, в одній з фінальних сцен цей мотив переростає в шалений сполох сигналу про пожежу.

Потужний лейтмотив як провідний принцип організації художнього цілого особливо наочно простежується у явищі циклізації, що засвідчує особливу активність у літературі межі XIX – XX ст. По суті, це явище – багато в чому результат жанрової дифузії: низка оповідань чи новел об'єднується спільним героєм або місцем дії, що створює масштабність викладу, до якої прагнули творці оповідних «енциклопедій» народного життя (варто пригадати «бориславський» цикл І. Франка або цикли «сільських» новел Марка Черемшини). Яскравий приклад циклізації зразків малої прози знаходимо в оповіданнях-спогадах Д. Марковича «З давно минулого». Специфічна жанрова належність творів: це кримінально-«судові» оповідання, позначені до того ж спогадовими рисами. Однак, ці твори суттєво відрізняються від власне мемуарної спадщини письменника мистецьким увиразненням концептуальних світоглядних домінант, абстрагуванням від авторського досвіду за допомогою творення яскравого образу оповідача, виробленням і розробкою сталого жанрового канону. Усе це дозволяє провести чітку межу між творами циклу «З давно минулого» і власне мемуарною прозою автора.

Цикл відкривається короткою медитацією, «увертюрою. Вона містить сконденсовані провідні мотиви, що об'єднують твори, і центральну метафору – «топчак життя». У зачині розкриваються концептуальні для творчості Д. Марковича образи серця, душі, які протистоять холодному розумові та звірячим «низовим» інстинктам людини. По суті, безфабульним вступом автор жанрово профілює цикл: його твори належать до «крімі», хоч основним тут є не відтворення перебігу слідства, а художнє дослідження психології злочинця. «Топчак життя» уособлює не тільки буденність роботи слідчого, а й автоматизм людського існування, позбавленого вищої гуманістичної мети. Квінтесенцією вступу, як і циклу, є таке програмне зізнання: «І страх обхопить душу, щоб не стати рутинною, не завмерти і в людині завше бачити людину, бо злих до краю людей я не бачив – у самому великому злочиннику лежать людські іскорки тепла і добра, треба їх розшукати, освітити...» [143, 314].

Окреслені мотиви й тематичні домінанти визначають структуру і наративні стратегії циклу. Преамбула стає постійним компонентом більшості оповідань, в яких наратор не тільки розмірковує над специфікою роботи слідчого, а й підноситься до світоглядних узагальнень, осмислює морально-етичний біном професійного обов'язку і співчуття, співвідношення раціонального й інтуїтивного у складних ситуаціях життя.

Жанрова належність оповідань увиразнюється паратекстуальними чинниками – заголовками й підзаголовками. Назви позбавлені метафоричності, звучать «фактологічно»: «Маленьке непорозуміння», «Судова помилка», «Замах на вбивство жінки», «Збройний напад». В такий спосіб акцентується жанрова специфіка кримінального оповідання, а також стильова фактографічність «Маленьке непорозуміння» має підзаголовок «Справжня подія»). Інший підзаголовок, до преамбули, стосується всього циклу: «Спогади судового слідчого». Дослідниками неодноразово акцентувалася особлива роль ретроспекції й автопсії у формуванні жанрової специфіки малої прози межі століть. Так, Ю. Кузнецов пов'язує її з особливим модусом сповідальності, який ознаменував перехід до нової, модерністської, стилістики, і зараховує до

прози такого типу «Дух часу» Н. Кобринської, «Нитку» В. Стефаніка та ін. «Однією з форм переходу до нового настрою стає проза, в якій особливо відчутна сповідальна структура. І не випадково, оскільки саме в цій прозі відбувається зміна художньої форми, пов'язана з появою оповідача нового типу» [118, 144].

Досить часто ретроспекція набуває жанротворчих функцій, визначає манеру викладу, особливості використання прийому обрамлення («За мурами», «Талант» Степана Васильченка, «Момент» В. Винниченка тощо). Д. Затонський слушно пов'язав ці тенденції у зв'язку з глобальним процесом еволюції автора від «всевідання» до «зникаючого» автора, який ніби ховається за героєм [84, 42].

Д. Маркович не мав основним завданням моделювання суб'єктивного «я» персонажа-оповідача, залишався переважно в межах традицій реалістичної епічної розповіді, де рефлексії героя виникають передусім як реакція на виклики об'єктивної реальності. Однак, згаданий модус сповідальності надає особливого забарвлення творам циклу. У них однозначно встановлено «умовний теперішній час оповідача» [162, 75], який дистанціює і наратора, і реципієнта від змальовуваних подій, надає загальній тональності оповідань сумовитого, місцями навіть елегійного забарвлення.

Н. Ніколіна аргументовано відзначила специфіку повісткування у прозі автобіографічного типу: «Співвідношення сфер оповідача в минулому й теперішньому в автобіографічному тексті може мати різний характер: або на перший план виступає оповідач, який згадує минуле, або передається його безпосередній «голос» в дитинстві і юності, в структурі тексту може встановлюватися й динамічна рівновага обох текстів, що взаємодіють» [162, 75]. Д.Маркович надавав перевагу першій із цих оповідних стратегій, добираючи спектр засобів для дистанціювання оповідача від зображуваного. Цьому сприяло й обрамлення, що становить композиційну особливість циклу, низка часових маркерів тексту. Оповідач вказував час, коли відбувалися події, безпосередньо, з зазначенням конкретних дат або віку персонажів («В 1873

році я був кандидатом на судові посади і мені доручено вести слідство по кишиньовському повіту» [143, 340]. Або ж «Я так і зробив, і заснув так, як може заснути хлопчина 25 років» [143, 378]) або ж опосередковано, за допомогою побіжних нотаток усного повістування (згадка про «покійного Малярєвського»). Навіть уводячи до структури оповідання яскраві імпресіоністичні описи (портрет Кіри в «рембрандтівській» грі світла й тіні), оповідач підкреслює часову дистанцію між теперішнім і сценою з пам'яті: «Минуло уже 45 літ, і тепер серце моє б'ється од одної згадки про неї» [143, 354]. Дистанціювання від змалюваного досягається також за рахунок «оголення прийому», що дозволяє представити безпосередні життєві враження як уже пережиті, перетворені на літературний матеріал: «Можна скінчити... але хочеться ще поділитися з читачем епілогом, з тим, що пережилося. [...]

«І про що він буде писати, – думає читач, – уже ж усе?»

А про Кіру забули?» [143, 378].

Такі наративні й сюжетні прийоми і засоби дозволяють визначити жанр твору як оповідання: вони ускладнюють сюжетну структуру, розширюють художній час, ретардуючи виклад. Взаємодія двох сюжетних ліній – розслідування вбивства й історія кохання оповідача до місцевої красуні – децентрують художню структуру, надають їй побутописних рис, характерних для оповідання, а не новели. Автор докладно описує побут, одяг, громадське життя румунів і молдован, «портретує» різнонаціональних персонажів.

Дещо інша часова організація – в оповіданні «Маленьке непорозуміння». Дія твору охоплює понад два роки, тож автор вибудував досить складну систему часових зв'язків. Художня структура містить принаймні дві точки відліку, що їх можна трактувати як «умовно теперішній час», марковані відповідними граматичними формами. Перша з точок має текстуальними відповідниками сцени гулянь в корчмі і у Волька перед скоєнням злочину (обидві у формах теперішнього часу). Їй логічно передуює історія Семена Бої (дитинство, проведене в хаті багатого злодія; перебування в арештантських ротах), що дає розгорнуте пояснення суспільних явищ, про які

йдеться. «Умовно теперішній час», співвіднесений у першій частині твору з епізодом злочину, автор прокоментував за допомогою прямої характеристики соціального стану персонажа: «Тепер він одружився, має дітей, його вважають досить заможним резешом...» [141, 1, 142]. Друга частина твору присвячена власне історії розкриття злочину й «слідчим експериментам», до яких вдається молодий юрист (на відміну від решти оповідань «Маленьке непорозуміння» написане у формі об'єктивованої розповіді). Тут точка відліку, співвіднесена з «умовно теперішнім часом», поміщена у стислу постпозицію, що підсумовує попередні події і вказує на можливий їх розвиток у майбутньому: «Тодоря не пішла на Сибір за чоловіком, а продалась багатому резешові і втішається думкою про волю; в неї четверо дітей, – а що баба без хазяїна?

А Пламадяла, Буркан і Ротарь пішли в каторжні роботи, а потім їх буде навіки поселено в Сибіру» [141, 1, 162].

Новелістичний жанр здатен охопити значні часові проміжки («Камінний хрест» В. Стефаника, «Жасминовий кущик» Л. Пахаревського), однак у новелі час підлягає «ущільненню» за рахунок закону концентрації, властивого жанру. Автор проаналізованих творів уникав цієї концентрації: попри напруженість сюжету, екстраординарність і психологічну напруженість змальованих ситуацій, головний акцент зроблено на дослідженні закономірностей людської поведінки та побутописанні, характерному для оповідання.

Сюжет оповідання «Замах на вбивство жінки» будується навколо комічного епізоду з судової практики: селянка розлючує кпинами тихого й сумирного чоловіка, а потім приводить його до слідчого, бо так наказав староста. Анекдотичний сюжет, що відповідає канонам класичної новели, від доби Боккаччо, цього разу втілюється в жанрі оповідання. Підкреслено-виважений тон оповіді, зумовлений часовою дистанцією; характерні для циклу відступи (роздуми про владу серця і його роль у вирішенні найскладніших життєвих ситуацій); післяісторія (як і в «Судовій помилці») та передісторія стосунків героїв, викладена в емоційній розмові потерпілої і «зловмисника» зі

слідчим, – усе це уповільнює виклад, зближуючи твір із оповідною традицією, репрезентованою такими вершинними здобутками українського письменства, як повісті Г. Квітки-Основ'яненка чи Марка Вовчка та ін.

Поряд із психологічними новелами, оповіданнями й жанрово скомплікованими творами, Д. Маркович активно освоював монологічну форму викладу, наближену до листа, щоденника або сповіді. Йдеться передусім про безфабульну новелу «Final» із підзаголовком «Лист до приятелів і всіх земляків». У літературній спадщині Д. Марковича, принаймні тій її частині, яка була опублікована, відомо тільки два твори, що мають авторське визначення «лист»: це згадана новела і «Лист до читача» від 17 серпня 1917 р. яким він звернувся до співвітчизників у зв'язку з підготовкою до друку свого двотомника у катеринославському видавництві «Дзвін» у 1918 – 1919 роках. В листі знайшли відображення найкращі сподівання автора, які він покладав на майбутнє, що мало б настати після повалення самодержавства у Російській імперії: «Здоровлю тебе, читачу, з новим життям!

Прохаю сердешне вибачити мені, що я даю не нове у новому життю, а старе, даю так, як воно було написано, може, езопівською мовою. Даю старе для того, щоби ти, читачу, бачив, як ми писали серед подвійної цензури, щоби ти ще міцніше зненавидів і обурився проти минулого насильства над думкою, над словом і душею нашою, старих письменників. [...]

Може, коли хутко не одвезуть моє тіло на цвинтар, молоде сильне життя моєї безліч коханої України й мене змолодить, і дасть сили написати сучасне, прекрасне, радісне – як саме життя, молоде, вільне, сильне» [143, 454 – 455].

Цей лист органічна складова художньої спадщини Д. Марковича завдяки щирим сповідальним інтонаціям, що загалом характерні для творчої манери автора, програма дій і водночас автокоментар. Адже він дає й цінний фактаж для вивчення творчої біографії письменника, особистих та громадських мотивів його творчості взагалі та конкретно тих, що зумовили появу новели «Final» і алегоричного сатиричного оповідання «Мій сон». Автор виокремив ці твори як певні етапи на шляху його письменницької самореалізації, нерозривно

пов'язаної з долею України. Між «Листом до читача» і новелою «Final» – 10 років, оповідання ж «Мій сон» датоване 1915 роком. Д. Маркович так розповідає про цей період своєї творчої біографії: «1906, 7, 8 роки спалили мою душу, й творити я не міг. Тільки в 1910 році трохи очунявся, але дійсність не давала теми, й я писав увесь час спогади, жив минулим і, як умів, ділився з тобою, читачу. У 1915 році яко автор я умирав і написав «Мій сон», себто виконаний над Україною смертний присуд нашими ворогами – царським урядом купно з расейськими лібералами й другими україножерами» [143, 454].

«Лист до читача» заслуговує на увагу ще й тому, що між ним і новелою «Final» існує безпосередній зв'язок. Якщо цитований лист написаний як безпосереднє звернення до адресатів-читачів, то новела становить наслідування певної жанрової форми, що має на меті особливий художній ефект. Тут варто звернутися до самого поняття жанрової форми на відміну від жанру: «Жанрова форма – результат взаємодії в літературному процесі художніх і нехудожніх жанрів: так, у процесі розвитку прози естетичне перетворення форми автобіографії, листа, хроніки зумовлює появу епістолярних романів, повістей і оповідань, роману-хроніки. Таким чином, жанрова форма – це передусім форма певного нехудожнього жанрового утворення (первинного жанру), на яку орієнтується автор, перетворюючи її в процесі створення художнього тексту. [...]

Жанрова форма, на наш погляд, має такі ознаки: 1) наявність певного «канону», що бере свій початок від нехудожніх творів (жанрових «прототипів»); 2) орієнтацію на комплекс структурно-семантичних ознак, характерних для жанру-«прототипу», з їх подальшою трансформацією; 3) наявність специфічного групування мотивів, що визначається метою автора; 4) певний тип повіствування; 5) особливий характер просторово-часової організації» [162, 183].

Первісна редакція, в якій новела «Final» з'явилася в першому томі «Творів», (1918)р., формально має небагато спільного зі зразком епістолярного жанру. Пізніше, у перевиданні творів Д. Марковича (1991 р.), новелу

супроводжує досить розлогий коментар Олекси Засенка, який дає цінні відомості про її видавничу історію. У первинному варіанті, датованому «28 грудня 1907 року, село Михалковці», безпосередньому викладові, витриманому в дусі візії чи «потоків свідомості», передував вступ-імітація письмового повідомлення, де автор розповідав про розмови в колі сім'ї, яка дорікає йому тим, що він не пише. Попри формальне дотримання стилістики приватного листа, Д. Маркович надав стрункої композиції, підпорядкованого констатації неможливості повноцінної творчості за цензурних утисків тоді, коли серце митця розривається від болю за батьківщину. Автор поступово розширює поле обсервації – від родини до кола друзів, потім – критиків і читачів і, нарешті, до всієї України. Жанрова специфіка твору окреслена авторським сповідальним зізнанням: «Ну, добре, востаннє напишу я вам те, що було вчора звечора й уночі; напишу дійсність і сон, усе по правді. Це не вигадка і не тургеневська «видумка»» [143, 533]. У виданні 1919 р. приватна історія автора зредукована, а відповідний фрагмент містить значно виразніший громадянський пафос: «Але виконуючи обов'язок перед моїм народом, востаннє напишу те, що було вчора звечора й уночі; напишу дійсність і сон, усе по правді. Це не вигадка» [143, 237]. Досить виразна спорідненість простежується між образним рядом та ідейним змістом аналізованого твору і оповідання «Мій сон»: настанова на асоціативність, що має визначити читацьке сприйняття тексту, природу візії, поєднання приватного, зокрема сімейної історії, і загальнонаціонального, навіть загальнолюдського.

У тексті новели суттєвим, хоч і не оприявненим безпосередньо, є зіставлення «свого» (малого, приватного) простору, якому відповідає хутір, і «великого» світу, втіленого в образах України та, ширше, людства. Відправним пунктом спогадів та асоціацій, які складають основний зміст твору, є прикрий епізод із життя автора-оповідача і його дружини: під час прогулянки вони стають свідками загибелі kota, якого розірвали собаки. У творі акцентовано підсвідомі порухи, що виникають мимоволі, спонукаючи героя до болісних рефлексій. Тут чи не найвиразніше серед усіх новел та оповідань Д. Марковича

простежується музичний принцип композиційного оформлення тексту: епізоди, що виникають у пам'яті героя як низка спогадів-асоціацій, вибудовані за принципом наростання емоційної напруги: сумний епізод із приватного життя, умовно співвіднесений із днем перед написанням «листа», – картина полювання – візія страти. Центральною в новелі є характерна для творчості Д. Марковича тема людської жорстокості: не випадково в центрі рефлексій оповідача постійно перебувають константи «людина» і «тварина». Обидві корелюють у складних смислових зв'язках; постійна емоційна напруга, якою пронизаний твір, виникає між полярними проявами живої істоти – лагідністю собак, які супроводжують господарів, і їх лютістю, коли вони нападають на kota; жорстокістю мисливців, що заради розваги вбивають зайця, і докорами сумління при їх погляді на закривавлений сніг; природною добротою селян («Це ж наші, наші добрі, м'ягкі, сердешні люде...» [143, 241] і їх казенною байдужістю, коли вони, вже в якості «москалів», виконують смертний вирок.

Новела демонструє значне поетологічне багатство епіки Д. Марковича. Визначальною для її образного ладу є імпресіоністська естетика. Скороминуще враження (кров на снігу) стає рушієм рефлексій оповідача, який пригадує подібну картину зі свого минулого. Провідній змістовій і емоційній настанові – відтворення полярних проявів людської природи – відповідає надзвичайно потужний прийом контрасту, що лежить в основі світосприйняття героя-оповідача: «Полювання вже кінчилося, вийшли з лісу всі «хлопи» і юрбою стали. Червоні руки, обсипані інеєм та снігом, у черевиках на босу ногу, з голими червоними литками, з великими хустками на головах, без кожухів, з дрючечками в руках стояли дівчата й серед їх хлопці у рваних штанцях, у батькових величезних шапках, що налазили на очі, й обірваних материних кохтах та іншому подертому убранні, стояли з такими ж дрючечками. А ми, пани, – в добрих валянках та чоботях, з мухтами в руках, у капелюшках з «пюрком» і без «пюрка», тут же збилися» [143, 239].

Художні особливості й зміст новели Д. Марковича типологічно зіставні з творами В.Винниченка «Контрасти» і «Сонячний промінь». Таке зіставлення

є правомірним, оскільки творчість обох авторів, хоча по-різному й не-однаковою мірою, дозволяє простежити еволюцію реалізму як універсального художнього мислення літератури др. пол. ХІХ і поч. ХХ ст., а також українського імпресіонізму. Крім того, між творами простежуються інтертекстуальні зв'язки, типологічна збіжність. І.Денисюк слушно зазначив: «Контраст і парадокс – ця художня засада при монтажі зображуваних явищ дійсності реалізується у новелістиці Винниченка, будучи жанрово-композиційним прийомом» [62, 247]. Цю особливість творчості письменника чи не найповніше репрезентує оповідання, що, як і згадана новела Д. Марковича, становить «градацію контрастів» [62, 247] і має відповідну назву «Контрасти». Вкладаючи у уста героя-скульптора у колі панства відсторонене розумування про красу, автор поступово нагнітає різкі протиставлення найрізноманітніших елементів твору. А завершив його сильним «плюсом» – зустріччю ситого товариства зі злиденною юрбою заробітчан. Подібний прийом градації, як уже зазначалося, зустрічаємо в новелі Д. Марковича: психологічно важка для свідків сцена загибелі kota, розірваного псами, за принципом асоціації викликає спогади про сцену на полюванні. У ній вбивцями невинної тварини стали люди. Подальшим «витком» розгортання важких візій є сон оповідача, в якому він бачить розправу людей над людьми.

Автор вдався до прийому обрамлення присутнього: згадка про докори з приводу письменницького «мовчання» – поступове нагнітання картин насилля в найрізноманітніших його виявах, що постають у спогадах і уві сні, – пробудження – зболений фінал твору, де зроблено підсумок трагічних візій: «Як же я писатиму, коли моє серце розірване на шматки, коли душа моя вигоріла од безмірного жалю?!» [143, 432]. Обрамлення виявляється і в симетричних у тексті діалогах, якщо на початку новели оповідач вмовляє дружину, яка тяжко переживає загибель kota, то наприкінці вони міняються ролями. Однак тепер, після пережитого уві сні духовного досвіду жаху і співчуття, оповідач прочув всесвітню несправедливість: «Ні, ні... то не собаки були, то люде, люде!..» [143, 242]. Асоціативно відтворююча внутрішній світ

людини новела характеризується чіткістю структури, що була порівняна І. Денисюком з композицією класичного сонета (теза– антитеза– синтез).

Суттєва подібність творів Д. Марковича і В. Винниченка полягає у «реальності» факту страти. Новела Д. Марковича абсорбувала навіть фрагмент газетної статті, в якій мовиться про подію (під час виконання смертного вироку один із засуджених кидається навтік, але його наздоганяють і вбивають). В. Винниченко присвячує цій темі свою новелу «Промінь сонця». Варто звернути увагу на особливості художнього втілення цієї сцени в кожного із названих авторів. Молодший сучасник Д. Марковича «вирішує» сцену як яскраву імпресіоністичну замальовку з особливою акцентуацією кольорів і динамічного пейзажу, що має максимально сконденсувати красу світу, востаннє побаченого приреченим перед стратою. При цьому і центральний персонаж (безіменний «високий») стає об'єктом спостережень поручика Сидоркевича, який служить наратору обсервації світу в усіх його проявах. Така ускладнена система «точок зору» («високий» спостерігає перед стратою світ, Сидоркевич спостерігає за «високим») відіграє роль свого роду «езопівської мови». Вона без розлогих коментарів допомагає читачеві досягнути провідні константи твору: неповторність кожної миті, краси звичайного людського існування, таємниці, якою є одна людина для іншої.

Твір Д. Марковича також має виразні імпресіоністичні риси. Особливого значення, як і загалом у малій прозі автора, набуває пейзаж: спокійний зимовий краєвид, який відкриває низку трагічних сцен, упластичнює зоровий контраст білого снігу і червоної крові. Червоний колір, символізуючи жорстокість і агресію, постійно акцентується у Д. Марковича (кров на снігу, червоні обличчя «хлопів» на полюванні). У В. Винниченка серед інших кольорових елементів урбаністичного пейзажу виділяється сцена біля будинку з червоним ліхтарем.

Інцидент під час виконання смертного вироку, що входить у основний зміст новели В. Винниченка, у «листі» Д. Марковича є тільки одним з трьох епізодів об'єднаних асоціативним зв'язком. Для його втілення автор обирає

прийом сну, генетично пов'язаний із жанром літературного видіння. Зіставлення дає можливість виділити спільні просторові доміанти текстів: місто, гора, поле, однак їх художня інтерпретація суттєво відрізняється. В.Винниченко ретельно фіксує просторові переміщення персонажів, детально розбудовує простір нічного міста. Він відстежує трансформації художнього простору, що відбуваються в міру наближення засуджених і конвоїрів до шибениці, зосереджується на зорових враженнях, передусім кольорових. Все це дозволяє авторові передати особливу насиченість життя, що гостріше сприймається у критичні або й фатальні моменти.

Принципово іншу картину дійсності бачимо у третьому епізоді новели Д. Марковича. Сон, навіяний вичитаними з газет новинами, надає матеріальним об'єктам умовного характеру оніричних символів. Гора, що сприймається як сакральний об'єкт, є просторовою доміантою сновидіння й постає метафорою осяяння, прозріння (варто звернути увагу на іншу доміанту – туман, що час від часу закриває від оповідача страшну картину). Ефект сновидіння доповнюється мотивом німоти, що обігрується в оповіданні «Мій сон». В обох творах використано також епізод читання новин із газет, що у свідомості оповідача перетворюються на фантазмагоричні візії, становлять складну метафору реальності і доносять до читача авторський погляд на болючі проблеми.

Узагальнюючи художній досвід межі століть у розбудові малих прозових форм, І.Денисюк виділяє такі їх різновиди: «1) так зване «дрібне оповідання» – тип закритої малої прози; 2) новаторське оповідання особливого змістового навантаження, багатопроблемність і багатозначність, алегоричність якого дають змогу трактувати його як відкриту форму прози; 3) гібрид різних літературних форм» [62, 195]. Оповідання, в основі якого – складні символи й алегорії, при цьому співіснує, конкуруючи, з творами, заснованими на реалістично-конкретній образності.

Структура оповідання «Мій сон» Д. Марковича повторює будову комедії «Сон» Т. Шевченка. Текст відкриває співвідносна з ліричним відступом

філософування («У всякого своя доля...»), де представлено панораму людського світу. Його несправедливість і «олітературив» Д. Маркович: «Навколо звірячі інстинкти, людина людину їсть, дикі вандали воюють-грабують, ріжуть людей, палять, нищать» [141, 1, 153]. Таку преамбулу структурно продовжує виклад обставин, за яких герой буцімто побачив дивовижний сон: у Шевченка – «Отак, ідучи попідтинню / З бенкету п'яний уночі...»; у Д. Марковича – розповідь про те, як він начитався газет перед сном. Більш латентним є перегук із «симфонією» «Кавказ», зокрема іронічно представленими її мотивами мовчання, «благоденствіє» сатиричною компрометацією царського культуртрегерства («До нас в науку, ми навчим...»). У Д. Марковича їм відповідають наведені й оформлені у вигляді непрямой мови газетні звороти, де підноситься «месіанську роль» російської імперської зброї. Показова й лагідність нічних гостей, за якою ховається відверта зневага (спершу вони називають оповідача братом, запевняють у прихильності, а потім цинічно заявляють, що ні його самого, ні його роду «нет, не било і не будет»).

Варто зауважити, що в оповіданні, як і в новелі «Final», ефективно використано прийом градації. Під час суперечки з непроханими гостями свідомість героя «розширюється» спростуванням облудності валуєвської формули апеляцією до історії власного роду («Я осьдечки! [...] Я ж був, і батько жили, царство їм небесне, й дід був і прадід, козацька старшина, а прапрадід чи що був генеральний підскарбій, а ви кажете «нет і не било»» [141, 1, 157]), а за тим – і долі України, її міст і сіл. Сновидна образність, мотиви деформації простору, мовчання (замазування рота) й нерухомості в художньому контексті оповідання стали вимушено – сервілістського достоту як в «етюді» «Бо і ми люде» О. Кониського чи фейлетоні В. Самійленка «Як я перейшов од слова до думки» перетворюються на складні метафори суспільно-політичних процесів, добре відомих читачеві. Однак ця змістова апеляція як і у випадку Шевченкового «Сну», завуальована зверненням до реципієнта-сучасника: «Приснився мені сон такий дивовижний, що й досі опам'ятатись не можу.

Розкажу, – може мені легше стане і може мої брати зрозуміють, що він значить, що віщує?» [141, 1, 155]. Алегоризм підтексту дозволяє кваліфікувати твір як зразок політичної сатири, в якому знаходить продовження потужна літературна традиція, представлена творами Т. Шевченка, І. Франка, М. Салтикова-Щедріна та інших. Твір становить яскравий вияв тієї «езопівської мови», про яку говорить Д. Маркович у «Листі до читача».

Таким чином, мала проза Д. Марковича на жанрово-стильовому рівні досить повно репрезентує реалістичну традицію з її увагою до побутописання, якому відповідали жанри оповідання й повісті. З іншого боку, у творчості письменника починають виявлятися тенденції, властиві українському передмодернізму: розробка новелістичного жанру («Іван з Буджака», «Два платочки», «Шматок»); жанрова дифузія («Весна», «Бразиліяни», «Невдалиця»); становлення безфабульної прози з елементами «потoku свідомості» («Final») та алегоричного, відкритого за своєю структурою, оповідання, орієнтованого на творчу співпрацю з читачем («Мій сон»).

3.3. Пейзаж і портрет як структурні компоненти епічних жанрів

Пейзаж належить до найважливіших елементів образної системи творів Д. Марковича. Він чи не найповніше репрезентує індивідуальний стиль автора як такий, що, концептуально перебуваючи в межах реалістичної поетики, вже виявляє риси імпресіоністичного письма.

Психологізація пейзажу, яка виразно простежується в усіх зразках малої прози Д. Марковича, без сумніву, не є новою, суто модерністською, рисою (варто згадати картини розбурханої природи, що дозволяли романтикам глибше розкрити трагічний дисонанс між світовідчуттям героя і натовпу, втаємниченого і «чужих людей»). Авторські інтенції, оприявлені через суголосність картин природи душевним станом героя, мають, на нашу думку, романтичне коріння, адже романтизмові як особливому типу світосприйняття належить універсальна роль в українському письменстві. Така теза видається тим більш справедливою, що героями Д. Марковича, незважаючи на реалістичність його прозописьма, оповіді, досить часто є небуденні постаті, що несвідомо або ж і усвідомлено протистоять суспільству з його облудністю, неволею і владою мамони.

Домінантами природного простору у художньому світі Д. Марковича є дощ, хмари, місяць, сонце, темрява, які вкрай рідко виконують у тексті суто орнаментальну функцію. Значно частіше вони формують лейтмотиви, покликані увиразнити порухи людської душі. У низці оповідань вибудовано складну систему психологічних паралелізмів, підпорядкованих провідному художньому завданню відтворення всієї складності людської природи, часом схильної до нелогічних, парадоксальних вчинків.

Про особливу роль пейзажу в образному мисленні автора свідчить місце, яке відводиться краєвидам у циклі «З давно минулого». Його твори,

належні до жанру кримінального оповідання, прикметні тим, що дистанція між автором і наратором мінімальна: в основу сюжетів покладено реальні події з судової практики Д. Марковича. На жанрову приналежність і специфіку творів вказують уже їх назви – «Замах на вбивство жінки», «Судова помилка», «Збройний напад». Попри напружений сюжет і увагу до соціальних процесів, краєвид (крайобраз, за термінологією І. Качуровського) становить важливий елемент художнього світу. Спекотний літній день («Замах на вбивство жінки») або зимова ніч, коли до молодого юриста приходять на побачення Кіра («Судова помилка»), витворюють особливу атмосферу розгортання сюжетних колізій. Відтак процес судового розслідування, покладений в основу, перестає бути самоціллю, на перший план виходить людина у всій складності, драматизмі переживань.

Ще одна важлива функція пейзажу у творах названого циклу – надання подіям географічної конкретики, що наближує кримінально-спогадове оповідання до подорожніх нотаток. Так, в оповіданні «Маленьке непорозуміння» оповідач пов'язує картину сніжної бессарабської землі з необхідним локальним колоритом і відтворенням соціального тла. Композиційно цей фрагмент твору «вирішений» як поступове звуження художнього простору – від масштабної картини просторів краю до змалювання замкненого простору хати й відтворення побутової сценки. Водночас екзотичний пейзаж становить особливе, емоційно наснажене тло, що, передусім завдяки колористиці, драматизує сцену злочину: «За північ. Мороз притиснув, і ліс заволокло туманом, як то звичайно буває в Басарабії. Зорі примеркли. Темрява така, що за два ступні нічого не видно. Закутаний інеєм та туманом, білий ліс стояв і виглядав якось таємничо» [141, 1, 145].

Особлива увага Д. Марковича до пейзажу як головного носія настроєвості (а то й ідейно-художнього змісту твору) пояснюється розумінням природи як гармонійного і справедливого, на противагу людському, простору. Досить часто поруч із олюдненням природного середовища автор широко розкриває внутрішній світ протагоніста за допомогою суто пейзажних

прийомів. Включення людини у пейзажну сферу, перетворення її на органічну складову краєвиду характерне для імпресіоністичної естетики як літератури («Intermezzo» М. Коцюбинського), так і малярства (картина «В житах» Огюста Ренуара, «Соняшники» Ван Гога). Прикметно, що імпресіоністський струмінь, представлений суб'єктивізованим пейзажем, найбільше показовий для тих оповідань Д. Марковича, які організовані за принципом «згадки», а також для мемуарної прози («Заметки и воспоминания об Афанасии Васильевиче Марковиче»). Про це свідчить хоча б такий фрагмент із мемуару: «Мороз щиплет за пальцы ног и рук, за нос; запад уже ярко-красный от заходящего солнца, дым из труб идет прямою струйкою. Вот уже начинают светиться огни в некоторых домах; уже и Гершко вышел из шинка и стал на горбике над рекой, и хитро улыбается [...]».

...Уже стемнело, дым расстилается, и на морозном воздухе хорошо пахнет, скрипят ворота, на улице уже никого не видно, изредка только запоздалая «молодица» спешит с реки с «відрами», изящно колыхаясь под тяжестью ноши, да вереницей от проруби идут шершавые кони, а за ними солидный хлопец, этак лет 6 – 7, подгоняет последнюю отставшую шкапу» [141, 1, 492]. Мемуарний жанр і жанр оповідання-«згадки» передбачають відтворення безпосередніх вражень, що залишилися в пам'яті, а, отже, активність у них такого елемента, як «олюднений» пейзаж, є виправданою.

Особлива увага у творах Д. Марковича приділяється динаміці пейзажу. Краєвид завжди постає мінливим, мотивованим над завданням обсервування наратора, а отже, активно організує читацьке сприйняття. Автор охоче вдається до прийому градації, як бачимо це в оповіданні «У найми» (поступове наростання вітру). Однак, частіше динамічний пейзаж покликаний сумістити точки зору оповідача й імпліцитного читача, апелюючи до зорової уяви, як, наприклад, в оповіданнях «На Вовчому хуторі» і «Збройний напад». У першому вступний пейзаж зображує повільне світання у степу, що дає читачеві змогу поступово «роздивитися» постаті дійових осіб – табунщиків і конокрада: «Тиха, темна ніч обгорнула широкий степ; не видно було навіть маленької смужечки,

котра б відрізняла небо від землі: усе чисто потонуло в темряві ночі і все мовчало. [...]

Невеликий табун коней збився до купи; вони поволі паслися, щипаючи зелену траву, і коли-не-коли своїм пирханням зворушували степову тишу. Табунщики, закутавшись з головою свитками, лежали осторонь. Ще трохи далі, у бур'яні, – так що відразу й не запримітиш, – сидить, зігнувшись удвоє, табунщик-вартовий.

На схід сонця, на небозводі коло самої землі, з'явилася сіра смуга світу; зірки почали примеркати, і все вкрилось чудовою, чарівною півмлюю...

– Пильнуй! – залунав по степу гучний несамовитий крик вартового...

Коні шарахнулись убік і стали... Табунщики разом посхоплювались і побігли на голос вартового... Почувся стогін, благання помилувати, простити...

Тим часом сіра смуга на небозводі росла, більшала і освітила купку табунщиків: вони вели конокрада» [141, 1, 35].

Пейзаж, відтак, постає не пасивним тлом, а одухотвореним середовищем, наділеним важливими художніми функціями: посилення суб'єктивного, емоційного струменя у моделюванні художнього світу на противагу раціонально-оцінному, характерному реалістичній «народницькій», літературі. Пейзаж «регламентує» читацьке сприйняття змальованої картини, а головне – сприяє глибшій психологізації, проникненню у світ думок і почувань героя. Показовим щодо цього твір «Весна» охопив події кількох місяців. Пора року, коли розпочинаються події (весняне пробудження й розквіт природи), набуває символічного значення – це й почуття кохання, і художнє означення нового покоління, що нехтує ідеалами батьків.

У цьому творі яскраво виявляється одна з провідних функцій пейзажу, за І. Качуровським, – розкриття характеру протагоніста. Автор одразу акцентує приналежність Наді до природного світу: «...Вона почула себе близько до тої весняної природи; веселий радісний усміх осяяв її хороше, молоде обличчя. Життєрадісне щось світилося у йому – це була повна гармонія з красою-весною у природі» [143, 248]. Надалі автор неодноразово послуговується пейзажними

елементами для розкриття психологічного стану героїні, звертаючись найчастіше до образу хмарки – домінанти твору: «Думки, як ті хмарки вранці, бігли, переганяючи одна одну» [143, 253]; «Хмарка набігла на її лице, і їй прикро було і жаль його» [143, 285]. Показово, що слюзи як одна з констант повісті «Весна» й усієї творчості Д. Марковича в тексті твору знаходять образні відповідники зі світу природи – це роса, що падає з віт берези, та осінній дощ. Дощ разом з рефреном «сумно», відповідними пейзажними елементами, настроєво-експресивним образом «каменя на серці» та часовим маркером («під вечір було») витворює органічну, хоч і досить складну з погляду іконіки психологічну сцену: «Сумно було; під вечір було, не то дощик крапав, не то якась мрячка висіла: листя опало, дерева роздягнені, голі простягли свої довгі руки-віти іздригали вони, і усі дерева од дихання вітерка, неначе від холоду. З вікна видно браму. У Наді на серці лежала каменяка, сумно було» [143, 296].

Природа становить не просто одухотворене тло, суголосьне душі протагоніста, а, по суті, виступає втіленням істинного світу на противагу облудному світу людей. Відповідно протагоністи значно ближчі до цього світу, ніж до суспільства як системи. Визнаючи цілком правомірною можливість розгляду такої особливості сюжетної структури аналізованого твору у вимірах натурфілософських ідей, близьких українському письменству й філософській думці, та романтичного дискурсу, вважаємо за необхідне зосередитися на іншому важливому аспекті художнього мислення Д. Марковича. Попри активність соціального людинознавчого чинників, наповненність художнього змісту й виразний революційний пафос твору, загалом витриманого в реалістичній традиції, виокремимо особливий, модерністський суттю, статус природи. Вона ототожнюється з красою в її чистому вигляді, і прикметно, що герої, в образах яких акцентовано передусім соціальну належність, у момент розквіту почуття залишають світ людей з його стражданням, несправедливістю й гнобленням задля світу природи як втілення «чистої» краси: «– Хотіла б... – тихо і засоромившись промовила Надя, – щоб ми цей день до вечора провели

де-небудь не тут, де-небудь на березі річки чи в лісі. Щоб проста і чиста сама природа, квітки, травиця і пташки були серед нас, і ми серед їх...» [143, 284].

Вищість природи як втілення гармонії й істини, співвідносною передусім із красою, визнає Семен у монолозі, зверненому до Наді. При цьому молодий революціонер усвідомлює відмінність світоглядних настанов закоханого себе, і його товаришів, зосереджені на служінні меті: «— От, на, ті квіточки, що ти бачила вчора коло лісу, а це гіллячка од сосни, об яку ти обперлася, — це тобі. А це... це травиця, де ти ступала ніжками, — це мені буде на спомин... Правда, смішно? Якби мої товариші почули або побачили, вони б мене заклjučували, засміяли...» [143, 286]. Таким чином, природа постає як вимір, якісно вищий за людське суспільство, навіть якщо йдеться про боротьбу в ім'я справедливості.

Ще одна важлива функція краєвиду, яку відзначив І. Качуровський, — це пейзаж як елемент сюжету. Надзвичайно важлива роль належить лісовому краєвиду в оповіданні Д. Марковича «Мої гріхи». Образ лісу у творі наділений значенням сакрального центру, щодо якого хутір і місто виступають периферією (хутір, представлений у творі як реальна даність, у цьому випадку не ідеалізується — маємо радше ідеальний образ хутора, що існує у свідомості героя). Найбільш напружені сюжетні колізії розгортаються в душі героя-наратора; хутір і місто виступають не тільки об'єктивним реальним простором, а й еманациями душевного сум'яття, яке переживає оповідач. Відповідно, його перебування в лісі тотожне поверненню до самого себе, істинних прагнень і світовідчуття. Перебування в лісі співвідносне з переломом у душі героя, що становить кульмінацію твору, знаменуючи одну з провідних тенденцій українського модернізму.

Запропоновані І. Качуровським дефініції «краєвид місця» і «краєвид часу» застосовні до малої прози Д. Марковича: перший дає уявлення про те, де відбуваються події, а другий — про плин часу й проміжки, що розділяють певні епізоди. Перший із типів краєвиду функціонує в образку «У найми», де пейзаж конкретизує місце дії, одночасно вводячи низку лейтмотивів, а в оповіданнях циклу «З давно минулого», де на краєвиди найчастіше покладається функція

відображення місцевого колориту. «Краєвид часу» зустрічаємо передусім у творі «Весна», де зародження, розвиток і кульмінаційна вершина почуття героїв співвідноситься із відповідними природними циклами, репрезентованими краєвидами.

Отже, пейзаж малої прози Д. Марковича дає ключі до точнішої характеристики ідіостилю письменника (концептуальна належність до реалізму й активна апробація прийомів імпресіоністичного письма) та його принципів розбудови художньої моделі дійсності. Краєвид у прозі епіка наділений низкою важливих функцій: він є потужним засобом психологізації, що виявляється передусім через відтворення численних паралелей між світом природи й внутрішнім станом людини; разом із просторовими моделями характеризує протагоністів; сприяє відтворенню місцевого колориту в оповіданнях екзотичної тематики; регламентує читацьке сприйняття, в ряді випадків суміщуючи погляди наратора і реципієнта. Нарешті, утвердження репрезентованого пейзажем первня природи, як вищого за будь-які суспільні прояви, дає підстави констатувати початки функціонування модерністського прозописьма Д. Марковича.

Висновки до III розділу

Зберігаючи тісний зв'язок з народницькою традицією (звернення до сюжетних колізій, притаманних реалістично-народницькому письму; послідовне утвердження ідеї народослужіння; обстоювання гуманістичних цінностей, передусім у християнському їх вияві), Д. Маркович водночас прагне до оновлення художнього інструментарію, що знаходить вияв у глибокому психологізмі та посиленні суб'єктивного начала; моделюванні складних характерів, у яких підкреслено ірраціональні, підсвідомі мотиви; гнучкості й багатстві наративних стратегій; активній розробці порівняно нових для української літератури жанрів, зокрема кримінально-судового оповідання.

Співіснування у творчості письменника реалістичних, романтичних та модерністських (передусім імпресіоністичних), рис, зумовлені багатовекторністю реалістично-«народницької» літератури, що, з одного боку, призводить до формування виразно модерністських ідіостилів (М. Коцюбинський, В. Стефаник), з іншого – появи яскравих постатей неонародницького спрямування, до яких можна зарахувати й Дмитра Марковича. Імпресіоністичні риси у творчому доробку письменника органічно співіснують з реалістичною стильовою домінантою, а отже, не еволюціонують до утворення виразно модерністської естетичної системи, проте засвідчують активні творчі пошуки в межах народницької художньої «матриці». Так, імпресіоністичні філософія й естетика в багатьох випадках визначають параметри й характер трансформації художнього простору – постійні переходи від об'єктивного до суб'єктивного, тобто від позиції «всезнаючого» автора, характерного для реалістичного письма, до внутрішніх переживань і вражень героя («Весна»).

Збагачення реалістичного прозописьма митця виявляється і в урізноманітненні наративних стратегій. Однією з найбільш плідних схем

виступає злиття наратора з автором, що відкриває можливості для уведення оповідачів-інтелігентів, розгорнутих саморефлексій, поглиблення інтертекстуальних зв'язків. Саме інтертекстуальність, відповідаючи запитам освіченого читача нового типу, водночас наближає твори Д. Марковича до ігрових, підкреслено естетичних, а не гносеологічних і дидактичних, концепцій літератури, співвідносних із постулатом «чистої краси», основоположним для європейського модернізму. Водночас Д. Маркович, як і більшість представників українського письменства межі ХІХ – ХХ ст., далекий від позиціонування художньої творчості «по той бік добра і зла», що пояснюється передусім належністю автора до гуманістичної філософської традиції, представленої Г. Сковородою, П. Юркевичем, П. Кулішем і базованої на традиційному українському кордоцентризмі, увагою до внутрішньої гармонійності людської особистості.

Мала проза Д. Марковича характеризується жанровою дифузією, що найчастіше виявляється у співіснуванні загостреної новелістичної композиції й оповідної ретардації, яка досягається уведенням передісторії, численними побутописними деталями.

Жанрова дифузія найбільшою мірою виявляється у творах «Невдалиця», «Бразиліяни», «Весна». У них відбувається накладання чіткої новелістичної структури й загостреного психологізму на особливості повістєвого жанру з його увагою до усталених, типових сфер життя й більш урівноваженим та поетичному розлогим викладом.

Жанрова специфіка творів автора відображує його стильові шукання, спрямовані на подолання інерції народницько-реалістичного художнього мислення. Зокрема, показовим є співвідношення внутрішньої й зовнішньої подієвості в його творах. Мала проза Д. Марковича репрезентована передусім напруженою новелою акції, сутність якої полягає у гострому протистоянні антагоністичних сил («Омелько Каторжний», «Він присягав»). Водночас в епіка зростає питома вага внутрішнього конфлікту, що зумовлене модерним поглибленням психологізації.

Поруч із психологічними новелами, оповіданнями й творами, що становлять поєднання певних жанрів, Д. Маркович апробує й своїй творчості новелу, наближену до «потoku свідомості», написану у формі листа-сповіді («Final»), та сатиричну алегоричну новелу «Мій сон», що свідчить про вихід за межі реалістичного канону.

Стильове оновлення реалістично-народницького письма чи не найвиразніше відбилося в такому значущому елементі художнього мислення Д. Марковича, як пейзаж, що позначений виразно імпресіоністичними рисами, виступає потужним інструментом психологізації й засвідчує часткове звернення до принципів модерністської естетики, зокрема проголошення прекрасного (в даному випадку – природи) найвищою цінністю.

Висновки

Художня модель «хутір як світ», яскраво репрезентована малою прозою Д. Марковича, становить складний творчий феномен, що, з одного боку, виявляє закоріненість у глибинних пластах національної міфологічної свідомості, спадкоємність кращих традицій гуманістичної філософської думки на українських теренах, а з іншого – виразно автобіографічний характер і значне стильове оновлення національної літератури на межі ХІХ – ХХ ст. Комплексний літературознавчий аналіз малої прози письменника дозволяє сформулювати низку синтетичних висновків, що значно розширюють уявлення про індивідуально-авторську самобутність творчого набуtku Д. Марковича, його місце в літературному процесі зазначеного періоду.

1. Конкретизація літературознавчої дефініції «художня модель», якої вимагало вивчення індивідуально-авторської сімїосфери Д. Марковича, дозволила чітко окреслити межі цього поняття, основоположного для дослідження. Дефініція «художня модель», продуктивна передусім у структурно-семіотичному підході до вивчення літературного твору, ґрунтується на уявленні про твір як про знак, що складається з дрібніших знаків, кожен з яких здобуває конкретне значення тільки в системі цієї знакової цілості. Корисно замінюючи денотат, тобто слугуючи пізнанню дійсності, художня модель водночас докорінно відрізняється від співвідносних із нею наукової та ігрової моделей. Наукова модель, на відміну від художньої, претендує на корисну заміну певного сегмента дійсності, а не створення її цілісної картини; ігрова відтворює певну діяльність. Художня модель натомість відповідає цілісній картині реальності, є самодостатньою, тобто не потребує додаткових інструкцій, а містить у собі механізми актуалізації. Рухливий характер художньої моделі у дефініціях Ю. Лотмана («динамічна модель») та Р.Інґардена («плинна структура»), передбачає наявність певного коду, наділеного

потенційною множинністю значень, і процес декодування в перебігу рецепції твору. Таким чином, код літературного твору виявляє двоїстий характер зв'язків із культурним контекстом, у якому перебуває: з одного боку, він закорінений у міфопоетиці, своєрідно інтерпретує фундаментальні світоглядні універсалії певного народу або й людської культури загалом, з іншого – відкритий у майбутнє, що зумовлює множинність його прочитань. Відтак і сукупність символів конкретного автора (концептосфера, семіосфера, за різною термінологією) найчастіше не має суто індивідуального характеру – вона постає на основі певних фундаментальних констант світогляду спільноти, соціуму, народу. Відтак символ, що становить знак, який вказує на значно ширший і цінніший культурний зміст, може бути потрактований як окремий текст, а, отже, вільно вступає у певні смислові зв'язки з несимволічним оточенням і так само легко може бути вицленований з нього. Отже, цінним та змістовним є сам по собі не тільки символ (концепт, знак), а й, не меншою мірою, ті зв'язки, які встановлює автор між компонентами художньої моделі дійсності.

2. Художня модель «хутір як світ», центральна для творчості Д. Марковича, виявляє тісний зв'язок з іманентними світоглядними домінантами українського народу, має виразно автобіографічне забарвлення і в багатьох аспектах генетично пов'язана з «хуторянством» як цілісною філософською системою, що належить Пантелеймону Кулішу. «Хутірська філософія» видатного попередника Д. Марковича, споріднена з руссоїстською ідеєю «природної людини» й питомо українською «філософією серця», обстоює необхідність гармонійного життя в злагоді з природою, простими людьми й власним серцем, через яке Бог відкриває людині свою волю, вказує на її призначення. Така життєва програма може бути реалізована на хуторі, що постає як світ, вільний від нищівного впливу цивілізації, бездумної гонитви за матеріальними благами. Праця на землі, повернення до патріархальних чеснот, перевага християнських гуманістичних цінностей над викривленими пріоритетами панівних верств – такими є ідейні концепти «хутірської філософії» П. Куліша. Д. Маркович у багатьох аспектах продовжує й художньо

трансформує світоглядні основи, на яких ґрунтується філософська система його попередника.

3. Художня модель хутора, якому надається значення окремого, «свого», світу на противагу «чужому», у малій прозі Д. Марковича вповні розкривається тільки через зв'язки з іншими значущими складовими авторської сімїосфери, передусім такими, як село, місто, степ. Радикально протилежними можуть бути смислові співвідношення констант «хутір» і «село»: залежно від основного змісту твору хутір може ототожнюватися з селом (особливо коли в художній структурі твору акцентована ідея служіння народові) або ж протиставлятися йому – як світ свободи й гармонії світові неволі й насилля («На Вовчому хуторі», «Іван з Буджака»). Топос міста послідовно антитетичний щодо хутора як осередок несправедливості, здирництва й звиродніння. Звернення автора до міського топосу майже завжди пов'язане з актуалізацією периферії в різних проявах: акцент, зроблений на периферії міста як окремого простору, тобто на межі різних за природою світів і на маргінесі міського соціуму (в'язниця); зображення передусім провінційного міста як осередку вад імперської влади; нарешті, витіснення міста на периферію художнього світу. Провінційне місто, якому надається значення окремого світу, в низці творів Д. Марковича репрезентує пародійно «знижену» культурну традицію ототожнення міста і держави. У творах, де фігурує просторовий образ міста, найчастіше спостерігається «стирання» міських локусів і посилення периферійних об'єктів («Іван з Буджака») або ж протилежна тенденція до підкреслено скрупульозної їх розробки, але в гротескному, карикатурному ключі («Бунт»), що виразно вказує на діалог із гоголівською традицією.

Хутір (в іншому вияві – хутірський маєток) маркований ізольованістю, нетотожністю ні місту з його штучністю й метушнею, ні селу з його злиднями й несвободою. Ця ізольованість, окремішність хутора, що дає можливість трактувати його як мікрокосм, акцентується вже у спогадах дитячих років. Особливе значення хутора як окремого космосу увиразнюється завдяки підкресленню звичаєвої, патріархальної організації хутірського життя, на якій

акцентував ще П. Куліш, і мотивам втечі з «чужого», ворожого простору у вільний хутірський світ та перейменовування втікачів («На Вовчому хуторі»).

Якщо хутір у творчості Д. Марковича наділений ознаками власного, обжитого й гармонійного простору, а місто – чужого, ворожого героєві, то степ репрезентує співіснування цих значень, втілюючи хаос, зовнішній щодо мешканців обох олюднених просторів, і водночас виявляючи ознаки сакрального. Константа степу у творчості Д. Марковича втілює два провідні значення, привнесені з міфологічної свідомості українського народу: уявлення про степ як простір смерті і простір волі. Перше з наведених значень мотивоване передусім історичною пам'яттю про набіги кочовиків, друге – з інститутом козацтва. Найповніше ці значеннєві доміанти степового простору у творчості Д. Марковича репрезентовані творами «У найми», «Шматок» (степ як простір смерті) і «На Вовчому хуторі» (степ як втілення волі). Степ як простір, не позначений присутністю людини, у названих творах протиставляється олюдненим топосам, які набувають профанних ознак. Степ, поряд із просторовою моделлю хутора, також становить окремий космос, підвладний власним законам. Саме з константою степу пов'язаний мотив спустошення простору, втрати орієнтирів («У найми»), що в художній моделі дійсності, репрезентованій сукупністю творів автора, протиставляється мотиву просторового надміру («Мій сон»). Своєрідними предметними медіаторами між світом людей (селом, хутором) і степом виступають константи церкви й могили, що не втрачають сакрального значення в художній системі творів Д. Марковича. Образною антитезою до степу як втілення безмежжя послідовно виступає хата.

В низці творів Д. Марковича структуротворчим виступає мотив дороги, що набуває різних значень – від реалістичного втілення «горизонтального шляху» (В. Топоров), як, наприклад, в оповіданнях циклу «З давно минулого», до освоєння сакрального центру або віддалення від нього в напрямку ворожої периферії («У найми») і, нарешті, символічного втілення шляху особистісного становлення («Весна»).

4. Принципи характеротворення, до яких вдається епiк у малій прозі, досить яскраво репрезентують синкретичність творчої манери автора, в якій, поруч із магістральним реалістичним струменем, значну активність виявляють також романтичний, властивий багатьом етапам розвитку письменства та імпресіоністичний стилі, що засвідчує формування нового, модерністського, мислення. Відповідно, вдаючись до реалістичної типізації, соковитого побутописання, автор водночас художньо досліджує підсвідомі, ірраціональні порухи людини, звертається до відтворення соціального маргінесу, змалювання складних імпульсивних натур. Соціально-психологічні типи, які художньо розробляє Д. Маркович, – «маленька людина», невдаха, скупий, шляхетний розбійник – мають значну літературну традицію, а часто – і архетиповий характер. Змістове наповнення цих образів в багатьох випадках зумовлюється їх архаїчною природою, відповідно, в них активізується й ознака просторової приналежності. Постаті персонажів, як і образи матеріальних об'єктів, слугують завданню формування художнього простору – вони «населюють» цей простір і водночас організують його. Художнє моделювання людських характерів у малій прозі Д. Марковича завжди передбачає активізацію міфологічних уявлень про сакральне й профанне, центр і периферію. Герої групуються й здобувають певні психологічні характеристики відповідно до просторової й, меншою мірою, часової приналежності. Так, герої, що належать вільному степовому й хутірському простору послідовно протиставляються носіям міської цивілізації як здорові, повнокровні натури – слабким і звироднілим («Іван з Буджака»). Характерною для представників соціального маргінесу, які найчастіше опиняються в полі зору автора, є їх локація на периферії художнього світу (околиці села, міста), співвіднесеність із нічним часом. Сферою себевиявів протагоніста найчастіше виступає хата («Омелько Каторжний», «Невдалиця»), що традиційно асоціюється із сакральним простором і протиставляється простору профанному (волець, шинок), що втілює романтичний образ «чужих людей» на противагу обжитому домашньому середовищу. Досить поширеним у творчості автора є мотив

осквернення, десакралізації домівки внаслідок вторгнення до неї чужих («Омелько Каторжний», «Невдалиця», «Сюрприз»), або перетворення її на катівню, осередок жорстокості й несправедливості («На Вовчому хуторі»). Десакралізація домашнього простору часто стає для героя відправною точкою шляху до ворожої периферії, якою в образку «У найми» виступає чуже село, у творі «Невдалиця» – хата лихваря й Одеса.

Виразно модерністські риси простежуються в посиленні психологічних, суб'єктивних чинників моделювання художнього простору. Досить часто саме внутрішній світ героя стає тим первнем, який формує довколишній світ. Просторові об'єкти, відтак, мають характер еманцій внутрішнього стану персонажа. Подібним чином реалізується локус річкового берега у творі «Невдалиця» – в гранично загостреній екзистенційній ситуації, яку переживає персонаж, він перетворюється на сакральне помежів'я, вододіл між життям і смертю, що посилюється завдяки введенню символу хреста. Ознаки модерністського мислення в розбудові художньої моделі дійсності яскраво проявляються у локусах-фантамах (Одеса у «Невдалиці», фантастична країна у «Бразиліянах»), що символізують марні сподівання персонажів. В останньому з названих творів письменник вдається до нехарактерного для реалістично-«народницької» традиції ефекту ілюзорності простору: вибудовуючи на початку твору чітку просторову ієрархію (верх – низ, що відображують структуру суспільства і конкретного топосу села; кордон як вододіл між фундаментальними концептами «свої – чужі»), він у подальшому викладі послідовно руйнує цю художню модель, увиразнюючи просторову деструкцію в сцені прориву селян-втікачів крізь кордон і мотиві несамовитого бігу. Твір позначений виразними експресіоністськими рисами, що передбачають гіпертрофоване зображення психологічного стану героя – суб'єктивне «я» в даному випадку заповнює собою весь світ, деформуючи, а то й знищуючи просторові орієнтири, характерні для стабільної картини світу, репрезентованої реалізмом.

Персонажі Д. Марковича найповніше розкриваються через відношення до концепту «Воля», представленого константами хутора, степу, лісу. У моделюванні міського простору, як правило, акцентується передусім його замкненість, що відображується не тільки шляхом розробки міських локусів («Бунт»), а й за допомогою змалювання камерного, ізольованого людського середовища. Персонажі, що представляють міський простір, належать до типу «маленької людини», здебільшого оприявленого в образах дрібних чиновників. Антитетичною до них є ціла галерея небуденних постатей, позначених впливом романтизму. Герої, співвідносні з концептами «Воля», «природа», «степ», «хутір», найчастіше перебувають у складних стосунках з соціумом, опиняються на маргінесі суспільства, перетворюючись на аутсайдерів і репрезентуючи злочинний (принаймні, з точки зору панівного ладу) світ. Звідси – особлива увага Д. Марковича до психології злочинця, активна розробка культурної константи «благородний розбійник», закоріненої у фольклорній свідомості («Маленька помилка», «Збройний напад»).

5. Концептуально перебуваючи в межах потужної реалістично-«народницької» традиції, Д. Маркович прагне до її стильового й тематичного оновлення. Розробка проблематики й сюжетних колізій, властивих цьому літературному річищу, послідовне обстоювання ідеї народослужіння та гуманістичних цінностей, передусім у християнському їх розумінні, поєднуються в його творчому доробку з апробацією нових для української літератури тем, «екзотичного» художнього матеріалу, зверненням до ірраціональних, підсвідомих сфер людської психології, експериментуванням у царині наративних стратегій. Стилістична неоднорідність прози Д. Марковича, що виявляється передусім у посиленні романтичного та поступовому оформленні модерністського (імпресіонізм, меншою мірою експресіонізм) первнів його творчості, є цілком закономірною з огляду на багатовекторність розвитку реалістично-«народницького» напряму як культурного явища. Творча еволюція Д. Марковича не завершилася оформленням модерністського мислення у сформовану художню систему, як бачимо це у творчості

М. Коцюбинського або В. Стефаника, однак аналіз прозового доробку митця переконливо свідчить про передмодерністський характер його манери, що більшою мірою виявляється на рівні стилістики, а не філософії чи естетиці глибинних смислів художнього твору. Модерністські тенденції багато в чому визначають і характер просторових параметрів художнього світу епіка. Саме їх впливом зумовлений прийом зіставлення об'єктивного й суб'єктивного, певних просторових трансформацій, умотивованих сприйняттям персонажа, послідовне застосування прийому синкризи («Весна», «Бразиліяни»). Таким чином, модерністські риси прози Д. Марковича не є даниною літературній моді, а органічно виростають із реалістичного письма, що сформувало «синтетичність» письменницького почерку неонародників.

Одним з продуктивних шляхів оновлення реалістичного письма стало збагачення наративних стратегій, зокрема максимальне скорочення дистанції між наратором і автором, що виразно простежується у творчому доробку Д. Марковича. Уведення наратора-інтелігента, який міг задовольнити естетичні потреби читача нового типу, давало можливість для широких саморефлексій, увиразнення інтертекстуальних зв'язків, посилення сповідальних настроїв. Інтертекстуальність не тільки збагачує малу прозу письменника додатковими смислами, сприяє інтелектуальній наснаженості тексту, а й наближає реалістичні в своїй основі твори до ігрових концепцій літератури, проголошеної модерністами «чистої краси», що звільняла письменство від прикладної ролі соціальної ілюстрації, дидактики тощо. Однак слід зауважити, що Д. Маркович далекий від позиціонування літератури «по той бік добра і зла». У світоглядній концепції автора зберігається характерна для українського письменства «єдність етичного й естетичного» (Н. Шумило), що зумовлене найбільшою мірою закоріненістю національного письменства, й українського варіанту модернізму, в «філософію серця» та гуманістичні християнські цінності, основоположні для національної культури.

6. Мала проза Д. Марковича тяжіє до фрагментарності, демонструє посилення настроєвості й виявляє виразну настанову на конденсацію

художнього матеріалу, лаконічну й чітку організацію його довкола однієї ситуації, випадку з життя. Новелістичний малюнок у Д. Марковича найчастіше «пом'якшується» введенням передісторії, ретардується розлогими пейзажними описами й другорядними сценами, що готують читача до сприйняття центрального, як правило, напруженого й драматичного епізоду. Дотримуючись у ряді випадків чіткої структури «новели акції» та лейтмотивного використання речі, автор водночас збільшує питому вагу внутрішнього монологу, діалогу та внутрішньої події. Мала проза письменника засвідчує дифузю жанрів, зумовлену еволюцією творчого мислення автора, спрямованою на оновлення реалістичного письма у напрямку неореалізму («Бразиліяни», «Невдалиця», «Весна»): чітка й динамічна структура новели накладається на більш розлогу повістеву композицію з виразним тяжінням до побутописності та масштабності погляду на життєві явища. Поряд із психологічними новелами, оповіданнями й творами, що становлять поєднання певних жанрів, Д. Маркович активно освоює монологічну форму викладу, наближену до листа, щоденника або сповіді і алегоричного сатиричного оповідання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автобіографія Н. Кобринської / Н. Кобринська / Вибрані твори. – К., 1958. – С. 373 – 380.
2. Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму / В. Агеєва. – К.: Факт, 2008. – 360 с.
3. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза / В. Агеєва. – К.: Наук. думка, 1994. – 165 с.
4. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицька]. – Л.: Літопис, 1996. – 636 с.
5. Антонич Б.-І. Зібр. тв. / Б.-І. Антонич. – Нью-Йорк.: Вінніпег: Слово, 1967. – С. 341 – 342.
6. Антонович В. Б. Моя сповідь: Вибрані історичні та публіцистичні твори / В. Б. Антонович. – К.: Либідь, 1995. – 814 с.
7. Астрахан Н. Буття літературного твору. Аналітичне та інтерпретаційне моделювання / Н. І. Астрахан. – К.: Академвидав, 2014. – 429 с.
8. Багряний Іван. Публіцистика: Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе / Іван Багряний; [упор. О. Коновал]. – К.: Смолоскип, 1996. – 856 с.
9. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; [сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – [2-е изд.]. – М.: Искусство, 1986. – С. 297 – 325.
10. Бацула І. Деякі питання психології творчості в новелах М. Коцюбинського / І. Г. Бацула // У вінок Михайлові Коцюбинському: [зб. статей і повідомлень]. – К., 1961. – 342 с.
11. Беззубов В. Леонид Андреев и русский реализм начала ХХ века: автореф. канд. дис. на соиск. науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / В. И. Беззубов. – Тарту, 1968. – 10 с.

12. Белая Г. Закономерность стилевого развития советской прозы двадцатых годов / Г. Белая. – М.: Наука, 1977. – 254 с.
13. Белая Г. Вечное и преходящее (Человек и природа в интерпретации современной прозы) / Г. А. Белая // Литературное обозрение. – 1979. – № 2. – С. 11 – 16.
14. Бердников Г. П. Чехов. Идеиные и творческие искания / Г. Бердников. – Л.: Худож. лит., 1970. – 591 с.
15. Бернштейн М. Українська літературна критика 50-70-х років XIX ст. / М. Бернштейн. – К.: АН УРСР Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 1959. – 492 с.
16. Білецький О. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) / О. І. Білецький // О. І. Білецький. Збір. праць: у 5-ти т. – К.: Наук. думка, 1966.–Т. 3. – С. 255 – 273.
17. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики / Леонід Білецький. – К.: Либідь, 1998. – 408 с.
18. Блок А. Душа писателя / А. Блок Собр. соч.: в 8 т. – М. – Л.: Гостлитиздат, 1962. – Т.5. – С. 367 – 371.
19. Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка / Олександр Боронь. – К.: Агентство «Україна», 2005. – 149 с.
20. Брусянин В. Леонид Андреев. Жизнь и творчество / В. В. Брусянин. – М.: Книгоиздательство К.Ф.Некрасова, 1912. – 573 с.
21. Бурчак Л. Письменник–гуманіст (з приводу видання 1-ої книги Д. Марковича) / Л. Бурчак // Книгар. – 1918. – Ч. 14. – С. 813 – 818.
22. Васильченко С. Оповідання. Повісті. Драматичні твори / Степан Васильченко. – К.: Наук. думка, 1988. – 594 с.
23. Венгеров С. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых: (от начала русской образованности до наших дней) / С. А. Венгеров. [2-е изд. перераб.]. – К.: ПГ; 1915 – Т 1.– Вып. 1 – 3. – 436 с.
24. Виноградов В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.

25. Виноградов В. Избр. труды. Поэтика русской литературы / В. В. Виноградов. – М.: Наука 1976. – 511 с.
26. Волох С. Дмитро Маркович. Літературна характеристика / С. Волох // Літ.– наук. вісник, 1902. – Т. 19. – Кн. 7–9. – С. 54 – 75.
27. Волох С. Переднє слово (Д. Маркович) / С. Волох // Маркович Дм. По степах та хуторах. – К.: В-во «Вік», 1908. – С. 1–13.
28. Гадамер Г. Про круговий цикл розуміння / Г. Г. Гадамер// Г. Г. Гадамер. Істина і метод. – К.: Юніверс, 2000. – Т.2: Герменевтика II. – С. 55 – 62.
29. Гадамер Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори / Ганс-Георг Гадамер. – К.: Юніверс, 2001. – 280 с.
30. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: [підручник / за наук. ред. О. Галича] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 486 с.
31. Ганжулевич Т. Русская жизнь и ее течения в творчестве Л. Андреева / Т. Ганжулевич. – М., СПб. Т-во М.О.Вольфъ, 1910. – 151 с.
32. Гастев Ю. Модель / Ю.А.Гастев // Большая Советская Энциклопедия: В 30 т. / [гл. ред. А.М.Прохоров]. [3-е изд.]. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – Т.16. – С. 399 – 400.
33. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – 304 с.
34. Гегель Г.-В.-Ф. Художник / Г.-В.-Ф. Гегель // Г.-В.-Ф. Гегель Эстетика: в 4 т. – М., 1968. – Т. 1. – С. 290 – 309.
35. Герасименко В., Калениченко Н. Загальний огляд // Історія української літератури: у 8 т. – К.: Наук. думка, 1969. – Т. 4. – Кн 1. – С. 188 – 218.
36. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель 1971. – 464 с.
37. Гнатюк Михайло. Иван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу / Михайло Гнатюк. – Л.: Каменяр, 1999. – 181 с.

38. Гнатюк Михайло. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч / Михайло Гнатюк. – Л.: Львівський національний ун-т ім. Івана Франка, 2002. – 208 с.

39. Гнідан О. Василь Стефаник: Життя і творчість / О. Д. Гнідан. – К.: Рад. письменник, 1991. – 222 с.

40. Гнідан О., Гуляк А., Дем'янівська Л., Йолкіна Л. Володимир Винниченко. Грицько Григоренко. Штрихи до портретів / О. Гнідан, А. Гуляк, Л. Дем'янівська, Л. Йолкіна. – К.: Вищ. школа, 1995. – 224 с.

41. Гнідан О., Дем'янівська Л. Володимир Винниченко. Життя. Діяльність. Творчість / О. Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 256 с.

42. Гнідан О., Осьмак Н. Дмитро Маркович / О. Гнідан, Н. Осьмак // Історія української літератури 70 – 90-х років ХІХ ст.: у 2 т.: [підручник для студентів філологічних факультетів вузів / за ред. проф. О. Д. Гнідан]. – К: Логос, 1999. – Т.1. – С.280 – 298.

43. Гнідан О., Осьмак Н. Дмитро Маркович / О. Гнідан, Н. Осьмак // Історія української літератури ХІХ ст. (70-90-і роки): у 2 кн.: [підручник для студентів філологічних спеціальностей / за ред. проф. О. Д. Гнідан] . – К: Вища школа, 2002. – Кн.2. – С. 286 – 303.

44. Грінченко Б. Рецензія на кн. Г. Григоренка «Наші люди на селі» / Б. Грінченко // Літ.-наук. вістник. – 1898. – Т.3. – Кн. 7 – 9. – С. 120 – 121.

45. Грінченко Б. Несколько дополнений к статье Франка об украинской литературе / Б. Грінченко // Киевская старина. – 1902. – Т. 76. – Кн. 3. – С.171 – 173.

46. Грінченко Б. Нова сім'я . Було, є, буде / Б. Грінченко [2-е вид.]– К.: Друк. І-ої київ. артілі друкарськ. справи, 1917. – 29 с.

47. Гром'як Р. Естетика і критика: Філософсько-естетичні проблеми художньої критики / Р. Т. Гром'як. – К, 1975. – 224 с.

48. Гроссман Л. Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике / Л. Гроссман. – М.: Никитинские субботники, 1929. – 271 с.

49. Грушевський Михайло. Хто такі українці і чого вони хочуть / Михайло Грушевський . – К.: Знання, 1991. – 240 с.
50. Грушевський О. Дмитро Маркович / Олександр Грушевський // Сучасне українське письменство в його типових представниках. – К., 1909. – С. 46 – 49.
51. Гуляк А. Олена Пчілка. Нарис життя і творчості / А. Гуляк. – К.: Укр. держ. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 1996. – 114 с.
52. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.). Модернізм / Тамара Гундорова, Наталя Шумило // Слово і Час. – 1993. – № 1. – С. 55 – 66.
53. Гундорова Т. Франко не Каменяр / Т. Гундорова. – Мельборн, Університет ім. Монаца, 1996. – 151 с.
54. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Л.: Літопис, 1997. – 297 с.
55. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. Гундорова. – К.: Критика, 2002. – 272 с.
56. Гунчак Тарас. Україна. Перша половина ХХ століття. Нариси політичної історії / Гунчак Тарас. – К.: Либідь, 1993. – 288 с.
57. Гусев В. В середине века. О лирической поэзии 50-х годов / В. Гусев. – М.: Сов. писатель, 1967. – 299 с.
58. Гусев В. Герой и стиль: К теории характера и стиля. Советская литература на рубеже 60–70-х гг. / В. И. Гусев. – М.: Худож. лит., 1983. – 286 с.
59. Денисюк І. Проза «малих форм» Олени Пчілки / І. Денисюк // Укр. літературознавство. – 1970. – Вип. 10. – С. 102-109.
60. Денисюк І. Жанрові проблеми новелістики / Іван Денисюк // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.: [збірник наукових праць]. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 6 – 48.

61. Денисюк І. Франкова концепція національної літератури / І. Денисюк // II Міжнародний конгрес україністів. Львів, 22 – 28 серпня 1993 р. Літературознавство. – Львів, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, 1993. – С. 285 – 289.
62. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. О. Денисюк. – Л.: НВТ «Академічний експрес», 1999. – 276 с.
63. Денисюк І., Скрипка Т. Дворянське гніздо Косачів / Іван Денисюк, Тамара Скрипка. – Л.: НВТ «Академічний експрес», 1999. – 268 с.
64. Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Д. Донцов. – Л.: Просвіта, 1991. – 300 с.
65. Донцов Д. Росія чи Європа / Д. Донцов. – К., 1992. – 44 с.
66. Дончик В. Логіка стильових тенденцій / В. Дончик // Єдність правди і пристрасті: [літературно-критичні статті]. – К.: Рад. письменник, 1981. – С. 156 – 180.
67. Дорошкевич О. Інші письменники (Олена Пчілка, Дмитро Маркович) / О. Дорошкевич // Підручник історії української літератури. – Х.–К.: Книгоспілка, 1924. – С. 171 – 172.
68. Еко У. Поетика відкритого твору / У.Еко // У.Еко. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів: [пер. з англійської Мар'яни Гірняк]. –Л.: Літопис, 2004. – С. 80 – 106.
69. Євшан М. Дещо про українське письменство в Галичині за 1908 рік (Замітка) / М.Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 235 – 239.
70. Євшан М. Українська література в 1910 році / М.Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 239 – 246.
71. Євшан М. Куди ми прийшли?.. / М.Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 247 – 275.
72. Євшан М. Листи з Галичини / М.Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 453 – 471.

73. Єременко О. Напрями і течії в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / О. Д. Гнідан та інші // Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – К.: Либідь, 2003. – С. 71 – 84.

74. Єфремов С. В поисках новой красоты / С. Єфремов // Киевская старина. – 1902. – Т. 79. – Кн. 1. – С. 100 – 140.

75. Єфремов С. На мертвой точке (Заметки читателя) / С. Єфремов // Киевская старина. – 1904. – Т. 85. – Кн.5. – С. 305–338; Кн 6. – С. 567 – 596.

76. Єфремов С. Історія українського письменства. / С. Єфремов. [3-є вид.]. – К.: Вік, 1917. – 470 с.

77. Єфремов С. Письменник-кольорист (До українського літературного руху на Катеринославщині) / С. Єфремов // Записки історико-філологічного відділу УАН. – К, 1927. – Кн. 13. – С. 213 – 230.

78. Єфремов С. Щоденники. 1923 – 1929 / С. Єфремов. – К.: Газета Рада, 1997. – 834 с.

79. Єфремов С. Вибране: Наукові розвідки. Монографії / С. Єфремов. – К.: Наук. думка, 2002. – 757 с.

80. Жулинський М. Як розбудити розум, що заснув? Леся Українка як уособлення національного обов'язку / М. Жулинський // Літ. Україна. – 1996. – 28 берез.

81. Жученко М. Українське письменство в 1917 році / М.Жученко // Літ.-наук. вісник, 1918. –Т. 69. – Кн. 2 –3. – С. 233 – 238.

82. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період / О. Забужко. – К.: Основи, 1993. – С. 124.

83. Засенко Олекса. «Треба жити по-новому, любити людей...» / Олекса Засенко // Дмитро Маркович. По степах та хуторах: [оповідання, драма, спогади]. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5 – 41.

84. Затонський Д. Про авторську позицію і авторську рол / Д. В. Затонський // Рад. літературознавство. – 1987. – № 11. – С. 45 – 50.

85. Звиняцковський В. Про «чеховську школу» в українській літературі 90-х – поч. 900-х рр. / В. Звиняцковський // Рад. літературознавство. – 1983. – № 8. – С. 59-65.
86. Зеров М. Твори: В 2 т. / М.Зеров. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2 . – 598 с.
87. Зеров М. Українське письменство / Микола Зеров. [упор. М. Сулима]. – К.: Основи, 2003. – 1301 с.
88. Ільницький М. Поетичні школи в західноукраїнському літературному процесі 20-30-х років ХХ ст. / Микола Ільницький // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці філологічної секції. – Львів, 1990. – Т. ССХХІ. – С. 156 – 170.
89. Ільницький О. Український футуризм 1914 – 1930; / Олег Ільницький. [пер. Р. Тхорук]. – Л.: Літопис, 2003. – 456 с.
90. Історія української культури: [Зб. матеріалів і документів / упоряд. Б. І .Білик та ін.; ред. С. М. Клапчук, В. Ф. Остафійчук]. – К.: Вища школа, 2000. – 606 с.
91. Історія української літератури: у 8 т. – К.: Наук. думка, 1969. – Т. 5.– 524 с.
92. Історія української літератури: у 2 т. – К.: Наук. думка, 1988.– Т. 2.– 742 с.
93. Історія української літератури: ХХ століття / [ред. В. Г. Дончик]. – К.: Либідь, 1993. – Кн. 1 (1910 – 1930-ті роки). – 782 с.
94. Історія української літератури ХІХ століття. 70 – 90-ті роки: у 2 книгах / [ред. О. Д. Гнідан] . – К.: Вища школа, 2002. – Кн. 1. – 576 с.
95. Історія української літератури ХІХ століття. 70-90-ті роки: у 2 книгах / [ред. О. Д. Гнідан]. – К.: Вища школа, 2003. – Кн. 2. – 440 с.
96. Кавун Л. Семіотичне літературознавство / Лідія Кавун: [електронний ресурс.] Режим доступу: [litp.kubg.edu.ua>index.php/journal/article/view](http://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view).
97. Калениченко Н. Інші прозаїки. Дмитро Маркович / Н. Л. Калениченко // Історія української літератури: у 8 т. – К., 1967. – Т. 4. – Кн 2. – С. 54 – 56.

98. Калениченко Н. Соціально активна особистість в українській демократичній літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Н. Л. Калениченко – К.: Наук. думка, 1979. – 255 с.

99. Калениченко Н. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст.: напрями, течії / Н. Л. Калениченко. – К.: Наук. думка, 1983. – 255 с.

100. Калениченко Н. Художня проза 70 – 90-х років ХІХ ст. / Н. Л. Калениченко // Історія української літератури: у 2 т. – К.: Наук. думка, 1987. – Т.1. – С. 354 – 360.

101. Качкан В. Українське народознавство в іменах: у 2 частинах / [ред. А. З. Москаленко] / В. А. Качкан. – К.: Либідь, 1994. – Ч. 1. – 336 с.

102. Качкан В. Українське народознавство в іменах: у 2 частинах / [ред. А.З. Москаленка] / В. А. Качкан. – К.: Либідь, 1995. – Ч. 2. – 287 с.

103. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. / Ігор Качуровський – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. 2. – 376 с.

104. Київські неокласики / [упор. Віра Агеєва]. – К.: Факт, 2003. – 352с.

105. Киселева Л. Прочтение содержания сквозь призму формы / Л. Ф. Киселева // Методология анализа литературного произведения. – М: АН СССР. Ин-т миров. лит-ры, 1988. – С. 227 – 248.

106. Кобилянська О. «Залісся» Осипа Маковея / О. Кобилянська // О. Кобилянська. Твори: в 5 т. – К.: Держ. видав. худож. л-ра, 1963. – Т. 5. – С. 164.

107. Кобринська Н. Відповідь на критику жіночого альманаху в «Зорі» з р. 1887 / Н. Кобринська // Кобринська Н. Вибр. тв. – К.: Дніпро, 1980. – С. 286 – 296.

108. Кобринська Н. Про «Нору» Ібсена / Н. Кобринська // Кобринська Н. Вибр. тв. – К.: Дніпро, 1980. – С. 328 – 340.

109. Ковальчук О. Жанрові можливості лірико-романтичної прози / О. Г. Ковальчук // Укр. мова і література в школі. – 1983. – № 5. – С. 3 – 11.

110. Коментарі // І. Франко. Зібр. тв. у 50 т. – К.: Наук. думка 1984. – Т. 41. – С. 532–651.

111. Корман Б. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б.О. Корман // Страницы истории русской литературы. – М., 1979. – С.199 – 207.
112. Костенко М. Художня майстерність М.М. Коцюбинського / М. О. Костенко. – К., 1996. – 165 с.
113. Коцюбинський М. Твори: у 7–ми т. / М.Коцюбинський. – К.: Наук. думка, 1974. – Т. 5. – 431 с.
114. Краткая литературная энциклопедия: в 9–ти т. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 9. – 969 с.
115. Кривонос В. Проблема читателя в творчестве Гоголя / В. Ш. Кривонос. – Воронеж: изд-во ун-та, 1981. – 167 с.
116. Кримський С. Як змінювалися уявлення про простір і час / С. Б. Кримський // Філософська і соціологічна думка. – 1989. – № 1. – С.104 – 106.
117. Критический реализм XX века и модернизм.[Сборник статей] / [ред.коллегия: Н. Н. Жегалов и др.] – М.: Наука, 1967. – 286 с.
118. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Ю. Кузнецов. – К.: Зодіак-Еко, 1995. – 303с.
119. Кузнецов Ю., Орлик П. Слідами феї Моргани. Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі: [посібник для вчителя] / Ю. Кузнецов, П. Орлик. – К.: Рад. школа, 1990.– 208 с.
120. Куліш П. Зазивний лист до української інтелігенції [Текст]. Листи з хутора / Пантелеймон Куліш; [за заг. ред. Лариси Івшиної; упоряд.: І. Сюдюков, М. Томак, Н. Тисячна]. – К.: Укр. прес-група, 2012. – 55 с.
121. Кушнір М. Д. В. Маркович (з приводу ювілею) / М. Д. Кушнір // Книгар. – 1918. – № 15. – С. 873 – 876.
122. Лазебник Ю. Проблеми літературної майстерності в журналістиці / Ю. Лазебник. – К.: Держполітвидав УРСР, 1963. – 266 с.
123. Леонтович В. Грицько Григоренко / В.Леонтович // Киевская старина, 1903. – Т. 81. – Кн. 4 – 6. – С. 487 – 506.

124. Леонтьев К. Собр. сочинений. / К.Леонтьев. – М.: Изд. В. М. Саблина, 1912. – Т. 8. – 357 с.
125. Лесин В. Антивоєнні твори Ольги Кобилянської / В.Лесин // Ольга Кобилянська: Статті і матеріали. – Чернівці, 1958. – 94 с.
126. Листування І. Франка і М. Драгоманова / Матеріали для культурної й громадської історії Західної України.– К.: Всеукраїнська академія наук, 1928. – Т.1. – 508 с.
127. Лисяк-Рудницький І. Формування українського народу і нації (Методологічні зауваги) / І. Лисяк-Рудницький // І. Лисяк-Рудницький. Історичні есе: у 2 т. – К.: Основи, 1994. – Т.І. – С. 11 – 40.
128. Лисяк-Рудницький І. Вклад Галичини в українські визвольні змагання / І.Лисяк-Рудницький // І.Лисяк-Рудницький. Історичні есе: у 2 т. – К.: Основи, 1994. – Т.2 . – С. 53 – 61.
129. Литературные направления и стили. [Сб. ст., посвящ. 75-летию проф. Г. И. Поспелова] / [ред. П. А. Николаева, Е. Г. Руднева.]. – М.: Изд. Моск. ун-та , 1976.– 390 с.
130. Литературные произведения в движении эпох / [АН СССР Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; ред. кол.:отв. ред. Н. В. Осьмаков і др.]. – М.: Наука, 1979. – 288 с.
131. Літературознавчий словник-довідник./ Р. Т. Гром'як та ін.– К.: Академія, 1997. – 752 с.
132. Лопушинський І. Художні засоби у творчості письменника / І. Лопушинський. До 75-річчя від дня смерті Дмитра Марковича // Дивослово. – 1995. – № 12. – С. 41 – 51.
133. Лотман Ю. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Труды по русской и славянской филологии. – Тарту: Тартуский государственный университет 1968. – Вып. 209. – С. 5 – 50.
134. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

135. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993). –Искусство–СПБ, 2000. – С. 14 – 287.

136. Лотман Ю. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» / Ю. М. Лотман // Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993). – Искусство – СПб, 2000. – С. 387 – 399.

137. Луців Лука. Тарас Шевченко – співець української слави і волі / Лука Луців. – Нью-Йорк – Джерзі-Ситі: Свобода, 1964. – 190 с.

138. Луців Лука. Ольга Кобилянська (В сторіччя її народин) / Лука Луців. Нью-Йорк – Джерзі-Ситі: Свобода, 1965. – 71 с.

139. Лучанова М. Авторское «я» в соотношении с читателем / М. Ф. Лучанова // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя (выражение авторского «я» в художественном произведении). – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1982. – 143 с.

140. Маркович Д. Лист до читача від 31 серпня 1917 року / Д.Маркович // Д.Маркович. Твори. – К.: Вид. т-во «Дзвін», 1918. – Кн. 1. – С. 5.

141. Маркович Д. Твори. – Кн. 1. – К.: Вид. т-во «Дзвін», 1918. – 242 с.

142. Маркович Д. Твори. – Кн.2. – К.: Вид. т-во «Дзвін», 1919. – 160 с.

143. Маркович Д. По степах та хуторах / Дмитро Маркович. – К.: Дніпро, 1991. – 543 с.

144. Маркович Д. З давнього минулого: Про Олександра Яковлевича Кониського / Д. Маркович // Маркович Дмитро. По степах та хуторах. – К.: Дніпро, 1991.– С. 510 – 537.

145. Маркович Д. Лист до М. Коцюбинського від 1 березня 1903 р. Михалківці / Д.Маркович // Листи до Михайла Коцюбинського / [упор. та ком. В. Мазний]. – Ніжин: Чернігівський літературно-меморіальний музей-заповідник М. М. Коцюбинського, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2002. – С. 326 – 327.

146. Мейлах Б. Талант писателя и процесс творчества / Б. С. Мейлах. – Л.: Сов. писатель, 1969. – 446 с.
147. Мейлах Б. Художественное восприятие как научная проблема / Б. С. Мейлах // Художественное восприятие. – Л., 1971. – С. 10 – 29.
148. Мельник Я. З останніх десятиліть Івана Франка / Я. Мельник. – Л.: Львівський держ. ун-т ім. Івана Франка, Ін-т Франкознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 1999. – 207 с.
149. Мишанич Олекса. Оновлення літератури (Про літературний рух на Закарпатті 20-30-х років ХХ ст.) / Олекса Мишанич // Мишанич Олекса. На переломі. Літературознавчі статті і дослідження. – К.: Основи, 2002. – С. 237 – 360.
150. Міщенко О. Дмитро Маркович / О.Міщенко // Українська література: [довідник]. – К.: Либідь, 2000. – С. 193 – 194.
151. Моклиця Марія. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. Українська література: [навч. посібник] / Марія Моклиця. – Луцьк: Вежа, 1999. – Частина 1. – 154 с.
152. Моклиця Марія. Модернізм – проблема теоретична й психологічна / Марія Моклиця // Слово і Час. – 2001. – № 1. – С. 32 – 38.
153. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ століття: Україна і Польща / В. Моренець. – К.: Основи, 2002. – 327 с.
154. Набоков В. Лекции по русской литературе : Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / В. Набоков. – Санкт-Петербург, 2012. – 445 с.
155. Назиров Р. Проблема читателя в творческом сознании Достоевского / Р. Г. Назиров // Творческий процесс и художественное восприятие. – Л.: Наука, 1978. – С. 216 – 236.
156. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі / Д. Наливайко // III Міжнародний конгрес українців. Літературознавство. – К., 1996. – С. 118 – 130.

157. Нариси з поезики української літератури кінця XIX – початку XXст. / [відп. ред. С. І. Хороб]. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – 232 с.
158. На рубеже. К характеристике современных исканий: [критический сборник]. – СПб, 1909. – 327 с.
159. Націоналізм: [антологія] / [упор. Олег Проценко, Василь Лісовий]. – К.: Смолоскип, 2000. – 870 с.
160. Немченко І. Будівничий вільної України / І. Немченко // Слово і Час. – 1993. – № 1. – С. 21 – 25.
161. Немченко І. Вистежуючи іскру добра / І. Немченко // Слово і Час. – 1993. – № 11. – С. 17 – 21.
162. Николина Н. Филологический анализ текста: [учебное пособие] / Н. А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
163. Новиченко Л. Стовбур і крона. Традиції і наступність у сучасній багатонаціональній радянській літературі / Л.Новиченко // Проблеми. Жанри. Майстерність: [літературно-критичні статті]. – К.: Рад. письменник, 1981. – Вип. 6. – С. 3 – 18.
164. Н. С. Дмитро Маркович. По степах та хуторам: [рецензія] // Киевская старина. – 1899. – Т. 66. – Кн. 7–9. – С. 20 – 23.
165. Нямцу А. Традиційні сюжети та образи в літературі XX століття / А. Нямцу. // Всесвіт. – 1988. – № 5. – С.136 – 143.
166. Овчарек Б. Поняття та еволюція літературної семіотики / Б. Овчарек // Література. Теорія. Методологія. / Зб. статей С. М. Яковенка: [пер. з польськ. С. Яковенка ; упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 216 – 234.
167. Огієнко Іван. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко. – К.: фірма «Довіра», 1992. – 141 с.
168. Огородник І., Огородник В. Історія філософської думки в Україні. Курс лекцій. / І. Огородник, В. Огородник. – К.: Вища школа. Знання, 1999. – 544 с.

169. Одинцов В. О языке художественной прозы: Повествование и диалог / В. В. Одинцов. – М.: Наука, 1973. – 404 с.
170. Олесь Олександр. Д. Марковичу / Олександр Олесь // Олександр Олесь. Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. – С. 788 – 789.
171. Ольга Кобилянська. Альманах у пам'ятку її сорокалітньої письменницької діяльності (1887 – 1927). Зладив д-р Лев Когут. – Чернівці, накладом ювілейного комітету в Чернівцях, 1928. – 279 с.
172. Ортинський І. Стрижень українського буття / І. Ортинський. – Рим: Вид-во О. О. Салезіян, 1991. – 182 с.
173. Островська А. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі малої прози В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / А. С. Островська. – Дніпропетровськ, 1999. – 19с.
174. Осьмак Н. Своєрідність композиції двох оповідань на аналогічну тему («Хлопська комісія» І. Франка і «На Вовчому хуторі» Д. Марковича / Н. Осьмак // Укр. мова і література в школі. – 1992. – № 5 – 6. – С. 49 – 52.
175. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: [монографія] / С. Павличко. [2-е вид., перероблене і доповнене]. – К.: Либідь, 1999. – 444 с.
176. Павличко С. Націоналізм. Сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського / С. Павличко. – К.: Основи, 2000. – 328.
177. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко. – К.: Основи, 2002. – 679 с.
178. Павличко С. Фемінізм / [передмова В. Агеєвої]. – К.: Основи, 2002. – 322 с.
179. Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. По случаю десятилетия со дня его смерти (1906–1916 гг.) – Пг., 1921. – С. 29 – 30 (приложение).

180. Панченко С. Творчість Д. Марковича у контексті розвитку українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук спец.10.01.01 «Українська література» / С. Панченко. – Запоріжжя, 2000. – 17 с.
181. Пастух Т. Печать недужого духу в повісті Івана Франка «Великий шум» / Т.Пастух // Українське літературознавство: [зб. наук. праць]. – Л., 2001.– Вип. 64. – С. 26 – 32.
182. Петлюра Симон. Статті / Симон Петлюра. – К.: Дніпро, 1993. –341 с.
183. Пирс Ч. Избранные философские произведения / Чарльз Пирс. – М.: Логос, 2000. – 448 с.
184. Письма Леонида Андреева. (Предисловие и послесловие Георгия Чулкова). – Л.: Колос, 1924. – 48 с.
185. Подолинний А. Маркович Дмитро Васильович / А. М. Подолинний // З-над Божої ріки: [літерат.-біобібліогр. словник Вінничини; 2-е вид]. – Вінниця: Континент-ПРИМ, 2001. – С. 214 – 215.
186. Пospelов Г. Рассказ. / Г. Пospelов // Большая Советская Энциклопедия: в 30-ти т. – [3-е изд.]. – М.: Советская Энциклопедия, – 1974. – Т. 21. – С. 483 – 485.
187. Потебня А. Из записок по теории словесности: Поэзия и проза; тропы и фигуры, мышление поэтическое и мифическое; приложения. / А. А. Потебня. Харьков: изд. М. В. Потебни, 1905. – 632 с.
188. Потебня О. Думка й мова / О. Потебня // Естетика і поетика слова: Збірник. Пер. з рос. / [упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної]. – К.: Мистецтво, 1985. – С.32 –72.
189. По черниговской губернии. Юбилей Д. Марковича // Чернігівська земська газета. – 1918. – Ч. 91 – 92. – С. 3.
190. Проблемы метода и стиля (Русская литература). Сборник статей. – Днепрпетровск, 1969. – 178 с.
191. Прозоров В. Читатель литературный процесс. / В. В. Прозоров.[ред. Е. И. Покусаев]. – Саратов: изд. Сарат. ГУ, 1975. – 210 с.

192. Пушкин А. Избранные произведения / А. С. Пушкин. – М.: Московский рабочий. – 1949. – 935 с.
193. Рудницька Мілена. Статті. Листи. Документи / Мілена Рудницька [відп. ред. Марта Богачевська-Хомяк, упор. Мирослава Дядюк]. – Львів, Центр. держ. істор. Архів України, 1998. – 843 с.
194. Руснак І. Літературна творчість Д. І. Яворницького і розвиток української прози початку ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук.: спец. 10.01.01 «Українська література» / І. Руснак. – К., 1995. – 22 с.
195. Русская литература в историко-функциональном освещении / [ред. кол.: отв. ред. Н. В. Осьмаков и др.]. – М.: Наука, 1979. – 303 с.
196. Русская литература конца XIX – начала XX века. 1901 – 1907 / [ред. коллегия: отв. ред. Б. А. Бялик и др.]. – М.: Наука, 1971. – 529 с.
197. Сивокінь Г. Художня література і читач: З досвіду конкретно-соціологічних спостережень / Г.М. Сивокінь. – К.: Наук. думка, 1971. – 148 с.
198. Сквозников В. Творческий метод и образ / В. Д. Сквозников // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. – М., 1962. – С. 149 – 185.
199. Скоропадський П. Спогади. Кінець 1917 – грудень 1918 / П. Скоропадський [голов. ред. Я. Пеленський; НАН України. Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, Ін-т східноєвропейських досліджень ім. В. К. Липинського]. – Київ – Філадельфія, 1995. – 494 с.
200. Слово і Час. Систематичний покажчик змісту (1990 –1999). – К.: Стилос, 2002. – 288 с.
201. Смілянська В. Л. Стиль поезії Шевченка: Суб'єктна організація / В. Л.Смілянська. – Наук.думка, 1981. – 255 с.
202. Смолій В., Степанков В. Українська державна ідея XVII – XVIII ст.: проблеми формування, еволюції, реалізації / В.А. Смолій, В.С.Степанков . – К.: Альтернативи, 1997 – 370 с.

203. Соколов А. Теория стиля / А. Н. Соколов. – М.: Искусство, 1968. – 224 с.
204. Солоухина О. Читатель и литературный процесс / О. Солоухина // Методология анализа литературного процесса. – М.: Наука, 1989. – С. 215 – 226.
205. Степанов Ю. Константы. Словарь символов русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
206. Терлицький В. Ти не покинув свій народ / В. Терлицький // Друг читача. – 1991. – 1 травня.
207. Ткаченко А. Мистецтво слова. (Вступ до літературознавства) / А. Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
208. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) / Микола Ткачук. – Тернопіль, 2003. – 384 с.
209. Ткачук О. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
210. Топоров В. Пространство и текст // В. Н. Топоров. Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227 – 284.
211. Турган О. Д. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. і античність: Шляхи сприйняття і засвоєння / О. Д. Турган. – К., НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1995. – 175 с.
212. Турган О. Д. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми): Монографія / О. Д. Турган, Т. В. Гребенюк. – Запоріжжя: Просвіта, 2008. – 292 с.
213. Федченко П. Розвиток критичного реалізму / П. М. Федченко // Історія української літератури у 2 т.–К.: Наук. думка, 1987.–Т. 1.– С. 344 –354.
214. Франко І. Як виникають народні пісні / Іван Франко // Іван Франко. Збір. тв.: у 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1980. – Т. 27. – С. 57–65.

215. Франко І. Українська [література за 1899 рік] / Іван Франко // Іван Франко. Збір. тв.: у 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 33. – С. 10–17.
216. Франко І. Михайло[Петрович] Старицький // Іван Франко. Збір. тв.: у 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 33. – С. 230–277.
217. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / Іван Франко // Іван Франко. Збір. тв.: у 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 35. – С. 91 – 111.
218. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література / Іван Франко // Іван Франко. Збір. тв.: у 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т. 41. – С. 74 – 100.
219. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / Іван Франко // Іван Франко. Збір. тв.: у 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 194 – 470.
220. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку / Іван Франко // Іван Франко. Збір. тв.: у 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 471 – 529.
221. Франко І. Лист до О. Пчілки [Львів, 4 січня 1886 р.] / Іван Франко // Іван Франко. Збір. тв. у 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т. 49. – С. 8–11.
222. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко. [3-е изд.]. – М.: Сов. писатель, 1975. – 408 с.
223. Художественный метод и творческая индивидуальность писателя (выражение авторского «я» в художественном произведении) / [ред. кол.: отв. ред. М. В. Кузнецов и др.]. – Томск, Изд. Томского ун.-та, 1982. – 144 с.
224. Цейтлин А. Повести о бедном чиновнике Достоевского (К истории одного сюжета) / А. Цейтлин. – М., 1923. – 62 с.
225. Чайка Дніпрова. Твори / Дніпрова Чайка. – К.: Вид. т-во «Дзвін», 1920. – Кн. 2. – 191 с.
226. Чепинога А. Реалистическая основа развития жанра рассказа в русской литературе 30–х–90–х годов ХІХ века / А. Чепинога // Славянский сборник. – Фрунзе, Уч. зап. филологич. ф-та Киргизского ун.-та, 1964. – Т. 2. – Вып. 10. – С. 113 – 114.

227. Черепин В. Д. В. Маркович / В. Черепин // Киевская старина. – 1903. – Т. 80. – Кн. 3. – С. 439 – 461.
228. Черкаський Т. Дмитро Маркович / Т.Черкаський // Дмитро Маркович. По степах та хуторах. – К.: Рух, 1929. – С. 5 – 48.
229. Чехов А. Полное собрание сочинений и писем: в 20-ти тт. / А. П. Чехов. – М.: Гос. изд. худож. лит., 1949. – Т. 14. – 684 с.
230. Чикаленко Євген. Спогади (1861 – 1907) / Євген Чикаленко. – К.: Темпора, 2003. – 416 с.
231. Чичерин А.В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова / А. В. Чичерин. [2-е изд., доп.]. – М.: Сов. писатель, 1968. – 374 с.
232. Чудаков А. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – М.: Сов. писатель, 1986.– 381 с.
233. Чухонцева Н. Міфологема степу в художній прозі Д.Марковича / Н.Чухонцева // Південний архів. Філологічні науки: зб.наук. пр. – Вип. LX. – Херсон: ХДУ, 2014. – С.36 – 39.
234. Шаповал Ю. Літературно-науковий вісник (1898 – 1932): творення державницької ідеології українства / Ю. Г. Шаповал. – Львів, НАН України. Львівська наук. бібліотека ім.. В. Стефаника. Наук.-дослід. центр. періодики, 2000. – 352 с.
235. Шевченко Тарас. Зібр. тв.: у 6-ти т. / Тарас Шевченко. – К.: 2003. – Т.1. – 784 с.
- 236.Шерех Юрій. Літературознавчі праці. / Юрій Шерех // Юрій Шерех. Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеологія. Праці: в 3-х т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 2. – 367 с.
237. Шерех Юрій. Мовознавчі праці /Юрій Шерех // Юрій Шерех. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія: в 3-х т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 3. – С. 201– 250.
238. Шокало О. Провісник правди, або Добра вість від Пантелеймона / Олександр Шокало // Пантелеймон Куліш. Повість про український народ; Моє життя (Жизнь Куліша); Хутірська філософія і віддалена од світу поезія /

[упор., передм., пер., автор.ред. О. Шокало]. – К.: Редакція журналу «Український світ», 2005. – 384 с.

239. Шубин Э. Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра / Э. А. Шубин. – Л., 1974. – 182 с.

240. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. / Наталя Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

241. Эккерман И. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / И.П. Эккерман. – М.: Худ. литература, 1981. – 687 с.

242. Юнг К. Избранное / [пер.с нем.]. – М.: ООО «Попурри», 1998. – 364с.

243. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Проблемы души нашего времени. – М.: Издательская группа «Прогресс» «Универс». – 1998. – С. 37 – 60.

244. Якубовська А. Передмова / А. Якубовська // Маркович Д. На Вовчому хуторі. – К.: Сяйво. – 1928. – С. 32.

245. Яновська Любов. Твори: у 2-х т. / Любов Яновська. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – 712 с. – Т. 2. – 712 с.

