

Олександр Брайко

## “РОБІТНИК ШЕВИРЬОВ” МИХАЙЛА АРЦИБАШЕВА І “ЧЕСНІСТЬ З СОБОЮ” ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: ДВІ МОДЕЛІ АНТРОПОЛОГІЧНОГО ГНОЗИСУ

У статті висвітлюються особливості поетики й інтертекстуальні взаємоперегуки у творах М. Арцибашева та В. Винниченка. З'ясовано принципи можливої художньої трансформації В.Винниченком сюжету попередника, значення біблійного й загальнокультурного інтертексту в обох авторів. Проаналізовано відмінності жанрово-стильових манер російського і українського письменників.

Ключові слова: міф, модернізм, натуралізм, реалізм, розповідь, традиція, сюжет.

*Olexandr Brayko. Mikhail Artsybashev's "Shevyrev, the Worker" and Volodymyr Vynnychenko's "Honesty with Oneself": Two models of anthropological gnosis*

This article explores the poetological and intertextual parallels between the prose of V.Vynnychenko and M.Artsybashev. The author of the essay investigates the modes of transformation V.Vynnychenko applies in adopting the plot of his forerunner, and clarifies the role of biblical and cultural contexts in the works of the both writers. On these grounds he analyses the differences between genre and style of the given texts.

Key words: myth, modernism, naturalism, narration, realism, tradition, plot.

Роман В. Винниченка “Чесність з собою” неодноразово привертав увагу дослідників. Н.Крутікова оглядово окреслила близькість творчих манер М. Арцибашева та В.Винниченка [10, 523–532]. Т. Гундорова проаналізувала образи роману в контексті дискурсивних практик і топографії текстуального простору, приділивши увагу модерністській структурі зображення та зв'язкам авторської позиції з “філософією життя” [6, 160–206]. В. Панченко спостеріг перегуки між романом В.Винниченка і “Злочином і карою” Ф. Достоєвського [13, 92–98]. Натомість компаративне зіставлення творів, винесених у назву статті, досі не було предметом ґрунтовної розвідки.

Експозиційні частини як “Рабочего Шевырѣва”, так і “Чесності з собою” засвідчують перегук із засадничими духовно-онтологічними моделями. На універсальні, загальнокультурні джерела твору М. Арцибашева вказує епіграф – паратекстуальна відсилка до сакрального дискурсу, яка реактуалізує абсолютний метаісторичний і транскультурний авторитет – заклик Спасителя до каяття грішників (Лк. 13: 1–3). Євангельська цитата увиразнює авторську позицію і глибший підтекст, символічний код подієвого й ідеологічного рівнів сюжету. У першій розмові Аладьєва з Шевирьовим літератор-початківець проголошує: “В человеке живы два начала – Божеское и Дьявольское, если взять терминологию наших мистиков. ... Идеалы медленно, но верно пробиваются в жизнь...” [1, 308]. Позитивістський дискурс тут переплітається з ідеєю Божого задуму, торжества Добра й настання раю. Натомість людиноненавистництво й історичний песимізм Шевирьова співвідносні з диявольською зневірою в богоподібності людини. Це протистояння позицій нагадує пролог Книги Йова та “Пролог на небі” у “Фаусті” Й.В.Гете. Думки героїв Арцибашева виглядають, як парафрази класичного твору. Переконавання Господа (“В душі, що

прагне потемки добра, Є правого шляху свідомість” [5, 29]) протистоїть скепсису Мефістофеля (“...Я свідок лиш мізерності людської. Смішний божок землі не зміниться ніяк – Як спервовіку був, так і тепер дивак. ... Так люди мучаться, що жаль на них дивиться – Вже проти них і запал мій ослаб” [5, 28]). Трагедія Гете – синтез просвітницьких антропологічних уявлень, універсальний новочасний проект і модель переображення людини в земному світі. Натомість повість М. Арцибашева – новітня ревізія гуманізму й прогресистського оптимізму, драма, в якій героям відмовлено у величі – основі розгрішення від трагічної провини.

Винниченкова ідея “чесності з собою” відсилає до теми внутрішньої злагоди, Царства Божого в людській душі. У романі актуалізовано й сюжетно опрацьовано теми антропологічного й есхатологічного об’явлення, гріховності й духовного наставництва, зрештою, буття Божого – тобто досить широке коло концептів християнської доктрини, полемічно переосмисленої письменником у модерністській художній моделі. Та обставина, що Тарас Щербина вважає першорядною проблему ієрархічного співвідношення душі і тіла, довкола якої (із залученням згаданих тем) вибудовується чи не вся його сюжетна лінія, уможлиблює зіставлення з архітвором європейської літератури, присвяченим долі душі як взірцевій моделі для виправлення людського життя, – “Божественною комедією” Данте. Духовна дезорієнтованість Щербини подібна до вихідної позиції Данте: “На півшляху свого земного світу Я трапив у похмурий ліс густий, Бо втратив стежку, млою оповиту” [7, 23]. Ці теми й мотиви надають романній дії метафізичного виміру, долаючи натуралістичну фабулу й перетворюючи соціальну проблематику на модерний антропологічний гнозис.

Гострофабульна повість Арцибашева демонструє протистояння й сюжетне випробування двох ідеологічних позицій. У структурі сюжетної дії ці різні контексти конкретизуються нарративними фрагментами і відносними й драматично значущими завдяки контрастному віддзеркаленню в невласне прямій мові іншого персонажа-співрозмовника. Позиція Шевирьова осмислюється з погляду Аладьєва: “Аладьєв... понял, почему такая ясность и холодность глаз и такое страшное спокойствие: у этого человека в душе была вечная тьма и пустыня. Ни радостей, ни сожалений, ни веры, ни неверия, ни надежд, – ничего! Оставалось, быть может, одно острое отвращение и жажда мести, но и мести безличной” [1, 309 – 310]. Оцінка Аладьєвим душевного стану Шевирьова – це аналітичне проникнення в сутність екзистенційної колізії, яке випереджає подальші зізнання самого героя й програмує його сприйняття подібно до реалістичного авторського всевідання. Близькість позиції персонажа-літератора до об’єктивної й вичерпної характеристики надає творові ознак притчі. Неоромантична символізація ідеї революційної помсти й неприйняття здегуманізованого світу співвідносна зі станом богопопущеності – втрати любові, із демонізацією психологічного часопростору думки, який на цьому етапі сюжетної дії виглядає симулякром інтелектуальної активності порівняно з біофілієм прийняттям традиційних цінностей – солідарності й міфологеми вселюдського поступу. Ця оцінка позначає зав’язку конфлікту двох типів світовідношення – гуманістичного і нігілістичного.

У Винниченка структурним аналогом оцінки літератором революціонера постає обговорення напівлегендарного вчинку Мирона – отруєння ним безнадійно хворої матері. Подія фабульної передісторії в контексті дискусії довкола трагічної колізії набуває *нового* достотного сенсу – визвольної праці стражденного духу, котра водночас постає аналогом Божого рятунку слабкої нерозумної людини (убивством “з великої любови” [4, 29], за визначенням Дари), прощенням гріхів Миронової матері й спокутуванням гріхів усього людського роду – носія традиційних уявлень про добро і зло.

Факт, відомий із чуток, отже, такий, що легко перетворюється на складник модерної міфотворчості, завдяки міркуванням Дари проблематизується у своєму значенні. Він може тлумачитися або як диявольське порушення сакральної заборони, або ж як визвольна ініціація свободою “критичного розуму”. Якщо арцибашевський Аладьєв у зав’язці ідеологічного конфлікту підносить засадничі чинники християнського і секулярного світогляду – любов, співчуття, жалощі, то в експозиційній оцінці

Дари зміст цих понять на прикладі конкретної екзистенційної ситуації піддається раціоналістичній рефлексії, яка становить основний складник ініціаційного процесу. У повісті М. Арцибашева фабульне минуле героїв (революційна заангажованість Аладьєва насильницькими засобами боротьби й загибель коханої Шевирьова) постає підтвердженням апостольських формул: “Бо ж ми перед тим довели, що юдеї й геллени – усі під гріхом, як написано: “нема праведного ані одного...”, “бо всі згрішили, і позбавлені Божої слави...” (Рим. 3: 9 – 10, 23). У романі В. Винниченка така композиційна побудова орієнтує читача на працю індивідуального розуму, який спокутує гріхи не власної, а родової, колективної ціннісної свідомості, еретично трансформуючи біблійну міфологему. Водночас ця фабульна історія започатковує тему “чесності з собою”, утілену в сюжеті через проектування й випробування можливого досвіду.

Елементи сюжету повісті Арцибашева Винниченком істотно трансформуються. Мирон Купченко – не антагоніст Тараса Щербини, а наставник і носій активного досвіду. На противагу абстрактній ідеї виховання людського роду, боротьби Божого й диявольського первнів душі (в Арцибашева), українським автором антиномія тіла і душі зображена як модерна влада статі й уписана в реальні психологічні колізії, які творять розгалужену сюжетну структуру. Мирон Купченко – аналог Аладьєва – виявляється експериментально-активістичною альтернативою арцибашевському герою. Мовлення Мирона одивнює й насвітлює більшість сюжетних конфліктів, вносячи в них ніцшеанську проблематику вільного розуму, деконструювання традиційних настанов ціннісної свідомості. Якщо в основі конфлікту повісті Арцибашева – можливості духовного відновлення образу Божого в людині, то роман Винниченка розгортає передусім містерію статі, проблему становлення андрогінної цілісності.

Замість утопічного ідеалу новітньої агіографії – селянської самопосягати правді (проза Аладьєва) – герой Винниченка висуває скептичний наратив із алегоричним протиставленням “серця” і “думки” в невідправленому листі до Дари. Актуалізація колізії Шевченкового “Сну”, як і давнішої барокової традиції, увиразнює пошукову природу модерністського художнього мислення, цінність рефлексії й інтелектуальної дистанції стосовно власних бажань і уявлень. Театралізований конфлікт двох душевних первнів накреслює експериментальну модель гендерного становлення, покликану втілити не раціоналістичну утопію загально визнаної “правди” (як в Арцибашева), а бунт проти соціально взаконеної необхідності, вільну гру інтелекту. У російського автора в основі напруженості сюжетної дії – усвідомлення факту гріховної роз’єднаності людей і відповідно зусилля, спрямовані на її подолання (Аладьєв) чи абсолютизацію (Шевирьов), які визначають новітній ідеологічний конфлікт. У Винниченка структурування людського світу з позицій гендерного ідеалу – наскрізна тема внутрішньосюжетного розвитку.

І в російського, і в українського письменників драматизм гендерних проектів стає важливим сюжетним чинником, через який переломлюються інтелектуальні струмені дії. У повісті М. Арцибашева швачка Оля мріє про краще для себе майбутнє, убачаючи його в монастирському служінні й утілюючи в романтичному пориві, який нагадує відомі роздуми Катерини – героїні драми О. Островського “Гроза”. Літературність цих зізнань виказує їх сюжетну безперспективність: “Мне бы хотелось быть большой белой птицей и полететь далеко-далеко!.. Чтобы внизу были цветы, луга, а сверху небо... Как во сне бывает!” [1, 337]. Романтична риторика демаскується дискурсом соціального повсякдення. Жадання релігійного подвижництва – альтернативний щодо соціального психологічний часопростір – нівелюється профанною рецепцією, реалістично перекодовується в думках старої Максимівни: “Дура ты! А в монастырь тебя не примут... Туда вклад нужен или на черную работу. А какая из тебя работница!” [1, 337]. Рух фабули актуалізує класичну естетику, оперту на декларованих мистецьких симпатіях автора – творах Л. Толстого (передусім “Воскресіння”) й А. Чехова.

У Винниченка натомість вибір перед лицем фатуму перспективи, протилежної чернецтву, отже, максимально десакралізованої, трактується як можливий *подвиг*,

засвідчуючи значущість реалістичної традиції – образу Соні Мармеладової зі “Злочину й кари” Ф. Достоєвського. Водночас цей літературний “слід” переосмислено вже з новітніх позицій, він стає важковідчитуваним і почасти неактуальним. Розмова Мирона й Олі – це прихований діалог із Достоєвським і Арцибашевим. Оля Щербина пародіює риторичку свого духовного наставника й водночас коханого (Мирона), прагнучи знівелювати власну безпорадність, подати планований учинок як вільний вибір, а не жест відчаю: “Я буду так само служити людям (у ролі повії. – О.Б.), як і всі” [4, 62]. Цією настановою позірно притлумлюються психологічна колізія й пов’язаність із літературною темою фатуму й самопожертви, здатної обернутися тотальною поразкою. Натомість Мирон психологічно анатомує концепт подвигу, переводить його з аксіологічної площини в екзистенційний вимір, увиразнюючи роль обох цих чинників свідомості: “Коли не ганебно, то ще не значить, що добре... [...] А ви вважаєте це ганебним і все-таки хочете робити. Ніколи цього не треба допускати. [...] Але не треба насилувати життя, Олю. [...] Але подвиг повинен бути від лишку сил, розумієте? [...] А коли з одчаю... Ну, що це за подвиг?.. Подвиг на мент прекрасний, дитинко, а коли на все життя, та ще з примусу. Е... нудно й непотрібно” [4, 65]. На противагу фаталістичній риторичці Шевирьова, розмова Мирона з Олею – психологічна деконструкція стану розпачу. Дегероїзація, з одного боку, розщеплює й одивнює ідею подвигу, закріплену в культурній свідомості романтизмом і реалізмом. З другого боку, позиція Мирона може бути інтертекстуально спроектована й на “подвиг” Шевирьова – фактичну сублимацію відчаю.

Раціоналістичне опрацювання колізії вибору перетворює планований учинок із доконечного елементу детермінованого й міфологізованого літературною традицією соціально-психологічного процесу на предмет інтелектуальної дискусії, *один із можливих* варіантів розгортання дії. У мовленні Мирона озвучуються й переосмислюються засадничі складники сюжетного конфлікту повісті М. Арцибашева: влада зовнішнього примусу виявляється фантомною для критичної свідомості персонажа. Натомість самопожертва всього життя революціонера подвигу, яким уявляється йому класова помста, або ж учинки зневірених дівчат – можливих жертв чоловічої сваволі – постають як одержимість гріхом відчаю й царина відповідальності, передбачають знехтуваний Шевирьовим ідеальний ціннісний часопростір як чинник внутрішньої дії. Цей експериментальний хронотоп утілюється в Мироновій прокламації та листі до Дари й містить елемент провокативності щодо чужої поведінки, моделює гендерну утопію, засвідчуючи творчий потенціал новітнього звільненого розуму – основного рушія інтелектуального сюжету.

В Арцибашева трагедія швачки Олі – складник протистояння героїв-чоловіків, доказ безсилля естетико-гуманістичної утопії, не здатної подолати комунікативний розрив між народом та елітою перед реальними колізіями буття – пекла, що реально постало перед нею й відбирає сподівання на краще. Натомість позиція Мирона щодо закоханої в нього Олі дає змогу розгорнути, структурувати й трансформувати засади вільного розуму стосовно конкретної екзистенційної ситуації. Це позиція навчителя, “наділеного владою”. Ідеї прокламації корелюються, орієнтуючись на психологічний досвід несублімованого страждання. Імператив “культури” виправляє навіювану владу “природи”, позбавляючи останню статусу натуралістичного фатуму. Мирон, указуючи на відсутність гендерної освіти, передбачає ідею духовного становлення, *етичної* праці над власними бажаннями – дискурсивну антитезу стосовно тієї *естетизованої* мрії, амбівалентність якої увиразнює історія арцибашевської героїні. Якщо в російського письменника драма Олі – сюжетне звинувачення Аладьєва, то у Винниченка позиція Мирона щодо дівчини – елемент внутрішнього структурування ідеї чесності з собою.

Міркування Шевирьова про “виховну” місію Аладьєва щодо Олі – присуд резонера, подібний до риторички класицизму й патетики романтизму. Проте цей викривальний раціоналізм фактично знецінює свободу, творчість і віру в можливість формування себе; утрачаються вищі, моральний і “анагогічний” (містичний) сенси сюжетної дії, тому герой постає спільником диявола. У Винниченка Миронові запитання – аналог ніцшеанського очищення духу. Якщо Шевирьов викриває ідею духовного

розвитку, спростовуючи естетико-гуманістичну утопію Аладьєва, то Мирон у розмові з Олею перетворює боротьбу за самоутвердження на екзистенційний імператив, наголошуючи на перспективах подальшого розвитку інтелектуального й психологічного сюжету – становлення модерністського критицизму щодо попередніх дискурсивних моделей. Відкритість до самооцінок, до поєднання інстинкту й над-Я в Мироновому антропологічному гендерному проекті вивершується ідеалом *триєдності*. Земна родина постає аналогом Святої родини – формою втілення месіанського проекту, секулярного спасіння людства й довершеності індивідуального існування через самопосвяту: “Це (діти. – О.Б.) – люди, це – та людськість, яка соціалізм здобуватиме... Це ж, Олюсю, найглибший акт, найважливіший, не панчоха, але нова людина з’являється... Це ж і моя дитина чи ні? ... Чи можу я з чистою совістю сказати, що зробив все, що міг, щоб моя дитина була здорова, сильна?” [4, 70].

Структура сюжету в Арцибашева підпорядковує фатуму всі лінії дії: як думки Шевирьова, так і долю молодого швачки й Аладьєва. Мовлення старої Максимівни постає як профанне жіноче пасивне віддзеркалення чоловічого раціоналістичного дискурсу, позбавленого трансцендувальної перспективи одухотвореного еросу: “Все равно уж. От судьбы не уйдешь, а другого такого случая не скоро дождешься. Таких как ты в городе сколько угодно. Не Бог весть какое сокровище! ... Ничего не поделаешь... Пропадешь ни за грош” [1, 337]. Тотожність міфологізованих соціально-онтологічних моделей двох мовленнєвих партій, світогляду старої швачки та бунтарського песимізму інтелектуала Шевирьова увиразнює роль натуралістичного складника в авторському мисленні, певну недовіру до ідеально-перетворювального потенціалу культури, зокрема й мистецького гнозису, до визвольної гри уяви. Наголошування Шевирьовим на безсиллі чужих дискурсів і відповідальності мовця постає як трансформація євангельських інвектив проти спокуси ближнього: “Хто ж спокусить одне з цих малих, що вірують в Мене, то краще б такому було, коли б жорно млинове на шию йому почепити, – і його потопити в морській глибині. Від спокус горе світові, бо мусять спокуси прийти; надто горе людині, що від неї приходять спокуси!” (Мт. 18: 6–7). Скепсис протагоніста має паралель і в апостольській зневірі в секулярній мудрості: “Де мудрий? Де книжник? Де дослідувач віку цього? Хіба Бог мудрість світу цього не змінив на глупоту?” (1 Кор. 20). Але зв’язок із засадничими культурними нарративами й настановами, позбавлений благодатної віри, свідчить про диявольську одержимість героя.

Натомість у В.Винниченка мовлення Мирона протиставлене очікуваній логіці реалістичної фабули – дії соціального фатуму, визначальній у повісті М. Арцибашева; автор наголошує на можливості нефаталістичного розвитку сюжету (порятунку-спасіння ближнього) та *мудрості*, зорієнтованій на ідеал родового самоздійснення людини й на владу індивідуального розуму, часопростір самопроектування. Проте лист Марусі руйнує владу новітнього раціоналізму. Піднесена риторика Мирона наштовхується на сваволю його сестри, унаочнюючи безсилля гендерного дискурсу. В Арцибашева естетична утопія не здатна подолати дегуманізацію життя; у Винниченка ж індивідуальна сваволя – наслідок психологічної колізії, драми гордошів, котрі демаскують чужий патерналізм як потенційно репресивний.

Інтелектуальний сюжет виключно протиставлений християнській покорі, постає як сублімація напівміфічної передісторії – трагічного досвіду відповідальності за ближнього, психоаналітичною деконструкцією ситуації. Аполлонійська розв’язка виявляється примарною перед новим конфліктом – “діонісійською”, “протеївською” безоднею душі Марусі. “Я перебуваю на тому рівні, де жоден докір не може мене досягти, оскільки... я від себе втікаю, я себе уникаю, я залишаю своє лахміття в руках ментора. Однак двозначність, потрібна для самообману, походить від того, що при цьому стверджують, що я є своєю трансцендентністю у модусі буття речі. І справді, тільки так я можу відчувати себе як такого, котрий уникає усіх цих докорів” [14, 110]. У світлі такої гри героїні з іншими та з власною совістю озвучення Миронової прокламації в наступній сцені постає як синтез попередніх колізій, альтернатива християнського антропологічного об’явлення. Взаємодія різних означувальних

практик – профанної, традиційно-моралістичної, експериментально-раціоналістичної – витворює нарративну структуру, у світлі котрої прокламація виглядає і як підсумок страдницького досвіду буття-з-іншими, і як маніфест вільного розуму, і як свідчення відчаю героя: владний напучувальний означник приховує неструктуроване, ціннісно не ієрархізоване означуване – брак імперативної визначеності голосом Батька, закону. Винниченко розщеплює колізію Арцибашевської героїні – швачки Олі – на дві сюжетні лінії: долю повії Марусі і вибір, перед яким опиняється робітниця Оля. Така множинність в опрацюванні теми фатуму проблематизує як вольову настанову Олі, так і значущість ціннісного дискурсу Мирона. Порівняно з Арцибашевим сюжетна ситуація набуває психологічної глибини й ідеологічної багатомірності.

Текст Мирона “Відношення до проституції” також може розглядатися як певний смисловий аналог творів Аладьєва. Обох героїв споріднює дидактично-відкривавча настанова, витворення образу Іншого, проте характер нарративних і риторичних конвенцій в Арцибашева і Винниченка помітно різняться. Оповідання Аладьєва про селян оперті на усталену, впізнавану традицію російської класичної літератури, закріплену дискурсом народництва. Пафос утвердження правди й сакралізації праці, секуляризуючи есхатологічні очікування й містерію Страстей Христових, породжує літературну практику, пройняту етичним сенсом, який претендує на універсальну значущість і сугестивну нереклексивність сприйняття культурного артефакту народною аудиторією. Дидактична настанова Аладьєва, з одного боку, викривається Шевирьовим на основі парадоксально-логічного завершення, песимістичного “зняття”, подолання еволюціоністсько-позитивістського дискурсу – ідеї прогресу, піднесеної, як і твори письменника-народника, до рівня есенціалістської, сенсотворчої й світоглядно-імперативної “правди”. З другого боку, настанова літератора-початківця отримує іронічну авторську оцінку: “Аладьєв возмутился. Это было его больное место, потому что составляло идею всех его будущих писаний, а в идею свою он верил крепко, просто и бездоказательно, как мужик верит в Бога” [1, 307]. Близькість позицій Шевирьова й автора вказує на потребу модернізації гуманістичних засад літературного дискурсу внутрішньою полемічністю, самодистанціюванням інтелектуальної моделі.

У Винниченка викривавчий пафос Миронової прокламації трактується одним зі слухачів як “стиль з апостольського писання!” [4, 87]. Така оцінка орієнтує на догматично-імперативний тип мислення. Однак текст Купченка спрямовує досвід читача не на прийняття заданої й упізнаваної системи ціннісних орієнтацій (як це робить Аладьєв), а на долучення до містерії статі як власної екзистенційної драми. Миронова версія антропології переосмислює апостольське вчення про роздвоєння людини на прикладі конкретного випадку невротичного відхилення і страждання – безсоння й сумнівів Тараса Щербини.

Твори Аладьєва орієнтовані на *переживання* читачем катарсичного досвіду, ілюзії “другої реальності”: “Они (оповідання початківця. – О.Б.) очень сильно написаны... производят впечатление” [1, 307]. В основі тексту Мирона – *рефлексія*, реінтерпретація буття не лише повій, а насамперед самого читача прокламації. Це модель проектування, творення вітальної й водночас комунікативної реальності – явлений логос, який упорядковує владу несвідомого гуманістичним ідеалом, що оснований на “єретичному” застосуванні соціалістичного дискурсу. Прокламація корелятивна з християнським топосом каяття і прощення грішників, а водночас полемічна щодо нього. Цей синтез різних дискурсивних практик увиразнює модерністські пошуки новітнього антропологічного гнозису в умовах кризи великих нарративів секулярної культури й сакрального міфу.

Розмова Аладьєва з Олею позначає трагічну провину героя – момент втрати Царства Божого в людській душі, мимовільну зневагу до малих світу цього, відмову прийняти на себе хрест чужих страждань, уподібнитися Спасителю – захиснику стражданих і обтяжених, нездатність прийняти у свою душу душі “малої людини” в ім'я Христове, полюбити ближнього як самого себе. Ця розмова – антитеза до зустрічі Данте з Беатріче, знак десакралізації свідомості новітнього морального навчителя, пародія на екстаз любові й віри, описаний у “Божественній комедії”: “Вдруг Оленька

колыхнулась. Она видимо что-то хотела сказать и не могла. Губы тряслись, грудь дышала с страшным трудом и смертельная бледность все больше и больше разливалась по склоненному лицу. И странное волнение охватило Аладьева. Он вдруг почувствовал приближение момента, еще непонятного ему, но страхом, радостью, гордостью и стыдом всколыхнувшего всю душу" [1, 347]. Звинувачення Шевирьова на адресу письменника – десакралізована риторика анти-месії, який, подібно до Христа, говорить, як наділений владою:

– Идите сюда, – сказал он и пошел из комнаты.

Аладьев, точно окованный какой-то непонятной силой, пошел за ним. (...)

– Слушайте! – тихо, но со странной властью сказал Шевырев. (...)

Тьма давила, в ушах слышался тоскливый звон и чудилось уже, будто это не два голоса, а три... десятки, тысячи голосов, вся тьма плачет вокруг..." [1, 350].

Образ тисячоголосого плачу в п'їтмі стає не лише символом уселюдського страждання, а й алюзією на Дантове пекло, посиленою прокляттями Шевирьова на адресу майбутнього цивілізації. Революціонер виявляється анти-Віргілієм, а нещасна юна швачка – анти-Беатріче, яка не спромоглася ані здобути для себе раю на землі, ані подарувати його іншим: "И Аладьев понял, что она ушла навсегда, а могла остаться совсем" [1, 348]. Максимівна й Оля постають не лише жертвами-страдницями, а й імовірними покараними грішницями: стара – як звідниця, дівчина – як підлесниця до чоловіка-нелюба (див.: [7, 101–104]). Алюзія на пекло і Страшний суд посилюється в кульмінації епізоду – описі переживань Аладьєва під впливом чужих страждань, недостатньому, згниченому каятті – фальшивій розв'язці трагедії, позбавленій сакральної перспективи горнього світу, очищувального сенсу й появи Божого первня чи *deus ex machina*: "Голова у него болела, в висках стучало и сердце билось, как у больного. Неровно и томительно. (...) ...И внезапная судорога болезненного и непонятого отвращения потрясла его с головы до ног. Невыносимо противная показала всякая мысль, всякое дело, даже завтрашний день... Захотелось своими огромными руками схватить весь мир и встряхнуть его так, чтобы все эти дома, люди, дела и мысли пылью полетели на воздух..."

– Может и в самом деле это было бы лучше всего!.. (...)

Во мраке, окружавшем его закрытые глаза, тихо вставал и плыл какой-то светлый образ, с большими, о чем-то спрашивающими, о чем-то плачущими глазами. И показалось, что подошел кто-то черный, огромный, зверино засмеялся, дунул и потушил яркую, радостную мечту его жизни" [1, 351]. Образ потвори зі страшним подихом алюзією співвідноситься з Дантовим крилатим Люцифером: "Махаючи весь час на цілий світ, вітрів він троє створював осібних. Що обвівали без кінця Коцит" [7, 178]. Письменник – земний "світлоносець" Аладьєв – відбуває ініціацію вітром диявола: "Хоч цей образ всесвітнього зла з проречистим і брехливим ім'ям Світлоносець (Люцифер) закутий у віковичну кригу, але його підступна всемогутня сила переможно впливає на весь світ, – це доводять бодай пекельні кола, переповнені душами, спокушеними та обдуреними отцем брехні. Ці ідеї про всевладдя зла на землі проймали буквально всю атмосферу середньовіччя" [8, 534]. Есхатологічна міфологема у свідомості героя стає знаком розпачу, проте не конструє християнської часопросторової перспективи каяття і спасіння, рівності людей перед Богом як основи формування ідеальної спільноти, а залишається для психологічної реальності слідом, первісна семантика якого стерлася й не може бути актуалізована. Фабульне минуле як Шевирьова, так і Аладьєва – трагічна провина, належність до революційних терористичних організацій, гріх братовбивства. Каїн у біблійній традиції – землероб, "мандрівник та заволока" й водночас творець міської цивілізації (Бут. 4: 17). Герої Арцибашева – також "мандрівники й заволоки" без власного житла, спадкоємці Каїнової праці (Аладьєв), Каїнової провини (Шевирьов) і Каїнової відповідальності за брата-ближнього. Нерозв'язність споконвічного психологічного конфлікту, посиленого інтеріоризованими вадами цивілізації, увиразнюється драматичним сюжетним випробуванням. Переховуючи речі терориста – людини "з яструбиним лицем", мораліст Аладьєв долучається до чужого гріха.

Поява коханої Лізи у видіннях Шевирьова також співвідносна з появою Беатріче перед Данте. У “Божественній комедії” доля Беатріче – символ тлінності всього земного й нетлінності душі. Земна любов – спонукка до очищення перед лицем Божим: “Коли я духом підвелась із тіла І виросла в чесноті і красі, Для нього стала менше любя й мила. Неправим шляхом погляди усі Він скерував і лиш мари питався, Що скрізь облуди сіє ті і сі” [7, 322]. Цей стан підвладності спокусам модернізується в екзистенційній ситуації революціонера, який разом із коханою втратив ціннісні орієнтири.

Кульмінація колізій Тараса Щербини – звістка про розпусту Віри Кисельської – може бути співвіднесена з видінням Шевирьова. Саможертвна революціонерка Ліза – аналог гетівської “вічної жіночості”, що увиразнює як духовну передісторію Шевирьова, так і розпад ціннісної сфери буття особистості, брак життєдайного джерела зв'язку зі світом. Утрачене кохання – незаактуалізована можливість синтезу індивідуального бунту з універсальним ідеалом комунікативного досвіду, модель подолання сюжетного екзистенційного конфлікту, гріховної зневіри. Натомість у Винниченка відкриття оспалості людського ества – новітня драма-мораліте про капітуляцію душі (гаданого вмістилища поривань духу та імперативів культури) перед владою статевого потягу має стимулювати достотний катарсис – *звільнення* від спонтанної спрямованості на інших, від усього попереднього досвіду. Розчарування в коханій – це нагода застановитися над ніцшівським питанням, трансформованим авторською сюжетобудовою у формі алегоричного (теж моралітетного) конфлікту в листі Мирона й у “позитивістському” експерименті Дари: “Може, в бажанні своєму звір промовляє й природна потреба? А може, невдоволення самим собою?” [12, 69].

Священний трепет Тараса перед Вірою сприймається як алюзія на зустріч Данте з Беатріче: “Моєму духу, що не трепетав Уже давно у неї на прикові, Бо вже давно її не зустрічав, Не очі – сили потайні чудові, Идучи од неї, й почуття міцне – дали впізнати колишній чар любові. ... Хотів сказати Віргілію: “Тремтить усе в мені з нестримного екстазу, І стала кров, як в юності, горить...” [7, 318–319]. Натомість звістка про Вірину розпусту – символічний аналог смерті Беатріче, втрати любовної інтенційованості: “Пили за вашу покійницю незайманість!” [4, 211], – вигукує Тарас в обличчя коханій. Поява повії – смислова антитеза до появи Беатріче й навіть сюжетне втілення її пересторог: “І тільки стрельнула брехня найнижча, Тобі звести слід очі ввись було, Слідом за мною – я ж бо правда віща. Тягар було не брати на крило й не піддаватися ані дівчатку, Ні іншому чомусь, що б там не йшло” [7, 324]. Повія – аналог міфологічної жінки-спокусниці, яка збиває героя з правильного шляху (див.: [9, 114–119]). Задовольняючи “вітальну спрагу” Тараса, продажна жінка позбавляє його священного трепету, потреби духовної сублімації. Випадковий андрогінний зв'язок стає антитезою до Дантового очисного занурення в річку Лету з її водою забуття: заспокоюючи хвору психіку й виснажену душу, ця подія виглядає як ініціація лжепророка. Натуралістична колізія, що завершується десублімаційною і – з погляду автора – неостаточною, неавторитетною розв'язкою, переходить у метафізичні виміри. Підсумок епізоду – омріяний сон – це симптом фізичного одужання й водночас влади несвідомого, символ приспаного розуму, поневоленого примарами.

В Арцибашева поява образу коханої відкриває *сповідальний контекст* внутрішньої дії, який підносить антропологічний і психологічний часопростір як антитезу ідеологічно препарованій “реальності” – сфері соціальних зв'язків і ролей. Часопростір любові, ідеальної андрогінності – царина втраченої достотної сутності героя, світ, альтернативний “пеклу” дегуманізованого повсякдення. Проте, на противагу дантівському “розмиканню” індивідуального духу в безмежжя божественної вічності, Шевирьов відкидає можливість духовного чистилища, обмежуючись розгортанням мікросвіту сваволі – “правди”, абсолютизованої пародії на універсальний логос.

Скорботна постать коханої символізує занапашену душу героя, аніму – глибини індивідуального ества й тожсамості, неприступні для волюнтарного духу. Дантівська Беатріче – носій сакральних істин ієрархічно вищого світу, визначального для



земного буття, символічне втілення любові. В Арцибашева натомість мовлення Шевирьова привласнює функцію есенціалістської інтерпретації профанного світу, стає виразником ненависті – неможливості пройти очисний шлях душі.

У Винниченка Тарас Щербина також перебирає на себе сенсове означування секулярної історії. У Данте Беатріче виголошує пророцтво тріумфу Римської імперії [7, 334], яке поєднує універсальний есхатологічний міф із авторським політичним міфом, надаючи йому культурного значення. Натомість у Винниченка герой створює візію історичної драми, трансформуючи власний досвід та елементи попередніх культурних дискурсів. Ця означувальна практика фіксує, з одного боку, певний підсумок ідеологічної сюжетної дії – доконечність подолання оспалого стану світу, а з другого – потребу персонажа в міфологічній моделі, яка, знімаючи нерозв'язні колізії, водночас позбавляє культурні дискурси їх питомого змісту, авторських інтенцій і часопросторових континуумів. Однак візія помсти – це сублімація фатальної незреалізованості героя впродовж сюжетної дії, симулякр духовної активності, який не спонукає до катарсису.

З одного боку, розв'язування колізій власної душі через демонстрування каральної сили – відплати за провини людства, “малої есхатології”, явленої через насильницьку смерть, указує на символічний порядок дійства, планованого героями Арцибашева й Винниченка. З другого ж, вибір на користь чужої і власної загибелі позначає безсенсовість ціннісних позицій персонажів, тобто втрату духовного простору символічного обміну – дарування й віддаровування цінностей. “Смерть має сенс лише тоді, коли її отримують і дарують, себто за умови, що вона соціалізується через обмін” [3, 272]. Планування та здійснення помсти – присвоєння собі деміургічної функції жерця – вказує на зв'язок із сакральним виміром і витлумаченням сенсу існування зненавидженої, гріховної спільноти. У російського автора помста Шевирьова постає як “віддаровування” іншим людям за офірну смерть Лізи. Стрільянина в театрі – розв'язка основної фабульної дії – спрямована на всюдисущі й нездоланні колізії соціального буття. Саме вони створюють подієве тло, наділене ознаками онтологічних констант, гесіодівського “залізного віку”. Водночас фінал повісті – доказ нерозв'язності колізій свідомості новітнього варвара з його псевдоантичним фаталізмом і нехтуванням можливостей духовно-історичного поступу.

У Винниченка сюжетна лінія Тараса Щербини – це історія демістифікації переконань розуму – форм упорядкування комунікативного досвіду та інтенцій до буття з іншими – любові. Духовна активність постає як чинник відчуження людських потреб, а водночас як означник нерозривності, вітальної й символічної значущості зв'язку особи з її спільнотою. Саме через це “смерть не потрібно “повертати природі”, потрібно, ... щоб її енергія, себто енергія небіжчика й енергія смерти, відбивалася на групі, щоб вона поглиналася й витрачалася групою...” [3, 270].

Апокаліптичний есхатологізм Щербини протистоїть оніричній візії Шевирьова; герой Винниченка наголошує на доконечності радикального перегляду традиційної ієрархії людського буття, основаної на конфліктогенному дуалізмі душі і тіла, а також на розриві зі статично-описовими, пояснювальними нарративами. Діонісійська стихія увиразнюється на противагу аполлонійській, елегійній візії в Арцибашева, яка закріплює вічне протистояння Царства Духа і Царства Кесаря, споглядально-рефлексивного вдосконалення і насильницького впорядкування, міфологізованого підкорення світу людиною. Образи несвідомого (сну Шевирьова) доводять непроминальний авторитет християнського міфу як взірцевої моделі достотної розв'язки індивідуальних колізій і соціальних конфліктів. Видіння Шевирьова в кульмінації сюжетної дії – містично-гностична антитеза утопії. Така нарративна організація, зіставлення різних означувальних практик свідчить про авторське оцінне дистанціювання від позицій героїв, пошук універсальної істини, яка долає світоглядну й пізнавальну обмеженість різних культурних дискурсів. Натомість у Винниченка ставка на соціально-есхатологічну перспективу – лише симулякр мети, психологічний часопростір, позбавлений позитивного аксіологічного змісту, софійного підґрунтя. Така художня модель увиразнює деміфологізаційну проблематику Винниченкового модернізму і драматизм духовного пошуку, взаємодію означуваного досвіду й

культурних дискурсів-означників. На противагу *універсальній* вульгаризованій позитивістській схемі Шевирьова та її антитезі – універсальному міфові, візія Щербини наділена виразним *історизмом*. Проте цей історизм непослідовно проектується в екзистенційний часопростір: розвиток свідомості Тараса не завершується спасінням – міфологічною розв'язкою людської драми. Есхатологічне послання вказує на незужитий потенціал віри як екзистенційного чинника. “Віра й основана на ній релігія дають нам засади (начала) цільні чи позитивні, тобто такі, які виражають не те, що буває, може бути, може являтися чи необхідно являється, а те, що є безумовно й мусить бути” [15, 117]. Есхатологічна спрямованість передсмертного листа посилює драматизм інтелектуального сюжету: вона протиставлена як “релігії соціалізму” Сергія Кисельського, так і скепсисові Мирона, водночас обігруючи й радикально продовжуючи його критицизм. Сподівання на розв'язку сучасних конфліктів, конструюючи ідеальний часопростір віри, значущості духовних і культурних зусиль (владу міфологізованих означників), протистоїть кульмінаційному відчаю, перетворенню буттєвистої свободи зі зняття лібідю на засіб утвердження мортідо як свавільної лжеофіри, профанації християнської есхатології. Водночас історія прозріння, відсутня в повісті М. Арцибашева, – це авторська вказівка на принципову подоланність колізій “нещасної свідомості”.

Вибір героїв Арцибашева й Винниченка – Шевирьова й Тараса Щербини – моделює кризу ціннісної свідомості, утрату сенсотворчої картини світу. Ця втрата – аналог вигнання з раю, стан “нездатності... досягати основних цілей людського існування – незалежності й здатності бути продуктивним, любити й мислити” [16, 31–32].

Утеча Шевирьова від переслідувачів – символічна антитеза до *via dolorosa* Спасителя й водночас остання нагода каяття для новітнього втілення євангельського розбійника. Видіння Шевирьова актуалізує християнський міф про диявольську спокосу, апелюючи до знехтуваної героєм релігійно-містичної основи ціннісної свідомості. Боротьба зі злом дає відчуття сили, богоподібності, задеклароване раніше: “Я – хозяин твоей жизни!.. [...] Я смею все, ибо я – один!.. [...] Жизнь каждого человека в моих руках, и я брошу ее в пыль и грязь, когда захочу!” [1, 325]. Підвладність злу постає у сні в образі блудниці як духовна розпушта. Проте боротьба зі злом – спокуса владою, перверсивний зв'язок творчої “форми” й пасивної “матерії”, який так само обертається духовним насильством і блудом зі злом унаслідок тотальної інтенційованості на ньому. Сфера візійного гнозису, архетипної культурної традиції протистоїть гордині індивідуального бунту. У Винниченка смерть “чесного з собою” (на власну міру) Тараса Щербини виявляється неспростовним доказом гріховного відчаю, духовного блуду (започаткованого блудом фізичним) й водночас профанацією спокутної жертви Христа, відмовою від євангельського дару-імперативу “життя з надлишком”.

У ранньомодерністському дискурсі мистецтво незрідка постає символом райського стану, приступного душі (“Царівна” О.Кобилянської, “Лісова пісня” Лесі Українки, “Раб краси” і “Хочу!” В.Винниченка). “Відблиск утраченого раю є в мистецтві, у поезії, і людина прилучається в них до миттєвостей райського блаженства через творчий екстаз, тобто через свій творчий шлях угору” [2, 244]. Тому розв'язка повісті М.Арцибашева – відчайдушна стрілянина Шевирьова під час вистави – це блюзнірський замах на вияв божественного в земному світі, гріховна гординя й відмова від покаяння. Місце дії (театр) символізує вічний сенс мистецтва – катарсичний часопростір для досвіду нещасної свідомості, можливість споглядання божественного плану в земному падолі. Вічність мистецтва протиставляється соціальному фатуму як елемент культурного міфу модернізму й загальнолюдське, загальноісторичне надбання. Сакральність, міфологічна значущість і відтворюваність мистецького дійства зафіксовані сприйняттям героя: “До безумия дико было понять, что... весь ужас, вся величина его страданий и самая смерть – ничего не значат. Так же поднялся занавес, ... так же выступил актер в трико и фижмах и, разводя руками, запел – тихо, сладко и торжественно, как во храме” [1, 381]. Завдяки останній деталі твору поновлюється й переосмислюється тема унікального знання-досвіду, наголошеного в зав'язці дії оповіданням Аладьєва: “Кто-то кричал на него, кто-то тряс за плечо, но

глаза Шевырева были тверды и холодны, и смотрели с выражением непонятным, точно видел он нечто, чего другие видеть не могли” [1, 382]. Якщо знання селян – персонажів Аладьєва – основане на досвіді любовного закорінення в суцюзому, то бачення Шевирьова – рефлексійне викриття світу через його відторгнення, яке унеможлиблює комунікацію з людським світом. Ця одержимість баченням зла – антитеза об’явленню як слову визволення і спасіння.

У Винниченка сенсовою альтернативою Тарасового листа постає картина Мирона із зображенням “народження життя з трупа”, котра наголошує на конструктивній ролі уяви в подоланні життєвих конфліктів. “Як глибинний, незалежний психічний процес фантазія володіє власною істиннісною цінністю, опертою на власний досвід, а саме – досвід подолання антагоністичної людської дійсності. ... Первісно уява здійснює свої істини тоді, коли вона... створює універсум сприйняття й розуміння, суб’єктивний і об’єктивний водночас. Це відбувається в *мистецтві*” [11, 146–147]. У повісті Арцибашева вчинок Шевирьова ворожий життю й може тлумачитися як сатанинська пародія на Страшний суд. Таким же постає й передсмертний намір Тараса Щербини. Натомість картина – символ сюжетної розв’язки – претендує на багатозначність, модернізуючи засадничу для християнської культури тему безсмертя. Водночас Дарине сприйняття утверджує перевагу принципу насолоди над трагічним усвідомленням принципу реальності: “Цілуй! На трупах цілуй!” [4, 250]. Фінал роману В. Винниченка – порозуміння Мирона й Дари – альтернативний щодо трагедії Тараса Щербини й суголосний із ніцшеанським міфом перемоги сильних на тлі загибелі слабких. Амбівалентність фіналу, яка поновлює тему кари за гріхи (на прикладі смертей Тараса й Віри), альтернативна остаточному присудові М.Арцибашева. У романі В.Винниченка маємо авторську вказівку на потребу критичного засвоєння вільним розумом досвіду антиномічності, взаємозумовленості лібіді і мортідо, розгляду екзистенційного вакууму як негативної можливості індивідуального життя.

Аналіз творів дає змогу зафіксувати деякі присутні відмінності їх жанрової будови. Драматизм дії повісті М. Арцибашева розкриває універсальну моралітетну тему гріхопадіння, влади буття над людиною і втрати нею визвольної перспективи. Фатальна детермінованість дії, ригористичність мовлення протагоніста, елементи художньої умовності покликані актуалізувати засадничі культурні моделі й водночас піддати сумніву їх значущість із погляду повсякденного досвіду. Ця антиномічність надає натуралістичному дискурсові онтологічних властивостей. Однак естетика й поетика твору спростовують універсалістські претензії позитивістських наративів. Натомість у В. Винниченка інтелектуальний складник сюжету набуває самостійної моделювальної ваги, не підпорядковується фаталістичним обставинам дії, а протистоїть їм. Ірраціональний досвід несвідомого кодування християнського міфу й переживання його естетичного об’явлення – трансцендувальні виміри сюжетної дії – залишаються незужитими слідами духовного часопростору героя Арцибашева. У Винниченка сліди засадничих дискурсів трансформуються в альтернативні щодо християнської метафізики моделі новітнього антропологічного дискурсу. Хоча жанрова модель Арцибашева претендує на універсальну параболічну значущість, проте її безальтернативний фаталізм обмежує можливості мистецького гнозису. Натомість багатолінійність Винниченкового сюжету накреслює перспективи альтернативного розвитку спільних колізій, уможливаючи ієрархічне ціннісне структурування художнього світу роману. Драматизм буття долається інтелектуальним (“аполлонійським”) визвольним спогляданням чужих і власних колізій.

Інвективи Шевирьова – основний ідеологічний чинник сюжету – *зовнішні* стосовно чужих трагічних доль і навіть щодо власного минулого, проте спрямовані на сутнісне визначення й оцінку практик повсякдення. Така позиція героя, реактуалізуючи й трансформуючи в натуралістичному дусі риторичні й універсально-моделювальні традиції бароко, класицизму, романтизму, виявляється не містеріальним антропологічним причастям до міфу про людське існування, а диявольською інтелектуальною спокусою для слабких. На відміну від Арцибашева, дискурси

Винниченкових персонажів, з одного боку, формують духовно-перетворювальний, трансцендувальний сенс індивідуального життя. Проте з другого – це спроби знівелювати ті глибинні колізії, які підривають авторитетність обстоюваних, позірно визвольних для мовця ідеологічних моделей. Сюжетно розгорнута амбівалентність дискурсів витворює гнучку романну структуру, відкриту до реінтерпретації її складників, зокрема на основі проєкції психоаналітичних концептів згнічування і сублімації. Через зіткнення ідеологічних (культурних) означників із психологічною реальністю, непідвладною раціоналістичному маніпулюванню, оприявнюється безсилля персонажних утопій і водночас конститується онтологічна влада ірраціональних чинників, несвідомого, єдиного індивідуального сумління на противагу репресивним узагальнювальним схемам. Уведення персонажних дискурсів у площину екзистенційної колізії вивільняє відповідні ідеологічні й аксіологічні позиції від профанної, однобічної рецепції, інтелектуалізуючи дію твору.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Арцыбашев М.* Рабочий Шевырев // Санин; Кровавое пятно; Рабочий Шевырев; Деревянный чурбан. – Кемерово, 1990.
2. *Бердяев Н.* О назначении человека: Опыт парадоксальной этики // О назначении человека. – М., 1993.
3. *Бодрийяр Ж.* Символічний обмін і смерть. – Львів, 2004.
4. *Винниченко В.* Чесність з собою // Твори: У 24 т. – К., 1931. – Т. 16.
5. *Гете Й.В.* Фауст. – Харків, 2003.
6. *Гундорова Т.* Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
7. *Данте Аліґ'єрі.* Божественна комедія. – Харків, 2001.
8. *Дроб'язко Є. А.* Коментарі // Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія. – Харків, 2001.
9. *Кембел Дж.* Герой із тисячею облич. – К., 1999.
10. *Крутікова Н.* Романи В. Винниченка (1911 – 1916) в руском літературном контексте // Дослідження і статті різних років. – К., 2003.
11. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация: Философское исследование учения Фрейда. – К., 1995.
12. *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра // Так казав Заратустра; Жадання влади. – К., 1993.
13. *Панченко В.* Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1902 – 1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998.
14. *Сартр Ж.-П.* Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології. – К., 2001.
15. *Солов'єв Вл.* Вера, разум и опыт // Вопросы философии. – 1994. – № 1.
16. *Фромм Э.* Психоанализ и религия // Иметь или быть? – К., 1998.

## Лідія Мацевко-Бекерська

### СВОЄРІДНІСТЬ НАРАТИВНОЇ ІСТОРІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Наратологічний дискурс посідає досить помітне місце в сучасному літературознавстві. Аспекти організації розповіді чи оповіді в літературно-художньому творі пов'язані як із цілісним форматом авторського стилю, так і з окремими його складниками. Тематична чи жанрово-композиційна своєрідність прозового твору, зокрема, може бути пізнана глибше завдяки спостереженню за своєрідністю розгортання наративної історії, передусім фіксації основних смислотворчих концептів. Одним із них видається послідовність презентації нарації – у контексті різноманітних текстових варіантів.

Ключові слова: наратор, стилістична еквівалентність, послідовність розгортання нарації, «оповідна чи розповідна реальність», часова детермінація тексту.

*Lidiya Matsevko-Bekerska. The peculiarities of narration in Ukrainian short stories at the turn of the 20th century*

The narratological discourse holds a prominent place in contemporary literary studies. The narrative structure of literary texts correlates both with the general framework and with individual components of any author's style. A comprehensive interpretation of thematic, genrical and structural aspects of a prose work, in particular,