

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т.Г. ШЕВЧЕНКА

МУРАВЕЦЬКА ЯРОСЛАВА

ВІЗУАЛЬНИЙ
КОД РЕАЛІЗМУ
ІВАНА
НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

*ПРОЄКТ «НАУКОВА КНИГА»
(МОЛОДІ ВЧЕНІ)*

Київ • Наукова думка • 2023

УДК 82.82-3-028.22 Нечуй-Левицький

У монографії авторка переосмислює твори Івана Нечуя-Левицького, одного з найвідоміших українських письменників, крізь призму його зорових стратегій, образів та інтермедіальних форм. Окремий розділ присвячено аналізу сучасних інтерпретацій повісті «Кайдашева сім'я» за допомогою інших видів мистецтва. Також вчена окреслює перспективи застосування візуальної методології в дослідженні поезики реалізму.

Науковий редактор
член-кореспондент НАН України Т.І. ГУНДОРОВА

Рецензенти:
академік НАН України М.М. СУЛИМА,
доктор філол. наук Т.С. МЕЙЗЕРСЬКА

*Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України
(протокол № 4 від 20.05.2021 р.)*

*Видання здійснено за кошти Цільової комплексної програми НАН України
«Наукові основи функціонування та забезпечення умов розвитку
науково-видавничого комплексу НАН України»*

Науково-видавничий відділ філологічної, художньої
та словникової літератури

Редактор *Т.Г. Міхальова*

ISBN 978-966-00-1838-9

© Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка
НАН України, 2023
© Я.С. Муравецька, 2023
© НВП «Видавництво “Наукова думка”
НАН України», 2023

ВСТУП

На сьогодні реалізм перебуває на периферії українських наукових досліджень, поступаючись місцем студіям з авангардизму, модернізму та постмодернізму. Причин цьому декілька. З одного боку, реалізм видається вивченим і ретельно дослідженим стилем, хоча досі приховує в собі низку невирішених історико-літературних та теоретичних проблем. Серед них — невизначеність самого поняття «реалізм» і його періодизації; розмежування його як методу, типу свідомості та стилю, зокрема, нез'ясований вододіл між «реалізмом» та «реалістичністю», що дозволяє поставити питання про правдивість художнього твору загалом; співвідношення реалізму та романтизму, натуралізму, модернізму тощо.

З іншого боку, деякі студії з реалізму формують хибне уявлення про цей стиль. Так, у часи панування «вulgарно-соціологічного» підходу, реалізм хибно трактувався у руслі потреб соцреалістичного дискурсу, власне, використовувався як зброя в ідеологічній боротьбі, коли історія літератури зводилася до протистояння реалістичних та модерністських традицій. Отже, реалізм ще потребує вивчення та перепрочитання.

Варто підкреслити і певну специфічність українського реалізму. М. Тарнавський, автор монографії «Нечуваний Нечуй» (2018), наголошує на суперечливості та неоднорідності цього стилю, вбачаючи причину у відсутності культурних інституцій та реакції широкого загалу, певній самітності та розпорошеності самих письменників. Як стверджує дослідник, український реалізм не варто вважати однорідним, чітко окресленим феноменом¹.

Д. Наливайко у статті «Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст.» (1987), згадуючи праці М. Храпченка «Творча індивідуальність письменника та розвиток літератури» (1972) та В. Дніпрова «Ідеї часу і форми часу» (1980), за-

¹ Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі. Київ: Laurus, 2018. С. 10.

галом підкреслює особливість реалізму в порівнянні з попередніми стилями. Учений звертає увагу на його неканонічність, що обумовлює перевагу індивідуальних рис письменників-реалістів над «загальним» стилем реалізму¹.

Також торкалися питання вивчення творчості письменників-реалістів у зв'язку з індивідуальними стилями Л. Скупейко («Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації І. Франка (історико-типологічний аспект)», 1987)²; Р. Міщук («До характеристики індивідуального стилю І. Нечуя-Левицького», 1987)³; Л. Гаєвська («Іван Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм?», 1991)⁴; Н. Крутікова («Іван Нечуй-Левицький», 1997)⁵; О. Майдан («Панас Мирний», 1997)⁶ та ін. У сучасному літературознавстві дослідження самотвірних особливостей не стало пріоритетним, проте за останні десятиліття сформувалися нові теоретико-методологічні підходи до аналізу художніх явищ, включно з інтермедіальними та візуальними студіями, які уможливають повернення до вищезгаданої проблематики.

В українській літературі одним із найвизначніших письменників-реалістів є І. Нечуй-Левицький, хоча питання щодо стилю прозаїка досі лишається дискусійним. І. Франко, сучасник письменника, звертався до цього питання. Вчений у праці «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878), сперечаючись з анонімно опублікованою статтею І. Нечуя-Левицького «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини (Сьогодніш-

¹ Наливайко Д. Стиль напряду й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. *Індивідуальні стилі українських письменників XIX — початку XX ст.* Київ, 1987. С. 14—16.

² Скупейко Л. Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації І. Франка (історико-типологічний аспект). *Індивідуальні стилі українських письменників XIX — початку XX ст.* Київ, 1987. С. 43—71.

³ Міщук Р. До характеристики індивідуального стилю І. Нечуя-Левицького. *Індивідуальні стилі українських письменників XIX — початку XX ст.* Київ, 1987. С. 140—168.

⁴ Гаєвська Л. Іван Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм? *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX — початку XX ст.*: зб. наук. праць / ред. М. Яценко. Київ: Наук. думка, 1991. С. 112—165.

⁵ Крутікова Н. Іван Нечуй-Левицький. *Історія української літератури XIX століття*: у 3 кн. / За ред. М. Яценка. Київ: Либідь, 1997. Кн. 3. С. 99—131.

⁶ Майдан О. Панас Мирний. *Історія української літератури XIX століття*: у 3 кн. / за ред. М. Яценка. Київ: Либідь, 1997. Кн. 3. С. 131—160.

не літературне прямування» (1878)¹, наголошував на важливій ознаці реалізму — тенденційності².

У статті «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)» (1905) І. Франко відмовляє письменнику в цій рисі, зауважуючи, що І. Нечуй-Левицький обмежувався лише змалюванням «живих типів», не намагаючись зробити персонажів виразниками власних поглядів³. Цікаво, що І. Франко наголошував на романтичній основі творів І. Нечуя-Левицького⁴, у той час як Леся Українка називала його натуралістом поряд із самим Франком⁵.

Дослідження реалізму І. Нечуя-Левицького продовжується у 20-х роках ХХ століття. Так, С. Єфремов, з одного боку, описував письменника як митця, чия творчість керується (і обмежується) реальністю: «Чого не бачив він у дійсності, того ніколи не міг уявити добре і в образі»⁶. З іншого, наголошував на певній ідеалізації, пояснюючи такі відмінності вододілом між теоретичною програмою письменника та її практичним втіленням: «Теоретик-Левицький накреслював певну програму своїх літературних творів <...> А практик-Левицький <...> невдержно одривався од ґрунту, щоб виснувати якусь свою “мрію”, подати науку, підкреслити висновок»⁷.

Ю. Меженко зауважував, що «свого суб'єктивного ставлення до фактів Левицький ніколи не ховає», але й не ставить на перше місце, «затушкує його епічним спокоєм, прикриваючи незчисленною кількістю побутових реалістичних деталей, подробиць і другорядних рис свій настрій, свою оцінку»⁸. Отже, на відміну від І. Франка, вчений, по-перше, вбачав певну тенденцій-

¹ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування). *Українство на літературних позовах з Московщиною*. Львів: Каменяр, 1988. 255 с.

² Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи. *Зібрання творів*: у 50 т. Київ: Наук. думка, 1980. Т. 26. С. 12—13.

³ Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя). *Зібрання творів*: у 50 т. Т. 35. Київ: Наук. думка, 1982. С. 375.

⁴ Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи... С. 5—13.

⁵ Українка Л. Лист до матері від 14 (27) січня 1903 р. Сан-Ремо. *Зібрання творів*: у 12 т. Т. 12. Київ: Наук. думка, 1979 р. С. 29—35.

⁶ Єфремов С. Іван Левицький-Нечуй. URL: <https://docs.google.com/viewer?url=http://www.ukrcenter.com/!FilesRepository/Literature\Upload3/9dea05e7-abdb-47af-ae1e-393afa63f012.pdf>

⁷ Там само.

⁸ Меженко Ю. Іван Семенович Нечуй-Левицький. Літературний нарис. URL: <http://sites.utoronto.ca/elul/Nechui/Mezhenko.html>

ність у прозі І. Нечуя-Левицького, по-друге, наголошував на її «побутовому» вияві. А. Ніковський у передмові до «Бурлачки» взагалі широко трактував побут як «*dues ex machine* для кінця повісті й бога карателя в розвитку подій»¹. Власне, дослідник співвідносить фабулу й мотив повісті з виходом героїні Василини з селянського побуту й поверненням до нього².

У 1960 р. актуалізує вивчення творчості письменника О. Білецький, звертаючись до категорії «естетичного», означуючи І. Нечуя-Левицького як «художника, пристрасно закоханого в красу»³. Вчений, проаналізувавши прозу І. Нечуя-Левицького в контексті його програмової праці «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування)», наголосив на ідеалізації як ознаці індивідуального стилю письменника. Дослідник вважає, що потяг до «вищої ідеї», про який пише І. Нечуй-Левицький як про один із власних принципів реалізму, обумовлений ідеєю краси⁴.

О. Білецький також підіймав питання «штампованого» трактування письменника як оспівувача села та селян, зосередженого на описі однієї місцевості⁵. На той час дослідник пов'язував це з «вульгарно-соціологічним» літературознавством та обмеженим доступом до більшості творів, адже довгий час були відомими лише «Дві московки», «Микола Джеря», «Кайдашева сім'я», «Афонський пройдисвіт», «Старі гультяї» та два оповідання про бабу Параску та бабу Палажку⁶.

Хоча сучасні читачі можуть ознайомитися з академічним зібранням творів у 10 томах (Київ, вид-во «Наукова думка», 1965—1968 рр.), яке, окрім творів, містить листування та літературно-критичні праці І. Нечуя-Левицького, досі письменник постає переважно лише як автор «Кайдашевої сім'ї» та «Миколи Джері», а деякі аспекти біографії та творчості лишаються поза увагою дослідників.

¹ Ніковський А. «Бурлачка» (літературний аналіз). *Нечуй-Левицький І. Бурлачка* / ред. А. Ніковського. Київ, 1926. С. 21.

² Детальніше у підрозділі «Функціонування візуальних компонентів у творчості І. Нечуя-Левицького: від лейтмотиву до медії».

³ Білецький О. Іван Семенович Левицький (Нечуй). Від давнини до сучасності: збірник праць з питань української літератури. *Зібрання праць*: у 2 т. Київ : Держлітвидав, 1960. Т. 1. С. 301.

⁴ Там само. С. 307.

⁵ Там само. С. 292.

⁶ Там само. С. 283—284.

Ще в 90-ті роки ХХ століття виникали питання щодо стилю письменника. Р. Мішук наголошує на поєднанні реалістичних, романтичних, фольклорних та натуралістичних тенденцій¹; Л. Гаєвська означає прозу І. Нечуя-Левицького як реалізм з рисами романтизму та натуралізму²; Н. Крутікова вказує на романтичні елементи у загальному реалістичному напрямі творчості письменника³.

Д. Наливайко підкреслює належність письменника до соціально-побутової течії критичного реалізму (поряд з А. Свидницьким та М. Кропивницьким)⁴; М. Кодак трактує творчість І. Нечуя-Левицького як представника етносоціографічної (поруч з Б. Грінченком та Оленою Пчілкою) та соціально-побутових (разом з Л. Глібовим та М. Старицьким) течій просвітницького реалізму⁵. Зокрема, вчений звертає увагу на такі риси, як етнонаціональне й соціально-рольове маркування поведінки й зовнішності героїв, навіть трактує етнічні ознаки як «визначальний чинник в характеристиці персонажів». Такий приклад вчений убачає в опозиції Дашковича та Воздвиженського у повісті «Хмари»⁶.

Думки сучасних дослідників також неоднозначні. Так, К. Сізова визначає взаємодію різних стилів у портретуванні, апелюючи до протиставлення парних портретів у реалістичному та романтично-фольклорному руслі⁷; О. Шупта-В'язовська наголошує на преімпресіоністичних рисах у пейзажах І. Нечуя-Левицького⁸; М. Тарнавський вбачає у творчості письменника реалізм та ро-

¹ Мішук Р. До характеристики індивідуального стилю І. Нечуя-Левицького. *Індивідуальні стилі українських письменників XIX — початку XX ст.* Київ, 1987. С. 151—155.

² Гаєвська Л. Проза. *Історія української літератури XIX століття: у 3 кн.* / ред. М. Яценка. Київ: Либідь, 1997. Кн. 3. С. 80—98.

³ Крутікова Н. Іван Нечуй-Левицький... С. 121—122.

⁴ Наливайко Д. Стиль напрямку й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. ... С. 42.

⁵ Кодак М. Реалізм. *Історія української літератури XIX століття: у 3 кн.* / за ред. М. Яценка. Київ: Либідь, 1997. Кн. 3. С. 69—72.

⁶ Там само.

⁷ Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX — початку XX ст.: монографія. Київ: нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ: Наша культура і наука, 2010. С. 139—169.

⁸ Шупта-В'язовська О. Преімпресіонізм у творчості Нечуя-Левицького. *Іван Нечуй-Левицький: постать та творчість*: збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси: Чабаненко Ю.А., 2008. С. 145—150.

мантизм, обумовлений потягом до краси¹. Учений також зупиняється на індивідуальних рисах реалізму І. Нечуя-Левицького, зокрема, звертає увагу на повільний ритм оповіді та повтори, наголошуючи на свідомому використанні їх письменником. Так, повтори назви села «Вербівка» та слова «верба» («Микола Джеря»), на думку М. Тарнавського, покликані ілюструвати вкоріненість вербівчан².

Отже, неоднозначне трактування стилю письменника вказує на своєрідність індивідуальної манери І. Нечуя-Левицького та загострює питання про особливий, властивий лише цьому автору варіант реалізму, одним із аспектів якого є візуальний. Ще І. Франко започаткував вивчення творчості І. Нечуя-Левицького крізь призму візуальності, назвавши письменника «артистом зору», «всеобіймаючим оком України»³. Власне, йшлося не лише про насиченість творів письменника барвами, пейзажами, інтер'єрами тощо, а й про певний тип творчості — «зоровий артистизм».

Окремі аспекти візуальної образності в літературі вже стали предметом досліджень українських вчених. К. Сізова аналізувала трансформацію міметичних принципів портретування в українській прозі XIX—XX століть⁴, О. Дроботун — кольористику української прози доби модернізму⁵; форми візуального у творчості окремих авторів досліджували О. Ковальчук («Візуальне у творчості М. Коцюбинського»)⁶ і Г. Клочек («Поетика візуальності Тараса Шевченка»)⁷; до загальнотеоретичних питань візуального перекладу зверталася В. Савченко («Візуальний переклад літера-

¹ Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі... С. 192—193.

² Там само. С. 200—201.

³ Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя). *Франко І. Зібрання творів*: у 50 т. Київ, 1982. Т. 35. С. 374.

⁴ Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX — початку XX ст.: монографія. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ: Наша культура і наука, 2010. 356 с.

⁵ Дроботун О. Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2010. 190 с.

⁶ Ковальчук О. Візуальне у творчості М. Коцюбинського: монографія. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. 232 с.

⁷ Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія. Київ: Академвидав, 2013. 250 с.

турного тексту»¹; своєрідний універсалізм у творчості Т. Шевченка на основі поєднання літературного і мистецького кодів досліджувала Л. Генералюк («Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва»)².

Українські та іноземні літературознавці (О. Білецький, Н. Крутікова, Р. Міщук, Т. Мейзерська, А. Ніковський, К. Сізова, О. Шупта-В'язовська, М. Тарнавський, І. Франко та ін.) вже звертали увагу на окремі аспекти візуальності в художніх творах І. Нечуя-Левицького. Проте ця риса у творчості письменника ще не стала темою окремого дослідження. До того ж, роль візуальності в літературі реалізму досі не була предметом зацікавлення вітчизняних теоретиків літератури.

У ХХІ столітті дослідження постаті І. Нечуя-Левицького активізувалося у зв'язку з появою монографії М. Тарнавського «Нечуваний Нечуй» (2018)³; праць І. Абрамової («Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І.С. Нечуя-Левицького 60—80-х років ХІХ ст.», 2002)⁴, А. Амбіцької («Повісті й романи І.С. Нечуя-Левицького: архетипний аналіз», 2011)⁵, А. Калинчук («Історичні романи Івана Нечуя-Левицького: особливості поетики», 2012)⁶; появи збірника статей «Іван Нечуй-Левицький: постать і творчість» (2008)⁷ тощо.

Прикметною є й художня актуалізація творів І. Нечуя-Левицького та його біографії. Найбільшої слави зазнала повість письменника «Кайдашева сім'я», представлена майже в усіх академічних театрах України. Зокрема, Н. Дубіна перепрочитує

¹ Савченко В. Візуальний переклад літературного тексту: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Одеський національний ун-т ім. І.І. Мечникова. Київ, 2002. 182 с.

² Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. Київ: Наук. думка, 2008. 544 с.

³ Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі. Київ: Laugus, 2018. 287 с.

⁴ Абрамова І. Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І.С. Нечуя-Левицького 60—80-х років ХІХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Запорізький держ. ун-т. Запоріжжя, 2002. 193 с.

⁵ Амбіцька А. Повісті й романи І.С. Нечуя-Левицького: архетипний аналіз: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка. Кіровоград, 2011. 195 с.

⁶ Калинчук А. Історичні романи І. Нечуя-Левицького: особливості поетики: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2012. 164 с.

⁷ Іван Нечуй-Левицький: постать та творчість: збірник праць Всеукраїнської наукової конференції / редкол.: Н. Бернадська, М. Бондар, Н. Зборовська та ін. Черкаси: Чабаненко Ю.А., 2008. 550 с.

«Кайдашеву сім'ю» у виставі «Кайдаші» (Київський академічний молодий театр, режисер М. Яремків, прем'єра — 20 грудня 2000 р.), а В. Ляшенко ілюструє повість «Кайдашева сім'я» (вид-во «Основи», 2015), наближаючи текст до сучасного читача через використання смайлів, символів з комп'ютерних ігор та мемів, техніки колажу.

Мисткині акцентують на ненормальності подібних стосунків у родині, використовуючи не лише візуальні засоби, притаманні мистецтву театру та живопису, а й інтерпретуючи оригінальний текст повісті. Н. Дубіна звертається до образу Омелька Кайдаша, розкриваючи твір через його точку зору; увиразнює конфлікти, поєднуючи елементи фантастичного, комічного та трагічного¹. В. Ляшенко включає зображення п'яних видінь до ряду ілюстрацій побутових конфліктів, застосовуючи однакову візуальну стратегію. Відповідно, родинні сварки видаються таким же божевіллям, як і марення Кайдаша².

Автори сценарію фільму-дилогії «Кайдашева сім'я» (1 ч. — 1993, 2 ч. — 1996) О. Сизоненко та В. Городько закликають до об'єднання українців, показуючи руйнівну силу родинних конфліктів. Зокрема, видіння Омелька тривалий час супроводжують його лише в моменти самотності, за межами дому; перший епізод божевілля Кайдаша є наслідком сварки з сином Карпом. Сценаристи звертаються не лише до однойменної повісті письменника, а й використовують тексти ранньої творчості І. Нечуя-Левицького («Микола Джеря», «Бурлачка», «Не той став», «Дві московки», «На Кожум'яках» та ін.)³.

У 2020 р. сценаристка та шоуранерка Н. Ворожбит на основі повісті створює 12-серійний серіал «Спіймати Кайдаша», дію якого переносить у 2000-ні — 2010-ті роки. Н. Ворожбит додає нові сюжетні лінії, зокрема, конфлікт у родині через ставлення до Майдану: Лаврін підтримує національну ідею і йде добровольцем на фронт, Карпо залишається на проросійських позиціях. Отже, можна відзначити актуальність повісті І. Нечуя-Левицького, яка і донині слугує джерелом різноманітних інтерпретацій.

Окремо варто згадати кінороман у жанрі парового панку (стимпанку) П. Яценка «Нечуй. Небач. Немов» (вид-во «Піраміда», 2017), у якому І. Нечуя-Левицького змальовано як письмен-

¹ Детальніше у підрозділі «Театральна постановка».

² Детальніше у підрозділі «Ілюстрація».

³ Детальніше у підрозділі «Кінематографічна інтерпретація».

ника із «механічним» серцем. Т. Мейзерська відзначає у творі три художні площини: біографію письменника; домисли, пов'язані з лакунами в ній; фантастично-фентезійну складову¹. Таке поєднання дозволяє переглянути і постать І. Нечуя-Левицького, і уявлення про XIX століття загалом.

Зокрема, завдяки залученню реалій світу парових машин (від урбаністичних пейзажів та механічних приладів до «парової теології», яку сповідує отець Симеон) та «київського тексту» письменника (творів «Ніч на Дніпрі», «Хмари», «Вечір на Владимирській горі» та ін.), створюється образ письменника-урбаніста, обізнаного з винаходами техніки, що руйнує усталене уявлення про І. Нечуя-Левицького як «співця села», «етнографіста», прихильника давніх побутових звичаїв².

Отже, творчість письменника залишається актуальною як для митців, так і для вчених. Ця монографія також може стати однією зі сходинок до перепрочитання творів Івана Нечуя-Левицького.

¹ Мейзерська Т. Інтертекст роману Петра Яценка «Нечуй. Небач. Немов». [Електронний ресурс]. *Сучасні літературознавчі студії*. Вип. 15. 2018. С. 132–148. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sls_2018_15_24

² Там само. С. 141.

ТЕОРІЯ ВІЗУАЛЬНОСТІ Й ПИТАННЯ РЕАЛІЗМУ

1.1. ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА ТА ТЕОРІЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ

Термін «візуальний» пов'язаний з областю зорового, біологічними та соціальними виявами процесу бачення, а також з об'єктом та суб'єктом спостереження тощо. Наразі візуальність є предметом зацікавлення наук, пов'язаних не лише з фізіологічними (оптика, біологія), а й із соціальними вимірами зору (культурологія, філософія). Менш дослідженою є взаємодія зорового та словесного в площині літературознавчих або візуальних студій.

Поняття «візуальність» на сьогодні має широке тлумачення і, відповідно, може позначати різні об'єкти в літературі:

- *міметичний об'єкт зображення*, оскільки будь-який предмет чи явище, яке може бути сприйняте зором і відтворене в тексті, має дійсний або уявний прототип у реальному світі;

- *сферу об'єктного неміметичного* (сам створений зоровий предмет);

- *зір персонажів* (акцент на сліпоті, окулярах тощо);

- *візуальні стратегії письменника* (так, відсутність візуальних маркерів, типових для автора, може свідчити про обмеження зорового з певною метою);

- *візуальні особливості, притаманні певному стилю* (наочність як маркер реалізму тощо);

- *панорамне чи викривлене зображення* (зокрема, уві сні, на поверхні води, завдяки дзеркалу, фантазії героїв);

- *візуальну побудову твору* (нерівномірний шрифт, виокремлення слів, виділення кольором, зорова поезія);

- *застосування візуальних медій* (дзеркала, картини, фото);

- *інтермедіальність* (фільми, вистави, картини за мотивами літературного художнього твору, застосування ілюстрацій) і т. д.

Окреслена сфера функціонування візуальності в художньому тексті дозволяє поставити питання взаємодії зорового та вербального. М. Баль у статті «Візуальний есенціалізм і об'єкт візуаль-

них досліджень» (2003) слушно означає літературу як об'єкт візуальної культури, наголошуючи на подвійній природі тексту: з одного боку, акти бачення можуть бути стимулом для створення твору, з іншого — самі тексти продукують візуальний зміст¹.

Дослідниця вважає такі види мистецтва, як музика, література чи кіно більш типовими об'єктами для засвоєння їх візуальною культурою, ніж живопис, через наявний візуальний компонент та віддалення від винятково візуальної сфери². Адже літературу можна співвіднести не лише із зоровим, а й з аудіальним аспектом. Так, В. Дж. Т. Мітчелл у статті «Демонстрація бачення: критика візуальної культури» (2002) наголошує на аудіальних та зорових чинниках, які вважає взаємопов'язаними: «література, позаяк вона написана чи надрукована, має невід'ємний візуальний компонент, який містить певне відношення до слухового компоненту, тому має значення, читається роман уголос або про себе»³. (Тут і далі переклад цитат мій. — Я. М.)

Отже, література може бути об'єктом візуальних студій, що дозволяє підняти ряд питань про взаємодію та співвідношення візуального та вербального, зорову природу тексту тощо. Так, існують непоодинокі дослідження, у яких текст та зображення розглядаються в руслі протиставлення одне до одного, зважаючи на різницю у природі медіа.

В. Подорога, аналізуючи малюнки Р. Магрітта під загальною назвою «Це не люлька» та однойменну книгу М. Фуко в дослідженні «Феноменологія тіла» (1995), підкреслює різницю між текстом-означенням та образом-референтом: «Люльки Магрітта “підвішені”, вони висять не в просторі, а саме у мовній порожнечі і є виявом чистої графічної форми, яка не може зайняти спільного з текстом місця»⁴.

Схожим чином сприймає відношення «картина-підпис» і К. Хмелецькі. У статті «Від візуальної культури до візуальної ко-

¹ Баль М. Візуальний есенціалізм и об'єкт візуальних досліджень. [Електронний ресурс]. *Логос*. № 1. 2012. URL: <http://docplayer.ru/40666801-Vizualnyy-essencializm-i-obekt-vizualnyh-issledovaniy1.html> С. 220—225.

² Там само. С. 220—221.

³ Mitchell W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of visual culture*. 2002. [Ел. рес.]. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/147041290200100202> P. 174.

⁴ Подорога В. Феноменология тела. Введение в визуальную антропологию. Москва: Ad Marginem, 1995. URL: <https://klex.ru/ej0>

мунікації: проблема візуального та іконічного повороту в сучасній культурі» (2015) дослідник наводить приклад інтерпретації Н. Брайсоном картини Вінсента ван Гога «Старі черевики зі шнурками», пояснюючи, що неможливо буквально перекласти з мови словесної на мову візуальну, адже «виникає область візуальних відмінностей, у якій воно бере участь в ітераціях зі схожими зображеннями взуття»¹. У висновку вчений зауважує, що концепція «мови зображень» зазвичай не надається для практичної реалізації та відповідно образно-іконічний шар зображень не може бути переведений у текст².

О. Губіна в статті «Візуальність письмового тексту: до питання співвіднесеності вербального та візуального» загалом піднімає проблему коректності протиставлення зорового та словесного, вказуючи на певний парадокс, з яким важко не погодитися. Дослідниця наголошує, що термін «візуальне» розмежовує канали сприйняття (на противагу «слуховому», «дотиковому» тощо), а термін «вербальне» — означає протиставлення «словесний — не словесний»³. Простіше кажучи, вербальне може бути візуальним (друкований, написаний текст) чи аудіальним (усне мовлення, аудіо-книга).

Предметом дослідження стає і сама візуальна природа друкованого (написаного) тексту. А. Шершньова, автор монографії «Образотворення в англійських орієнтальних поетичних мініатюрах: когнітивно-семіотичний аспект» (2015), виділяє два види візуальної поезії — фігурну (використання графічної природи тексту твору задля створення зображень, пов'язаних з темою твору) та конкретну (нетрадиційна форма, їй властиве поєднання зображень, слів, графічних елементів у єдине змістове ціле)⁴.

¹ Chmielecki K. From visual culture to visual communication. The pictorial and iconic turn in contemporary culture. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*. Vol. 17. 2015. P. 104.

² Ibidem. P. 105.

³ Губина Е. Визуальность письменного текста: к вопросу о соотношении вербального и визуального. [Электронный ресурс]. URL: <https://docplayer.ru/72056352-Vizualnost-pismennogo-teksta-k-voprosu-o-sootnoshenii-verbalnogo-i-vizualnogo.html>

⁴ Шершньова А. Образотворення в англійських орієнтальних поетичних мініатюрах: когнітивно-семіотичний аспект: монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. С. 44.

Прикладом конкретної поезії є «залізобетонні» поеми російського кубо-футуриста Василя Камінського¹. Йдеться про створення вербально-візуального синтезу, тобто поєднання цих медій (слів та зображень) у площині одного твору. У фігурній поезії текст та зображення використовують один і той самий набір символів (літер), які виконують і візуальну, і словесну функцію, подвійно виражаючі ідею твору. Отже, текст функціонує також як медіа для зображень завдяки візуальній складовій (колір, лінії літер тощо).

Таким чином, можна наголосити на візуальній природі самого тексту, що актуалізує дослідження шрифтів, розташування літер, вибір кольору тексту тощо. Зокрема, І. Нечуй-Левицький у статті «Українська декадентщина» згадує збірку оповідань (1902) Г. Хоткевича, надруковану зеленим чорнилом². Такий вибір можна розглядати як свідому стратегію письменника, використану з метою зорового вираження своїх творів, акцентуванні на їх незвичайності.

Варто ширше розкрити взаємодію тексту та зображень. Умовно ці стосунки поділяються на два види. У першому різновиді малюнки та текст нерозривно поєднуються у площині одного твору: це можуть бути комікси, графічні романи, меми, певні типи ілюстрацій. Так, зображення у казці Антуана де Сент-Екзюпері «Маленький принц» безпосередньо пов'язані з текстом, включені в його структуру як необхідний чинник означення художньої реальності та розкриття ідеї твору, пов'язані з ліричним героєм та персонажем, до того ж створені самим автором.

У другому випадку взаємодії ілюстрації розглядаються як додатковий компонент тексту, пов'язаний із художньою інтерпретацією. Більшість досліджень, відповідно, розкривають відношення зображень до твору, візуальності як засобу розкриття ідей автора тощо. В. Сілантьєва в монографії «Література та живопис у контексті компаративістики: письменники і художники періодів естетичної переорієнтації» (2015) порівнює ілюстрації до роману Яна Отенашека «Роман, Джульєтта і п'ятьма» 1960 та 1964 рр.

Перше зображення обкладинки (фрагмент вулиці зі слабким світлом ліхтаря) відображає один епізод тексту, що, на думку дослідниці, не розкриває задуму твору. Друга ілюстрація (зламана

¹ Там само. С. 44.

² Нечуй-Левицький І. Українська декадентщина. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1968. Т. 10. С. 202.

весняна квітка на блакитному тлі) асоціюється з юністю (весна — розквіт — молодість) і водночас із трагедією, що сугестує задум письменника, отже, є більш вдалою¹.

В. Дж. Т. Мітчелл апелює до живописних властивостей слова, його здатності створювати художню реальність, означувати її зримість: «література в таких методах, як екфразис та опис <...> включає в себе віртуальні чи образні переживання простору та бачення, які не менш реальні для непрямой передачі через мову»². Отже, художній текст може в той чи інший спосіб описувати чи називати зорові образи, що пов'язані з властивістю мови як найбільш універсальної знакової системи.

Таким чином, зоровий образ може бути відтворений текстально, що дає необмежені можливості, починаючи від візуального екфразису, пейзажів та портретів, і закінчуючи акцентами на оптиці персонажів, застосуванням візуальних стратегій певним письменником, залученням засобів інших візуальних мистецтв тощо. Водночас у певні періоди зорова образність набуває особливого значення і може служити стимулом для нарощення вербальних значень чи виконувати функції медіатора інших мистецтв.

О. Рисак, автор монографії «Мелодії і барви слова: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX — початку XX ст.» (1996), слушно зауважує: «У процесі взаємодії естетичних полів відбувається інтенсивне “нарощування нових граней” <...> народження нових якостей. На горизонтальний рівень (сюжетна канва, лейтмотив, образна система) накладаються вертикальні амплітуди, художнє слово постає <...> у силових полях поетичної, музичної та живописної образності»³.

Про міжмистецьку взаємодію варто говорити у зв'язку з відтворенням у тексті інших видів мистецтв (живописний, архітектурний екфразис); поєднанням візуальних стратегій різних медій (сполучення методів кіно та літератури в кіноповістях О. Довженка); виникненням нового твору (п'єса, фільм), а також, якщо

¹ Силантьєва В. Література и живопись в контексте компаративистики: писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография. Одесса: Астропринт, 2015. С. 311.

² Mitchell W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of visual culture*. 2002. [Ел. pec.] P. 165—181. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/147041290200100202>. P. 174.

³ Рисак О. Мелодії і барви слова: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX — початку XX ст. Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 1996. С. 41.

мова йде про співпрацю чи синестезію мистецтв (текст і ілюстрація, інсталяція, вистава).

У зв'язку з появою творів, що об'єднують у собі декілька медій, інтермедіальні дослідження активізувалися і в Україні. Дослідники звертають увагу на загальнотеоретичні питання синтезу творів (Т. Гундорова «Три Лаокоони: теорія інтермедій від Лесінга до авангарду», О. Дубініна «Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування»), вивчають становлення нових інтемедіальних форм (Н. Гаврилюк «Відеопоезія як інтермедіальність»), досліджують тяглість творчої традиції або зосереджуються на окремих творах (Т. Рязанцева «Анаморфоза й екфразис у метафізичній поезії XVIII—XX ст.», Г. Сиваченко «Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина»¹).

Особливого значення набуває вивчення творчості письменників, які працювали в декількох сферах мистецтва: у монографії В. Просалової «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» (2010) проаналізовано творчість письменників-художників (Е. Андієвська, С. Гординський)². Зокрема дослідниця робить висновок про «цілісність природи митця» через домінування стилю сюрреалізму і в словесній, і в живописній творчості Е. Андієвської³, також проводить паралель між виявом митця-малюра та митця-поета в особі С. Гординського⁴.

Авторка монографії «Кінофікація українського літературного дискурсу (20—30-ті роки XX століття)» (2012) О. Пуніна аналізує твори письменників під кутом зіставлення літератури і кіна, а також зупиняється на питаннях усвідомленого та несвідомого застосування прийомів кіномистецтва в художньому творі. Зокрема проаналізовано вплив кіновиробництва на творчість Л. Скрипника, Ю. Яновського, О. Довженка⁵.

Дослідження стилю як міжмистецького явища здійснила В. Сілантьєва в праці «Художнє мислення перехідного часу (лі-

¹ Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України / ред. Т. Гундорова, Г. Сиваченко. Київ: 2018. 633 с.

² Просалова В. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти: монографія. Донецьк: Норд-Прес, 2010. 152 с.

³ Там само. С. 115—116.

⁴ Там само. С. 139.

⁵ Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20—30-ті роки XX століття): монографія. Донецьк: ДонНУ, 2012. 330 с.

тература та живопис): А.П. Чехов, І.І. Левітан, В.А. Серов, К.А. Коровін» (2000)¹. Вчена аналізує імпресіонізм як втілення певної форми художнього мислення. В. Силантьєва вивчає питання подібності творчих пошуків митців, а саме — письменника А. Чехова з художниками І. Левітаном, В. Серовим, К. Коровіним.

На думку дослідниці, творчість живописців можна вивчати як «мимовільну, але повністю закономірну ілюстрацію до того, що робив у літературі А. Чехов», що підтверджується наявністю таких спільних рис, як імпресіоністичність, пленерне сприйняття людського буття, мінімум повістєвої форми тощо². Також у роботі виділені критерії для компаративного порівняння: ідейно-художня схожість творів, однорідність авторських пошуків, подібність художньо-естетичних позицій, аналогічне сприйняття письменником та художниками свого часу³.

В. Силантьєва продовжує дослідження зв'язків живописної та художньої творчості в праці «Література та живопис у контексті компаративістики: письменники й художники періодів естетичної переорієнтації» (2015)⁴. Аналізуючи портрети Л. Толстого (роботи І. Крамського), О. Блока (авторства Г. Моро), А. Ахматової (художник Н. Альтман), вчена фокусується на спільній стильовій манері митців. І. Крамський зображений у романі письменника «Анна Кареніна» в образі художника Михайлова. Отже, портрети І. Крамського та Л. Толстого, утілені в живописному та словесному вираженні, можна розглядати в руслі подвійної мистецької взаємодії. Стильовий фокус цих зображень — реалізм.

Портрет поета О. Блока В. Силантьєва називає «маскою Блока», яка «відображає не так обличчя зображеного, як його позицію в мистецтві». Дослідниця зауважує, що мета такого портрету — демонстрація особистості як образ певного типу культури та часу, що, відповідно, ставить життєподібність на другий план⁵. Дотичним є принцип зображення А. Ахматової, його навіть трактують як віддзеркалення певного періоду її творчості:

¹ Силантьєва В. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин. Одесса : Астропринт, 2000. 351 с.

² Там само. С. 7.

³ Там само. С. 16.

⁴ Там само. 335 с.

⁵ Там само. С. 243.

«Ахматова “Чоток” передана на портреті»¹. Такий аналіз відкриває ще одну грань взаємодії зорового та словесного.

С. Лавлінський («Про дві стратегії художньої репрезентації видимого») досліджує два протилежні варіанти погляду, що зумовлюють різне бачення художньої дійсності². Прямий погляд співвіднесений з панорамно-реалістичною, а викривлений — із романтично-гротескною візуальною стратегією письменників. Учений спирається на праці М. Бахтіна, М. Ямпольського, Ц. Тодорова, Р. Арнхейма, В. Топорова та Н. Берковського. Першу стратегію дослідник пов'язує з «Романом виховання і його значенням в історії реалізму» М. Бахтіна, другу — із працею «Вступ до фантастичної літератури» Ц. Тодорова.

Ці стратегії можна умовно порівняти з реалістичним та романтичним світобаченням. Реалістично-панорамній візуальній стратегії, на думку С. Лавлінського, притаманна просторово-часова єдність, наочність та дійсність простору, який не просто означається як справжній, а є списаним «з реальності». Тобто йдеться не про умовну літературну правдивість, а про відтворення навколишнього простору, і стратегічно важливим є співвіднесеність часу, в якому відбувається побачене, та зображеної місцевості.

Романтично-гротескна візуальна стратегія, навпаки, апелює до оптики самотньої, інтровертної свідомості, якій притаманний «близький» погляд, при якому простір не належить людині; хоч і побачений зблизька, він видається чужим та далеким³. Таким чином, дослідник виокремлює два оптичні пункти, за якими вирізняє різні стратегії зображення: відношення до дійсності та temu погляду.

М. Бахтін, застосовуючи категорії *я*, *інший* та візуальність, пояснює ставлення автора (художника) до створеного ним автопортрета. У роботі «Естетика словесної творчості» (1986) дослідник зауважує: «Коли я споглядаю цілісну людину, що перебуває поза мною і навпроти мене, наші конкретні дійсні світогляди не збігаються»⁴. Йдеться не лише про відмінні пейзажі, на які спрямовано погляди, а й про те, що людина не може бачити

¹ Там само. С. 259—260.

² Лавлинский С. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости [Электронный ресурс]. URL: <http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html>

³ Там само.

⁴ Бахтин. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. С. 25.

власне тіло повністю, цілісно, як може бачити сторонній спостерігач.

Зокрема людина, яка страждає, відчуває свій стан внутрішньо, не фіксує напруження м'язів, пози, експресії страждання тощо. Навіть дивлячись у люстерко, вона навряд чи звернула увагу на візуальний вияв страждання, це б не викликало «відповідного емоційно-вольового підходу до цієї миті»¹. До того ж, як зазначає вчений, дивлячись на себе у дзеркало, людина все одно бачить себе з позиції *іншого*, адже *я* розділяється на суб'єкт та об'єкт бачення².

Відповідно художник, який створює автопортрет, має «зайняти тверду позицію поза собою», зрештою, перемогти художника-людину силою художника-автора³. На думку вченого, автопортрет завжди можна відрізнити від портрету, що доводить складність виконання подібного відокремлення⁴. Отже, М. Бахтін робить висновок про абсолютну естетичну потребу в *іншому*, який «бачить, пам'ятає, збирає та об'єднує активність» людини та може «створити зовнішню закінчену особистість» на основі побаченого⁵.

О. Ковальчук у монографії «Візуальне у творчості М. Коцюбинського» (2015) зупиняється на функціонуванні форм і засобів візуального осягнення світу в процесі творчої еволюції письменника.

Перший етап пов'язаний з освоєнням візуальності, яка розгортається в площині пейзажу. Еволюцію пейзажу в цей період учений визначає таким чином: від зображень, поєднаних із настроєм героїв («На віру»), до персоніфікації природи, її олюднення, навіть певної драматизації кольористики («Хо»)⁶.

Другий етап освоєння візуального у творчості М. Коцюбинського, на думку дослідника, пов'язаний з роллю зображень у психічних процесах: трансформації особистості («Сміх», «Він іде», «Невідомий»), переформатуванні природного у соціальне («З глибини», «У грішний світ»), театралізації («Поєдинок») тощо.

¹ Бахтін. М. Естетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. С. 28.

² Там само. С. 34.

³ Там само. С. 35.

⁴ Там само. С. 35–36.

⁵ Там само. С. 37.

⁶ Ковальчук О. Візуальне у творчості М. Коцюбинського: монографія. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. С. 36–44.

В останніх творах особливого значення набуває візуальна оптика. Так, у повісті «Fata morgana» спостерігаємо проєкції індивідуального та колективного бачення в площині ілюзорного¹.

Від ранніх творів, звідки бере початок онтологічне начало, М. Коцюбинський прямує до «переформатування оптики <...> площинної на оптику глибинну», ознакою якої є візуалізація «прихованих сторін життя», увага до процесів, пов'язаних з парадигмою життя-смерті, сенсом буття («Що записано в книгу життя», «Лист», «Сон»)². Отже, О. Ковальчук простежує творчий шлях письменника через систему зорових образів, функціонування візуального та зміни оптики, «прочитуючи» зміст твору через цей контекст.

Іншим шляхом йде Г. Клочек, автор монографії «Поетика візуальності Тараса Шевченка» (2013), вивчаючи окремі твори та рівні візуального вираження в них: «кіномова» поезії «Садок вишневий коло хати...»; концепт дерева, зображення апокаліпсису і постапокаліпсису, пророчість поета-візійнера у вірші «У Бога за дверима лежала сокира...»; кінематографічне і театральнодраматургічне в поемі «Катерина».

Науковець досліджує риси, спільні для кіномистецтва та мистецтва художнього слова до винайдення кінематографа, рецепції та інтерпретації творів, аспектів візуального та театрального, бачення та не-бачення. Зокрема у підрозділі «Гармонія візуального та не-візуального. Функція архетипності» на прикладі поеми Т. Шевченка «Катерина» дослідник аналізує взаємодію наративної стратегії та зорових образів. Так, розповідні рядки активізують архетипи, а візуальні — ілюструють їх, продовжуючи й універсальні зміст³.

К. Сізова у монографії «Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX — початку XX ст.» (2010) торкається питання зміни технік створення портрету, який радить не обмежувати лише візуальним виявом. На думку вченої, дослідження портретування дозволяє виявити видозміну літературного процесу, звернути увагу на втілення ідейних засад у системі образів художніх творів, проаналізувати особливості творчого стилю і ознаки художніх напрямів,

¹ Там само. С. 212.

² Там само. С. 212.

³ Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія. Київ: Академвидав, 2013. 250 с.

допомагає простежити загальний вектор у зображенні людини.

К. Сізова підкреслює різноманітність підходів та художніх рішень навіть у письменників, які творили в один час. Тож дослідження портретування сприяє визначенню домінуючого художнього методу, виходячи з особливостей індивідуального стилю письменника¹.

М. Лапій у монографії «Психологічний пейзаж у прозі І. Франка та «Молодої музи». Семантика й поетика» (2016) аналізує пейзаж як візуальну форму вираження психологізму, зупиняючись на оніричному, танатологічному та міфологічному аспектах.

Дослідниця порушує багато питань, зокрема присвячених стилю І. Франка, як аналізуючи зміни в пейзажотворенні протягом творчого шляху (від поєднання реалізму та імпресіонізму в етюді «Лешишина челядь» до утвердження імпресіоністичної моделі психологічного планеризму в музично-малярському етюді «Дріада»), так і вивчаючи стильове різноманіття у межах одного твору. Творчість «Молодої музи» М. Лапій трактує в руслі сесесії (синтез віянь модернізму, поєднаних з реалізмом, романтизмом, натуралізмом), акцентуючи на таких рисах, як змінність, мінливість, взаємоперехід руху в барви, природного та суто людського, а саме — набуття природою рис людини, а пейзажу — властивостей портрету².

Ці та інші літературознавчі розвідки фіксують різні можливості вивчення художнього слова крізь призму візуального. Автори сучасних культурологічних досліджень також розробляють нові соціокультурні парадигми візуальних студій. Знаковими є праці культуролога М. Ямпольського «Спостерігач. Нариси історії бачення» (2000) та «Про близьке. Нариси неміметичного зору» (2001), у яких дослідник торкається питань зміни бачення на широкому мистецькому та філософському матеріалі.

Він аналізує історію спостерігача з кантівських часів до 20-х років ХХ ст., звертаючись до творчості Е. По, В. Набокова, М. Пруста, М. Гоголя. На думку вченого, «криза суб'єкта», висловлена І. Кантом у «Критиці чистого розуму» (1781), стала початком відліку, коли суб'єкт починає сприйматися не як «люди-

¹ Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі ХІХ — початку ХХ ст.: монографія. Київ: нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ: Наша культура і наука, 2010. 356 с.

² Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи». Семантика й поетика: монографія. Київ: Наук. думка, 2016. 274 с.

на думаюча» («я мислю, отже, я існую» Р. Декарта), а як «людина спостерігаюча». М. Ямпольський вважає, що це явище почалося у ХІХ ст., а стає очевидним у ХХ ст.¹

Простежуючи філософію західного романтизму через культурний контекст, дослідник зазначає, що теорія Фіхте про «інтелектуальне споглядання» зосереджувалась на взаємодії *я* та *свідомості*. *Я* виникає раніше за свідомість, проте з'являється лише за умови споглядання *протосвідомості* та *я*, що, по суті, є самозверненням *я*, спогляданням *я* самого себе. Відповідно, *я* не існує до миті «інтелектуального споглядання», в момент якого воно виникає. Ключ до вирішення цього замкнутого кола Фіхте вбачав у дії, через яку можна відчутти свою дійсність.

За М. Ямпольським, ідея «інтелектуального споглядання» Фіхте була сприйнята Ф. Шлегелем, проте зазнала змін, по суті, ставши повною своєю протилежністю, трансформувавшись у літературну міфологію двійництва, де *я* ніби дивиться на себе зі сторони, що суперечило теорії Фіхте. Таким чином, романтики розуміють двійництво як алегорію віддаленої від себе самої свідомості, у якій *я* співвідноситься з *іншим*. Дистанціювання *я* стає обов'язковою умовою рефлексії. Отже, романтики виходять за рамки близького і діють у режимі подвоєння, симулякрів, тобто в режимі дистанції².

В. Савченко в роботі «Візуальний переклад літературного тексту» (2002) зупиняється на вивченні проблеми перекладу з мови художнього твору на візуальну мову (ілюстрації, фільми тощо). Дослідниця вважає, що наявність семіотичності (тобто властивості бути носієм значень) та елементів структури дають можливість розглядати взаємодію візуального та вербального в руслі художнього перекладу. На думку вченої, можна говорити про взаємозв'язок словесного та зорового в тих перекладах, де йдеться про передачу ідентичного змісту, як у книжкових ілюстраціях, екранізаціях художніх творів тощо.

Дослідниця звертає увагу на багаторівневість трансвидового перекладу: художнього змісту, тексту, мови, що виражені відповідними універсаліями. В художній мові це проявляється метафорами, метонімією, гіперболами і має зорове навантаження; універсалії художнього тексту виступають рамкою, персонажем,

¹ Ямпольський М. Наблюдатель: очерки истории видения. Москва: Ad Marginem, 2000. С. 8—9.

² Там само. С. 7—9.

хронотопом, планом, точкою зору; універсальї художнього смислу набувають форми «композиційних формул», що виражають архетипні, жанрові, стилістичні параметри твору¹.

Варто додати, що візуальність є досить новим напрямком культурологічних студій міждисциплінарного характеру. Навіть побіжний розгляд концепцій, запропонованих вченими, дає уявлення про неоднозначне сприйняття предмета та об'єкта теорії візуальності і методологію подібних досліджень.

Г. Фостер у передмові до збірника праць «Бачення та візуальність» (1988) наголошує на відмінності між «візуальним» і «візуальністю». Вчений ототожнює з поняттям візуального фізіологічний процес, а поняття «візуальність» трактує в руслі соціальної та культурної детермінації. При цьому дослідник виступає проти спрощеного протиставлення цих понять як природного і культурного, відзначаючи, що бачення, яке часто трактується як фізична операція, є одночасно історичним і соціальним, а соціокультурна візуальність нерозривно пов'язана з тілом і психікою².

Водночас Г. Фостер застерігає і від ототожнення цих понять, відзначаючи, що відмінність між термінами сигналізує про відмінність всередині самого візуального — між механізмами зору (sight) і його історичними техніками, між даними бачення (vision) і їх дискурсивними детермінаціями. Адже візуальність залежить від того, як ми бачимо, як ми можемо бачити, як нам дозволено або як нас змушують бачити. При цьому важливо, як ми розуміємо саме бачення³.

На обумовленість бачення соціокультурними чинниками також вказував Р. Арнхейм, автор дослідження «Мистецтво і візуальне сприйняття» (1974). Вчений зауважував, що не варто порівнювати людський розум із камерою фотоапарата, адже «сприйняття є чим завгодно, окрім механічної реєстрації речей»⁴.

В. Дж. Т. Мітчелл у своїй праці «Теорії зображень: нариси вербальної і візуальної репрезентацій» (1994) говорить про «pictorial turn» (пикторіальний поворот) і зауважує, що «проблема

¹ Савченко В. Візуальний переклад літературного тексту: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Одеський нац. ун-т ім. І.І. Мечникова. Київ, 2002. 182 с.

² Vision and Visuality / ed. by H. Foster. Seattle: Bay Press, 1988. URL: https://monoskop.org/images/3/39/Foster_Hal_ed_Vision_and_Visuality.pdf

³ Ibidem. P. 9.

⁴ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. з англ. Москва: Прогресс, 1974. С. 55.

XXI ст. — це проблема зображення»¹. Дослідник підкреслює зміну лінгвістичного повороту на візуальний, наголошуючи на подібності суті цих явищ: «зображення тепер має статус десь між тим, що Т. Кун назвав “парадигмою” та “аномалією”, і стає центральною темою дискусій в гуманітарних науках так, як це робила мова: тобто як своєрідна модель або фігура для інших речей (у тому числі і самої конфігурації), і як невирішена проблема, можливо, навіть об’єкт власної “науки”, яку Е. Пановски назвав “іконологією”»².

Вчений також наголошує на відмінності текстуальності та візуальності, що зумовлює винайдення й застосування нових методів аналізу: «візуальний досвід чи “візуальна грамотність” не можуть бути повністю пояснені моделлю текстуальності»³. На його думку, відмінність між культурою читання та культурою бачення не варто обмежувати вирішенням формальних питань, адже мають значення суспільні та суб’єктивні чинники, інститути, сформовані культурою тощо. Зрештою, навіть розмежування території «слова та образу» через умовний поділ на телебачення та книги не має значення, тому що йдеться про взаємодію та поєднання візуального та словесного у згаданих медіа⁴.

Тож у висновку В. Дж. Т. Мітчелл наголошує на недоцільності зведення досліджень візуальної культури до соціальних і семіотичних аспектів⁵. Таким чином, вчений підкреслює, що візуальний поворот не є поверненням до теорії мімезису, копіювання чи оновленої метафізики візуальної «присутності» і трактує його як «постлінгвістичне, постсеміотичне перевідкриття картини як складної взаємодії між візуальністю, інструментами, інститутами, дискурсами, тілами та образністю»⁶.

М. Баль у статті «Візуальний есенціалізм і об’єкт візуальних досліджень» (2003) зосередила свою увагу на проблемі визначення об’єкта, предмета, методів візуальних студій. Дослідниця підкреслює, що «візуальні дослідження можна сприймати як самостійну дисципліну» зі специфічним об’єктом вивчення, якому

¹ Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, 1994. P. 15.

² Ibidem. P. 13.

³ Ibidem. P. 3—4.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem. P. 13.

⁶ Ibidem. P. 16.

адресуються специфічні питання¹. Також вчена підняла питання невизначеності самої об'єктної області, яка не є очевидною або, взагалі, вимагає «створення»².

Проблемність М. Баль вбачає, зокрема, в розумінні сучасної культури як переважно візуальної за своєю суттю, що не завжди є виправданим. Також помилковим є розглядати культуру (або її частину) як винятково візуальну, адже не існує можливості ізолювати її від усіх інших форм, хай навіть із дослідницькою метою³. Авторка наводить такий приклад, як Інтернет, який некритично сприймається лише як візуальний об'єкт, хоча його природа переважно гіпертекстуальна⁴. Дослідниця наголошує на беззмістовності спроби відділити візуальність від текстуальності; до того ж, ця характеристика Інтернету не є «чистою» або «первинною»⁵.

Отже, термін «візуальність» лишається полівалентним та дискусійним і в межах теорії візуальності, і в літературознавчих дослідженнях, що зумовлює його широке використання. Так, Г. Фостер підкреслює відмінність понять «візуальний» та «візуальність», виступаючи, однак, проти спрощеного протиставлення цих дефініцій як природного і культурного.

В. Дж. Т. Мітчелл, апелюючи до іконічних образів, обґрунтовує недоцільність обмеження візуального соціокультурними та семіотичними аспектами і при цьому підкреслює невизначеність самого терміна «зображення», зокрема у плані його співвіднесення з мовою та реципієнтом. М. Баль загалом зазначає, що міждисциплінарний характер візуальності вимагає створення нового об'єкта дослідження.

Тракування цієї категорії як соціокультурного і політичного інструмента знижує увагу до теоретико- та історико-літературних аспектів візуального. Проте точки перетину візуальності та художнього мистецтва зумовлюють потребу у відповідних дослідженнях. Йдеться не лише про інтермедіальність, а й про питання відмінності та зв'язку між зображенням і його референтом, про зорову

¹ Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований. [Електронний ресурс]. *Логос*. № 1. 2012. URL: <http://docplayer.ru/40666801-Vizualnyy-essencializm-i-obekt-vizualnyh-issledovaniy1.html>

² Там само. С. 215.

³ Там само. С. 213.

⁴ Там само. С. 222—223.

⁵ Там само. С. 223.

природу друкованого тексту, зрештою, здатності тексту до продукування візуальних образів тощо.

Вивчення літератури через теорію візуальності є досить плідним напрямком сучасного літературознавства. Так, С. Лавлінський за допомогою оптики розкриває сутність реалістично-панорамної та романтично-гротескної зорових стратегій; М. Ямпольський зосереджується на трактуванні деяких творів з позиції оптики, зміни спостерігача та дистанції, зокрема, пояснює виникнення романтизму та його специфічність; В. Савченко загалом досліджує теоретичні питання перекодування з мови художнього твору на мову зображень.

Водночас актуалізуються вивчення стилю: О. Ковальчук простежує творчість М. Коцюбинського через онтологізацію оптики; Г. Клочек зупиняється на взаємодії сенсів та візуальності в окремих творах Т. Шевченка; К. Сізова аналізує індивідуальні особливості письменників завдяки дослідженню портретування; М. Лапій — через пейзажі.

1.2. КОНЦЕПЦІЯ РЕАЛІЗМУ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Цього питання письменник торкається у таких працях, як «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування)» (1 ч. — 1878, 2 ч. — 1884), «Загальний огляд найновішої русько-української літератури» (1894) та «Українська декадентщина» (1911), а також у листах, де висловлює своє бачення реалізму.

Найбільш ґрунтовним щодо згаданого вище питання є стаття «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування)», що був надрукований анонімно. У першій частині статті окреслено концепцію «реальної, національної та народної» літератури, тобто висловлено бачення української художньої творчості. У другій — пояснено відмінності між українцями та росіянами (звернено увагу на характер, побут, історію, мову), з чого автор висновує непридатність творів Великої Росії для українського читача.

Імовірно, одним із джерел натхнення для І. Нечуя-Левицького стала стаття М. Костомарова «Дві руські народності» (1862), у якій протиставлено український тип, що ґрунтується на свободі особистості, та російський тип із протилежними цінностями¹.

¹ Костомаров М. Дві руські народності. *Твори Амвросія Метлинського та Миколи Костомарова*. Львів: Просвіта, 1906. С. 457.

Варто зауважити, що стаття «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини» стала реакцією на Емський указ 1876 р. Її основною ідеєю була теза про самостійність та самобутність української літератури у порівнянні з російською.

Зокрема І. Нечуй-Левицький наголошує, що українська та російська мови мають спільні витоки, тож на початку свого розвитку могли мати спільну літературу, проте, починаючи з XIX ст., в Україні розвивається суто українська література, що характеризується принципами реалізму, національності та народності, які письменник вважає взаємозумовленими.

Принцип реалізму автор трактує як вимогу правдивого, естетичного відображення українського життя і поєднує його з дидактично-ідейною складовою; принцип національності він виводить із вживання української мови та відтворення національного характеру; принцип народності пов'язує з народною мовою, епічними та ліричними формами народної поезії (фольклором). Таким чином, однією з центральних ідей письменника стає національна специфіка реалізму в Україні.

Принцип реалізму. Ключовим для розуміння концепції письменника є тлумачення І. Нечуєм-Левицьким цього поняття через категорію дзеркального відображення. Він писав: «художник повинен бути в своїх творах дзеркалом громади, але дзеркалом високої ціни, в котрому б одбивалась жизнь правдива, але обчищена й гарна в естетичному погляді, добре спорядкована й згрупована, освічена вищою ідеєю, і щоб була при тому жива, як сама жизнь»¹.

Варто зауважити, що І. Нечуй-Левицький сприймав роль письменника саме як представника громади, який водночас є і «продуктом громади», і «воздіячем на неї, вищим од неї», тобто йдеться про просвітницьку функцію митця і водночас про його «закоріненість» у народному середовищі.

Серед ознак реалізму, на які вказує І. Нечуй-Левицький, зауважуємо розуміння творчості як відображення дійсності та вірність життєвій правді, важливість komponування матеріалу задля увиразнення мети твору, акцентування значення ідеї, до якої читач має прийти, порівнявши зображення «у дзеркалі» із власним портретом. У цьому визначенні цілком виразно простежується опозиція натуралізму.

¹ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури... С. 71.

Водночас категорія «ідеальної правди» вказує на романтичну ідеалістичну естетику, до якої схиляється автор. О. Білецький слушно зазначав: «Письменник, на думку Нечуя-Левицького, не відступаючи від художньої правди, повинен розкрити красу справжнього людського життя й природи. При цьому він не повинен забувати і про певну “вищу ідею” — іншими словами, наштовхувати читача на шлях осмислення життя, прищеплювати йому думки про високий ідеал»¹. Така концепція непокєднваних речей (ідеальної правди і живого життя) нагадує синтез романтизму та натуралізму.

Сучасний дослідник М. Тарнавський також підкреслює дво-значність поглядів письменника: «З одного боку, реалізм постає у нього як дзеркало, піднесене до дійсності, тобто як безпосереднє об'єктивне віддзеркалення реальності. З іншого боку, Нечуй вірить, що автор зобов'язаний давати власну суб'єктивну інтерпретацію голих фактів людського буття»². На нашу думку, згадане вище міркування дослідника є дискусійним. Так, письменник наголошує на важливості певної ідеї твору, яка досягається ретельною працею над матеріалом, на протигагу буквалістичному відтворенню життя без авторського опрацювання.

У листі до Б. Грінченка І. Нечуй-Левицький дає пораду, яка ілюструє цю тезу. Він пише, що художній твір є не лише продуктом життя, а й художньої уяви письменника: «Наглядайте над народним життям, примічайте типи селян, розпитуйте про всякі сільські історії, і часом сама повість наскочить на Вас, а чого не достачить, то покличте на поміч силу творчєства, бо сама жизнь рідко коли дає цілу повість»³.

Також зображення дійсності, на думку І. Нечуя-Левицького, повинно відповідати вибраній ідеї, очищеній від бруду, отже, бути пристосованим до певної ідеології. Тобто життя схематизується та типізується, щоб відповідати ідеальній художній правді. Тож ідеться не про інтерпретацію фактів життя, а про їх художнє опрацювання. Умовно кажучи, письменник створює ідеальний тип, який мислиться як реальний.

¹ Білецький О. Іван Семенович Левицький (Нечуй). Від давнини до сучасності: збірник праць з питань української літератури. *Зібрання праць*: у 2 т. Т. 1. Київ: Держлітвидав, 1960. С. 307.

² Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі... С. 193.

³ Нечуй-Левицький І. Лист до Бориса Грінченка. 22 серпня 1881 р. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 10. С. 289.

Сучасний дослідник М. Бондар теж наголошує на зв'язку концепції реалізму письменника, поєданого з «пишним духом іdealізму», що обумовлює творче переосмислення матеріалу «правдивого життя», акцентуючи на схожому поєднанні, запропонованому сучасниками І. Нечуя-Левицького: М. Подолинським, В. Барвінським, Г. Цеглинським¹. Слід додати, що для І. Нечуя-Левицького творчість не зводиться до буквалістичного відтворення життя, приклади чого він убачав у творчості ультрареалістів Д. Писарева, Г. Успенського, М. Успенського.

На думку письменника, літературний твір має, перш за все, бути оригінальним, художнім явищем, а не лише копією природи: «Поетичні образи в реальній поезії — то результат обидводіяння природи й художника, то спільна праця сили природи й сили художника, котрий надаряє своїм духом образи, перепущені через свою душу, додає природі ніби кути свого меду»². І. Нечуй-Левицький критикує надмірний фотографізм представників школи Д. Писарева за відсутність «духу іdealізму, фантазії, серця, духу широкій поезії»³.

Сучасник письменника І. Франко у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) полемізує з положеннями статті «Непотрібність великоруської літератури» (1878) і критикує наведене там визначення реалістичного принципу, вбачаючи в дусі іdealізму, фантазії, серця, пишному дусі широкій поезії «старий іdealізм, стару фантастику і сентиментальність», тобто поворот до романтизму⁴.

Варто зазначити, що дискусія письменників відбивала той етап складання реалізму, коли відходив у минуле романтизм і на кону літературного життя стояв натуралізм. Власне, І. Франко намагається порівняти «дзеркало» та «одкид у воді», запропоновані І. Нечуєм-Левицьким, з «копіями» та «фотографіями» ультрареальної школи Д. Писарева, які той згадує у статті.

¹ Бондар М. Поетика прози І. Нечуя-Левицького: у пошуку естетичних конститuentів. *Іван Нечуй-Левицький: постать та творчість*: збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси: Чабаненко Ю.А., 2008. С. 106.

² Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... С. 70—71.

³ Там само. С. 70.

⁴ Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи. *Франко І. Зібрання творів*: у 50 т. Київ, 1980. Т. 26. С. 10.

І. Нечуй-Левицький, опонуючи школі Писарева, критикує ультрареалізм і наголошує на естетичній вартості твору. Натомість І. Франко вважає незмінним принципом у літературі саме відтворення «сучасного життя народного». Він писав: «Уважаємо їх (літератури. — *Я. М.*) більше або менше докладними і живими відбитками сучасного життя народного; цінимо їх тим вище, чим ясніше і свідоміше вони вказують того життя. Тисячні естетичні правила поставали і шезали в протягу століть — для нас вони зовсім пропали і стали пустою формою; головне діло — життя»¹.

Такий вияв літератури (як «образу життя, праці, бесід і думок того часу») І. Франко вбачає у російських реалістів школи Д. Писарева, у О. Островського та М. Успенського, яких протиставляє попереднім напрямом: «Се той, нелюбий ч. авторові “ультрареалізм”, котрий, однак, при всій своїй однобічності зробив великий поворот у літературі російській і навів у неї більше демократичного духу, більше охоти до пізнання народу, ніж деінде цілі довгі періоди ідеальних та сентиментальних літератур»².

Ультрареалізм І. Франко розглядав як першу сходинку до «реалізму наукового», рисами якого є наукове пізнання життя та тенденційність. Слід зазначити, що письменник тлумачив тенденційність як добір, групування та аналіз фактів людського життя у творі, з яких читач може зробити потрібний висновок. Прикметно, що саме за відсутність ідеалізації, а також чіткої структури та ідеї І. Нечуй-Левицький і критикує «Норови Растеряєвої вулиці» Г. Успенського: «Чи йде по улиці п'яний, чи челядники, чи якась дівчина, чи товаряка, — Успенський все бгає в свої оповідання без усякого порядку і начиняє ними свої повістки»³.

Отже, можна сказати, що різні бачення письменниками ультрареальної школи обумовлені відмінним розумінням принципів класичної естетики та їхнім значенням для сучасної літератури. І. Франко вважав ці правила перешкодою розвитку літератури на цьому етапі: «Вона (література. — *Я. М.*) громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила»⁴.

¹ Там само. С. 11.

² Там само. С. 12.

³ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... С. 103—104.

⁴ Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи. *Франко І. Зібрання творів*: у 50 т. Київ, 1980. Т. 26. С. 13.

І. Нечуй-Левицький, навпаки, намагався поєднати чисту красу та реальність, художній твір та життя: «Такий погляд (“ультрареалістичний”. — *Я. М.*) довів великоруських письменників, як напр. двох Глебових, до коротеньких фотографій з народного бита, в котрих нема й кришки художности ні штучности»¹. Отже, тлумачення «естетики» письменниками також відрізнялося: І. Франко мав на увазі ідеалістичну естетику, а І. Нечуй-Левицький — ідеал краси та художню вартість твору.

Варто додати, що М. Бернштейн вбачав у згаданій вище дискусії протест І. Франка проти літературних ідеалів журналу «Правда» і письменників, пов'язаних із ним. Дослідник зазначав: «Що ж до статті “Сьогочасне літературне прямування”, то вона розглядається лише в плані виступу Нечуя-Левицького, в той час, коли головний сенс статті в тому, що вона була програмним документом журналу “Правда”, тих суспільно-літературних кіл, які цей орган репрезентували і до яких по суті Нечуй-Левицький не належав»².

Вчений також наводить текстологічні докази редагування статті редакцією «Правди»: «Тепер, коли ми маємо змогу звірити друкований текст статті з його оригіналом, вияснилось, що згадані вище місця, які ще більше посилюють її націоналістичну тенденцію, дописані редакцією “Правди”. Це стосується, наприклад, і того місця статті, де до переліку імен російських письменників, далеких, мовляв, від вимог народної літератури, “Правда” додала імена “Н. Чепенського, Г. Чепенського”, а також безграмотної примітки про Достоєвського і його романи»³.

Це зауваження дає змогу по-іншому оцінити дискусію. Зрештою, сам І. Франко зізнався в листі до О. Рошкевич, що дискутував не лише з І. Нечуєм-Левицьким, а й з представниками «Правди»: «На кінці (збірника “Молот”. — *Я. М.*) буде ще надрукована моя рецензія <...> на статтю Левицького <...> “Літературне прямування новіших літератур” — п. Левицького сокрушаю вельми і висказую рішуче деякі думки, щоб покінчити спори з нашими естетиками-правдянами»⁴.

¹ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... С. 70.

² Бернштейн М. Українська літературна критика 50—70-х років XIX ст. [Електронний ресурс]. Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1959. С. 392. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Bernshtein_Mykhailo/Ukrainska_literaturna_krytyka_50-70-kh_rokiv_KhIKh_st/

³ Там само. С. 403.

⁴ Франко І. Лист до О. Рошкевич від 26.12.1878 р. *Франко І. Зібрання творів*: у 50 т. Київ, 1986. Т. 48. С. 133.

Питання про реалізм І. Нечуй-Левицький пов'язує з національними типами свідомості. Зокрема, естетичність письменник також трактує в національному руслі, як рису, властиву українцям, у «Світогляді українського народу» (1876). Він зауважував: «Ми не бачимо в народній фантазії охоти до негарних, неестетичних велетенських міфічних образів <...> Український народ в своїх міфах держиться міри; його фантазія не любить переступати за границі ненатуральних форм; вона любить *правду і естетичність*»¹.

Цікаво, що естетичність тут не протиставлена реалістичності: українці не схильні до ненатуральних форм саме через любов до краси і до правди. Прикметно, що в оповіданні «Вечір на Владимирській горі» письменник розкриває відчуття прекрасного українців, їх здатність захоплюватися чарівною природою: «Мабуть, були великі естети наші давні київські князі, коли вони вибрали це саме місце над горами для свого житла й для молитви»². Отже, автор вважав, що українцям притаманний хороший смак, на противагу відчуттям росіян, що доводив аналізом численних прикладів з фольклору у «Непотрібності великоруської літератури».

Скажімо, порівнюючи українські та російські пісні, І. Нечуй-Левицький акцентує на естетиці, вважаючи її однією з головних відмінностей між російським та українським світоглядом: «Українська народна муза ніколи не підбирає епітетів та синонімів неграціозних, навіть в річах простих, буденних, не тільки в делікатних»³. Отже, з цього випливає, що поняття естетики для письменника, окрім художності, також включало національну ідею та відчуття краси загалом.

Варто зазначити, що І. Нечуй-Левицький звертається і до не красивого, протилежних красі вульгарних форм, при цьому, однак, не вдаючись до бридкого. Баби Параска та Палажка вульгарно лаються, а, скажімо, описуючи портрет отця Артемія («Поміж ворогами»), автор описує неестетичні жести⁴. Тож І. Нечуй-Левицького не можна вважати співцем винятково ідеалізованої

¹ Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. *Нечуй-Левицький І. Вибрані твори*. Київ: Книга, 2012. С. 282.

² Нечуй-Левицький І. Вечір на Владимирській горі. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1967. Т. 9. С. 95.

³ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... С. 80.

⁴ Детальніше у підрозділі «Візуальні особливості портретування».

краси, адже реалістичність зображення передбачала і звернення, бодай часткове, до потворного і неестетичного. Простіше кажучи, йдеться про «прикрашання» дійсності, а не уникнення реального зображення.

І. Франко, навпаки, протиставляє естетичність тенденційності, бо розуміє естетичність як «чисте», рафіноване мистецтво. У статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» письменник наводить діалог з «естетиками-писальниками», які вважають, що література мусить «підлягати одним тільки чистим і високим законам естетики». На відміну від автора, який переконаний, що, по-перше, естетика — це явище минулого, тобто письменник асоціює її з попередніми стилями літератури; по-друге, не може співіснувати з реалістичною правдою: «У нас єдиний естетичний кодекс — життя»¹.

Наявність такої дихотомії (естетика — життєва правда) можна помітити і в статті «Із секретів поетичної творчості» І. Франка: «Ніколи ніякий поет ані артист не творив на те, щоб показати сучасним чи потомним ідеал краси, а коли які й творили з такою метою, то їх твори були виплодом злого смаку, моди, а не творчого генія, були мертвим товаром, а не живими творами штуки»². Варто наголосити, що ця боротьба відбувалася на тлі освоєння І. Франком західного натуралізму зразка Золя (золяїзму).

Слід додати, що І. Нечуй-Левицький сприймав літературу як своєрідне дидактичне дзеркало, «в котрому громада побачить себе, яка вона є, роздивиться на себе, оцінує себе»³. Він так само розбудовував національний тип літератури, стверджуючи: «Ціла нація в такій літературі може примітити свої достоїнства і свою недостачу, свій добрий бік і свої хибности; знайти похвалу собі чи ганьбу»⁴. Відповідно кожен читач повинен мати у тексті можливість поглянути на самого себе.

Водночас І. Нечуй-Левицький вбачав завдання літератури в тому, щоб показати всі сфери суспільного і національного життя. У листі до М. Коцюбинського прозаїк узагальнював: «Нашим

¹ Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи. *Франко І. Зібрання творів*: у 50 т. Київ, 1980. Т. 26. С. 13.

² Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Франко І. Зібрання творів*: у 50 т. Київ, 1981. Т. 31. С. 114.

³ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... С. 85.

⁴ Там само.

письменникам треба дбати про свій край, обписувати усі верстви, усе життя, усіх людей, які тільки є на території українського плем'я»¹.

На думку І. Нечуя-Левицького, читачі можуть асоціювати себе лише з власним соціотипом та представниками власної національності. Так, у статті «Загальний огляд найновішої русько-української літератури» письменник акцентує саме на соціальних відмінностях.

Аналізуючи твори великоруських письменників (М. Гоголя, Л. Толстого, І. Гончарова, І. Тургенєва, М. Некрасова та ін.), І. Нечуй-Левицький наголошує на «локальності» літератури: «великоруська література стала тепер на правдивій дорозі, стала реальною, національною і народною і через те саме стала зовсім місцевою літературою, як воно і повинно бути. Вона описує місцеву жизнь і тим сповняє до кінця свою впливаючу ролю тільки для великоруської нації»².

Таким чином, письменник наголошує на дидактичній функції саме національної літератури в межах відповідної народності: «Для української аристокрації великоруська література підставляє типи своєї, по більшій частці столичної аристокрації. Українське панство не впізнає себе в тих типах і не покращає й не погіршає од того»³. Отже, герої мають бути впізнавані та асоціюватися з представниками певного стану.

Відповідно матеріалом для українського письменника має бути виключно Україна та український народ. Н. Крутікова слушно підкреслювала: «Вимоги правдивого відтворення життя поєднуються в статті з проповіддю цілковитої довільності художника в процесі творчої праці та із замкненням української літератури в певні етнографічно-географічні рамки»⁴.

Сучасний дослідник М. Бондар влучно зауважує: «Варто підкреслити, що міркування про “українську жизнь” подано не в уступах, присвячених “народності” чи “національності”, а в уступі про “реалізм” — настільки тісно пов'язував Нечуй базову

¹ Нечуй-Левицький І. Лист до Михайла Коцюбинського від 20 січня 1903 р. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 10. С. 400.

² Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... С. 120.

³ Там само. С. 95.

⁴ Крутікова Н. Розкрита книга життя. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1965. Т. 1. С. 40.

засаду своєї естетики й поетики із тим об'єктом, який вважав неусувним чи й єдино вартісним для всієї національної літератури і — для себе самого»¹. Тож для письменника література обумовлена об'єктом, який вона демонструє.

Отже, І. Нечуй-Левицький створював своєрідний портрет нації, зображуючи її представників, стверджував існування її як окремого народу, відмінного психологічно, територіально і побутово від Великої Росії. Побут для письменника був одним із чинників, завдяки яким можна увиразнити образ героя, показати відмінності у способі життя, навіть порівняти різні нації: «Доволі буде сказати, нехай який-небудь великоруський белетрист підсує нашому селянинові книжку, де буде описано, як великоруські жінки та дівки молотять, рубають дрова, орють та сіють. Це буде така чудасія для української молоді, що вона тільки очі витріщить або буде сміятись»².

Відповідно місця, описані у творах І. Нечуя-Левицького, означають Україну; топоніми, пов'язані з іншими країнами, зазвичай згадуються задля порівняння з українськими реаліями³. Тож можна сказати, що уся творчість письменника є своєрідною візією України та українців. Не відкидає І. Нечуй-Левицький і представників іншої національності, світогляд яких, на думку письменника, відрізняється і від українців, і від їхніх земляків, що проживають на своїй території, зокрема, змальовує таких персонажів у романі «Над Чорним морем» та повісті «Причепи».

Варто додати, що тему реалізму письменник піднімає не лише в ранніх працях, а й у статті «Українська декадентщина» (1911). Йдеться про відображення життя в літературі. І. Нечуй-Левицький критикує те, що автори-декаденти «дають своїм героям ймення не сучасних для їх людей, а беруть ймення з інших національностей, або дають ймення вигадані, щоб виходило так, ніби дія діється десь за далекими межами місця й часу, щоб вимкнути дійові особи з сьогочасних обставин та умовин»⁴.

¹ Бондар М. Поетика прози І. Нечуя-Левицького: у пошуку естетичних конститuentів. *Іван Нечуй-Левицький: постать та творчість* : збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси: Чабаненко Ю.А., 2008. С. 109.

² Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... С. 115.

³ Детальніше у підрозділі «Візуальні особливості пейзажів».

⁴ Нечуй-Левицький І. Українська декадентщина... С. 195—196.

Таким чином, герої та місця немов не мають реальних прототипів, їх важко асоціювати з представниками певних країн, через що ефект реальності руйнується: читач сприймає події у творі як вигадку, а не як такі, що могли б відбутись насправді. Відповідно І. Нечуй-Левицький заперечує неміметичну творчість, яку неможливо прямо асоціювати з життєвим досвідом: «картини природи обписані так, неначе вони обмальовують тільки силуети, начерки, тіні або якісь міражі, а не живу натуру, живе життя, яке воно є <...> чудернацькі їх типи виступають часом не як живі люди, а як привиди або тіні»¹.

У листі до Н. Кобринської письменник наголошує, що «тільки реальне життя має право диктувати і призначати зміст і сюжети авторам»². Там же І. Нечуй-Левицький порівнює реалізм з романтизмом: «Романтик обертався до своєї голови, брав з неї, як з комори, усяке своє добро і потім, прихопивши з дійсного життя з добру половину, змінивши його по своїй вподобі, утворював по своїй вподобі на усій своїй волі, що хотів, проводив думку, яку хотів. А письменникам сучасного напрямку цього не можна робити»³.

Отже, вірність життєвій правді І. Нечуй-Левицький трактував як обов'язкову ознаку реалізму. Слід додати, що цю рису автор пояснював своєрідно. Так, він критикував твір І. Потапенка «Живе життя» за «ідеальних безкорисливих попів» та «анакоретів», які можуть здатися смішними тому, хто знає українське життя⁴. Проте у статті «Українська декадентщина» І. Нечуй-Левицький аналізує драму Олександра Олесея «Над Дніпром», схвально відгукуючись на використання фантастичних образів (русалки, олюднений Дніпро): «Але треба думати, що в міфології усякові міфічні особи, утворені народом, — це не зовсім мертві особи, бо народ втілює в них свої живі уявлення й ідеї про живу природу, про її живі сили»⁵. Міфологія українців є ще одним способом утвердження існування української нації, означення її історії. Так, І. Нечуй-Левицький використовує міф про зниклу під водою Запорізьку Січ у казці «Запорожці».

¹ Там само. С. 195.

² Нечуй-Левицький І. Лист до Наталії Кобринської від 8 грудня 1898 р. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів* : у 10 т. Київ : Наук. думка, 1966. Т. 10. С. 352.

³ Там само. С. 353.

⁴ Там само. С. 352—353.

⁵ Нечуй-Левицький І. Українська декадентщина... С. 220.

Принцип національності, викладений у статті «Непотрібність великоруської літератури для України» поряд з реальністю та народністю, складається з застосування української мови та відтворення національного психічного характеру. Варто зазначити, що українську мову І. Нечуй-Левицький радив застосовувати не лише через україномовного читача.

Письменник вбачав у ній своєрідний зв'язок із сутністю народу та реалізмом: «Як тільки українські писальники почали писати українським мужичим язиком, те нове прямування, так сказати, само далось в руки: мужичим язиком можна було писати поперед усього про народ, бо пани вже говорили великоруським язиком, а за сим сама по собі пішла ідея про національність та реальність в літературі»¹.

Відображає цей зв'язок і характеристика «Енеїди», у якій, на думку І. Нечуя-Левицького, українська мова є джерелом національного: «Сам Котляревський, задумавши написати українським язиком щось з клясичного мира, як тільки почав писати українські вірші, то під його пером і вийшов Еней — український парубок, а Дідона — дівчина, і вийшла перелицьована “Енеїда” на українські нориви»².

Великого значення І. Нечуй-Левицький надавав відтворенню національного характеру. Серед рис українця письменник називає «широку гарячу фантазію, глибоке ніжне серце, тиху задуму, сміх зі слізьми, гумор», демократичний характер³. Таке відтворення мало на меті змалювання узагальненого портрету нації, відмінного від зображень інших націй. І. Нечуй-Левицький впевнений, що «кожна європейська література виявляє характер своєї нації»⁴. Отже, письменник вбачає у творчості своєрідне дзеркало, яке відображає національний тип.

Схожим чином тлумачить прозу І. Нечуя-Левицького І. Абрамова, автор дисертації «Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І.С. Нечуя-Левицького 60—80-х років ХІХ століття» (2002): «Така художня творчість перетворюється на

¹ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... С. 69.

² Там само.

³ Там само. С. 74.

⁴ Там само. С. 73.

основне знаряддя самопізнання етносу, на дзеркало, вдивляючись у яке, письменник усвідомлював «інакшість» інших і власну тожсамість»¹.

Принцип народності складається з кількох елементів: народної мови, епічних та ліричних форм народної поезії, її духу. Під ідеалом мови письменник мав на увазі ту, яка мала зростати «на ґрунті живого сільського язика», а під ідеалом народної поезії — фольклор². Нечуєзнавці дорікали письменнику надмірним захопленням народною творчістю. Ю. Меженко писав: «завжди з певністю можна сказати, що в хаті в нього буде як у віночку, очі — сині як небо, постать дівоча — струнка як тополя, брови — як намальовані і т. д. без кінця»³. В. Власенко акцентував на тому, що «Пісенні звороти, прислів'я, приказки не просто цитуються в тексті, вони проникають глибоко в основи авторської мови»⁴.

Так, навіть у повісті «Без пуття» поміж пародійними декадентськими метафорами письменник вкладає іронічну народну форму, яка увиразнює комічну ідею твору: «Вона стала пахучою зеброю африканського гарячого сонця; вона стала пахучою рябою куркою в небесній блакиті на острішку загати. Її любов *пишлась, як собака в човні*»⁵.

Письменник радить застосовувати фольклор, у якому вбачає код українського світогляду: «В прозаїчній мові і в народних усних поетичних творах є свої ідіоми, свої епічні та ліричні форми, і в кожній національності свої окромні, часом зовсім непохожі на інші»⁶.

Можна припустити, що, вирішивши створити реалістичний образ нації, І. Нечуй-Левицький намагається збудувати його на етнічних елементах, звертаючись до народної думки як характеристики нації. Таке ставлення до фольклору вписується в кон-

¹ Абрамова І. Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І.С. Нечуя-Левицького 60—80-х років XIX століття : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Запорізький держ. ун-т. Запоріжжя, 2002. С. 5.

² Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... С. 77.

³ Меженко Ю. Іван Семенович Нечуй-Левицький. Літературний нарис [Електронний ресурс]. URL: <http://sites.utoronto.ca/elul/Nechui/Mezhenko.html>

⁴ Власенко В. Художня майстерність І.С. Нечуя-Левицького. Київ, 1969. С. 27.

⁵ Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів* : у 10 т. Київ : Наук. думка, 1966. Т. 7. С. 315.

⁶ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... С. 78.

цепцію, висловлену Д. Чижевським. Дослідник аналізує зацікавлення письменників-реалістів народною творчістю, яке вважає відмінним від романтичного, адже реалісти «не шукали в ньому метафізичних глибин — із нього вони прагнули винести уявлення про характер свого народу, його мораль, про те, яким має бути суспільство»¹.

Таким чином, І. Нечуй-Левицький складає свою творчу програму як реалістичний твір, який має відтворювати образи українців на мовному, етнографічному (застосування фольклору), народному (змалювання різних верств суспільства, території) та психічному (відтворення національного характеру) рівнях. Так письменник намагається вивести певний код нації, її світогляд, а не здійснити поворот до романтизму.

Слід зауважити, що М. Бондар, аналізуючи цю вимогу, акцентує на поєднанні «скарбів народної поезії й пареміотики» з «відчутним суб'єктивно-авторським баченням світу й його образним вираженням» у прозі письменника, що виводить творчість І. Нечуя-Левицького з етнографічних рамок². Зокрема, дослідник наводить приклад зі сцени пиятики («Бурлачка»): «Бурлаки попились зовсім і зотягли московської пісні високими дикими голосами, як вищать москалі. Їхні голоси рвались, наче гнила нитка; вони їх неначе ковтали і душились ними і знов викидали з рота. Здавалось, що вони не співали, а скиглили, мов тічка вовків»³.

Отже, І. Нечуй-Левицький у статті «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини» («Сьогочасне літературне прямування») означає концепцію національного реалізму, який розглядає на основі взаємозв'язку принципів реальності, народності та національності. До реалістичних ознак можна зарахувати дидактичність, правдивість, об'єктивність, до національно-народних — вибір об'єкта зображення (Україна та українці), народну мову, відтворення народного характеру та національного духу.

Отже, реалізм І. Нечуя-Левицького передбачав створення своєрідного соціографічного і геокультурного портрета цілої нації і стверджував існування окремого народу, відмінного психологічно, територіально, мовно і побутово від Великої Росії.

¹ Чижевський Д. Реалізм в українській літературі. Київ: Просвіта, 1999. С. 51.

² Бондар М. Поетика прози І. Нечуя-Левицького: у пошуку естетичних конститuentів... С. 111.

³ Нечуй-Левицький І. Бурлачка. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1965. Т. 3. С. 284.

1.2. Концепція реалізму І. Нечуя-Левицького

При цьому письменник трактує фольклор не як романтичну рису, яка фіксує народну душу, а в сенсі етнографічно-побутової правди і тлумачить реалізм у руслі поєднання ідеальної правди і справжнього життя, що нагадує про синтез романтизму та натуралізму. У полеміці І. Франка з ідеями І. Нечуя-Левицького виразно простежуються різні концепції національної літератури, зокрема, співвідношення реалізму, романтизму і натуралізму. В основі їхньої дискусії були закладені відмінні бачення «ультрареальної школи» та естетики ідеалізму в літературі.

При цьому І. Франко мав на увазі потреби розвитку соціально-психологічного реалізму і натуральної школи в українському письменстві, а І. Нечуй-Левицький — важливість естетичного ідеалу, котрий би включав ідею краси. Як реаліст, І. Нечуй-Левицький звертається не лише до прекрасного, але і до негарного та вульгарного. Загалом реалістичність в його розумінні передбачала зображення «правди життя», що співвідноситься з ідеальною «правдою».

СТРАТЕГІЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ У ПРОЗІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

2.1. ФУНКЦІОНУВАННЯ ВІЗУАЛЬНИХ КОМПОНЕНТІВ У ТВОРЧОСТІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО: ВІД ЛЕЙТМОТИВУ ДО МЕДІЇ

Роль візуальності в реалізмі є особливою, оскільки цей напрям має на меті передусім відтворити навколишню дійсність в її стосунках з людиною. Досить часто в українській літературі реалізм ототожнювався з побутописанням та етнографізмом. Ця тенденція прослідковується аж до початку ХХ ст. Визначаючи особливості реалізму І. Нечуя-Левицького, Ю. Меженко зазначав: «Етнографія і побутова правда — це була для Левицького така межа, за яку він сам ніколи не вийшов та й інших картав за спроби вийти з-під влади фотографічності»¹.

А. Ніковський також зводив значною мірою творчість І. Нечуя-Левицького до зображення побуту. Основний смисл «Бурлачки», на його думку, полягає саме в тому, що героїня виходить поза межі традиційного суспільства в ширший світ, до якого виявляється невідповідною: «За вихід із побуту карається Васирина, за чужість і тенденцію встряти в замкнений побут карається дитина з паном прижита, за порушення побутової норми терпить свою долю Марія. І коли фігурально назвати побут царем і богом повісті, то і внутрішня конструкція стане вся ясна й зрозуміла»².

Таким чином, важливо не лише те, що основною темою було побутописання, але й те, що вона мала історичний та суспільний зміст. Таке нове формалістичне трактування побуту, його ролі у сюжетотворенні та характеротворенні кидало нове світло на спадок І. Нечуя-Левицького, започатковувало глибший аналіз його поезики.

¹ Меженко Ю. Іван Семенович Нечуй-Левицький. Літературний нарис [Електронний ресурс]. URL : <http://sites.utoronto.ca/elul/Nechui/Mezhenko.html>

² Ніковський А. «Бурлачка» (літературний аналіз)... С. 21.

Яку роль в цьому побутописанні, яке було не лише тематичним пластом митця, а й конструктивним принципом його творчості, відігравали візуальні образи? Ототожнення реалізму І. Нечуя-Левицького з візуальністю започатковане передусім І. Франком, який назвав письменника «колосальним, всеобіймаючим оком <...> України»¹.

Саме візуальність допомагає поглянути на літературний спадок І. Нечуя-Левицького під іншим кутом зору і не зводити його письмо лише до побутописання, адже візуальність часто виступає у творах лейтмотивом, служить увиразненню ідеї і натякає читачу на можливий розвиток сюжету. Отже, перепрочитання твору через функціонування візуальних компонентів дозволяє розкрити ширшу палітру художнього слова автора.

Розглянемо функціонування візуальності в окремих працях І. Нечуя-Левицького. Зав'язка оповідання «Дивовижний похорон» починається зі смерті доктора Івана Гурковенка. Через це його легковажній жінці Катерині Маврикіївні доводиться покинути карнавал у Генуї. На похоронах вдова марно намагається сумувати, перетворюючи прощання з померлим у веселий банкет. Катерина звикла до марнотратства, тож після смерті чоловіка швидко стає бідною. Єдиним дорогим спогадом для неї залишається фотокарточка з карнавалу в Німці.

Одним із візуальних лейтмотивів оповідання є квіти. Характеризуючи епікурейський характер Гурковенка, І. Нечуй-Левицький вказує, що лише любов до природи, зокрема до квітів, виявляла його українську вдачу. Квітами також була прикрашена колісниця Катерини на карнавалі «Баталія квіток» в Німці. Таким чином, жива і мертва природа протиставлені одна одній, живі квіти — мертвим, обірваним заради примхи.

Саме останні зафіксовані на фото, вплетені в картину однієї миті життя. На фото з Німци «екіпаж аж тонує у квітках, і погонич та збруя на конях були рясно прибрані й позаквітчувані квітками. Ні одна колісниця не була так гарно та рясно убрана квітками. Про це диво навіть написали в німських газетах, ще й помістили малюнок в ілюстрованій газеті».²

¹ Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя). *Франко І. Зібрання творів*: у 50 т. Київ, 1982. Т. 35. С. 374.

² Нечуй-Левицький І. Дивовижний похорон. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1967. Т. 9. С. 10.

Фотографія також є візуальним лейтмотивом оповідання. С. Зонтаг у есе «Про фотографію» підкреслює її властивість слугувати зоровим доказом: «Фотографії забезпечують людям уявне володіння минулим, яке вже нереальне, і завдяки цьому допомагають їм оволодіти простором, у якому вони почуваються непевно»¹. Отже, Катерина намагається бодай уявно повернутися до минулого багатства. Смерть чоловіка не викликає в героїні жалю, що підкреслено автором, адже фотографія лишається для неї «єдиною дорогою згадкою»².

Це фото в уяві жінки фіксує момент найбільшого триумфу, воно виступає ідеалом прекрасного життя і апофеозом щастя для неї. Натомість оточуючі сприймають знімок критично: «Поза очі усі казали, що Катерина Маврикіївна на цій фотографії дуже скинулася на циганку з шатра, а Гурковенко вийшов Бахусом з одутлуватими щоками, що недавнечко видудлив цілу пляшку вина й на радощах вкачався в квітки та в листя, неначе кінь в реп'яхи»³.

Таким чином, візуалізована картина служить тією оптикою, яка є вікном в ідеальний світ героїні й водночас відображає сприйняття інших людей. Вона стає фокусом сенсу життя, показуючи духовну нищість Катерини, яка асоціюється з мертвими квітами. Таке зображення має також ціннісний характер, адже І. Нечуй-Левицький, навпаки, тяжів до зображення живого, гармонійного і природного, повного життя. Тож фотографія оприявнює штучність у характері героїні та її ставленні до чоловіка.

У теорії М. Бахтіна карнавал — це поєднання сміху і печалі, життя і смерті, певний взаємозв'язок протилежностей, амбівалентність буття: «Для нього (карнавалу. — *Я. М.*) дуже характерна своєрідна логіка “оберненості”, “навпаки”, “навиворіт”, логіка постійних переміщень верху та низу»⁴. Схоже трактування зустрічаємо в оповіданні «Дивовижний похорон».

Хоча на перший погляд смерть видається протилежністю до карнавалу, проте насправді символіка його наскрізна: маскарад в Ніщі спричиняє карнавалізацію цілого життя у Києві. Катерина розігрує скорботу, читаючи псалтир над мертвим замість дяка;

¹ Зонтаг С. Про фотографію / пер. з англ. П. Тарашук. Київ : Основи, 2002. С. 16.

² Там само. С. 18.

³ Нечуй-Левицький І. Дивовижний похорон... С. 10.

⁴ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва : Худож. лит., 1990. С. 16.

розповідає про майбутню аудієнцію в італійського короля і всерйоз сприймає прохання одного з гостей передати вітання папі. Зрештою, збанкрутувавши, переконує, що марнотратство було притаманне лише її чоловікові.

Героїня повсякчас одягає маски: то жінки у скорботі, то представниці знатного роду, або навіть зовсім нетипову — економної господині. Прикметно, що Катерина одночасно скаржиться на марнотратство Івана та показує фотографію з розкішного карнавалу — власної примхи, яка, очевидно, коштувала великих грошей. Таким чином, маскарад і маска стають особливостями її характеру.

Її поведінка подібна до мимовільної гри Карлаєвої («Навіжена»)¹ або до марень Петруся («Без пуття»)², коли герої навіть не здогадуються, що бачать світ спотворено. Отже, візуальні лейтмотиви втілюють та підкреслюють ідею письменника, який не дає прямих оцінок діям Катерини.

Однією з тем повісті І. Нечуя-Левицького «Бурлачка», окрім соціального контексту, відбитого у творі (цукрові заводи, суконні фабрики, бурлацтво, посесії), є тема цінності дівочої краси. Її природність стає для письменника естетичним ідеалом.

Василина наймається до пана Ястшембського, який зваблює її. Так дівчина потрапляє в інший світ — у світ заробітчанин, який вже не може самостійно полишити. Героїня змушена тікати у Стеблів до бурлак, де має шукати власного місця і де поступово гине її врода. У підсумку Василина повертається до звичного життя: у неї закохується естет Іван Михалчевський, так само вражений її красою. Дівчина одружується з ним, покинувши пити та бурлакувати. Отже, доля Василини цілком детермінується її вродою.

А. Ніковський вважав, що образ Михалчевського є прихованою проекцією самого І. Нечуя-Левицького³. Умовно кажучи, письменник рятує Василину зі світу бурлак, і таким чином підносить ідеал краси. З цим важко не погодитися, зважаючи, наскільки важливу роль відіграє врода головної героїні. Також слід згадати, що І. Нечуй-Левицький у працях «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини та «Світо-

¹ Детальніше у підрозділі «Театральні засоби візуалізації».

² Детальніше у підрозділі «Стратегії зорового зображення в повісті “Без пуття” (“Оповідання по-декадентському”): реалістичне та декадентське».

³ Ніковський А. «Бурлачка» (літературний аналіз)... С. 26—27.

гляд українського народу» звертаючись до вивчень міфології та фольклору, називає естетизм однією з питомих рис українця¹.

Краса стає фокусом цінності героїні, на ній замикаються погляди всіх персонажів, які так чи інакше стикаються з Василиною. Привабливість героїні стає рефреном у повісті: портрет дівчини автор дає на початку твору, її краса візуалізується через погляди селян у Журавці, бурлаків у Стеблеві, пана Ястшембського та його друзів-панів, Марії, Михалчевського та його матері.

Таким чином, через ставлення інших героїв повісті І. Нечуй-Левицький конструює візуальний образ Василини. Це є підставою, щоб трактувати красу об'єктивно, як таку, що набуває предметного виміру, адже героїня подобається всім персонажам, незалежно від віку, статі та соціального стану.

Загалом опис зовнішності Василини нагадує ідеал дівчини із народних пісень: «Широкий високий та білий лоб блищав проти сонця, неначе біла квітка, а на йому були ніби намальовані тонкі брови, чорні, неначе шовкові шнурки, рівно одрізані з обох боків. Під бровами блищали круглі, веселі, темно-карі очі, такі веселі, що з них неначе лилася радість, лився сміх. Тонкий рівний ніс світився на сонці, а пишні повні та чималі губи виступали вперед, неначе рожевий пуп'янок»².

Прикметно, що образ Василини не є холодним, «неземним» ідеалом, а пов'язаний із особливими рисами, добром і радістю: «Очі блищали, як дорогі камінці, вправлені в слонову кість, й були такі веселі, такі ласкаві, що Михалчевський стривожився»³. А. Ніковський вважав такий опис штучним: «Василина — це лялька з етнографічного музею, воскова лялька у всі моменти свого життя, навіть трагічні, в неї все типове, але не характерне, не цікаве, не одмітне»⁴. На нашу думку, образ Василини не є типовим.

Як вже було зазначено, через радість, якою вона вирізнялась, а також завдяки надзвичайній вроді, на чому наголошував письменник, її портрет стає маркованим та відмінним.

З категорією естетичного пов'язане також кохання головних персонажів: Іван бажає собі за жінку лише гарну, немов «намальовану»; Марія шукає привабливих «очей». Водночас любов

¹ Детальніше у підрозділі «Концепція реалізму І. Нечуя-Левицького».

² Нечуй-Левицький І. Бурлачка... С. 145.

³ Там само. С. 256.

⁴ Ніковський А. «Бурлачка» (літературний аналіз)... С. 10.

впливає на сприйняття привабливості партнера: колишній коханий Василь здається Васишині негарним, коли вона перестає його любити. Панна Броніслава, суперниця героїні, видається бурлачці теж невродливою, що І. Нечуй-Левицький пояснює так: «Якби панна Броніслава здалась Васишині гарною, бог зна, чого б Васирина наробила у залі Ястшембського. Щастя Ястшембського, що панна Броніслава здалась Васишині поганою, рудою та патлатою»¹.

Врода також стає основною цінністю Васишини, яка представлена значною мірою як об'єкт, і заступає її внутрішній світ: героїня існує в зовнішніх проєкціях. І. Нечуй-Левицький неначе «зашифрував» думки бурлачки через фольклорні символи та зміну портретів. Важко знайти прояви суб'єктивних міркувань Васишини: вона мислить символами традиційної культури та фольклору, які є частиною її світу. У трагічний момент життя героїні І. Нечуй-Левицький не «вводить лампу в душу героя» (І. Франко), досліджуючи її почуття. Замість роздумів він подає візуальні передчуття Васишини та фіксує її стан через трансформацію портретів.

Бурлачка, закохавшись у пана, бачить себе як маківку, яку обриває Ястшембський. Така рослиноморфність навіює асоціації з романтичними баладами, де дівчина перетворюється на рослину через нещасне кохання. Варто зауважити, що І. Нечуй-Левицький традиційно вводить у твори елемент передбачення (сни Нимидори з «Миколи Джері», візії Гані з «Причепи»)².

Зриванню Васишини-квітки теж передуює візуальне передчуття: героїні здається, що «вона стоїть над шумом, на хисткій кладці: або йти й топиться, або вертатись назад»³. Бурлачка ще не бачить майбутнього, але вже підсвідомо відчуває його. Уявна вода поєднується з реальною: «Червоний чобіт став на самий берег і пірнув у воду. Вона не мала сили перескочити через воду й спинилась на березі»⁴.

Основні образи (червоний колір, вода, загроза життю) слугують своєрідною преамбулою-натяком до вбивства Васишиною своєї дитини, а відсутність дії (не змогла перескочити воду) асоціюється з фатальністю.

¹ Нечуй-Левицький І. Бурлачка... С. 210.

² Детальніше у підрозділі «Взаємодія словесного та візуального в повісті “Причепи”».

³ Нечуй-Левицький І. Бурлачка... С. 182.

⁴ Там само.

Прикметно, що трансформація зображення Василюни в букет починається з першої зустрічі з паном: «Перед столом стояла дівчина, неначе спахнула полум'ям перша маківка серед зеленого листу»¹. Героїня бачить себе очима Ястшембського. Об'єктивізація краси через образ квітки відбиває ставлення пана до вродливих селянок, тож є соціальним, становим і гендерним маркером. Таким чином, портретно, з рослинною домінантою та візією-передчуттями, І. Нечуй-Левицький вказує на розвиток подій, вибудовує чітку послідовність зображень через семантичне поле (рослина — врода — беззахисність), створює лінію трансформацій образу героїні, яку можна простежити візуально.

Вперше героїня бачить своє відображення у дзеркалі в мить перших почуттів до пана: «Вона вгледіла себе всю до самих червоних чобіт, вгледіла на собі чудовий керсет, весь в маківках та в рожах, нову спідницю й червоні чоботи. Для неї здалося, що вона бачить в дзеркалі якийсь чудовий куш, весь в квітках, од верху до самого низу»².

Рослинна трансформація набуває кульмінації — образ квіток заступає портрет дівчини. Можна, звісно, закинути письменнику надмірне захоплення фольклорними порівняннями дівочої вроди та квіток. Але в інших портретах головну героїню змальовано жінкою, без рослинних трансформацій. Отже, символіка квітки є своєрідним уособленням стосунків пана та селянки, втіленням краси та беззахисності Василюни.

Після зради пана Ястшембського змінюється й візуальне сприйняття Василюною самої себе та кімнати, що набуває фантастично-танатологічної символіки: «Фортеп'ян здався для неї якимсь звіром на чотирьох коротких ногах, стільці здавались сухими людськими кістками; важка софа неначе була схожа на домовину, а з здорових дзеркал неначе виглядали на неї якісь страшні упирі <...> Вона глянула на те дзеркало, де вперше побачила себе всю у квітках та стрічках, і для неї здалося, що вона бачить себе у тому дзеркалі блідою, жовтою на виду, старчихою»³.

Таким чином, краса перетворюється у потворність, а символіка смерті приходиться на зміну життєвій силі. Варто зауважити, що І. Нечуй-Левицький застосовує дзеркало, змальовуючи екзистенційні моменти життя героїні (закоханість та зрада). Отже, письменник викриває псевдокохання пана через введення пара-

¹ Нечуй-Левицький І. Бурлачка... С. 202.

² Там само. С. 168.

³ Там само. С. 161.

лельного, дзеркального світу викривленого зображення, що з народної символіки трансформується у гротескні візії. Тож, візуальне у «Бурлачці» реалізується на декількох рівнях: краса як рушій сюжету, зорові передчуття та лейтмотиви, образне мислення Василя, відображення трансформації бурлачки через портретування.

Оповідання І. Нечуя-Левицького «Бідний думкою багатіє» повністю складається з оприявлених елементів сновидінь.

Твір починається зображенням двох килимів, які оживають уві сні автора. Вони протилежні один одному за змістом: на одному лев роздирає сарну, на іншому — павич розпускає хвоста. Тваринна символіка смерті немов протиставляється спокою світу птахів та рослин.

Потім сниться своєрідний апокаліпсис (всесвітня війна, вогонь, землетрус, темрява), від якого він рятується, піднявшись вгору до храму, з вікон якого бачить мирне життя на тлі квітучої природи. Образ звіра розкриває своє подвійне алегоричне значення. Передусім він постає уособленням безглуздої люті та марної жертви серед людського суспільства: «Я придивився до того ворущіння і бачу, що звірі гризуться між собою. Одна ватага сходила з гори на долину, напала на другу ватагу, вп'ялась у неї зубами, пазурями, ссала кров, загризала на смерть <...> "Війна! Війна!" — загомонів натовп народу на майдані, і я бачу, що то воюються й гризуться не звірі, а люди...»¹. Водночас звір символізує життя під загрозою смерті: «Вся земля, весь світ здавався мені якимсь живим звірем, якимсь дивом, котре животіло й дихало, котрому прийшла своя черга смерті й руїни»².

Сон розгортається, мов театральна вистава: оповідач спостерігає її з високого балкона, декораціями слугують гори та море, сцена-майдан залита рожевим світлом повного місяця. Спектакль набуває рис апокаліпсису, який змальовано через протиставлення верху та низу, палітру темних та червоних кольорів, повторення вогняних елементів: «А далі посипались з неба усі зорі й почали падать у море, неначе огняний дощ. На морі вискакували огняні бризки й високо підскакували вгору. На найдальшій горі спалахнуло полум'я, неначе огняний сніп, а з полум'ям та димом полилася зверху огняна ріка й потекла в море»³.

¹ Нечуй-Левицький І. Бідний думкою багатіє (фантазія). *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1965. Т. 3. С. 29.

² Там само. С. 30.

³ Нечуй-Левицький І. Бідний думкою багатіє (фантазія)... С. 29.

Наявне й візуальне передчуття: «Я ждав чогось надзвичайного, дуже дивного та страшного. Недурно ж почервонів місяць, як пожежа серед ночі, недурно ж почервоніла вода в морі, ніби кров»¹. Прикметно, що і оповідач, і люди, які спостерігають за цим спектаклем, не можуть вплинути на події.

Війна закінчується картиною всесвітньої смерті, рожевий колір змінюється кольором крові: «Ніде не блимала ні одна зірка, тільки однизу, од моря, червоного, як кров, лився тихий кров'яний одлиск і трошки освічував навкруги небо невеликою смугою. Од того тихого й страшного світу небо здавалось ще темнішим і чорнішим»².

Коли оповідач починає прямувати до білого храму дорогою вгору, помічає, що червоно-чорні кольори змінюються на зелені, обпечені рослини — на квітучі, символи звіра та смерті — на природу лісу, сповнену життям. Рослинна символіка немов перемагає смерть. У храмі з'являється загадкове світло на противагу темряві низу: «В храмі було ні темно, ні ясно: ні то ранній ранок, ні то пізній вечір»³. Протиставлення суголосне порівняння двох килимів на початку твору.

Отже, низ, де відбувалася битва, схожий на пекло, середина, на якій стояв оповідач — чистилище, а шлях до храму асоціюється зі шляхом до раю. У храмі три вікна, у які персонаж дивиться по черзі. І в кожному з них світла все збільшується: якщо у першому світять лише зорі, то у другому настає ранок, а в третьому — день. В останніх вікнах — найулюбленіші пори року для письменника — весна та літо, які він прямо пов'язує з вітальною символікою: «аж надворі пишне літо, саме середина літа, саме південь <...> Яка розкіш! Яке живоття! Як уся природа хвилюється, аж клекотить животтям!»⁴.

Люди-звірі та війна з початку сну протиставлені людській волі та праці наприкінці: «Я впізнав смуги українських полів, я впізнав українських женців, впізнав українську пісню під дібровою, і серце моє закидалось швидше. Я ніде не бачив пригонича, що витріщає яструбині очі на чорні руки українця. Пісня весело лилася з вольних грудей, і я почув щастя того краю»⁵.

¹ Нечуй-Левицький І. Бідний думкою багатіє (фантазія)... С. 29.

² Там само. С. 30.

³ Там само. С. 31.

⁴ Там само. С. 32.

⁵ Там само. С. 32—33.

Варто зазначити, що поруч з українським селом оповідач помічає й європейське місто: «Над озером стояло гарне, хоч і невеличке місто, не китайське, не турецьке й не українське, а гарне європейське місто, — гарне, біле, чепурне, як цяцька <...> Я бачив кожне блискуче вікно в хатах, кожний камінчик мостової, чорні стежки асфальтового тротуару. Я бачив купи бадьористих дітей на віллах над синім озером, чув гук рояля з вікна на горі, і той гук дзвенів сріблом понад водою»¹.

Цікаво, що й це марево сприймається як вистава чи бароковий театр: «Я неначе дививсь на чудову сцену всесвітнього театру»². І. Нечуй-Левицький повсякчас підкреслює нереальність зображуваного, стан сну: «Я прокинувся, протер очі»³, «І здається мені»⁴, «був хоч у сні щасливий на одну мить»⁵, навіть дає підзаголовок — фантазія. Вказує він і на те, що спричинило такий сон: «Зажерливим оком я переглянув вісті з Сербії, з Боснії, з Герцеговини, і моя душа взурилась: серби брали перевагу над турками. Газета випала з моїх рук, і я задумався про долю слав'ян, про долю людськості»⁶.

Ц. Тодоров так означає фантастичне: «У добре знайомому нам світі, де нема ні дияволів, ні сильфід, ні вампірів, відбувається подія, яку не можна пояснити законами цього світу. Очевидець події має вибрати одне з двох можливих рішень: або це обман чуттів, ілюзія, продукт фантазії, і тоді закони світу залишаються незмінними, або подія дійсно відбулася, вона — частина реальності, проте тоді ця реальність підкорюється невідомим нам законам. <...> Фантастичне існує, поки зберігається ця невпевненість; як тільки ми обираємо ту або іншу відповідь, ми покидаємо сферу фантастичного»⁷. І. Нечуй-Левицький не дає читачам такої ілюзії, відразу маркуючи подію як сон. Отже, попри наявні фантастичні візуальні образи, твір можна трактувати у реалістичному руслі.

Оповідання ідейно нагадує «Intermezzo» М. Коцюбинського, проте якщо у М. Коцюбинського зіставляються, по-перше, «за-

¹ Там само. С. 33.

² Там само. С. 33.

³ Там само. С. 28.

⁴ Там само. С. 28.

⁵ Там само. С. 34.

⁶ Там само. С. 28.

⁷ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 25.

лізна рука города» та природа, по-друге, людське страждання і можливість побути на самоті, то І. Нечуй-Левицький зображає момент інтермецо через біблійну картину загального апокаліпсису, якому протиставляються божественна гармонія квітучої природи і тихої праці.

На прикладі трьох творів можна простежити рівні візуального у прозі І. Нечуя-Левицького від лейтмотиву зокрема і до архітектоніки загалом. Оповідання «Дивовижний похорон» побудовано на візуальних темах: зірвані квіти та фото символізують моральну смерть Катерини. Похорон, який спершу видається протиставленням карнавалу, насправді є його своєрідним продовженням. Так письменник формує ідею твору, уникаючи прямого осуду дій героїні.

Візуальне в «Бурлачці» реалізується на кількох рівнях: краса як рушій сюжету, зорові передчуття, образне мислення Василини, відображення трансформації бурлачки через дзеркало і портретування. І. Нечуй-Левицький застосовує дзеркало як посередник, щоб показати викривлене зображення дівчини, яке набуває символічного характеру і доповнює та проявляє зміст реальності: амплітуда зорових втілень Василини — від квітки до портрета старчихи.

Фантазія «Бідний думкою багатіє» побудована як запис одного сну. Мрія про мирне життя втілена через ряд протилежних візуальних картин: протиставлення тваринної та рослинної символіки, верху та низу, чорно-червоної (апокаліптичної) та зеленої кольорової палітри, вогняних та повітряних стихій, світла та темряви, сцен війни та вільної праці. Отже, візуальність у творах І. Нечуя-Левицького не зводиться до побутових деталей та етнографічної декорації, а виконує важливу смислотворчу роль. Вона не лише служить реалістичній конкретизації, а й має символічний зміст.

2.2. СТРАТЕГІЇ ЗОРОВОГО ЗОБРАЖЕННЯ В ПОВІСТІ «БЕЗ ПУТТЯ» («ОПОВІДАННЯ ПО-ДЕКАДЕНТСЬКОМУ»): РЕАЛІСТИЧНЕ ТА ДЕКАДЕНТСЬКЕ

Літературознавці згадують про повість «Без пуття» (опубліковану 1900 р. в журналі «Літературно-науковий вістник» із підзаголовком «Оповідання по-декадентському») передусім у контексті критики модернізму письменником. Повість розглядають у зв'язку

зі статтею «Українська декаденщина» (1911 р.), де І. Нечуй-Левицький висловлює своє бачення декадентського стилю, а також говорить про його негативний вплив на українську літературу.

У листі до М. Комарова від 25 жовтня 1911 р. І. Нечуй-Левицький писав, що планує видати «Українську декадентщину» після повісті «Без пуття» у VIII томі творів, що доводить взаємозв'язок статті за твором¹. Деякі елементи (репліки французьких декадентів, уривки з новели В. Винниченка «Глум») використано і в повісті, і в статті.

Сам письменник у листі до Н. Кобринської від 25 вересня 1900 р. означає твір як художню пародію на символізм та декадентство, проте наголошує і на реалістично-міметичній основі: «Моє оповідання “Без пуття” — це пародія на декадентство та символізм в письменстві, котрі мені зовсім-таки не припадають до вподоби, і разом з тим це сатира на <...> деяких сучасних киян.

Мушу признатись, що ті всі дрібні чудасії, які побачите в оповіданні, всі дочиста нахапані й списані з натури, які вони нібито ні дивовижні, окрім хіба самісінького кінця, чи закінчення, скомбінованого та стуленого, як умови від усього переднішого»². Отже, художня пародія створена на реалістичній основі.

І. Нечуй-Левицький часом ототожнює такі напрямки, як символізм та декадентство, вважаючи їх однаково шкідливими. Варто додати, що для тогочасної критики таке змішання доволі типове. Р. Ткаченко вказує на подібні помилки у С. Єфремова, М. Нордау та В. Щурата, який взагалі вважав символізм найвищою фазою декадентства³.

Т. Гундорова зазначає, що ці дві течії суттєво відрізнялися: декаденти культивували «штучну природність», маргінальні теми, протест щодо моральних норм та культурних цінностей, а символисти створювали естетику через пошук відповідностей між звуками, словами, кольорами; декаденти прагнули перетворити життя на мистецький акт, символисти, навпаки, трансформували реальність⁴.

¹ Нечуй-Левицький І. Лист до Михайла Комарова від 25 жовтня 1911 р. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 10. С. 489.

² Нечуй-Левицький І. Лист до Наталії Кобринської від 25 вересня 1900 р. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 10. С. 367.

³ Ткаченко Р. Поклик химери: декаданс в українській літературі к. XIX — п. XX ст. Київ: Книга, 2010. С. 44—47.

⁴ Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Київ: Критика, 2009. С. 164.

І. Нечуй-Левицький сприймав декадентство як загрозу питомій українській літературі, яка, на його думку, постала на ґрунті реалізму, національності та народності і не повинна зійти з цього шляху. Письменник ставився до декадентської літератури як до «розкошів», «збитків багатючих літератур»: «Якого ж то лиха накоять наші декаденти в українській невеликій літературі, де цю таку добру метку надто примітно в не дуже-то великому гурті наших письменників!»¹.

Ю. Мариненко слушно зазначає: «В об'єктив сатири прозаїка потрапив згубний вплив “інших літератур”, що становив, на його думку, загрозу традиційним українським духовним цінностям»². Окрім персонажів з «Без пуття», дослідник згадує поміщика Рев'якіна («Вольне кохання»), на якому також позначився негативний вплив декадентства. Так, герой занедбав господарчі справи, зосередившись на обговоренні творчості великоруських авторів-декадентів (М. Арцибашева, Л. Андрєєва, Ф. Соголуба)³.

До основних ознак декадансу у статті «Українська декадентщина» письменник зараховує соромітчину, символізм, еротоманію, порнографізм, по суті, обмежуючи визначення цього стилю переліченими ознаками. Також І. Нечуй-Левицький критикує нереалістичну тематику, неправильну, покручену мову, надмірний естетизм, аморальність, використання штучних та неприродних образів, відсутність чіткого національного соціотипу, схематизм мотивів та почуттів.

Зупиняється він на творах К. Гуцкова, Г. Лаубе, Г. Гейне, М. Метерлінка, Ш. Бодлера, О. Вальда, Ж.-К. Гюїсманса, Ф. Сологуба, Л. Андрєєва і спирається здебільшого на погляди таких критиків, як М. Нордау, Т. Готьє, С. Андріанова. Усе штучне (неміметичне), ненаціональне, еротичне, неморальне, символічне письменник зарахував до декадентства. Тому до цієї групи в нього потрапили, крім О. Плюща та Г. Хоткевича (І. Нечуй-Левицький зосереджується на ранній творчості), символісти О. Олесь та О. Кобилянська, головним декадентом він вважає В. Винниченка.

¹ Нечуй-Левицький І. Українська декадентщина... С. 222.

² Мариненко Ю. Творчість І. Нечуя-Левицького 1900-х років (аксіологічний аспект). *Іван Нечуй-Левицький: постать і творчість*: збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси: Чабаненко Ю.А. 2008. С. 126.

³ Там само. С. 130.

У повісті «Без пуття» письменник розповідає про Настусю та Павлуся, які марнують батьківські гроші, зневажають освіту та працю, з-за кордону привозять любов до декадентства і зневагу до звичайного життя. Настусина мати пестила її, як ляльку, тож вона навіть у дванадцять років гралася в іграшки, любила французькі казки та уявляла фантастичних істот, як реальних. Персонажі закохуються одне в одного й освідчуються, символічно обмінюючись шматками одягу, нігтів та пасмами волосся.

Настуся дивує ближніх вільною поведінкою та істеричністю; батько помічає, що вона — копія матері-морфіністки. Павлусь поступово божеволіє, то уявляючи себе іхтіозавром, то наділяючи себе магічною владою (приписує собі вміння бачити крізь стіни і вбивати людей словом). Не знайшовши себе в реальному житті, закохані вирішують учинити самогубство на Лисій горі. Вони залишаються живі, проте остаточно втрачають розум: дорога до божевільні їм видається поїздкою небом, а психіатр — Буддою.

І. Нечуй-Левицький пише повість як пародію на твори декадентів, залишаючись у межах реалізму і як письменник, і як критик. Проте повість «Без пуття» має не лише реалістичну, а й візуальну декадентську стратегію. Опозицію між реалізмом і модернізмом можна розглядати в аспекті відмінності між міметичним і неміметичним мистецтвом, яка виявляється через наочне зображення або його відсутність.

Від самого початку І. Нечуй-Левицький прагне наслідувати дійсність і реалістично змальовувати характери: з'ясовує походження головних героїв, розказує про особливості їх виховання, наголошує на захопленні обох декадентством, вказує реальне місце дії, аргументує причини їхнього божевілля.

Як зазначила Н. Віннікова, автор, «щоб підкреслити ницість, духовну бідність та розумову недалекість головних персонажів, кличе їх лише пестливими формами імен»¹. У статті «Українська декадентщина» І. Нечуй-Левицький дорікав письменникам за вживання незвичайних імен (вигаданих або іншомовних). На його думку, це руйнувало реалістичність твору. Тож автор дає героям типові українські імена, проте вживає їх упродовж дії лише у пестливій формі, увиразнюючи в такий спосіб інфантильність персонажів.

¹ Віннікова Н. Особливості пародії І. Нечуя-Левицького «Без пуття. Оповідання по-декадентському» [Електронний ресурс]. URL : http://elibrary.kubg.edu.ua/2300/1/N_Vinnikova_konf_GI.pdf

У повісті письменник сатирично говорить про своїх персонажів як про загальні типи і деградовані характери. Він відгукується про них однозначно й загально. Появу таких характерів він пояснює походженням і вихованням: «Вона була значного, багатого роду, а він ще значнішого й багатішого. Вона зросла в розкоші, а він ще в більшій. Павлусь розторсав собі нерви систематичною гульнею по ночах, алкоголем та романтичними походінками. Настуся була зроду істерична й трохи психопатка, бо перейняла це добро на спадщину од своєї прицуцуватої мами-морфіністки»¹.

Через відсилання до спадковості й середовища, з одного боку, письменник нагадує про популярні в часи реалізму й натуралізму романи Е. Золя, а з другого, — прагне глобально узагальнити, хоч і на рівні масових уявлень, походження декадентського типу характерів. У статті «Українська декаденщина» І. Нечуй-Левицький наголошував на важливості створення конкретних реалістичних характерів, які мають відображати сучасний стан суспільства, характеризувати його соціальні й національні особливості, говорити так, як це відбувається в реальності тощо.

Натомість, із його погляду, у творах декадентів «чудернацькі їх типи виступають часом не як живі люди, а як привиди або тіні»². Зокрема, письменник дорікав авторам драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь», що «в утворі д. Винниченка усі ті Барси й Пантери — українці — все це вигадка, усе не живе й не штучно обмальоване, а якесь мертве, ніби ворущаться роблені кукли з заводним механізмом, як в декадентських декотрих драмах Метерлінка»³. Поняття «мертве» та «роблене» тут ототожнюються. Позиція письменника чітко виражена: те, що не є реальним, не належить життю, існує поза реальністю, — мертве.

Пародіюючи в повісті «Без пуття» робленість та механічність, автор хоч і змальовує типових персонажів із життя, проте акцентує увагу читача на їхній штучності, ляльковості та мертвості. Так, письменник порівнює своїх героїв зі скульптурами («опинились на самісінькім версі шпиля недалеко од лісу, неначе дві постаті пам'ятника»⁴, «уззявши його ніби за мраморну холодну руку»⁵ та ляльками («сама гарна, неначе здорова лялька»)⁶.

¹ Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 295.

² Нечуй-Левицький І. Українська декадентщина... С. 195.

³ Там само.

⁴ Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 331–332.

⁵ Там само. С. 309.

⁶ Там само. С. 297.

Навіть описуючи кохання, він відтворює механічність поведінки героїв: «І здавалось збоку, ніби то розмовляли не вони, а хтось інший говорив за їх, і живі слова їх живої розмови лились десь зверху або збоку од якогось підкажчика»¹. Усе дійство наповнене манірною літературщиною, а його середовище — уявний «чад помершої поезії, серед померших поетичних душ»².

Увиразнюється мертвість і через реакцію героїні на власну музичну гру: «Настусю аж злякали ті веселі та голосні акорди так, якби вони несподівано злякали ті мумії в їх віковичному спокої»³. Г. Соловйова у статті «Смерть і модернізм» наголошує: «Ненависть до буденності породжує інтерес до незвіданого, зрештою, до пізнання смерті як однієї з найбільших таємниць. Смерть утрачає свій жах і стає естетично усвідомленою цінністю»⁴.

І. Нечуй-Левицький уловлює це нехтування життям і природністю, і наскрізним мотивом у повісті стає прагнення героїв до смерті. Варто зауважити, що тема смерті трактується у реалістичному руслі. Г. Клименко слушно зазначає: «Вочевидь І. Нечуй-Левицький не може погодитися з модерністським розумінням субстанції смерті як спасіння, відродження душі, порогу до іншого (вічного, істинного виміру буття)»⁵.

Наголошуючи на інтересі декадентів до таємничого й нереального, автор робить у повісті носієм такої відчуженої візії Настусю: «вона вже на дванадцятому году навіть вдень боялась сама виходити в другу порожню кімнату, а ввечері боялася зоставатися сама в кімнаті. <...> Їй здавалось, що кругом неї десь поховались по світлицях якісь царівни, відьми, вовки в червоних шапочках та усяка казчана мара»⁶. Можна було би сприймати таку характеристику за ознаку романтичного світобачення, однак І. Нечуй-Левицький натуралізує й буквалізує надприродне.

¹ Там само. С. 305.

² Там само. С. 311.

³ Там само. С. 327.

⁴ Соловьева Г. Смерть и модернизм. *Фигуры Танатоса. Философский альманах*. 1995. № 5. С. 3—4.

⁵ Клименко Г. Модерністські інтенції зрілої творчості Івана Нечуя-Левицького. *Вісник Черкаського університету*. Серія Філологічні науки. 2018. № 1. Книга 1. С. 44.

⁶ Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 297.

Ц. Тодоров зазначає, що «будь-яка поява елемента надприродного, близько видимого, але чужого, непізнаного у візуальному досвіді, супроводжується введенням сюжетно-композиційних елементів теми погляду. Наприклад, у світ чудесного можна потрапити за допомогою окулярів і дзеркал»¹. І. Нечуй-Левицький послуговується образами, пов'язаними з візуальністю і дзеркальністю.

Настуся в люстерку бачить Павлуся: «Він стояв, наче пишаний Аполлон, і дивився на неї, неначе через туман. З розхристаних білих міцних грудей текла широкою смугою червона кров, зараз ставала ніби паром й парувала, неначе опар з річки восени <...> Павлусь увесь ніби повився прозорим туманом, захитався. Дзеркало блиснуло навскоси, залисніло. І Павлусів пишаний вид ніби одразу зайнявся, спанхнув і згорів у одну мить, — і зник без сліду»².

Варто підкреслити, що образ дівчини повністю втрачений, обернений: замість її живого віддзеркалення — силует убитого Павлуся. Настуся одразу бачить коханого мертвим, а за мить — уже подібним до привида. Цей образ нагадує мотив народної легенди, коли, порушивши заборону, дівчина прагнула побачити свого коханого-небіжчика, а натомість у люстерку з'являлася потойбічна мара. Візуальність тут запозичена з фольклорних мотивів.

Власне, цей епізод можна тлумачити як першу сходінку до майбутнього божевілья Настусі. Такою візією підсвідомості І. Нечуй-Левицький не лише пародіює декадентську естетику, а й виразнює конфлікт у душі героїні між свідомим потягом до життя і підсвідомим бажанням смерті. У стані сну, який змінює дзеркальну візію, декадентка бачить мертву матір, яка зізнається, що була дочці ворогом: «Вона приступила до неї з ворожим поглядом, простягла до неї сухі мертві руки, щоб задушити її: “Я твій ворог! Я тебе запагубила, я тебе й задушу!”»³. Лише у сновидінні Настуся усвідомлює оману декадентського способу життя.

І. Нечуй-Левицький розкриває причини такого стану героїні в реалістичному руслі. З дитинства мати ставилася до Настусі, як до великої іграшки: «вбирала її в оксамит та шовк, гралась нею, гралась її убираннями, неначе дитина куклами, цяцькалась,

¹ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 91.

² Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 329.

³ Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 303.

панькалась з нею й чванилась нею без сорому перед усіма»¹. Зростаючи, Настуся залишається такою ж інфантильною: «Ще на дванадцятому році Настуся носилась з ляльками, гралась та милувалась ними, голубила їх, звала їх своїми сестрами та дітками, а себе звала їх мамою»².

Казки компенсують відсутність потягу до реальності: Настуся вигадує «казковий» світ, щоб не існувати у справжньому. Як зазначав М. Бердяєв, «жах декадентства, справжня його трагедія — у втраті відчуття й усвідомлення реальності»³, що й показано в повісті на прикладі Павлуся та Настусі. Відповідно лейтмотив повісті — гра, сценічність, ляльковість: «Настусі здавалось, що вона або грає в якісь оригінальні ляльки, або виступає на сцені в якомусь дуже чудному спектаклі»⁴; Павлусь «ніби <...> був напоготові виступити на сцену й грати роль в якійсь комедії або драмі»⁵.

Рухи Настусі сповнені надмірної експресії, вона вдає із себе «дуже ворушливу і жваву парижанку»⁶, театралізуючи навіть буденні речі. Таким чином письменник акцентує на штучності поведінки декадентів. Великої ваги І. Нечуй-Левицький надає погляду та очам, підсилюючи враження епітетами *скляні, неживі*. Павлусь закохується у Настусю, коли його очі, віддзеркалені у її очах, «блиснули іскрами, ніби зайнялись»⁷. Образ видається романтичним, але, по суті, герой закохується у власне відображення, у блиск своїх же очей.

Мотив самоспоглядання в повісті не одиничний: коли Настуся розмовляє з тітками, вона дивиться лише в люстерко, герої у сцені кохання милуються лише собою: «І він любив її широко, і вона кохала його гаряче, але вони не кинулись на ший одне одному й тільки милувались собою, дивлячись одне на одного, неначе на пречудову мертву мармурову статую, їх очі блищали, аж горіли, але ті очі були якісь ніби неживі, неначе скляні або кришталеві, які бувають у дорогих ляльок або в алкоголіків у найваж-

¹ Там само. С. 296.

² Там само.

³ Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм. Духовный кризис интеллигенции. [Електронний ресурс]. Санкт-Петербург, 1910. URL : http://www.odinblago.ru/berdaev_dekadanstvo.

⁴ Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 312.

⁵ Там само. С. 332.

⁶ Там само. С. 298.

⁷ Там само. С. 301.

чий час їх хвороби, в білій гарячці, коли їх очі блищать гострим, але сухим скляним блиском»¹.

Прикметно, що, крім візії-уяви Настусею танатологічного образу Павлуся, в повісті не показано самого віддзеркалення героїв, їх зображення. Про зовнішність закоханих читач дізнається від автора й інших персонажів. Самі герої споглядають предмет своєї пристрасі не як живу людину, а як витвір мистецтва: «І вони втирили очі одне в одного й ніби роздивлялись на якусь чудову картину або цяцьку»².

Автор уводить подвійну аномальність поглядів: з одного боку, герої не помічають власного віддзеркалення (неначе сліпі), з другого — бачать перед собою прекрасний об'єкт, але не суб'єкт, порушуючи парадигму живе—мертве. Такий мотив нагадує оповідання Г. Хоткевича «Портрет», у якому студент Лоріо закохується навіть не в дівчину, на той час уже померлу, а в її зображення, як утілення ідеї безсмертної краси.

Настуся радіє ідеї про вічне кохання, «ніби вона достала од мами якусь надзвичайно гарну ляльку з діамантовими очима»³. Письменник пародіює потяг декадентів до містицизму й фетишизму: Павлусь каже, що читає «загадчану книгу кохання навіть через бібулу, навіть через загорнуті товсті палятурки»⁴. Описи зовнішності героїв здебільшого сатиричні: «Настуся Самусівна була пишна на вроду, мов Афродіта, котра тільки що вихопилась з морської піни на хвилях, але ще не помолилася богу, не вмила і не обтерла гаразд рушником морської піни на виду»⁵. Павлусь «свіжий з лица, як мак; вуха рожеві, неначе в йоркширського кабанця»⁶.

Позу сонної героїні І. Нечуй-Левицький наче змальовує з картини художника Р. Касаса «Юна декадентка»: «Він углядив Настусю, котра спала, сидячи на канапі. Її голова скотилась на залом спинки канапи, аж звисилась набік. Руки були розкидані, неначе в мертвої. Лице було бліде й лиснюче, неначе в морфіністки»⁷. Ймовірно, джерелом пародії слугували радше твори українських письменників, ніж згадана картина, проте поза Настусі

¹ Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 305.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 301.

⁵ Там само. С. 294.

⁶ Там само. С. 319.

⁷ Там само. С. 330.

викликає саме таку асоціацію. Блідість персонажів у творах декадентів доволі типова, наявна в О. Плюша; Г. Хоткевич навіть називає одну з героїнь «Біла» (з однойменного оповідання), через асоціацію її з цим кольором.

Прикметно, що І. Нечуй-Левицький майже не описує вбрання дівчини, оприявлюючи одяг переважно через реакцію на нього інших персонажів. Такі деталі у письменника досить часто розкривають психологію героїв: у повісті «Навіжена» — показує прагнення Каралаєвої здаватися молодою¹; у «Кайдашевій сім'ї» жовті чоботи Кайдашихи є об'єктом пародії та характеристики героїні. Отже, у творі спостерігаємо відсутність описів, пов'язаних з естетикою химерного вбрання: автор навмисне не подає зображення дивного одягу декадентів, що не характерне для його стилю.

Особливість реалістичної поетики — звернення до реалістичного опису простору. На відміну від декадентів, І. Нечуй-Левицький не акцентує увагу на химерності та нереальності. Замість дивного житла, як, наприклад, у романі Ж.-К. Гюїсманса «Навиворіт», подано невеличкі описи Києва, які слугують реальними декораціями, увиразнюючи надмірну та штучну театральність головних героїв.

Автор створює химерний світ лише в уяві героїв: «ми з Соломенки нюхатимемо й бачитимемо африканський май <...>. В Капленді та в Трансваалі тепер саме цвітуть лілії, рожі, фіалки, жасмін та резеда. Це все одно задля нас, що це все цвіте буцімто і в нас тутечки»².

Узагалі, візуальні метаморфози в повісті реалізовані лише словесно: фантазії декадентів не знаходять зорового втілення навіть у їхньому власному погляді. І. Нечуй-Левицький не описує зміни простору (перетворення Києва на Африку, а Лисої гори — на Брокен) через бачення героїв. Персонажі тільки розмовляють про ці трансформації (на відміну від Омелька Кайдаша з повісті «Кайдашева сім'я», який під час алкогольних мандрів бачив цвітіння папороті, чортів на свинях тощо).

У такий спосіб письменник унаочнив штучність декадентського світу, відмовивши йому в предметності та візуальній реалізації. Так, герої перетворюються на іхтіозаврів лише у власній

¹ Детальніше у підрозділі «Театральні засоби візуалізації».

² Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 317.

уяві (про цю трансформацію розповідає Павлусь, вона не виходить за межі його репліки); автор візуально оминає це перетворення як неміметичне, а, отже, вигадане, неможливе, неіснуюче.

І. Нечуй-Левицький подає метафору «перевернутого зображення», розкриваючи конфлікт бачення героїв із реальністю: за чудне місто Будди Настуся та Павлусь, уже збожеволівши, сприймають Київ, дивлячись на нього згори вниз. Слід додати, що в розмові герої змішують до купи образи різних країн та часів, зокрема, кохання від «допотопного» до «всіх богів і богинь од Ваала й Молоха й до київських відьом на Лисій горі»¹, що характеризує декадентів, які існують поза часом і простором, а отже, поза реальністю загалом.

Як зазначав М. Бердяєв, «декаденти <...> прагнуть залишити за собою можливість сказати, що реальності не існує, що нічого немає, відчують відразу до нав'язливості всього реального»². Час для декадентів теж «перевернутий»: Павлусь спить удень, а гуляє вночі.

Образи, які виникають лише в розмові між Настусею й Павлусем, письменник запозичив із творів декадентів. У своїй статті «Українська декадентщина» І. Нечуй-Левицький зазначає: «Вони не церемоняться писати так: моя любов рожева, а твоя любов стала жовта, зашкарубла; на зелених луках од заходу зеленіла сіножать, і там паслись червоні корови; моє палке серце посиніло од твоєї байдужості і т. д.»³.

У повісті «Без пуття» знаходимо: «Моя любов до цього часу була жовта, неначе листя вмираючої осені»⁴, «Він став перістий!»⁵, «Вона стала ряба»⁶. Загалом ці образи важко назвати декадентськими, бо хоча вони й неміметичні, проте й не символічні. Вирази «Чад, Паща та Чорне» взяті з новели В. Винниченка «Глум», у контексті якої позначають божевілья людини, засудженої до страти. У повісті І. Нечуя-Левицького це значення втрачається, образи змішуються, проте, використані в мові божевільного, звучать доволі переконливо.

¹ Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 313.

² Бердяєв Н. Декадентство и мистический реализм. Духовный кризис интеллигенции. [Електронний ресурс]. Санкт-Петербург, 1910. URL : http://www.odinblago.ru/berdaev_dekadanstvo

³ Нечуй-Левицький І. Українська декадентщина... С. 194.

⁴ Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 301.

⁵ Там само. С. 315.

⁶ Там само.

Звертаючись до візуалізації побутових речей, І. Нечуй-Левицький пародіює потяг декадентів до містифікації та символізму. У сцені символічного обміну серцями гребінець здається Настусі списом. М. Бердяєв зауважує: «Декадентство прийняло на себе муку туги за містичною реальністю, за надлюдським буттям, відобразило на собі втрату смаку до світу повсякденності, але страждає на хворобу безсилля досягти реальності буття»¹. І. Нечуй-Левицький пародіює неміметичну естетику декадентів, наголошуючи на її нежиттєвості. Зокрема, герої не можуть обмінятися серцями, тому влаштовують обмін одягом, пасмами волосся та нігтями.

Павлусь постійно уявляє себе надлюдиною з містичними можливостями й фактично живе у світі ілюзій. Водночас він коментує їх з реалістичного погляду. Найвиразніше різницю між містифікованим і реальним баченням показано у сцені в корчмі: «Я обороняв од неправдивих нападів своїх коханих англійців та розсердився, спанхнув, вхопив Максимову гармату, націлювся й шпурнув нею в Трансвааль. А їм, дурням, здалось, що я вхопив пляшку та пожбурих нею в піраміду з пляшок з винами на широкому прилавку і влучив саме в середину <...>. Я тоді беру другу гармату й смальнув нею в Оранжеву республіку <...>. Тим дурням здалося, що я попер пляшкою в скляну шафу з пляшками»².

Узагальнюючи, можна стверджувати, що в повісті «Без пуття» наявні дві візуальні стратегії — реалістична міметична і декадентська неміметична. Варто зазначити, що, окрім різних естетичних уявлень, вищеназвані стилі вирізняються протилежним відношенням до поняття «мімезис»: для реаліста необхідним художнім критерієм є відтворення дійсності, для декадентів — протест проти цієї дійсності та перетворення її в акт мистецтва.

І. Нечуй-Левицький змушує грати персонажів-декадентів на реалістичному полі. Реалістичне бачення притаманне усім іншим героям, а також авторові, через що, по-перше, декадентське бачення Настусі та Павлуса підкреслюється, по-друге, пародіюється та протиставляється. До того ж, персонажів оточують винятково реалістичні описи Києва, що не мають будь-якого натяку на містичність.

Отже, письменник уникає змалювання будь-яких візуальних виявів декадентства: одяг зображено лише через реакцію на нього; екзотичні згадки про інші світи та трансформацію героїв у тва-

¹ Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм. Духовный кризис интеллигенции... С. 20.

² Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 337.

рин подано лише у діалогах. Власне, так як вказано, що герої — божевільні, автор міг би оприявити їхні візії, проте вирішує повністю відмовити декадентському світові у візуальному вираженні.

Зовнішній вигляд героїні, хоч і схожий на декадентський, проте дістає суто реалістичне навантаження: це зображення хворої людини, а не естетичного символу, як наприклад, образ музи в О. Плюща або дівчини на чорному коні в М. Яцкова. Як зауважує Р. Ткаченко, «чим більше в постатях Плющевих героїв смертельного чару, тим з більшими підставами читач повинен бачити в них людей ніби “не від світу сього”, неперебутніх творчих особистостей»¹.

Настуся й Павлусь унаслідок свідомого асоціювання з механічністю, смертю і штучністю постають саме тінями, ляльками із заводним механізмом. І. Нечуй-Левицький сприймає декадентів поза межами зорової реальності, не опредметненими, штучними, такими й показує їх читачам. Літературний світ персонажів «Без пуття» — реалістичний, що поглиблює контраст між персонажами, їхнім баченням дійсності і самою дійсністю, створює конфлікт між справжнім і штучним.

У діалогах декадентів наявні візуальні елементи, які не є ні наслідкуванням (бо не мають подібних об'єктів у реальному світі), ні декадентством (бо «списані» із творів інших декадентів без естетичного навантаження): «Я вже ніби проковтнув тебе всю, почуваю вже тебе у своєму мрійному нутрі і все-таки не можу гаразд наїстись тобою, твоїми очима, твоїми бровами»², «він став рожевий <...> вона стала блакитна»³ тощо.

І. Нечуй-Левицький не сприймав ідей синестезії, зокрема спробу синтезувати малярство і музику, до яких удається О. Плющ. Тож у повісті ця декадентська стратегія не дістає вираження, а звучить як нісенітниця. Цим автор нівелює саму претензію декадентства на індивідуалізм, на сфери позасвідомого. Мова декадентів схожа на мову чужинця, який не знає, як правильно вживати слова й називати реальні речі. М. Наєнко слушно підкреслює: «Зі змісту оповідання “Без пуття” можна зробити висновок, що письменнику впали в око переважно зовнішні вияви нових мистецьких віянь»⁴.

¹ Ткаченко Р. Поклик химери. Декаданс в українській літературі к. ХІХ — п. ХХ ст. Київ: Книга, 2010. С. 86.

² Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 303.

³ Там само. С. 315.

⁴ Наєнко М. Іван Нечуй-Левицький і модернізм. *Іван Нечуй-Левицький: постать і творчість*: збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси: Чабаненко Ю.А. 2008. С. 136.

Отже, наочні маркери декадентства наявні лише в описі самих декадентів і в їхніх діалогах. З естетики химерного, еротичного, символічного, позасвідомого, забороненого та екзотичного І. Нечуй-Левицький залишає лише танатологічне, яке використовує в реалістичному руслі; руйнує естетичну функцію уривків із доробку декадентів та символістів, перетворюючи їх на пародійний засіб, запозичуючи в них лише формальні ознаки.

2.3. ВЗАЄМОДІЯ СЛОВЕСНОГО ТА ВІЗУАЛЬНОГО В ПОВІСТІ «ПРИЧЕПА»

Повість «Причеп» зазнала неоднозначної оцінки сучасниками письменника. Так, М. Драгоманов звинувачує письменника в тенденційності, вважаючи, що замість індивідуальних характеристик І. Нечуй-Левицький створив «кукли з загальними етикетками — шляхтич, шляхтянка, поляк, полька, — і заставив безосновно зовсім вже ідеалізувати волинське попівство перед шляхтою»¹.

Можна сказати, критик вбачає тенденційність, з одного боку, у «етикетності» представників польської шляхти (Зося Лемішківська, Ясь Серединський), з іншого — в ідеалізації українського попівства (Ганя, отець Хведор), сприйнявши повість у руслі возвеличення українців. І. Нечуй-Левицький намагається вивести узагальнену формулу, кліше поведінки та світогляду, властиві представникам різних націй та станів, що не може не призвести до певної схематизації персонажів, проте дії героїв пояснені, формування їхніх характеристик логічно обумовлене, а мотиви зрозумілі, що робить їхні образи довершеними.

Персонажі-поляки мають спільні риси, які, окрім національної приналежності, обумовлені соціальним станом — панством (пиха, хвалькуватість). Проте вони також є героями з власною, відмінною одне від одного, обґрунтованою вдачею, що виводить їх поза рамки етикеток. Отже, письменник створює різні соціальні типи, кожен представник якого має мати власні риси, що вписуються в ідею реалізму.

Також варто підкреслити, що Ясь Серединський — представник не польського, а змішаного, українсько-польського роду, який сформувався внаслідок ополячення його предка, що виводить персонажа з етикетки «поляка», розгортаючи дискурс дена-

¹ Драгоманов М. Література російська, великоруська, українська і галицька. *Літературно-публіцистичні праці* : у 2 т. Київ, 1970. Т. 1. С. 162.

ціоналізації. С. Єфремов зазначав: «Повісті “Причепи” й “Хмари” виставляють процес денационалізації української інтелігенції на два боки: перша — дорогою сполячення, друга — обрусення»¹.

М. Наєнко вказує на свідомий творчий експеримент письменника: «Нечуй-Левицький бачив, що українське суспільство в його часи перебувало ніби між молотом і ковадлом: з одного боку тиснув на нього “новий”, російський, колонізатор, а з іншого — ніяк не можна було позбутися рудиментів “старого” — польського. В повсякденному бутті така ситуація породжувала неабиякі драми й трагедії, і письменник вирішив глянути на них з позицій будування сім’ї»².

М. Тарнавський вбачає у «Причепі» «повчальну історію про загрозу гендлювання соціальним станом»³. З думками дослідників важко не погодитись, адже конфлікт «Причепи» побудований на протиставленні і національного, і соціального: сполячення Яся Серединського та Якіма Лемішки, згубний вплив зміни соціального стану на сім’ю також відображений у повісті.

Н. Крутікова слушно зауважує: «Щодо характеристики добре знаного Нечуєм-Левицьким волинського попівства, то його представники (о. Хведор, о. Мойсей) змальовані правдиво, без ідеалізації, а подекуди в іронічно-шаржованому плані»⁴. Важко не погодитись, враховуючи те, що знайомство з цими героями відбувається під час пияцтва, яке обидва намагаються приховати від своїх дружин. Дещо ідеалізованим можна вважати лише образ Гані, який, проте, має неідеальну рису — емоційну слабкість, що робить її жертвою у стосунках з Ясем.

І. Франко, сперечаючись з критикою М. Драгоманова, оцінює «Причепу» (як і творчість І. Нечуя-Левицького загалом) протилежним чином. У статті «Ювілей Левицького (Нечуя)» (1905) дослідник зазначав, що твори І. Нечуя-Левицького не можуть бути тенденційними, тому що письменник «змалював поляків, Лемішок, Радюків таких, яких бачив, без ніякої тенденції», адже схопив персонажів «живцем із життя, таких яких бачив, знав, розумів»⁵.

¹ Єфремов С. Історія українського письменства. Київ, 1995. С. 483.

² Наєнко М. Польські мотиви в українському реалізмі. *Іван Нечуй-Левицький: Причепи та Гетьман Іван Виговський*. [Ел. рес.] URL : http://shron1.chtyvo.org.ua/Naienko_Mykhailo/Polski_motyvy_v_ukrainskomu_realizmi_Ivan_Nechui_Levytskyi_Prychepa_ta_Hetman_Ivan_Vyhovskyi.pdf

³ Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі... С. 173.

⁴ Крутікова Н. Розкрита книга життя... С. 13.

⁵ Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя). *Франко І. Зібрання творів*: у 50 т. Київ, 1982. Т. 35. С. 375.

Таким чином, І. Франко немов протиставляє тенденційність та реалістичність. З одного боку, персонажі буквально списані з життя, адже мають певний прототип у реальності; з іншого — вони, на думку вченого, не виражають авторської позиції.

Така оцінка обумовлена різницею поглядів письменників. І. Нечуй-Левицький у праці «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування)» (1787) писав про реалістичний твір як своєрідне дзеркало, подивившись в яке, людина має зробити висновки, співвіднісши себе та персонажа¹. І. Франко у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) підкреслював важливість саме авторської позиції, адже письменник мусив згрупувати факти так, щоб у читача склався певний висновок².

Власне, дослідник трактує творчість письменника як своєрідний конфлікт «зорового» та «розумового»: «Ів. Левицький, се великий артист зору, се колосальне, всеобіймаюче око тої України. Те око обхапує не маси, не загальні контури, а одиниці, зате обхапує їх з незрівнянною бистротою і точністю, вміє підхопити відразу їх характерні риси <...> Мислитель, свідомий артист дрібненькими кроками поспішає за вказівками того ясного зору, силкується раз більше, а раз менше вдачно групувати, поглиблювати матеріал, достарчений зором. Але зір, зорові враження звичайно переважають»³.

Видається слухним акцент саме на зоровому, адже значна роль візуальності у творчості письменника не викликає сумніву, проте виникають питання у зв'язку з протиставленням «мислителя» та «артиста зору». Повість «Причеп» є саме тим твором, ідея якого значною мірою розкривається за допомогою використання візуальних засобів, тобто словесні характеристики конкретизуються через зорові образи та ефекти.

Так, герої неоднакової вдачі (Ясь та Ганя) бачать різний пейзаж, дивлячись на одну картину; відмінності між шляхтою та духовенством показані через протилежні ідеали жіночої краси; відбиття у портретах домінуючого соціотипу чи нації окреслюють наміри героїв та слугують передбаченням дії; образи сновидінь розкривають причини подій тощо.

¹ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... 255 с.

² Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи... С. 13. Детальніше у підрозділі «Концепція реалізму І. Нечуя-Левицького».

³ Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя)... С. 375.

У «Причепі» І. Нечуй-Левицький зображує дві протилежні пари: українку Ганну з духовного роду і пана Яся Серединського із зuboжілого українсько-польського роду; міщанина-українця Якіма Лемішковського і панну-польку Зося. Варто додати, що духівництво тоді було проміжною верствою між панством та селянством, що зумовлювало світоглядну схожість з тим чи іншим соціотипом. Балабуха («Старосвітські батюшки та матушки») відноситься до першої категорії, а Ганя («Причепи») — до другої.

У XIX ст. панувало розшарування на соціальні стани, які суттєво відрізнялись одне від одного. І. Нечуй-Левицький поглиблює цей конфлікт національним, змішуючи поляків та українців. Повість розпочинається розповіддю про вбогого отця Хведора, батька семи дочок. Письменник акцентує на цьому факті, щоб пояснити своєрідний мезальянс Гані та Яся, який, по-перше, був бідним, по-друге, зі світського стану.

У зображеннях героїв І. Нечуй-Левицький підкреслює риси тих станів та націй, до яких себе зараховують самі персонажі. Зокрема, змальовуючи Яся, письменник акцентує саме на польських та панських рисах, які немов перемагають українські: «сидів тут неначе предок його, козак Середа: той був волос розкішний, густий, кучерявий; той вус чорний, те ж лице з рум'янцем, ті брови рівні, блискучі, густі; той козак Середа, та не той! І волос на голові був м'якший у пана Серединського, і кучері лисніли, наче шовк, і брови тонші, і вуси наче вимальовані на білому виду. З-під чорних брів світилися чисто польські ясно-сірі <...> очі»¹. Ганя, на противагу Ясеві, вродлива виключно «українською» вродою.

І. Нечуй-Левицький порівнює портрети представників різних соціотипів і націй Ясі та Гані в однакових обставинах, після здобуття несподіваного багатства: «Ясь вступив до хати вже паном, гордо й поважно, без ознаки жадної тривоги, жадного зворушення на лиці, неначе він досягнув тільки того, що до його по праву й належалося»²; «Несподівана розкіш, безробіття та спокій заколихали її, як малу дитину, надали спокій рисам лица чистого, білого, як мармор»³. Хоча домінанта обох портретів — спокій, щодо Гані — це спокій багатого господині, якій не страшно за своє майбутнє, а Яся — то панська пиха.

¹ Нечуй-Левицький І. Причепи. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1965. Т. 1. С. 144.

² Там само. С. 173.

³ Там само. С. 181.

Письменник поглиблює цей контраст, акцентуючи на різниці: «І не раз Ганя, сидячи на м'якому кріслі, задивлялась на веселі покої, а Ясь, заклавши руки за спину, закинувши гордо голову, спустивши віка на очі, тихою стопою походжав по покоях. *По одній його поставі, по одному лиці можна було бачити неоднаковий вплив несподіваної зміни життя на дві неоднакові вдачі*¹ (курсив наш. — Я. М.).

Трансформація Яся у пана продовжується, відбиваючись і на візуальному рівні: «І лице його тепер стало інше: і ніс вирівнявся, виріс, і щоки надулись, і брови стали супитись, і очі втратили дитячу ласкавість і засвітились якимсь ніби звірячим вогнем, — знать було, що інші думки, інші почування заворушились в його душі»².

І. Нечуй-Левицький паралельно оповідає історію польки з панського роду Зосі та українця-міщанина Якіма Лемішки. Лемішки досягли заможності важкою працею, проте їхній син, вивчившись у гімназії, починає зневажати сільську роботу, розмовляти по-російському, по суті, відчувати себе представником іншої соціальної верстви.

Змінюється і його портрет: «Батько подививсь на сина, неначе вперше бачив його. Перед ним сидів панич, як маківка, в сиртущі, з розкішним кучерявим волоссям, зачесаним набік. На білому панському виду грали рум'яці»³. Отже, Яким починає себе вважати за пана, тож вибирає Зося з панського роду за дружину.

З першого дня Зося намагається змінити міщанський побут Лемішок на панський: «Швидко європейський вплив показався на всьому побуті старосвітського дому. У світлиці в Лемішки стіл стояв вже не в кутку під образами, а опинився перед канапою <...> Зося навіть вмовила стару Лемішчиху надіти на голову очіпок з білими оборками, стуливши його як можна ближче до форми хустки»⁴.

Зося дбає лише про власний добробут, втілюючи мрію про заможне життя. І. Нечуй-Левицький підкреслює її ставлення до природи: героїні набридає садок, дратує спів солов'я. Вона не здатна ні до естетичного сприйняття, ні до практичного: дочекавшись смерті Трохима Лемішки, Зося зрубує дерева, замість квіт-

¹ Там само. С. 180.

² Там само. С. 336.

³ Там само. С. 195.

⁴ Там само. С. 247.

кових клумб та огородини прокладає широкі стежки. Зрештою, героїня вмовляє чоловіка продати майно та поїхати до Києва. Прогайнувавши спадщину, Лемішка змушений стати управителем на бідній економії у Тхорівці, де й відбувається його зустріч із Серединським та Ганною.

Портрети Гані та Зосі протиставляються: І. Нечуй-Левицький порівнює не красу (обидві героїні привабливі), а ідеали вроди для кожного стану, відповідність людини та місця. Контраст поглиблюється візуальною взаємодією інтер'єру та людини: «Вся її постать дуже була підхожа до розкішної обстави, до килима дорогого, на котрому розіслала вона свій шлейф, поклала маленьку ніжку, до мармурових столів»¹, — сказано про Зосю; «Вона й гарна, навіть дуже гарна <...> тільки краса її якась не панська. Так не пристає її постать до тих великих дзеркал, до тих високих, здоровецьких вікон»² — про Ганю.

Підкреслено вплив канонів вроди на різні соціотипи: «Князь сидів поруч з Ганею. Її дуже показна краса, її чорні брови, блискучі очі, рум'яні щоки при білім уборі дуже видавались виразністю пружків лица. Але, придивившись до повних плечей Зосі, здивившись на її уста, котрі вона вміла дуже гарно запишати, на її гарну вроду взагалі, князь устав і сів на хвилину коло неї, зацікавлений її гарною вродою та кокетством»³. Князеві, як представнику панського стану, впадає в очі саме поведінка Зосі.

Слід підкреслити, що й вроду князівни Ясь та Ганя сприймають по-різному: Гані вона видається старою, а Ясь наголошує на її вмінні тримати себе. Схожий діалог відбувається між отцем Хведором та Серединським і про Зосю. Ясь виділяє «тонкі манери», які Хведором сприймаються як щось недоладне: «крутила головою, мов коняка в спасівку, як її мухи та гедзі кусають», «кидає тими ногами, як дика коза, тільки патли тріпаються»⁴.

Зося та Теодозя, хвалячи Ганю перед Ясем, акцентують на відмінностях між ними: «Яка вона гарна, з тією оригінальною красою українською, з тими примітними рисами лица, з тими чорними бровами <...>. Як вона любить помірність, навіть модою нехтує, уборами жертвує задля того, щоб тільки обминути

¹ Нечуй-Левицький І. Причепи... С. 306.

² Там само. С. 308.

³ Там само. С. 321.

⁴ Там само. С. 322.

той ефект <...>. Ясь добре тямив, що цю мову треба читати навпаки, як книжку, розгорнуту перед дзеркалом; що йому кажуть, ніби його жінка має сільську, мужичу красу, не вміє гаразд убратись по моді, хоч і має засоби»¹.

Отже, Ганя протиставлена Зосі з точки зору відмінностей між соціотипами: по-перше, через відповідність вроди та інтер'єру, по-друге, через реакцію представників різних соціальних станів. Ганя, яка на той час була багатшою за Зося, не сприймала «панські манери» чи вбрання як щось важливе, залишаючись дбайливою господинею, асоціюючись радше з заможною селянкою, ніж з багатю пані, що й зумовило конфлікт між нею й Ясем, який, натомість, вважав себе паном і прагнув відповідну дружину.

Зося стала втіленням цього ідеалу. Здогад Гані про зраду чоловіка підтверджений візуально. Прийшовши на іменини до Зосі, вона помічає однаковий багатий інтер'єр: «Та кімната була обклеєна такими самими шпалерами, які були в її спочивальні. Над Зосиним ліжком висів достоту такий самий килим, як над її ліжком»².

І. Нечуй-Левицький підкреслює відмінність між персонажами і за допомогою пейзажу, описуючи красу Нестеринського яру через метафори розкішних покоїв: «Чи є ж в світі покої, кращі од тих ярів? Під ногами стелеться зелений трав'яний килим; по обидва боки йдуть стінами гори з зеленим деревом»³. Оцінка пейзажу персонажами неоднакова: Ганя протиставляє красу природи панським кімнатам, Ясь хвалить розкіш та багатство.

Ця відмінність увиразнюється та повторюється, адже один і той же пейзаж у Кам'яному герої також сприймають по-різному: «Гані з'являвся якийсь чудовий вигляд чарівничого місця, якась палата, якийсь садок, повний квіток, де поміж деревом гуляли мармуряні люди. А Ясь бачив себе великим бундючним паном в золотих палацах, де горіли тисячі свічок, де ворушились сотні великих панів»⁴.

Героїня мріє про багаті покої, навіть не сподіваючись на таке багатство: «Уявилася їй, ніби намальована на картині, гарненька, м'яка мебіль, покрита рожевою свіжою матерією, а по стінах і по

¹ Там само. С. 328.

² Там само. С. 352.

³ Там само. С. 68.

⁴ Там само. С. 175.

підлозі гарненькі килими з трояндами та гвоздиками; уявилося їй навіть велике дзеркало в золотих рамах, де її було видко всю — молоду та гарну»¹.

Ця мрія повторює інтер'єр у Кам'яному, де Ясь згодом дістане місце управителя: «Ганині покої були обсипані по стінах і по завісах чудовими букетами троянд, ніби недавнечко нарваних у саду. Скрізь по світлицях простяглася довга стежка дорогого килима, закиданого оберемками лелій, фіялок, рож, ніби на грядках»². Прикметно, що покої є немов віддзеркаленням природи, відтворенням її форм людьми.

Слід зазначити, що порівняння природи та багатих інтер'єрів у повісті наскрізне. На початку твору письменник показує відмінність між персонажами через сприйняття пейзажу: прикметно, що Ганя обожнює природу, а Ясь та Зося уявляють замість неї розкішні покої.

Перед смертю, усвідомивши зраду Яся та згубний вплив на нього багатства, Ганя бачить сон, обернений до пейзажу Нестеринського яру на початку повісті: «Великі світлиці ширшали, довшали, перевертались на нестеринські яри, тільки гори були вкриті не зеленою травою, а дорогими килимами, шпалерами, дзеркалами»³.

Дотичними до цього опису є емоції Гані під час першого візиту в Кам'яне: «все те здавалось їй великопанським вередуванням, що розвернулось би на весь світ, ладне простягтись на всю землю, і ще й репетувало б, що йому й землі мало!»⁴. У обох описах багатство видається ворожою людині та природі стихією. Варто підкреслити, що таке відчуття притаманне тільки Гані, на відміну від Зосі та Яся.

Уві сні символічно відзеркалений трагічний поворот у житті Гані: природа обертається на розкіш, яка не здатна ні напоїти людину, ні вберегти її. Ясь втрачає людське обличчя: «в його очі страшні, звірячі»⁵. Відображення Гані під час прогулянки Нестеринським яром та уві сні взаємно обернені: свіже лице та червоні уста перетворюються на зомліле обличчя з широкими очима. Хоч зображення уві сні скидається на фантастичне, проте порт-

¹ Нечуй-Левицький І. Причепа... С. 162.

² Там само. С. 180.

³ Там само. С. 369.

⁴ Там само. С. 177—178.

⁵ Там само. С. 369.

рети героїв у ньому реалістичні, повторюють стилістичні домінанти минулих описів: трансформацію Яся у жорстоку людину та смертельну хворобу Гані.

Лейтмотивним є образ води. У прогулянці Нестеринським яром це — криниця, у якій відображено молоду Ганю, втілення життя; уві сні вода перетворюється на люстерко, де віддзеркалюється Ганя на порозі смерті. Сама функція води руйнується: вона вже не здатна врятувати героїню, втамувавши її спрагу, лише показує її страждання.

Коли Ганя закидає Ясеві, що він тепер навряд чи взяв її за жінку, йому здається, «що Ганя йде по льоду, підлитому водою, посіченому теплим весняним промінням, що вона сама, ніби зумисне, зійшла на пролизину»¹; сама героїня після усвідомлення зради Яся відчуває, що «вона впала в глибоку, прудку воду»².

Прикметно, що ці візуальні передчуття видаються немов продовженням одне одного, хоча вони відчуті людьми неоднакової вдачі, різниці між якими постійно підкреслюється. Видається, що ці візуальні передчуття є своєрідною авторською візуальною мовою у творі. Наслідки «змішання соціотипів» трагічні: Ганя вмирає, Ясь лише збіднівши, починає розуміти свою провину. Лемішка, не довівши дітей до пуття через марнотратство Зосі, з ностальгією згадує батьківський сад, проданий іншим людям.

Візуальне у «Причепі» можна умовно поділити на дві категорії: візуальні образи — портрети, пейзажі, інтер'єри, і вияви підсвідомого — сни та передчуття. Візуальні компоненти підпорядковуються ідеї твору. І. Нечуй-Левицький, використовуючи візуальне, будує повість «Причепи» як творчий експеримент: змішує образи героїв різного соціального стану та національності. Неоднакових Яся та Ганю письменник показує під впливом однакових обставин, у чому відверто зізнається.

Повість на перший погляд видається переобтяженою візуальними деталями, які постійно протиставляються одна одній. Проте вони слугують меті показати відмінність світогляду українців та поляків, духівництва та панства. Таким чином, через візуальне розкривається національний та соціальний аспекти. Зображення виходить за межі побутової правди, адже письменник свідомо зіставляє героїв через візуальне: реакцію на однаковий пейзаж або портрет; порівняння образів у сприйнятті героїв з різних соціальних верств.

¹ Там само. С. 325—326.

² Там само. С. 352.

РОЗДІЛ 2. Стратегії візуальності у прозі І. Нечуя-Левицького

Повість має чітку структуру: портрети Зосі та Гані взаємно протиставлені один одному; природа постійно нагадує інтер'єр багатих покоїв та навпаки; пейзаж уві сні Гані обернений до пейзажу на початку твору; її мрія про розкішні покої збувається майже дослівно; інтер'єр Зосиної опочивальні нагадує речі з кімнати Гані, що неоднозначно вказує на зраду. Отже, портрети, пейзажі та інтер'єри втілюють свідому ідею письменника: їх опис не є випадковістю, обмеженою лише наочністю та побутовою правдою.

ФУНКЦІОНУВАННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ФОРМ ЗОБРАЖЕНЬ У ПРОЗІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

3.1. ТЕАТРАЛЬНІ ЗАСОБИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ

XIX століття позначилось бурхливим розвитком театру в Україні: створюються стаціонарні колективи, закладаються основи класичної української драматургії, діє театр корифеїв, де виступають такі визначні актори, як Марко Кропивницький, Марія Заньковецька, Микола Садовський, Панас Саксаганський.

Вплив театру позначився і на літературній творчості. М. Кодак зазначає: «Прагнення вловити гострі конфлікти й суперечності життя у свідомості людей під впливом нових суспільних відносин спричиняється до драматизації реалістичної романістики»¹.

Театралізацію прози підкреслює і Д. Наливайко: «Драматизація роману у «споріднених жанрів» реалістичної літератури XIX ст. полягає у все зростаючому прагненні до показу зображуваного, до засвоєння і специфічної переробки відповідних компонентів драматичної структури»². Митці насичували літературу прийомами, які притаманні сценічним творам. Таким чином, читач міг виразно уявити написане, слідкувати за подіями, що розгорталися на сторінках твору, так само, як він спостерігав би за ними в театрі.

І. Нечуєві-Левицькому належать такі драматичні твори, як «На Кожум'яках» (1875), «Маруся Богуславка» (1875), «Голодному і опеньки м'ясо» (1887), «Попались» (1892), «В диму та в полум'ї» (1910). Н. Крутікова пише про інтерес письменника до театрального мистецтва, який не вичерпувався написанням драматичних творів: «Нечуй-Левицький цікавиться розвитком українського національного театру і драматургії. Художні нариси-рецензії він присвячує славетним українським акторам («З Кишинева», 1885; «Марія Заньковецька, українська артистка», 1893)»³.

¹ Кодак М. Реалізм. *Історія української літератури XIX століття* : у 3 кн. / за ред. М. Яценка. Київ: Либідь, 1997. Кн. 3. С. 62.

² Наливайко Д. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. ... С. 30.

³ Крутікова Н. Розкрита книга життя... С. 39.

Листування також свідчить про зацікавлення письменника: зберігся лист до Марії Заньковецької, у якому він вітає актрису з ювілеєм (від 21 січня 1908 р.)¹. Отже, можна стверджувати, що І. Нечуй-Левицький цікавився мистецтвом лицедіїв як письменник, критик, глядач. Його зв'язок з театром не підлягає сумніву, проте ці взаємини досить неоднозначні.

З одного боку, саме драматургія письменника не мала гучного успіху: найбільшу славу здобула п'єса «На Кожум'яках», проте лише у комічній переробці М. Старицького, під назвою «За двома зайцями». По суті, критики дорікали письменнику за надмір описового елементу. З іншого, до сьогодні користується популярністю повість «Кайдашева сім'я», неодноразово перетворена на п'єсу, що доводить взаємовпливи прози на драматургію і навпаки.

Окремо варто розглянути сценічність у прозі письменника, яка присутня на різних рівнях. Так, темою творів «Гастролі» та «На гастролях у Микитянах» є життя артистів; театральна поведінка властива Марті, Степаніді та Турман («Хмари»), сестрам Пшепшинським («Причеп»), Фесенкові («Над чорним морем»); розігрують комедії персонажі «Українських гумористів та штукарів» та «Старосвітських батюшок та матушок»; наскрізь пронизані театральністю твори «Навіжена» й «Київські прохачі».

Доречно окреслити межі терміна «театральність». Одним із перших його ввів А. Шлегель, розмежувавши поняття «драматичність» (засоби театральності, властиві лише цьому мистецтву) та «театральність» (засоби, які не збігаються з драматичними і можуть функціонувати в інших родах і видах літератури)². Дослідники виокремлюють і антропологічне значення цього феномена. В. Халізов окреслює театральність як тип поведінки: «жестикуляція і ведення мови, здійснювані у розрахунок на публічний, масовий ефект, свого роду гіперболу “звичайної” людської поведінки»³. Схожим чином трактує цей феномен М. Евреїнов, який створив концепцію так званого «театру для себе»⁴.

Отже, поняття «театральність» від позначення специфічних рис мистецтва поширюється у сферу людських стосунків, означаючи поведінку, яку можна окреслити як гру на публіку. І успіх цієї

¹ Нечуй-Левицький І. Лист до Марії Заньковецької. 21 січня 1908 р. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 10. С. 476.

² Паві П. *Словник театру*. Львів, 2006. С. 478.

³ Халізов В. *Драма как род литературы. Поэтика, генезис функционирования*. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1986. С. 70.

⁴ Евреинов Н. *Демон театральности* / ред. А. Зубкова и В. Максимова. Санкт-Петербург: Летний сад, 2002. 535 с.

«вистави» залежить від погляду глядача, його критичного ставлення та майстерності «акторів», відповідності своїй ролі тощо.

Варто підкреслити, що І. Нечуй-Левицький пов'язував театральну поведінку у значенні «театру для себе» з соціальним станом: вважав, що вона притаманна панам. Прикметними є манери Турман («Хмари»), яка свідомо грає свою роль, ретельно обираючи коло глядачів: «На самоті й при слугах вона ніколи не кашляла тим модним петербурзьким кашлем, котрий ніби натякав на великі перебуті турботи життя»¹.

Степанида з Мартою копіюють цю поведінку перед своїми чоловіками, які, перебуваючи поза межами цього театралізованого коду, сприймають кашель як застуду. Ольга, вихованка Турман, відгадує це послання, через що реагує на нього усмішкою. Отже, письменник, застосувавши подвійну реакцію глядачів, акцентує на недоречності й незрозумілості такої поведінки.

І. Нечуй-Левицький звертає увагу читачів на надмірну театралізацію Турман: «Щоб показати провінціальним паніям її незвичайність, вона почала закутуватися у шаль і тихесенько підійматися, неначе хто підкручував пружини під канапою. Ті пружини підіймали її вгору, ніби ляльку»². Порівняння з лялькою не випадкове: таким чином письменник поглиблює уявлення про штучність образу героїні. Схожу асоціацію героїв з ляльками знаходимо у повісті «Без пуття»³.

Поведінку Фесенка («Над чорним морем») можна назвати повноцінною роллю — він удає із себе закоханого в Маню Навроцьку, щоб, одружившись, отримати гроші. Марта та Степанида («Хмари»), намагаючись сподобатись Воздвиженському та Дашковичу, грають в сором'язливих панночок: «Панни держали себе смирно, трохи пишались, спускали очі додолу і очевидячки хотіли вдати з себе дуже добрих і спокійних»⁴.

Отже, «актори» цілком свідомо грають свої ролі, про що свідчить наявність мети та визначеного кола глядачів. Інший тип театральної поведінки — так звана мимовільна театральність, коли людина починає грати роль несвідомо, не помічаючи своєї невідповідності сценарію.

Павло Радюк («Хмари») виглядає не як селянин, а мов актор,

¹ Нечуй-Левицький І. Хмари. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1965. Т. 2. С. 102.

² Там само. С. 106.

³ Детальніше у підрозділі «Стратегії зорового зображення у повісті “Без пуття” (“Оповідання по-декадентському”): реалістичне та декадентське».

⁴ Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 30.

що збирається грати роль селянина. І. Нечуй-Левицький акцентує на одязі, який важко співвіднести з визначеним соціальним станом: «На молодому парубкові була, правда, проста чорна свита, але пошита не сільським кравцем. Зате ж сорочка була вишита заповоччю з шовком <...>. Червона стьожка й застіжка були оксамитові, на голові бриль був солом'яний, але не простий»¹.

Така театральність здається відзеркаленням нечіткості ідей Павла, який навіть Україну сприймає як виставу: «Україна вставляла перед ним з своїм гордим, поетичним і добрим народом, багатим і просвіченим, з вольним народом, без усякого ярма на шиї, з своєю мовою в літературі, з своєю наукою й поезією <...>. І перед його очима неначе розгортувалась театральна сцена, де він бачив все те уявки»². Подвійний акцент на сценічному просторі не випадковий: перевдягання не змінює суті Радюка — він набуває маркування двох соціальних станів, перебуваючи між ними, але навіть візуально не належачи до жодного з них.

Варто додати, що І. Нечуй-Левицький розглядає театральну поведінку не лише з соціального, а й з національного боку. Письменник вважає її притаманною польському панству. Життя Зосі («Причепи») наскрізь театралізоване. Героїня навіть влаштовує таємничий спектакль, щоб зацікавити Якіма: «Підняв я голову, зирнув на гору, а там <...> там, мамо, на горі, на вершечку каменя стояв ніби якийсь янгол. Увесь він був білий, і убір на йому білий, і личко біле <...>. Перед моїми очима упав він на одно коліно проти сонця, склав на грудях руки до молитви і нахилив голову <...>. Я встав... Якась сила потягла мене на гору. Вибіг я, дивлюсь... нічого нема»³.

Після одруження Зося гратиме іншу роль, вдаючи з себе багату панну, перебільшуючи та прикрашаючи своє минуле. Слід зауважити, що в гру героїні вірять. Причин цьому декілька: по-перше, розкішний одяг, відповідний ролі, по-друге, досконалі панські манери, зрештою, недовгий час Зося справді була багатого, отже, мала потрібний досвід.

Проте І. Нечуй-Левицький виокремлює ще один факт: на його думку, полякам взагалі властиво перебільшувати, до чого також схильна і Теодозія («Причепи»). Театральність властива і сестрі Зосі Люцині, яку письменник асоціює з лялькою: «За кожним

¹ Нечуй-Левицький І. Причепи... С. 134.

² Там само. С. 149.

³ Там само. С. 197.

поворухенням чайника, за кожним поданим стаканом вона вигинала стан, шию, повертала в'язи так мило й легенько, неначе вона вся була на пружинах»¹.

Одним із виявів театральності в повісті є зумисне відтворення сестрами Пшепшинськими «живої картини» — зображення віри, надії та любові: «В театральнім покладі сіла Люцина під самою грушею коло стовбура, широко розіславши червону сукню по траві. Трохи нижче, на кам'яних східцях, по обидва боки посідали сестри.

Рузя обмахувала лице зеленою гілкою рай-дерева, а Зося посадила коло себе хлопчика в білій сорочині, підперезаній червоним пояском <...>. Вигляд і справді дуже нагадував картину трьох доброчинків і тільки тим одрізнявся, що старші сестри, з гарними, але злими лицами, більше обтілювали ніби гріхи, ніж доброчинки»².

Варто зауважити, що з початку ХІХ ст. у моду входять «живі» картини, у яких брали участь хазяї й гості, а не актори. Це було костюмоване інсценування із популярних літературних творів або живопису, зазвичай без звукового супроводу. Часто вистава була імпровізацією, під час показу глядачі намагались вгадати назву твору чи картину, сюжет якої намагались відтворити від двох до семи виконавців, та ім'я автора³.

Українець за походженням, Єремія Вишневецький («Князь Єремія Вишневецький»), щоб припасти до смаку польським магнатам, змушений був створити фацецію (виставу), розігравши паничів. Він обсилає Лису гору сіллю влітку, щоб надати їй вигляд вкритої снігом. Варто наголосити, що Єремія робить це не з власної примхи, а задля симпатій поляків, отже, цей твір також підтверджує схильність поляків до театральності.

Проте театральна поведінка українців, зображених письменником, є ознакою жартівливої вдачі, на відміну від героїв-поляків. У нарисі «Українські гумористи та штукарі» І. Нечуй-Левицький зазначає, що гумор може втілитися в «імпровізуванні

¹ Там само. С. 221.

² Там само. С. 218.

³ Родина Е. Развлечения и игры дворянской эпохи. Театральные увлечения. «Живые» картины. Шарады. Буриме. Научный блог музея-заповедника «Тарханы». [Электронный ресурс] URL: <http://museum-tarhany.livejournal.com/14096.html>

цілих невеличких комічних сцен»¹. Письменник прямо пов'язує гумор зі сценічністю, означаючи театральну складову: «Штукарі в дії — це ті ж самі штукарі-гумористи, але вони часто супроводять свої жарти якою-небудь драматичністю: смішною жестикуляцією, химерними мигами, киванням, морганням, перекривлянням, передражнюванням своїх знайомих, котре часто доходило до справдешнього артизму»².

Таким персонажем є Антін Радивилівський, зображений у нarisі «Українські гумористи та штукарі», прототип Івана Радивилівського з повісті «Пропаші». Жартома залицяючись до дівчат, він грає роль закоханого, перебільшуючи емоції розпачу; копіює жести інших людей, імітуючи їхні вади; розігрує спектаклі, зокрема, вдає з себе ображеного коханця молодиці або вмираючого тощо.

Письменник акцентує на театральності як невід'ємній складовій характеру Івана («Пропаші»): навіть освічуючись коханій Лукині, він робить це жартома, через що вона сприймає це як жарт³. Отже, на відміну від згаданих вище персонажів, Іванова театральність зумовлена саме його вдачею: по суті, для цього персонажа життя є театром, своєрідною сценою, яка не має правил, часових та просторових меж.

Отець Мельхиседек та його жінка Марта («Старосвітські батюшки та матушки») теж вирізняються штукарством, проте, на відміну від Радивилівського, розмежовують гру і життя. Вистави персонажі грають на весіллі. Марта влаштовує комедію з переодяганням, у якій можна підкреслити зміну вбрання, гриму, голосу та жестів: «Марта так змінила голос, так уміла в розмові передражнювати жидівок, що її ні на який спосіб не можна було впізнати. Вона ще до того поробила сажею товсті довгі брови, понатирала тертим угіллям щоки так, що здавалась старою й довгообразою»⁴. Отець Мельхиседек перевтілюється у мару. Прикметно, що ця вистава закінчується театральню, немов на сцені: «В хату ввійшов з реготом мрець, напнутий простирадлом, одчинив двері в кімнату й низенько поклонився матушкам»⁵.

¹ Нечуй-Левицький І. Українські гумористи та штукарі. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ : Наук. думка, 1966. Т. 5. С. 356.

² Там само С. 376.

³ Нечуй-Левицький І. Пропаші. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ : Наук. думка, 1966. Т. 5. С. 76—77.

⁴ Нечуй-Левицький І. Старосвітські батюшки та матушки. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ : Наук. думка, 1966. Т. 4. С. 120.

⁵ Там само. С. 165.

Своєрідною виставою є життя Дениса Кміти з театралізованої повісті «Київські прохачі». І. Нечуй-Левицький розповідає історію трьох жебраків. Капітанша Ольга Галецька, ставши удовою, мусила шукати службу, але не знаходила через свій високий соціальний стан; дідичка Лукія Мокрієвська прогайнувала маєток через марнотратство; Кміта вирішив заробляти гроші прохачством через поганий заробіток у канцелярії.

Збір милості письменник прямо асоціює зі спектаклем: «Рушила й старцівська ватага од церкви й перейшла під монастир до монастирської брами, постававши під брамою рядками на своїх місцях, неначе кожний займав своє, ніби нумероване, місце, як от в театрі або деінде, в якомусь концерті»¹. Власне, жебрацтво Кміти розпочиналось як жартівлива театральна витівка, схожа на переодягання у «Старосвітських батюшках та матушках»: «так добре удавали з себе старців, так гарно та жалібно примовляли, як не спромігся ніякий справдешній старець. Мені нітрішечки не було сором, бо мене спочатку бавила ця комедія»².

Зовсім з іншим настроєм починає прохачство Ольга: «З заплаканими сумними очима, з тугою та одчаєм на помарнілому виду, Галецька стала одразу ніби справдешньою старчихою, що й впізнати її не можна було»³. Потрапивши у жебрацький світ, Ольга з подивом розуміє, що прохати можуть і чиновники (Денис), і навіть дідичі (Лукія).

Жебрацтво Кміта сприймає як акторську гру, порівнюючи Мокрієвську з примадонною: «Тут в нас під монастирями є тільки зо дві, зо три таких видатних примадонн. Так вам до ладу вміє вивести голосом жалібненько та гарненько, так квиле-проквиліє, що одразу ніби гачком зачепить за серце, взрушить кожну душу та й виуде шага або й гривню»⁴. Тобто прохачство сприймається як певне театралізоване дійство, в канони якого не вписується Галецька, бо для неї жебракування — вирок, а не роль.

Старечий одяг Ольги Лукія бачить як акторське вбрання: «Ви людина освічена. Це зараз запримітиш навіть під отим латаним дрантям, що ви поначіплювали на себе. Ну, це звичайна наша ліврея на цей час <...> Ми оце в машкараді»⁵. Отже, попри жеб-

¹ Нечуй-Левицький І. Київські прохачі. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 7. С. 393.

² Там само. С. 407.

³ Там само. С. 373.

⁴ Там само. С. 394.

⁵ Там само. С. 383.

рацьку «машкару», Мокрієвська та Кміта здогадуються про високе походження Галецької, яке розкривається через манери: «Ви незугарні по-старцівському кланяться: нездатні навіть по-прохацькій виводить голос, все якось не потрапляєте в прохацький тон, а жебраєте, ніби панія ласкавенько та звичайненько просе кого-небудь зробити їй послугу»¹.

З трьох жебраків найбільш відмінний образ від старця у Дениса: «З дверей вийшов Кміта в чистенькому піджачку, причесаний, прибраний, в чистих лиснючих чоботях. Тонкий станом та рівний, з розчесаною русявою борідкою, він був зовсім несхожий на переднішого старця Кміту, замлілого, заниділого, ще й сутулуватого»². Власне, Денис майстерно грає дві ролі, які мають сценічні та часові межі: міщанин в будинку і жебрак біля церкви. Ці світи не перетинаються: Літостанський, який сватається до дочки Кміти, даючи йому милостиню в образі жебрака, не впізнає його.

Мокрієвська співається, через що її вигляд наближається до узагальненого образу старців, хоча вона вважає себе актрисою, яка грає жебрачку: «Серед світлички стояла височенька панія, тонка, рівна станом, ще гарна з лица <...> Але жовтуватий матовий вид, блідуваті, аж смажні уста наводили на думку, що ця людина або довго нездужала й тільки що встала з постелі, або має в собі якусь за давнєну слабість, невігойну й смертельну»³.

Повість «Навіжена» не лише демонструє театральну поведінку, а й загалом нагадує виставу, у якій героїня Христина порівнюється з режисером, Каралаєва — з акторкою, Ломицький та Бичківський — з маріонетками. У творі автор описує ситуацію, коли на заваді одруженню Дем'яна Ломицького і Марусі стає її матір Марта Каралаєва, яка сама мріє про заміжжя. На допомогу приходить Христина Бородавкіна, яка, вміло маніпулюючи, одружує Дем'яна і Марусю та Платона і Марту, з насолодою контролюючи два романи.

Структурно повість нагадує театралізоване дійство: перші оглядини Ломицького в домі Каралаєвої умовно можна порівняти з першою дією, початком п'єси, а весілля — із фіналом.

Христина прогнозує вчинки всіх персонажів, коригує їх, немов режисер вистави. Вона зразу звертає увагу Ломицького на

¹ Нечуй-Левицький І. Київські прохачі... С. 394.

² Там само. С. 396—397.

³ Там само. С. 411—412.

неоднозначну поведінку Марти, її наскрізну театральність. Героїня, даючи поради Дем'яну, наперед знає, що перший візит, як і сватання, закінчатися поразкою, отже, п'єса не обмежиться однією дією.

Варто зауважити, що кімната, в якій відбуваються оглядини, слугує неначе театальною сценою, а кімната поряд — закуліссям, де ховається Каралаєва, помітивши Ломицького. Христина, дізнавшись, що Марта не бажає брати участі у виставі (по суті, відмовляється від ролі взагалі), радить Дем'яну, як непомітно проникнути на територію супротивника, змінивши правила гри. Бородавкіна пропонує пограти з «двійництвом» Марти: «Ви в куцо́му піджаці зробили візит Каралаєвій новомодній, а тепер робіть візит Каралаєвій старомодній в фракку, в білім галстусі і доконче вранці»¹.

Марта відмовляється від весілля доньки, маючи на меті або одружитись самій, або залишити Марусю при собі. Христина радить Ломицькому викрасти кохану, але їй в останній момент стає шкода матір. Зазнавши поразки з викраденням, Бородавкіна вирішує додати до п'єси ще одну сюжетну лінію (роман Каралаєвої і Бичківського), яка, за усіма законами жанру, має перетнутися з іншою любовною лінією і стати поштовхом для її розвитку.

Прикметно, що Христина намагається бути глядачем («Цікаво було б слідкувати за розвитком обох романів»² — розмірковує вона), адже, маючи змогу на початку твору одружити Платона і Марту, героїня вирішує приберегти цей сюжетний хід на потім, продовживши насолоду від спостереження за закоханими.

Христина маніпулює героями, коли нагадує Платону про гроші Марти і власні борги, підштовхуючи його до одруження, пише замість нього листи до «коханої», і навіть не докладає зусиль, щоб переконати Каралаєву, що нареченому потрібна саме вона, а не її статки.

Письменник подає Дем'яна млявим, акцентуючи увагу читача на його сонних очах. Через цю красномовну деталь розкриває стан головного героя, характеризуючи його як чоловіка з «сонною думкою»³. Тож Ломицький діє за планом енергійної Христини, не маючи власного: зокрема, намагається викрасти Марусю,

¹ Нечуй-Левицький І. Навіжена. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ : Наук. думка, 1966. Т. 6. С. 23.

² Там само. С. 50.

³ Там само. С. 9.

незважаючи на сумніви. Бичківський змальований флегматичною людиною, яка виконує поради Бородавкіної через складний фінансовий стан. Отже, Дем'ян і Платон своєю поведінкою нагадують маріонеток.

Слід вказати, що сама Марта схожа на акторку «іншого театру», який не вписується в структуру Христининового сценарію. З одного боку, Марта руйнує його, а з іншого — постає головним рушієм подій. Адже, якщо б Каралаєва зразу погодилася на шлюб дочки, ніякої «п'єси» не було б. Так, необхідним елементом вистави є театральна поведінка Марти, яку можна трактувати в руслі «театру для себе».

За визначенням М. Евреїнова, «мистецтво “театру для себе” є, по суті, впорядкування, і саме в сенсі мистецтва, того загальнопоширеного (в силу інстинкту театральності, властивого кожному) явища, яке відоме частково під назвою “безкоштовної вистави” або під такими виразами, як “ламати комедію”, “зробити сцену” та ін., частково ж під виглядом тих часто створених штучно “життєвих” обставин, за яких будь-хто ставить себе в умови глядача, а інших в умови лицедіїв, або навпаки, або в умови того і іншого»¹.

Каралаєва проявляє театральність на трьох рівнях: уникання гри, вдягання маски, розігрування «комедії праці». У перших двох діях (спробах оглядин) Марта не з'являється, хоча «сценічний» простір і шум «за сценою» виразно натякає на її присутність: «Крісло було пом'яте на сидінні. Видно було, що тут хтось недавнечко сидів, встав і вийшов»². Цей мотив нагадує казку, де головному герою задля здобуття винагороди (одруження, спасіння людства) доводиться двічі програвати, на третій раз звертаючись до помічника — режисера.

Марта уникає серйозної розмови з донькою, спершу оминаючи діалог, а надалі використовуючи подвійне жонглювання фактами: Каралаєва розповідає Марусі про легковажність молодих паничів, а Дем'яну — про несерйозність панночок. Дії Марти позначені надмірною драматизацією: під час розмови вона втікає, погрожує самогубством, а одружившись сама, «роблено й штучно»³ дає дозвіл на весілля, непомітно для себе використо-

¹ Евреїнов Н. Демон театральності / ред. А. Зубкова и В. Максимова. Санкт-Петербург: Летний сад, 2002. С. 310.

² Нечуй-Левицький І. Навіжена... С. 12.

³ Там само. С. 87.

вуючи ті ж тези, якими забороняла Марусі одружуватись і які тепер подає в позитивному емоційному ключі.

У творі неодноразово усі головні герої висловлюють міркування про «подвійність» Каралаєвої, навіть Маруся не до кінця розуміє мотиви вчинків матері, яка грає ролі «ліберальної баби», «працьовитої господині», змінює образи, неначе маски.

За Ю. Лотманом, «маска — це “знак”, який особистість пропонує замість себе суспільству, момент неповного “я”, коли частина видається за ціле»¹. К.-Г. Юнг наголошував: «Персона-маска — це те, чим людина не є насправді, але тим, ким вона сама вважає себе і ким її вважають інші»². Маска Каралаєвої відтворює лише її особисте уявлення про себе, яке не відповідає дійсності, проте сприймається самою героїнею, як справжнє, що відповідає означенню Юнга. У повісті виявлено найбільше ознак саме «маскування», адже жінка лише удає з себе ліберальну, не цікавлячись темою насправді, а дослівно повторюючи Марусині слова.

Каралаєва і сама починає вірити у власну маску: «Я ще не стара на літа, а на виду зовсім молода; і думками, і ліберальними поглядами я зовсім така, як моя Маруся»³. У цій цитаті і приховано ключ до театральності Марти, для якої Маруся у першу чергу асоціюється з молодістю, красою, коханням, усім тим, що бажає сама Каралаєва. Тому вона несвідомо намагається перейняти роль Марусі, граючи у новомодні погляди та лібералізм.

Тож «маска Марусі» (тобто маска молодої дівчини) для Марти перетворюється в роль, яку жінка сприймає за власну суть. Яскраво проявляється це в одязі Марти: «Маруся в чорному убранні наче постарілась на два-три роки. Одягнуся я в сіреньке та в біле і ... певно, помолодшаю на років п'ять або й шість»⁴.

Маска «працьовитої господині» не набуває ознак ролі, залишаючись лише грою на публіку: «Плела вона в свята та в неділі, ще й до служби, при гостях, щоб показати, що вона дуже ліберальна людина і не вважає на празники та на людські забобони»⁵. А наодинці із дочкою Марта байдикує та стверджує, що матері працювати вже неможливо, отже, вона лише вдає із себе хазяйновиту.

¹ Лотман Ю. Избранные статьи по семиотике и типологии культуры: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 242.

² Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с нем. Киев: Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. С. 261.

³ Нечуй-Левицький І. Навіжена... С. 34.

⁴ Там само. С. 43.

⁵ Там само. С. 51.

У театральній виставі все має значення. Речі, які пов'язані з Ломицьким і подобаються йому, марковані категоріями часу і смерті. Один із таких предметів — картина, яка символізує мрію персонажа: «Ця картина — ідеальна емблема мого життя: вода падає без шуму, колеса крутяться без стукоту, млин меле без гуркоту... І діло буцім йде, і тихо, мертво... спокійно»¹. Поряд з картиною — уособленням «мертвого життя» — висить на стіні годинник, символ плинності часу.

Чуючи відмову Каралаєвої, Ломицький на мить перестає бути «сонним» і рішуче знищує кишеньковий годинник: «Отаке тепер в мене розбите серце! Ви потрощили моє серце і не моє тільки, а ще й друге серце»². Герой намагається розірвати циклічне коло, яке невпинно, кожною хвилиною веде до смерті, проте зазнає поразки, отримавши бажане (шлюб із Марусею) і припинивши боротьбу: «Отут, в цій хатині моїй, в цьому засохлому, пожовклому садочку панує моральна й соціальна моя смерть... Я заперся тут, неначе в домовині»³.

І. Нечуй-Левицького, очевидно, цікавив феномен театральної поведінки і він досліджував причини її виникнення, форми вияву та реакцію на неї «глядачів» у багатьох своїх творах. Цікаво, що «свідому» театральність письменник визначає як притаманну деяким націям та соціальним станам, а «мимовільну» — як залежну від особливостей характеру конкретної людини. Поведінка персонажів-поляків панського стану характеризується грою у самозвеличення та своєрідним театралізованим кокетством, а персонажам-українцям здебільшого властива жартівливість. У «Причепі» театралізація слугує межею між польським та українським.

Щодо візуальних маркерів, то письменник звертає увагу на одяг «актора», наголошуючи на його відповідності (або невідповідності) ролі; на предмети інтер'єру, які розкривають характер героя; на жести, міміку та поставу, що можуть бути сприйняті по-різному в залежності від кола «глядачів». Так, модний кашель Турман видається чоловікам Степаниди і Марти звичайною застудою.

Як вже було сказано, певною театральністю визначається життя героїв «Київських прохачів». Кміта і Мокрієвська сприймають жебрацький одяг як акторську ліврею, а жебракування — як

¹ Нечуй-Левицький І. Навіжена... С. 12.

² Там само. С. 65.

³ Там само. С. 91.

виставу. Варто зазначити, що прочани ймуть віри і Галецькій, яка не ставиться до прохаштва, як до гри, і Кміті, який немов грає на двох сценах дві різні ролі. Каралаєву («Навіжена»), навпаки, оточуючі ідентифікують як невдалу акторку, посміюючись з її уявної ліберальності та «комедій праці», хоча героїня сама починає вірити у власну гру. Театральність у «Навіженій» також є сюжетотворчим елементом. Повість побудовано на прихованій драмі, яку можна умовно поділити на декілька дій: оглядини, вдалий візит, спроба втечі, лист Бичковського, весілля.

3.2. ЖИВОПИСНІ ЗАСОБИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ

Візуальні образи у творчості реалістів засновані значною мірою на міметичності і детальному описі інтер'єру та екстер'єру, зовнішності героїв, їхнього одягу, місця дії тощо. Адже візуалізація посилює відчуття реалістичності, створюючи ефект очевидця, через який події в художньому творі постають немов баченими на власні очі, тобто такими, що відбулись насправді.

Проте візуальність у прозі І. Нечуя-Левицького зумовлена не лише цим, а й притаманною йому особливою увагою до зорових образів. В. Власенко відзначав «поєднання реалістичної конкретності й точності <...> з живописною образністю»¹. Сучасна дослідниця І. Абрамова звернула увагу на «посилення візуального начала» у прозі письменника, унаслідок чого «імпліцитний читач такого тексту вже мислиться не стільки як зразковий і вдячний слухач, скільки як глядач»². Все це спонукає проаналізувати живописні елементи у творчості митця.

Слід додати, що І. Нечуй-Левицький цікавився живописом як критик і письменник: він створив нарис про Україну в польському живописі («Україна в артизмі», 1881)³; описував героїв-художників Сухобруса («Хмари») та Леоніда («На гастролях в Микитянах»); захоплювався живописними ефектами на полотнах Рембрандта ван Рея.

¹ Власенко В. Художня майстерність І.С. Нечуя-Левицького. Київ, 1969. С. 177.

² Абрамова І. Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І.С. Нечуя-Левицького 60—80-х років XIX століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Запорізький держ. ун-т. Запоріжжя, 2002. С. 149—150.

³ Крутікова Н. Розкрита книга життя... С. 39.

М. Загірня згадувала, що в київському помешканні письменника на стінах висіло кілька картин, «здебільшого краєвиди»¹; І. Франко писав про колекцію малюнків з квітами: «Я застав Івана Семеновича над чималим альбомом, у якому були не фотографії знайомих людей, а картони з кольоровими малюнками квітів»².

У повісті «На гастролях в Микитянах» описано процес створення картини через сприйняття глядача, не знайомого з живописною технікою. Софії Леонівні недомальована картина видається жахливою, а зображення — незрозумілим: «Не то лози, не то дерева, не то якесь гайвороння <...> Ще й збоку стримить якийсь стоян, неначе шибениця»³. Леонід Семенович додає кольору, роблячи пейзаж впізнаваним: «вхопивши пензля в руки, в одну мить посинив воду, позеленив верби та осоки, навів жовтогарячою фарбою питель, почорнив трубу <...> Поки покликали обідать, картина вже була ніби живий вигляд з греблі на околишні береги»⁴.

Отже, письменник майстерно описує різницю між поглядом художника та глядача, що свідчить не лише про його захоплення картинами, а й про ретельне вивчення самого процесу праці. Можна припустити, що І. Нечуй-Левицький був знайомий з художником, який став прототипом Леоніда у повісті.

Живописність творчої манери письменника не вичерпується тематичним рівнем: І. Нечуй-Левицький використовує деякі засоби, властиві художникам. Однією з ознак стилю письменника є насиченість описів кольорами та відтінками, що викликає асоціації з картинами: «Подекуди в гушавині лісу та парку білі тони та сутінки були інші й переходили в голубуваті ніби од місячного сяєва»⁵; «Золоті бані й хрести ніби жевріли, як погасаючий жар, горіли без проміння. Усе облилось делікатними фіолетовими одлисками»⁶.

¹ Загірня М. Спогади. Луганськ, 1999. С. 108.

² Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя). *Франко І. Зібрання творів*: у 50 т. Київ, 1982. Т. 35. С. 374.

³ Нечуй-Левицький І. На гастролях в Микитянах. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1967. Т. 8. С. 69.

⁴ Там само.

⁵ Нечуй-Левицький І. Живцем поховані. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 7. С. 286.

⁶ Нечуй-Левицький І. Ніч на Дніпрі. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1967. Т. 8. С. 190.

Такими засобами прозаїк послуговується не лише у пейзажах, а й передає емоції героїні через елементи живопису: «Ломницький примітив, що тон її розмови вже був інший, холодніший, як ті фарби в малюванні, котрі кладе маляр на густі затінки під скелями та під високими горами»¹.

Н. Крутікова зазначає захоплення письменника творчою манерою Рембрандта: «контрасти світла й тіні, яскраві полиски на тьмяному тлі картин великого живописця; йому імпонує вміння художника підкреслити цими засобами психологічні риси людини, зробити картину особливо вразливою, вихопленою з життя»². В оповіданні «Гастролі» письменник прямо означає це художнє запозичення: «На фоні чорної ночі навкруги вона ворушилась та вешталась на ясно освітленому ганку, неначе намальована художнім Рембрандтовим пензлем на картині виразно й різко в ясных білках»³. Таким чином І. Нечуй-Левицький створював мальовничий акцент, немов зупиняючи увагу читача на певній постаті, роблячи її більш виразною.

Згадує письменник і картину К. Брюллова «Останній день Помпеї» (в оповіданні «Апокаліпсична картина у Києві»), який також був прихильником згаданої вище творчої манери. Т. Ільїна у творчості Рембрандта акцентує «променистість» кольору, яка досягається поєднанням світла та фарб⁴. Ймовірно, саме цей ефект захоплював І. Нечуя-Левицького.

Відзначають наявність цієї техніки в прозі письменника й інші дослідники, зокрема М. Тарнавський. А. Ніковський навіть згадує про цю манеру як константу стилю: «Зовнішнє тло й констеляція людей і речей у дії завжди в Левицького будуть побудовані за методом мальовничого контрасту, і то, я сказав би, у Рембрандтівській манері, себто різкі ефекти, побудовані в загальному тьмяному тоні»⁵.

Підкреслює широке використання світла і тіні письменником К. Сізова, що дозволяє дослідниці зробити висновок про прагнення автора показати своїх персонажів виразніше, рельєфніше,

¹ Нечуй-Левицький І. Навіжена... С. 31.

² Крутікова Н. Іван Нечуй-Левицький... С. 105.

³ Нечуй-Левицький І. Гастролі. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1967. Т. 8. С. 142.

⁴ Ільїна Т. История искусств. Западноевропейское искусство. Москва: Высш. шк., 1983. С. 172.

⁵ Ніковський А. «Бурлачка» (літературний аналіз). *Нечуй-Левицький І. Бурлачка* / ред. А. Ніковського. Київ, 1926. С. 23.

статичніше¹. Як приклад, дослідниця наводить образ Кайдаша: «Густа тінь у воротах повітки, при ясному сонці, здавалась чорною. Ніби намальований на чорному полі картини, сидів Кайдаш у білій сорочці з широкими рукавами»².

Варто зауважити своєрідну «картинність» портретів у творчості І. Нечуя-Левицького. Письменник увиразнює портрети персонажів, схоплюючи їх немов застиглими на полотні, виділяючи образ із навколишнього простору, вигідно підкреслюючи його кольорову доміную відповідним тлом чи освітленням: «Софа була з високою спинкою й оббита ясною рябою матерією зеленого кольору, перемішаного з жовтогарячими квітками. На тому ясному пістрявому фоні Надина класична головка видавалась ніби намальована на картині»³; «На фоні зеленого листу її чистий профіль був ніби намальований на картині»⁴; «На ясному сонці пишні брови були ще чорніші, лице було ще біліше й неначе блищало у теплого сяєві»⁵.

Отже, І. Нечуй-Левицький звертав увагу на гру кольорів, комбінуючи їх так, щоб зображення виглядало виразно. Слід додати, що такий портрет видається статичним і картинним: виникає враження, що герої наче позують письменнику, використавши найбільш вигідне кольорове тло. Такий ефект асоціюється з фотографією.

Цікаве спостереження висловлює Н. Крутікова у статті «З творчої лабораторії І.С. Нечуя-Левицького» (1961). Дослідниця порівнює дві редакції повісті «Микола Джеря» (відповідно більш ранню і пізню): «Світ вечірнього сонця заглянув у причілкове вікно і позолотив білу скатерть на столі, чорний хліб, білу стіну з понамальовуваними квітками в зеленому листі» та «Світ вечірнього сонця заглянув в причілкове вікно і позолотив білу скатерть на столі, білу стіну з понамальовуваними червоними та синіми квітками в зеленому листі»⁶.

¹ Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX — початку XX ст.: монографія. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ: Наша культура і наука, 2010. С. 148.

² Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1965. Т. 3. С. 301.

³ Нечуй-Левицький І. Над Чорним морем. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 5. С. 117.

⁴ Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 143.

⁵ Нечуй-Левицький І. Бурлачка... С. 259.

⁶ Крутікова Н. Творчість І.С. Нечуя-Левицького. Київ, 1961. С. 47.

Дослідниця трактує внесені письменником зміни так: «Але помітивши, що контраст чорного хліба і білої стіни примушує забути про квіти, Левицький, як справжній живописець, вилучає з картини чорні тона і при цьому вносить епітети, які характеризують яскраві фарби зображених Миколою квітів»¹. Зі спостереженням дослідниці важко не погодитися. Отже, можна констатувати, що редагування тексту свідчить про свідому візуалізацію автором власних творів та про бажання спрямувати увагу читача на колористичне оформлення твору.

Варто додати, що І. Нечуй-Левицький наділяє своїх героїв здатністю використовувати кольорові контрасти. Таїса Андріївна та Люба («Неоднаковими стежками») одягають «сіренькі куценькі спіднички та чорні кофти», щоб візуально виділити біляву Меласю, убрану в яскраву, блакитну сукню². Так само Каралаєва («Навіжена») обирає червоний одяг задля контрасту з сірим вбранням своєї доньки³. Мокрієвська («Київські прохачі») радить Улясі послуговуватися тим же методом, щоб підкреслити риси обличчя: «В вас карі очі та чорні брови. Вам дуже пристає до лица зелене або біле»⁴.

Водночас надмірне, неадекватне застосування кольорів стає об'єктом пародії у повісті «Над Чорним морем»: «сукня ясно-червона, накидка темно-зелена <...> ще й зверху рожева стрічка з довгими кінцями до пояса; на грудях синя стьожка: через усі груди до пояса теліпається золотий ланцюжок <...> На голові чорний парик з начосами, а на парикі копиця жовтих та червоних рож, а зверху стримить чорне перо. Прикиньте до того білі черевики з срібними застібками — і вийде американський парадний індієць!»⁵. Сама Саня, якій належить ця репліка, вдягнута, немов для зорового контрасту, у сірий одяг.

Пародіює письменник і несмак у предметах мистецтва. Таким прикладом є ікони в церкві Прокоповича зі «Старосвітських батюшок та матушок», на яких примхливо сполучені церковні та місцеві реалії, навіть прототипами пекельних чортів виступають богуславський становий та столоначальник.

¹ Там само.

² Нечуй-Левицький І. Неоднаковими стежками. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1967. Т. 8. С. 352.

³ Нечуй-Левицький І. Навіжена... С. 43.

⁴ Нечуй-Левицький І. Київські прохачі... С. 414.

⁵ Нечуй-Левицький І. Над Чорним морем... С. 136.

На «Неопалимій купині» намальований «здоровий кущ шипшини чи глоду з червоними ягодами», Мойсей скидається на сільського парубка, вдалині видніється Рось і богуславська церква¹. Момент божественного одкровення відверто шаржується: «Мойсей стояв на одній нозі в чоботі, а другу, босу, задер до купини, неначе грів її коло вогню; в руках стирчав здоровий мужицький чобіт з довгою халявкою»².

Порівняння персонажів із зображенням на картині передає естетичне почуття, підкреслює красу героїв: «У Карпа дуже забилось серце, бо гарна була, як картина, Музичина дочка Олеся»³; «з таким гарним лицем, неначе воно було намальоване тонким пензлем дуже високого художника. Ї чорні густі брови були ніби вимальовані на високому гладенькому чолі, і виразні, звичасті червоні уста були ніби обведені найтоншим пензлем»⁴. Таким чином персонаж немов перетворюється на витвір мистецтва, набуваючи естетичної цінності.

Таке порівняння, попри те, що видається прямим втіленням народної приказки («гарна як намальована»), несе у собі й певну семантику «картинності» героїв. Водночас пряме ототожнення персонажів з картинами вказує на їх штучність та порожнечу. Так, перший портрет Петра («Неоднаковими стежками») нагадує знайомство з витвором художника, а не з людиною: «Ї їй здавалось, що вона дивиться на якусь художню картину, засклену склом в чудових рамах. Красунь ніби дивився на неї крізь скло, і через те його краса була ще мрійніша й делікатніша. Він забалакав до когось, не порушивши головою. Ї Меласі уявилося, ніби та пишна постать на картині ожила, заговорила без слів, без згуку»⁵.

Ї. Нечуй-Левицький посилює враження від опису, увиразнюючи та посилюючи порівняння, прямо асоціюючи героя та зображення: «Панич тямив ці думки стільки, скільки тямить чудова картина, чудовий портрет якогось красуня. Ї спочував він цим думкам так само, як спочував би намальований портрет»⁶.

¹ Нечуй-Левицький Ї. Старосвітські батюшки та матушки... С. 66.

² Там само. С. 66—67.

³ Нечуй-Левицький Ї. Запорожці. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ : Наук. думка, 1965. Т. 2. С. 339.

⁴ Нечуй-Левицький Ї. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 294.

⁵ Нечуй-Левицький Ї. Неоднаковими стежками... С. 462.

⁶ Там само. С. 471.

Пейзажі також постають як картини, що посилюється використанням таких живописних термінів, як тло, перспектива, план, рами: «Я вже бачу перед собою на далекому плані ніби якусь надзвичайну гравюру, припалу срібним пилом»¹; «Тим часом в перспективі вулиці вже сунувся вагон трамваю»²; «А далеко-далеко внизу ясного випогодженого обрію лисніла широка рожева смуга, неначе ця безмежна картина була обрамована з того боку на північ закругленими рожевими рамами»³.

Сам світ перетворюється на витвір мистецтва у пейзажних описах, а природа — на вмілого майстра: «А кольори згасали й блякли на небі, неначе рука якогось великого художника переводила пензлем ясні тони на темніші, вже вечірні»⁴; «Усе небо з непорушними, ледве обмежованими хмарами в імлі здавалося наче намальоване, накидане першим ескізом маляра на якомусь велетенському плафоні»⁵.

Отже, природа постає чарівним витвором, що можна розглядати і як розгорнуте порівняння з мистецтвом як виявом краси, і як певну *створеність, зробленість* світу, витоки чого можна вбачати у світогляді І. Нечуя-Левицького. Знаходимо подібне міркування в оповіданні «Вечір на Владимирській горі», де описане враження від заходу сонця в Києві: «І ті молоді, що йдуть сюди й туди і часом за щось вряди-годи розмовляють, і ті говорять стиха, сливе ніби нишком, неначе вони увійшли в якийсь храм і почувають близькість якоїсь Вищої Сили й Розуму, котрий сповняє усе небо й землю й утворив несподівано в той час ті картини високого штучництва, недосяглого для художників усього світу»⁶.

Твори письменника часом нагадують своєрідні прозові картини («Ніч на Дніпрі», «Вечір на Владимирській горі», «Апокаліпсична картина у Києві»), адже предметом зображення є майже виключно пейзажі та враження від них. Варто підкреслити, що такі описи є наочними — вони відтворюють реалії тих часів, пов'язані з конкретними місцями, справді побаченими на власні очі, що є однією з характерних рис письменника, притаманних його творчості загалом.

¹ Нечуй-Левицький І. В Карпатах (З мандрівки в горах). *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 4. С. 367.

² Нечуй-Левицький І. Над Чорним морем... С. 151.

³ Нечуй-Левицький І. Вечір на Владимирській горі... С. 91.

⁴ Там само. С. 76.

⁵ Нечуй-Левицький І. Живцем поховані... С. 285.

⁶ Нечуй-Левицький І. Вечір на Владимирській горі... С. 82—83.

Так, у «Ночі на Дніпрі» змальовано пейзажі, які можна побачити в мандрівці на човні річкою між ніччю та ранком; «Вечір на Владимирській горі» відтворює навколишню красу, якою милується І. Нечуй-Левицький під час пішохідної подорожі центром Києва в годину заходу сонця; «Апокаліпсична картина у Києві» — враження від пожежі на Кожум'яках, свідком якої став письменник.

Таким чином, І. Нечуй-Левицький немов стверджує реальність світу, його зримість. Простіше кажучи, пейзаж у творах письменника через географічну точність, деталізацію, означення часу та простору, сприймається, як реальний. Отже, мова йде про певне конструювання реальності, яке, проте, руйнується через порівняння природи й витвору мистецтва, ототожнення світу й картини, натяки на ілюзорність, примарність світу, його зникомість, зрештою, сумнів у самому баченні.

Такі інтермедіальні порівняння знаходимо в оповіданні «Вечір на Владимирській горі», де письменник прямо асоціює пейзажі з сінематографом, театром та виставкою картин у галереї: «І мені уявилося, що я й справді в сінематографі й дивлюся на картину німих, але ворухливих тінів»¹; «в блакитному небі ніби намальований Андріївський собор <...>, ніби для декорації в тому пишному храмі або на якійсь сцені»²; «І мені все здавалось, що я був в якійсь картинній превеликій галереї, надивився на усякові великі й невеликі картини»³.

Отже, письменник означає реальний пейзаж як майстерний витвір мистецтва, а себе — як захопленого глядача. Можна відзначити дві риси цих та подібних порівнянь — естетизм пейзажу та його ілюзорність. І. Нечуй-Левицький посилює враження від пейзажу, означуючи його красу як нереальну візію. Водночас можна констатувати зміну оптики: з людини, яка перебуває всередині картини (світу), до спостерігача-глядача в галереї зображень, тобто перебування зовні.

Сам світ наприкінці твору перетворюється на суцільний мистецький акт: «А тіні все сунуться й ховаються ніби за чорні рами і в мент зникають достоту так, як у найкращому сінематографі. І я сподіваюсь, що от-от незабаром повина спасти зверху чорна за-

¹ Нечуй-Левицький І. Вечір на Владимирській горі... С. 93.

² Там само. С. 73.

³ Там само. С. 94.

віса й заслонить цю картину, що замиготить огняний напис на їй й покаже, що на картині з'явиться далі згодом»¹.

Р. Барт у праці «S/Z» означив реалізм не як відтворення реальності, а як «копіювання живописної копії», адже автор-реаліст мав спершу відтворити реальне як картину, обрамлену в рамку, а потім міг би зняти зі стіни задля розкодування². Також І. Нечуй-Левицький означає реальність як картину, немов сприймаючи світ як твір мистецтва, що не потребує коду через його підкреслену *створеність*.

Варто додати, що поняття «картина» письменник також використовує, як метафору уявлень про явище загалом, буквально «скласти картину чогось». Так, село Сегединці Дашкович («Хмари») сприймає, як своєрідну метафору життя українців: «Він наче бачив гори, вкриті лісами, садками й хатами, бачив церкву на шпилі, наче бачив широкі ставки поміж горами, зарослі очеретами й вербами <...>. На тій чудовій картині, правда, були темні плями, дуже негарні. Але Дашкович якось не придивився до їх. Така естетична мана була розлита на тій картині, що за нею щезли всі плями»³.

Слід підкреслити, що йдеться про поєднання чарівної степової природи, народних пісень, вплив яких на персонажа майже магичний (зцілення від «кабінетної філософії», усвідомлення сили українського буття, яке постає незнищеним та незламним, висока естетична насолода), та суспільних негараздів (побиття чоловіком дружини, негативні політичні дії Воздвиженського тощо), що не може не викликати асоціацій з поезією Т. Шевченка, де поєднуються роздуми про красу природи та страждання народу України.

І. Нечуй-Левицький і сам підкреслював таку рису творчості Кобзаря у статті «Сорок п'яти роковини смерті Тараса Шевченка»: «Не чуть там ні людського сміху, ні плачу, нема там ні власті, ні кари, тільки видно з високості пишні степи та лани, садки, тополі та верби, вмиті вранішньою рососою. А там внизу, в пишній країні, вже інша картина, картина людського горя, здирства, панщанної неволі та горя, покропленого не рососою, а гіркими слізьми...»⁴.

¹ Там само. С. 93.

² Барт Р. S/Z / пер. с фр. 2-е изд., испр.; ред. Г. Косикова. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. С. 73.

³ Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 198.

⁴ Нечуй-Левицький І. Сорок п'яти роковини смерті Тараса Шевченка. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1968. Т. 10. С. 169—170.

У «Вечорі на Владимирській горі» картина також метафорична, адже враження, що виникають під час споглядання темних та світлих кольорів пейзажу, викликають роздуми про радість і печаль, що нагадує паралелізм народних пісень: «Скрізь блиск, усякові кольори на заході. А там далеко за Дніпром сумна, темна картина, місцями ніби навіть чорна й смутна, неначе перехід од світлого раю до якогось темного тартару. “Половина світу скаче, а половина світу плаче”, — кажуть у приказці <...>. Я бачив ніби уявки, як одна половина світу була пишна й весела, неначе рай, а за Дніпром друга половина була ніби темний чорний тартар»¹.

Окремо слід сказати про самі картини в прозі І. Нечуй-Левицького, які не обмежуються лише зображенням, а є також своєрідним «живописним текстом». Р. Інгарден виокремлює «картини з літературною темою», які умовно можна асоціювати з зображеннями, пов'язаними з певними повідомленнями за межами картини: «функція “відтворення”, яку виконує життєва ситуація, передана образами в картині щодо ситуації, яка колись відбулася, є точно такою ж, як і в літературному творі»².

Власне, картина несе смислове навантаження поза межами полотна — своєрідний ключ до трактування певної події. У повісті «Навіжена» таким елементом є старий, вилялялий килим з трубадуром і лицаркою. З одного боку, він натякає на «затертість» давніх стосунків Бичковського і Каралаєвої. З іншого, — уособлює різне ставлення одне до одного: дивлячись на килим, Платон бачить копицю сіна з вороною, а Марта — романтичний малюнок³. Візуальна деталь увиразнює відмінні думки пари, посилюючи враження від діалогів і авторських ремарок. Отже, зображення отримує різне смислове навантаження залежно від почуттів персонажів.

Через реакцію портретів автор передав власну думку про стан науки в Києво-Могилянській Академії і водночас підкреслив своєрідне відношення до неї кожної із зображених історичних осіб: «І Кониський <...> здається, сміявся своїм польським лицем з тієї конференції. І Феофан Прокопович, з своїм матеріальним лицем і ситими губами, неначе сміявся разом з конференцією і студентами. А Петро Могила грізно і гнівно дивився на ту сцену, роблячи своїм аскетичним лицем великий контраст з ака-

¹ Нечуй-Левицький І. Вечір на Владимирській горі... С. 74—75.

² Інгарден Р. Исследования по эстетике. Москва, 1962. С. 281.

³ Нечуй-Левицький І. Навіжена... С. 38—40.

демічною конференцією»¹. Такий прийом олюднення візуально-го дозволяє вийти за межі прямого означення авторської думки.

Колекцію картин у приміщенні Сухобруса («Хмари») І. Нечуй-Левицький прямо асоціює з повідомленнями, вираженими візуально: «З однієї картини виглядало лице Павла І, на другій картині був намальований Кутузов <...>; з третіх рам виглядала якась цариця. На другій стіні висів портрет якогось давнього Сухобруса в кунтуші <...>. На тій картині якийсь чорновусий циган <...>. На одних дверях був намальований вусатий і чубатий запорожець, котрий танцював козачка, держачи в руках пляшку й чарку <...>. На стінах світлиці можна було читати історію нещасного Києва, котрого шарпали й перекидали з рук у руки сусіди»².

А. Амбіцька слушно зауважує: «Деструктивну політику московського уряду І. Нечуй-Левицький демонструє на прикладі сім'ї Сухобрусів <...>. Це простежується вже на початку розділу, коли читач помічає калейдоскопічну мінливість настінних картин»³.

Імплицитно в «Апокаліпсичній картині у Києві» присутнє полотно К. Брюллова «Останній день Помпеї» — саме з ним письменник порівнює картину київської пожежі, свідком якої він став. Варто підкреслити, що і в оповіданні І. Нечуя-Левицького, і в картині К. Брюллова втілено кольоровий контраст темного неба та яскравого вогню: «Червоний, неначе кров'яний одлиск йшов по хмарах, і густий покривець з хмар неначе світився наскрізь, неначе зайнялося півнеба й падало без полум'я»⁴.

Акцент письменника — на Андріївському соборі, який змінює свій вигляд у світлі вогню: «Собор неначе зливався до купи з високими чавунними сходами й поренчатами по їх, що піднімались вгору до плацу — цвинтаря; зливався до купи, мов одно суцільне будівництво, з домом на два етажі, над котрим, замість стелі, був цвинтар собору. Усе це забудовання здавалося суцільним, і через те самий собор здавався вищим удвоє, високим, величним і надзвичайно легким на червонястому полі картини, кот-

¹ Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 39.

² Там само. С. 21.

³ Амбіцька А. Повісті й романи І.С. Нечуя-Левицького: архетипний аналіз: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка. Кіровоград, 2011. С. 92.

⁴ Нечуй-Левицький І. Апокаліпсична картина в Києві. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1967. Т. 8. С. 260.

рим була сливе половина палаючого обрію»¹. Такий опис нагадує картину в прозі.

Мистецтвознавець Р. Арнхейм у праці «Мистецтво і візуальне сприйняття» зауважує: «Створення адекватних понять зображення робить з людини художника. У цьому сенсі, на старе питання, чи був би Рафаель художником, якщо б він родився без рук, я відповів би “так”»². Імовірно, саме таке художнє сприйняття світу властиве І. Нечуєві-Левицькому.

Слід наголосити на широкій взаємодії живопису та літератури у творах І. Нечуя-Левицького. Можна виділити тематичний рівень (герої-художники), запозичення термінів (тло, передній план тощо), відтворення живописних технік. Письменник бачив світ, як картину, що обумовлювало не лише відтворення пейзажу, портрету чи інтер'єру в найменших подробицях, а й застосування прийомів, властивих живопису, створення своєрідних «картин у прозі», зрештою, викликало асоціації побаченого із зображеннями.

Термін «картина» використовується на означення загальних уявлень, служить метафорою про світ; І. Нечуй-Левицький включає до текстів своїх творів описи картин, килимів тощо, які мають символічне навантаження або розкривають характер їх власників відповідно до метонімічної функції реалізму. Прикметно, що самих героїв він теж наділяє чуттям кольору: негармонічність стає об'єктом критики, персонажі («Навіжена», «Неоднаковими стежками») керуються при виборі одягу суто візуальними стратегіями (кольорові плями на сірому тлі).

Живописність індивідуального стилю письменника не обмежується вимогами реалістичного стилю. Так, І. Нечуй-Левицький створює певну художню реалістичність пейзажу (за допомогою зазначення часу, вказування географічно точних координат, прямого зображення, наочності тощо), яку бере під сумнів через означення певної «штучності», «зробленості» світу внаслідок порівняння його з витворами мистецтва.

3.3. ВІЗУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТУВАННЯ

Дослідники неодноразово підкреслювали наявність фольклорних засобів у портретуванні І. Нечуя-Левицького. Так, Д. Чижевський писав, що «в перших своїх повістях (“Дві московки”»,

¹ Нечуй-Левицький І. Апокаліпсична картина в Києві... С. 262.

² Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. з англ. Москва: Прогресс, 1974. С. 283.

“Рибалка Панас Круть”) Левицький так само, як і Марко Вовчок, нав’язує свій стиль до стилю народної поезії: “як тереночок, чорні швидкі очі”; “як дві веселки, дві тонкі чорні <...> брови”¹. Ця теза дослідника не викликає сумніву, проте видається необхідним наголосити на специфічному трактуванні реалізму самим письменником, у зв’язку з яким варто розглядати портретування І. Нечуя-Левицького.

У праці «Непотрібність великоруської літератури...» письменник створив власний національний варіант реалізму, де поряд із принципом реалізму означаються й принципи народності та національності, які трактуються як взаємопов’язані та взаємозалежні². Принцип народності І. Нечуй-Левицький окреслює як поєднання трьох елементів: народної мови, «епічних та ліричних форм народної поезії», «духу народної поезії»³. Письменник зауважував: «принцип народності в літературі <...> захоплює ті блискучі поетичні фарби, котрими обсіпана прозаїчна народна мова, котрими закидані українські народні пісні, вся народна поезія в казках, приказках, загадках, колядках та шедрівках»⁴. Отже, народні ідіоми розглянуті як утілення національного коду.

Варто наголосити, що І. Нечуй-Левицький вважав народність тою чи іншою мірою ознакою, притаманною письменникам «сучасного напрямку». «Третій елемент народності в літературі, — зауважував він, — то самий дух народної поезії, котрий доконечне чи так чи інак виявиться в творах національних письменників, котрих не можна навіть назвати народними, бо кожний автор — син свого народу, плоть од плоті його і кість од його кости»⁵.

Цікаво, що І. Абрамова схожим чином відгукується про творчість самого письменника: «Наскрізна місячна символіка саме в мові автора засвідчує, що не тільки персонаж наділений народним світоглядом <...> а й сам оповідач декларує себе його носієм»⁶. Імовірно, письменника приваблювала естетичність народ-

¹ Чижевський Д. Реалізм в українській літературі. Київ: Просвіта, 1999. С. 27—28.

² Детальніше у підрозділі «Концепція реалізму І. Нечуя-Левицького».

³ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов’янщини... С. 76—80.

⁴ Там само. С. 77—78.

⁵ Там само. С. 80.

⁶ Абрамова І. Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І.С. Нечуя-Левицького 60—80-х років XIX століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Запорізький держ. ун-т. Запоріжжя, 2002. С. 138.

ної поезії, її ідеалізована краса: «В українській народній пісні поезія піднімається вгору, як птиця під небо. Вона ідеальна. Вона ніколи не черкається крилами об грубі матеріальні інтереси»¹. До того ж, народна поезія доводила існування української нації, свідчила про її неповторність і життєздатність.

Водночас ідеальність, на думку І. Нечуя-Левицького, є й певним національним маркером: «Духовність та широка свобода особистості кладуть на українську народну поезію дуже характерний колорит, котрим вона дуже відрізняється од своєї великоруської сестри»². Отже, підсумовуючи, можна констатувати, що письменник не вбачає протиріччя між реалістичними засобами та фольклорними, навпаки, вважає народну творчість засобом розкриття рис народу, його психології, створення неповторного портрету української нації.

З народних форм І. Нечуй-Левицький у статті «Непотрібність великоруської літератури...» виокремлює символізм (зіставлення природних образів та людини, наприклад, кучерявий дуб означає парубка, ясні зорі уособлюють дівочу красу); іронію та гіперболу («про нечесного кажуть, що він чесний, як жидівський патинок»; «про поганого кажуть, що він гарний, як свиня в дощ»); постійні порівняння та епітети («Про гарну дівчину кажуть, що вона гарна, як квіточка, як ясочка, як зірочка, як у саду вишня та черешня, як тополя»; «Гарний парубок <...> кучерявий, як васильок, як любисток, як барвінок, гарний, як повний місяць»)³.

І. Нечуй-Левицький зауважує: «Вся українська природа, всі рослини й птиці служать в народних піснях і в живій розмові поетичними символами»⁴. Харитін («Старосвітські батюшки та матушки») згадує таким чином про кохану: «неначе серед ярмаркового стовпища, шуму та гаму десь узялася райська птиця, прилинула і впала серед чорних та білих свиток, серед смушевих чорних шапок»⁵.

Такі фольклорні форми непоодинокі у творчості митця: Дашкович («Хмари») бачить уві сні майбутню дружину у вигляді го-

¹ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... С. 81.

² Там само.

³ Там само. С. 78—80.

⁴ Там само. С. 79.

⁵ Нечуй-Левицький І. Старосвітські батюшки та матушки... С. 42.

лубки¹; герою «Миколи Джері» привиджується пташка з золотим пір'ям після зустрічі з Нимидорою²; Лаврін («Кайдашева сім'я») помічає Мелашку, як велику квітку³; Ясь («Причепка») асоціює Ганну з калиною⁴. Навіть портрет Василини («Бурлачка»), відтворений самим письменником (а не побачений кимось із персонажів), містить порівняння дівчини то з кушем, то з кришталевим букетом⁵.

Порівняння людей з негарними об'єктами І. Нечуй-Левицький називає народною іронією, яку також використовує у своїх творах, зокрема, у суперечках баби Палажки та баби Параски: «А як йде, то запаска на ній так і розійдеться спереду на обидва боки, аж об землю черкається; волоче по землі, неначе пририта гуска крила»⁶; «як скажена собака бігає по дворах»⁷.

Н. Крутікова звертає увагу на народне походження цих виразів: «Багато порівнянь запозичені з повсякденного сільського побуту: “стала, як стовп, чорного рота роззявила, неначе її хто віжками спинив”; “так і висунулась, неначе козак з маку”; “а вона, як собака через тин, так і плигнула проз мене через поріг” та ін.»⁸.

Також І. Нечуй-Левицький застосовує народні порівняння, особливо у ранній творчості: «Як смола, чорніли його кучері <...> а запалене молоде лице, обмите свіжою водою, засвітилось при світлі, як свіжий мак на городі. <...> білів лоб, а на йому чорніли дві брови, неначе дві пиявки впилися в біле тіло. Карі очі блищали, як свічки. Хороший, свіжий та молодий був Василь Хоменко!»⁹. Такі зображення нерідко були ідеалізовані. С. Єфремов навіть критикував за це письменника: «такий хороший, що аж пориває трохи його розкошлати, розпатлати, розхристати, зменшити йому краси»¹⁰.

¹ Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 19.

² Нечуй-Левицький І. Микола Джеря. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1965. Т. 3. С. 36.

³ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... С. 349.

⁴ Нечуй-Левицький І. Причепка... С. 166.

⁵ Детальніше у підрозділі «Функціонування візуальних компонентів у творчості І. Нечуя-Левицького: від лейтмотиву до медії».

⁶ Нечуй-Левицький І. Баба Параска та баба Палажка. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1965. Т. 3. С. 6.

⁷ Там само. С. 16.

⁸ Крутікова Н. Розкрита книга життя... С. 21.

⁹ Нечуй-Левицький І. Дві московки. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1965. Т. 1. С. 53–54.

¹⁰ Єфремов С. Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії. Київ: Наук. думка, 2002. С. 444.

Привертає увагу взаємодія народної іронії та естетичних порівнянь. У «Кайдашевій сім'ї» І. Нечуй-Левицький створює два протилежні портрети братів Карпа та Лавріна: гострі карі очі — веселі сині, блідість — рум'яність, сердите — привітне обличчя¹. Прикметно, що відмінність характерів також проявляється у їхній розмові про дівочу вроду.

Привітний Лаврін використовує гарні порівняння, знаходячи красу в кожній дівчині, а Карпо відповідає йому, акцентуючи на негарних рисах: «В Палажки брови, як шнурочки; моргне, ніби вогнем сипне» — «у Палажки очі витрішкуваті, як у жаби, а стан кривий, як у баби»; «Хівря доладна, як писанка» — «Ходить так легенько, наче в ступі горох товче, а як говорить, то носом свистить»². Таким чином, портрети-описи, подані в діалогах, доповнюють враження від портретів братів, розкривають риси характеру та підкреслюють різницю між ними.

Д. Чижевський вбачав суть реалізму не в матеріалі, який зображують реалісти, а в тому, як вони це роблять: «В реалізмі починається поширення відомостей <...> через підхід до зображення походження об'єкту, до його розвитку, до його оточення; дівчина — не квітка, а дитина певного соціального класу; автор дає характеристику її оточення в дитинстві, її виховання, її раннього життя тощо»³.

Прикметним є портрет героїні «Причепи», що поєднує народне порівняння з натяком на умови життя: «Сама Ганя, повна і здорова, була схожа на рослину, що виросла на добрій вогкій землі, поливана дощем, завсігди освічена сонцем»⁴. Власне, поєднання реалістичних та фольклорних засобів притаманне письменнику з його перших творів.

У своїй реалістичній манері автор використовує такий принцип, як соціографія, тобто зображення типових соціокультурних типів. Згідно з правилами соціографії про стану приналежність людини можна було судити з зовнішності. В описі панів застосовуватиметься епітет «делікатний», руки їх завжди будуть «білими» на противагу «чорним, жилавим» селянським.

І. Нечуй-Левицький у повісті «Бурлачка» звертає увагу на загальні риси кожного соціотипу. Образи Василяни-селянки та

¹ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... С. 301.

² Там само. С. 302—303.

³ Чижевський Д. Реалізм в українській літературі... С. 19—20.

⁴ Нечуй-Левицький І. Причепи... С. 148.

Василини-бурлачки соціально марковані, адже відрізняються одягом, кольором шкіри (темніша у селян і біліша у фабричних дівчат), навіть особливостями ходи: «То були фабрицькі дівчата, з чистими делікатними руками, з білими, не загорілими видами, трохи блідими од фабрицької роботи <...>. Вони були проворніші й сміливіші за дочок хліборобів, вмiли пишатись, неначе вони були панянки, ходили дрібною швидкою ходою, нагинаючи плечі й голову трохи вперед»¹.

Фіксує письменник і проміжний момент між селянством та бурлакуванням, у якому героїня, по суті, візуально не належить до жодного стану, що викликає асоціації з небезпекою, свідчить про відсутність певного соціального середовища, яке може захистити: «Василина прийшла до батька гарно вбрана. На ній була дорога юбка, дорога спідниця, чудова тонка сорочка з вишиваними рукавами, добре намисто з дукачами <...> Василина стала чогось схожа на панну»².

Отже, типи можуть змінюватись під впливом обставин чи середовища, що підкреслює письменник. Таким є пан Ястшембський («Бурлачка»): «Серед дівчат та хлопців молодий Ястшембський поведився, як простий парубок. Сільське життя серед простих людей, женихання з дівчатами — все це поклато на йому, поверх панського шару, ще другий, мужицький шар, дуже простий. Побачивши його між селянами, можна було подумати, що то мужик вбрався в панську одягу <...>. Тільки ж він входив в покої між панів та паннів, на його знов сходив, ніби з неба, незвичайно делікатний тонкий дух»³.

Цікавий приклад письменник наводить у оповіданні «Живцем поховані». Через зубожіння (у пана відібрали маєток, тому він змушений заробляти та, відповідно, не має колишніх статків) образ героя важко однозначно співвіднести з визначеним соціальним станом: «“Чи це мужик, чи пан? Чи наймит, чи хазяїн фаєтона?” — майнула в мене думка: на йому мужицька одяга, а з лица зовсім пан, неначе на козлах сидів переодягнений за наймита справдішній панок: стан тонкий, постать рівна, руки білі, з лица красунь»⁴.

¹ Нечуй-Левицький І. Бурлачка... С. 239.

² Там само. С. 197.

³ Там само. С. 157—158.

⁴ Нечуй-Левицький І. Живцем поховані... С. 262.

І. Нечуй-Левицький поглиблює різницю між станами, апелюючи до сприйняття одного соціального шару іншим. Для селян сукня пані Олесі («Старосвітські батюшки та матері») видається надто відкритою, а несховане волосся асоціюється не з пишною зачіскою, а зі станом хвороби. Причина криється у відмінностях сільської та панської моди.

К. Сізова наводить цікавий приклад такої відмінності: панна Броніслава («Бурлачка»), приваблива з точки зору шляхти, здається Василіні негарною: «Руді брови! Коси, як коноплі! Очі, як у сови! Ой, погана ж!»¹. Дослідниця слушно зазначає: «Диференціація естетичних систем: народної, де цінувались рум'янець, чорні брови, карі очі, та панської, у якій аристократична панна Броніславівна вважалася гарною, об'єктивно висвітлюється письменником»². Прикметно, що пан Ястшембський, який поєднує ознаки і селянського, і панського соціотипу, вважає обох гарними.

Через зорове сприйняття І. Нечуй-Левицький також показує відірваність одного стану від іншого. Панянки Катерина та Ольга («Хмари»), перебуваючи у закритих стінах Інституту шляхетних панянок, денационалізуються, забувають народний одяг, сприймаючи українських селян не за власну, а за незнайому націю: «Що це за люди? Що то в їх на головах? Ой боже! Що то вони несуть на плечах у торбинках? — питали цікаві дівчата в маркізи де Пурверсе»³.

Одним із чинників реалістичної літератури є нахил до типізації. Аналізуючи повість «Київські прохачі», М. Походзіло зазначає: «Більшість персонажів твору автор подає лише як силуети. Вдається він і до групових образів, відтіняючи найвиразніші риси характеру чи одягу персонажів. Так, у п'яниць — червоні обличчя й сині носи, в офіцерів — старі брудні мундири та ін.»⁴.

Письменник загалом намагається виділити візуальний код для кожної групи персонажів. Українка матиме карі очі та чорні брови, а полячка — сірі очі та світле волосся: «Тільки мати мала

¹ Нечуй-Левицький І. Бурлачка... С. 210.

² Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX — початку XX ст.: монографія. Київ: нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ: Наша культура і наука, 2010. С. 142—143.

³ Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 109.

⁴ Походзіло М. Іван Нечуй-Левицький: літературний портрет. 2-ге вид., перероб. і допов. Київ: Дніпро, 1966. С. 86.

великі, широкопольські сірі очі, нагадуючи каламутну воду або просте скло, припале порохом <...>. Карі ж очі коли і бувають у котрої, то не з рідної раси, — це українська позичка»¹. Портрети представників однієї нації матимуть однакові риси.

Спільним у портретах греків Мурашкової та Селаброса («Над Чорним морем») є класичний тип, чорні очі, виразні уста: «Як усі ті, що мають класичне лице, вона була ніби спокійна, тиха, навіть холодна й байдужна на взір, але в її душі, в її серці притаїлись і теплі іскри, ладні спалити полум'ям»²; «Довговате матове, трохи смугляве лице, великі блискучі чорні очі, довгі кучеряві вії, густі рівні брови, тонкий ніс, чорні, наче воронове крило, кучері — усе в йому нагадувало про далекі гарячі східні краї, тропічне сонце, гаряче небо: там родяться й формуються такі палкі очі, повні вогню»³. Варто зауважити, що письменник не обмежується зовнішністю героїв, а й означає відповідний висновок про спільну рису — полум'яну вдачу.

І. Нечуй-Левицький робить майже антропологічну спробу охарактеризувати представника кожної національності, наділяючи портрети двома-трьома яскравими, типовими рисами: «Лапландець сидів у куточку за шафою <...>. Його куце жовте лице було темне й сумне, як північне небо. Воздвиженський (росіянин. — Я. М.), великий, як верства, міряв хату широченними ступенями, розпустивши крилами поли свого замазаного халата. Українець, гладенько причесаний, чисто убраний, сидів коло свого столика й писав»⁴.

Письменник не обмежується порівнянням українців з представниками інших націй, а досліджує типи людей з різних областей України, акцентуючи на локальних візуальних відмінностях: «Дашкович був чистий черкасець: високий, рівний, з дужими плечима, с козацькими грудьми, з розкішним темним волоссям»⁵; «з маленькими руками, які має полтавське жіноцтво»⁶; «Довгенький, трохи загострений чернігівський вид її дуже скидався на іспанський»⁷; «Це був тип одеський, гарний, рослий, дужий тип південного надморського краю»⁸.

¹ Нечуй-Левицький І. Причепи... С. 186.

² Нечуй-Левицький І. Над Чорним морем... С. 101.

³ Там само. С. 104.

⁴ Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 9—10.

⁵ Там само. С. 12.

⁶ Нечуй-Левицький І. Микола Джеря... С. 98.

⁷ Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському... С. 330.

⁸ Нечуй-Левицький І. Над Чорним морем... С. 258.

Оповідання «В Карпатах» взагалі нагадує антропологічне дослідження: «Тутешні русини мають тип опрічний од мазурського та словацького <...>. Було видно між дівчатами кілька типів, зовсім південних, ніби херсонських, з карими очима та чорними бровами, з оригінальним чистим виразним прорізом уст. Пружки лица в тутешніх людей нагадують більше подолян та волинців: вони тонкі, дрібні»¹.

Д. Наливайко наголошує, що для реалізму характерним є «ставлення до дійсності як до предмету спостереження, вивчення та достовірного відтворення»². Схожий підхід знаходимо у портретуванні І. Нечуй-Левицького, який спостерігав за різними типами людей, узагальнював місцеві та національні особливості, що відповідає визначенню реалізму як аналітичному напрямку.

Варто підкреслити неабияку роль метонімічних деталей у реалізмі. Д. Чижевський навіть вбачав у цьому головну ознаку стилю: «І якщо метонімічні засоби зображення теж не чужі іншим художнім епохам, то серед них все одно не знайти такої, котра б запропонувала стиль рівносильний реалізмові щодо відмови від метафоричних засобів зображення»³.

Широко застосовує метонімію і Нечуй-Левицький. Так, домінантою образу Мані («Хмари») є байдужий погляд, опис якого повторюється та посилюється: «“Очі спокійні, неначе в скляної ляльки: ні добро, ні зло, ні прихильність, ні любов не світяться в їх”, — подумав Фесенко. Маня й справді дивилась на його своїми безвинними дитячими очима. В неї були очі гарної ситої телічки»⁴. Подібний опис очей персонажа іншим героєм і самим автором надає об'єктивності зображенню.

Через прикметну деталь зовнішності письменник означає характер персонажів. У повісті «Причепи» великий ніс Теодозі не лише робить героїню негарною, а й розкриває її виняткову спостережливість: «Теодозя насторочила замість вуха довгий ніс і прислухалась»⁵; «Ніхто того не бачив, тільки Теодозя почула те довгим носом»⁶.

¹ Нечуй-Левицький І. В Карпатах (З мандрівки в горах)... С. 373—374.

² Наливайко Д. Епістемологія й поетика реалізму. *Слово і Час*. 2004. № 11. С. 6.

³ Чижевський Д. Реалізм в українській літературі... С. 49.

⁴ Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 258.

⁵ Нечуй-Левицький І. Причепи... С. 309.

⁶ Там само. С. 331.

Домінантою образу Артемія («Поміж ворогами») є вуса, за якими письменник наче приховує весь портрет, обмежуючись цією характерною деталлю: «вуса були підстрижені високо й рівно і стриміли над верхньою губою, неначе в клуні стріха над дверима. Отець Артемій був нервовий, жвавий і страх не любив, як за борщем або за чаєм вуса лізли йому в рот. Він висмикував їх пальцями, одбивався од їх червоним гострим язиком, задирав їх вгору пальцями; а коли вони вже геть-то надокучали, зараз хапав ножниці й спохвату та спересердя підтинав їх як можна вище»¹.

О. Білецький стосовно цього портрета зазначає: «Між іншим згадаємо, як в ранній своїй статті Нечуй-Левицький настоював на необхідності змальовувати дійсність “правдиву, але обчищену й гарну в естетичному погляді”. Чи вважав він образ попа Артемія “гарним в естетичному погляді”?»². Питання риторичне. І. Нечуй-Левицький наближається цим описом до портретів М. Гоголя, з одного боку, й до фольклорних іронічних портретів, з іншого. Схоже поєднання Н. Крутікова вбачає в образах «Старосвітських батюшок та матушок»: «У стилі повісті поєднуються образні засоби, що йдуть від фольклорної основи, з прийомами, властивими письменникам гоголівської школи (“тваринна” або “звіряча” символіка, епічно-розгорнені порівняння комічного плану тощо)»³.

І. Нечуй-Левицький описує Елпідифора («Неоднаковими стежками»), зосереджуючи увагу на одязі персонажа, який видається втіленням героя, його повною аналогією, що доводить внутрішню порожнечу: «В його шафі одежа не висіла на кілочках, а ніби стояла <...>. В шафі ніби стояв довгий рядок Елпідифорів: один Елпідифор — в блискучому, дорогому мундирі, другий Елпідифор — в сіртуку, далі стояли Елпідифори то в піджаках, то в пальтах. Один Елпідифор був ніби позолочений, другий — чорний, третій — рябий, четвертий — сірий»⁴.

Цікаво, що сам письменник у повісті «На гастролях у Микитянах» зазначав: «В веселий безробітний час Флегонт Петрович

¹ Нечуй-Левицький І. Поміж ворогами. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 6. С. 140.

² Білецький О. Іван Семенович Левицький (Нечуй). Від давнини до сучасності: збірник праць з питань української літератури. *Зібрання праць*: у 2 т. Київ: Держлітвидав, 1960. Т. 1. С. 334.

³ Крутікова Н. Іван Нечуй-Левицький... С. 113.

⁴ Нечуй-Левицький І. Неоднаковими стежками... С. 280.

часом любив трошки пожартувати. З його тихої та доброї вдачі часом несподівано виглядав Гоголь, бо маленький Гоголь ховається в кожному українцеві й часом несподівано визирає при сприяючих обставинах та випадках»¹.

У зображенні хитрого отця диякона («Поміж ворогами») використовується тваринна символіка: «Добриловський ступав тихенько, м'якенько, неначе закрадався, як закрадається кіт до миші»². Прикметно, що зовнішність героя віддзеркалює його поведінку: «Навіть його довгі прямі коси неначе попрлипали до голови й спадали рівними, довгими пасмами на плечі, неначе намашені “єлеєм”. І сам він з своєю вдачею ніби весь був обмазаний “єлеєм”... бо пролазив скрізь і всюди, сказати б, в найменшу щілину, як вміють пролазити миші»³.

Натомість лінивого, постійно сонного Ломицького («Навіжена») порівняно з гусінню: «Тонкий та сухорлявий, закутаний по шию в смугнасте, волохате укривало, він був схожий на довгу смугнасту і поцяцьковану гусінь»⁴. Відповідно виникає асоціація з незавершеністю, незрілістю, адже гусінь має перетворитись на метелика, чого не відбувається в повісті. Млявість Дем'яна, зокрема слабкість його громадянської позиції та нерішучість у боротьбі за кохання, є одним із лейтмотивів твору, який підкреслено цим порівнянням⁵.

К. Сізова, аналізуючи особливості портретування у І. Нечуй-Левицького, виокремлює опозиційні пари героїв: «“вогненний” герой, що належить до категорії емоційних, пристрасних борців, які не можуть помириться з дійсністю, протестують проти неї, та “зоряний” герой, розумний, спокійний, який стійко переносить страждання»⁶.

З таким поділом важко не погодитись, адже подібне протиставлення притаманне багатьом творам письменника. Вогненні образи: Микола Джеря, Мокрина («Микола Джеря»), Марина («Дві московки»), Олеся та Онися («Старосвітські батюшки та

¹ Нечуй-Левицький І. На гастролях в Микитянах... С. 60.

² Нечуй-Левицький І. Поміж ворогами... С. 233.

³ Там само.

⁴ Нечуй-Левицький І. Навіжена... С. 5.

⁵ Детальніше у підрозділі «Театральні засоби візуалізації».

⁶ Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX — початку XX ст.: монографія. Київ: нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ: Наша культура і наука, 2010. С. 150.

матушки») співіснують з зоряними — Нимидора («Микола Джеря»), Ганна («Дві московки»), Моссаковський та Балабуха («Старосвітські батюшки та матушки») тощо. Ключовим втіленням дослідниця вважає Паміру та Саїба в оповіданні «Скривджені й нескривджені», яких І. Нечуй-Левицький прямо співвідносить з богинею зорі та богом грому (вогню)¹.

Опозиційні пари героїв марковані окремими візуальними рисами. Окрім асоціацій із зорею (ясний тихий погляд, білий колір) та вогнем (семантика горіння, блискавичний погляд, червоний колір), дослідниця виокремлює і фізіогномічні відмінності. «Зоряні» персонажі мають кругле обличчя (Нимидора з «Миколи Джері» та Ганна з «Двох московок»), яке асоціюється з повним місяцем, «вогненні» — гостре підборіддя і видовжене лице (Марина з «Двох московок», Онися зі «Старосвітських батюшок та матушок»)².

Прикметно, що в статті «Світогляд українського народу» І. Нечуй-Левицький акцентує на увазі давніх українців до небесних світил, що свідчить також про можливий вплив фольклору на створення портретів письменником: «Небо, засіяне зірками, сонце, місяць, зоря, хмари, дощ, вітер, роса, грім, блискавка — все те поперед усього звертало на себе увагу, зачіпало фантазію і розбуджувало мисль дужче і раніше, ніж земля і все, що на землі»³. Отже, взаємозалежність характеру персонажа та форми обличчя можна розглядати подвійно: як данину фольклорній традиції, так і в руслі спостережень, притаманних реалізму, який намагався виявити зв'язки між зовнішністю та характером.

Опозиційність взагалі можна вважати однією з характерних рис творчості І. Нечуя-Левицького. С. Єфремов дорікав письменникові «парністю персонажів»: «дві московки, дві Кайдашеві невістки, дві баби, зрештою, дві бурлачки»⁴. Р. Міщук, навпаки, виправдовував письменника, пояснюючи парність персонажів спробою поглибити біографічний сюжет: «Щоб позбутися його одномірності, він, як правило, паралельно зображує кілька характерів, у чомусь споріднених, а найчастіше різко відмінних <...>».

¹ Там само. С. 150—151.

² Там само. С. 150—169.

³ Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу... С. 280.

⁴ Єфремов С. Іван Левицький-Нечуй. [Електронний ресурс]. URL: <https://docs.google.com/viewer?url=http://www.ukrcenter.com/!FilesRepository/Literature\Upload3//9dea05e7-abdb-47af-ae1e-393afa63f012.pdf>

Подібний принцип сюжетоскладання провідний у творчості Нечуя-Левицького»¹.

О. Кудряшова звертає увагу на оповідання «Скривджені й нескривджені», у якому чільне місце займають головні герої — боги Зірниця та Громовик, які народжуються в людському світі як Паміра та Саїб: «Контраст у першій парі відбувається за схемою “чоловік (сила, активність, твердість, вірність) та жінка (ніжність, лагідність, страх)”, а в другій, навпаки, “чоловік (слабкість, роздвоєння, зрадництво) та жінка (сила, активність, твердість, віра)”»².

Натомість персонажі повісті «Князь Єремія Вишневецький» порівнюються за парними чинниками: жіноче та чоловіче (Тодозя та Домінік, Гризельда та Єремія); вродливе та негарне (Тодозя та Гризельда). Таке протиставлення ламає уявлення про красу та ніжність як неодмінну ознаку жінки та мужність як обов'язкову прикмету чоловіка і надає портретам характерності, реалістичності.

В образі Гризельди акцентовано суміш лицарського завзяття й королівської гордості: «В її вроді є щось царське, неначе вона і вродилась, і хрестилась королевою, і на вдачу вдалася в королеву. <...> Усі ці панянки якісь дрібненькі, мізерненькі, легенькі, гарненькі, неначе пташки в садку; і щебечуть вони, мов пташки, і слова, і мова в їх пташина. А в Гризельдиних очах виявляється щось лицарське, вище»³; «В сталевих очах світився чоловічий розум»⁴.

Домінантою образу є чоловічі риси, акцент на твердому характері та схильності до влади. Слід наголосити, що авторський опис та сприйняття Гризельди Єремією, Домініком збігаються. Прикметно, що героїня змальована негарною: «Заславському Гризельда дуже припала до вподоби не за свою красу, котрої вона не мала. Він полюбив її за пишну постать, за поважні, ніби в коронової особи, манери та за розум»⁵.

¹ Міщук Р. До характеристики індивідуального стилю І. Нечуя-Левицького... С. 146.

² Кудряшова О. Поетичні формули у казці І.С. Нечуя-Левицького «Скривджені і нескривджені». *Іван Нечуй-Левицький: постать і творчість*: збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси: Чабаненко Ю.А. 2008. С. 285.

³ Нечуй-Левицький І. Князь Єремія Вишневецький. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 7. С. 38.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 49.

Протилежно змальовано Тодозю: «Він примітив лице біле, неначе виточене з слонової кості різцем якогось великого майстра, а на круглому чолі високі брови, а під бровами такі пишні карі ясні очі, яких Єремія ще нігде не бачив на своєму віку. Повненькі уста були випнуті й обведені так виразно, так гарно, неначе вони були намальовані»¹. Отже, опис Гризельди індивідуалізований, реалістичний, Тодозя, навпаки, постає як узагальнений народний образ вродливої дівчини. Складається враження, що письменник описує ідеал, виплеканий у народних піснях.

Відповідно марковане і ставлення Єремії, який покохав Гризельду як відображення лицарства: «Але то була тільки прихильність та симпатія до героїчної панни, що була схожа видом на героїню, бо Єремія щиро кохався тільки в героїчних, лицарських справах»²; а Тодозю — як трофей: «Він неначе тільки що зірвав з великою трудновою пишну квітку, що росла десь високо на небезпечних скелях, намілувався нею досхочу, випив з неї пахощі і — потім кинув її на стежку, як зів'ялу й непотрібну»³. Порівняння Тодозі з квіткою поглиблює фольклорний стиль її зображення.

Взаємно оберненими є й пара Вишневецький — Заславський. В образі Домініка переважають жіночі риси, співвіднесені з тендітністю та делікатністю: «Князь Заславський білий, як панна, та русявий, та ясний, як повний місяць»⁴; «Це, певно, якась панна одяглася в лицарські шати й приїхала до нас в гості»⁵; «Панна, зовсім панна! Він аж надто вже білий та делікатний»⁶. Варто додати, що зманіженими у І. Нечуй-Левицького постають більшість представників польської шляхти, в описах інтер'єрів військових шатрів також переважають предмети розкоші та відпочинку.

У портреті Єремії, навпаки, втілено чоловічі риси, поєднані з жорстокістю та завзяттям, навіть потойбічною силою та демонічністю: «В його дужій залізній вроді неначе спахнуло одразу полум'я, як це буває в дуже палких, але міцних і жорстоких на серце людей»⁷; «Не можу одвести очей од його грізного, трохи навіть страшного виду. Яка краса в тих чорних кучерях та смуглявих

¹ Там само. С. 99.

² Там само. С. 51.

³ Там само. С. 115.

⁴ Там само. С. 60.

⁵ Там само. С. 46.

⁶ Там само. С. 48.

⁷ Там само. С. 100.

рум'янцях! Які різкі та гострі очі! Це демон, але демон з неба, з одлиском якоїсь незвичайної краси»¹.

Дотичним до Єремії є образ козацького ватажка Максима Кривоноса, схожість між якими письменник прямо підкреслює: «Чорні, як терен, блискучі очі миготіли, аж бігали, неначе живе срібло. Густі чорні брови понависали над самісінькі очі, а з-під їх гострі очі зорили по хаті безперестанку, заглядали на піч, зорили попід полом, неначе заглядали в найменшу заскалубину. Гострий позир його очей чогось нагадав Тодозі жорстокі, гострі Єремїїні очі»².

У фольклорному описі портретів І. Нечуй-Левицький використовує епитети, порівняння, гіперболи, народну іронію та тлумачить вживання цих засобів у руслі створеного ним національного варіанту реалізму, оскільки, на його переконання, народні поетичні форми втілюють код національного світогляду. Прикметно, що прозаїк, з одного боку, наголошує на схильності українців до ідеалізації, а з іншого, — до комічності, притаманної Гоголю. Прийоми народної образності та гоголівської школи поєднуються і в прозі письменника. Так, автор увиразнює пусте життя Елпідифора, порівнюючи його з вбранням («Неоднаковими стежками»).

Звертається І. Нечуй-Левицький і до інших реалістичних засобів зображення. Зокрема, він намагається знайти візуальний код для кожної групи персонажів (представників певних станів, націй тощо), що свідчить про прагнення до типізації. Митець також використовує соціографію, ретельно відтворюючи деталі поведінки, вбрання, ходи. Різницю між соціотипами увиразнено через відмінні ідеали вроди. Слід зазначити аналітичний підхід до портретування: письменник акцентує деталі зовнішності, властиві певному регіону або конкретній нації.

Завдяки метонімії розкривається характер персонажа: великий ніс Теодозі («Причеп») стає свідченням її цікавості і водночас, здатністю до спостереження; «лялькові» очі Мані («Над Чорним морем») натякають на її байдужість. Характерним засобом є парність героїв, яких автор протиставляє одне одному зовнішньо і внутрішньо і таким чином пов'язує характер та візуальний образ. У цілому, реалістичні та фольклорні засоби портретування поєднуються і варіюються у творчості письменника-реаліста.

¹ Нечуй-Левицький І. Князь Єремія Вишневецький... С. 36.

² Там само. С. 129.

3.4. ВІЗУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕЙЗАЖІВ

У творчості І. Нечуя-Левицького пейзажі відіграють значну роль, на що неодноразово звертали увагу дослідники. Так, О. Білецький зазначав: «У нього майже немає творів, куди пейзаж не входив би як обов'язковий елемент (навіть тоді, коли це не обов'язково по ходу дії)»¹. Ю. Кузнецов виокремлює у творах І. Нечуя-Левицького два види пейзажу: зображальний та виражальний, які протиставляє один одному. На думку дослідника, «зображальний пейзаж містить докладний опис місця подій, їх авторську оцінку»; натомість виражальний — «передає не так місце події, як настрій, переживання героя»². Приклади обох пейзажів вчений знаходить в «Бурлачці», одному з перших творів автора. Порівняймо наведені уривки: «Од самого берега Росі, на південь, де Канівський повіт межують з Звенигородським, починається такий рай, якого трудно знайти на Україні. Дрібні та круті гори од самої Росі йдуть ніби крутими хвилями. По крутих горах, по глибоких долинах подекуди зеленіють дубові та грабові старі ліси»³; «Василина мовчала й голову схилила на груди. В її душі неначе схопилась буря, неначе над вербами заgrimів грім, заблискала блискавка й насунулись чорні хмари»⁴.

Перший пейзаж знайомить читача з місцем подій, створюючи ефект реальності, тобто означає конкретне місце, яке може існувати насправді і в якому діють герої, щоб читач міг порівняти твір з визначеним часопростором, сприйнявши події повісті, як реальні. Слід зауважити, що така стратегія доволі типова для реалізму. Другий пейзаж сконцентрований на емоціях персонажа — його стан розкривається через візуальний відповідник, паралельний образ природи, що викликає асоціацію з народними піснями.

Семантичний образ неспокою є дотичним і до почуттів Василяни, і до враження, які викликають блискавки та чорні хмари. Ю. Кузнецов наголошує: «Цей пейзаж втрачає зображальність і набуває символічної функції. Картина природи малюється не реальна, а уявна (“здавалось”), здебільшого це розгорнута

¹ Білецький О. Іван Семенович Левицький (Нечуй). Від давнини до сучасності: збірник праць з питань української літератури. *Зібрання праць* : у 2 т. Київ : Держлітвидав, 1960. Т. 1. С. 292.

² Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст.: проблеми естетики і поетики. Київ : Зодіак-Еко, 1995. С. 84—85.

³ Нечуй-Левицький І. Бурлачка... С. 143.

⁴ Там само. С. 182.

“метафора-навпаки”, де людські пристрасті, емоції передаються за допомогою зображення тих чи інших природних явищ»¹.

Пейзажі, наведені дослідником, повністю протиставлені одне одному: наявний прототип — відсутній; співвіднесений з реальністю — уявний; локально-географічний — загальний тощо. Отже, це доводить неоднозначне використання пейзажу письменником ще на початку творчості.

У ранній прозі митця можна зауважити романтичне функціонування пейзажу. Л. Гаєвська наголошує: «У І. Нечуя-Левицького функцію поетичного обрамлення й надання натуралістичному опису двоплановості виконує пейзаж, що акомпонує почуттям героїв та їх учинкам»². По суті, це означає певну олюдненість пейзажу, зіставлення героя і природи.

Так, роздуми Сані («Над Чорним морем») щодо вибору життєвого шляху (заміжжя чи освіти) супроводжуються блискавкою. Героїня порівнює явище природи зі своїм життям, що можна трактувати у руслі паралелізму: «Он хмари з блискавкою неначе злилися до купи з хвилями. Невже й моє життя так зіллється з його життям?»³. Саня прямо асоціює свій емоційний стан з природою, підкреслюючи її владу над своїми почуттями: «Зорі мої ясні! Не сходьте на небі! Не взрушуйте мого серця, не несіть мені мук!»⁴. Цікаво, що при світлі дня героїня задумується про жіночі курси і вирішує відректись від Комашка, а зорі, навпаки, навівають роздуми про кохання.

Пейзаж відіграє роль символу в повісті «Микола Джеря». Нарешті повернувшись додому, старий Микола помічає, що груша, біля якої герой вперше побачив Нимидору, перетворилась на сухий спорохнявілий пеньок. Таким чином, пеньок уособлює і кохання, якому не судилось розквітнути, і смерть Нимидори, яка так і не дочекалась коханого.

Слід додати, що своє ставлення до подій, змальованих у творі, письменник не означає прямо, а передає через візуальні образи. А. Калинчук звертає увагу на те, що пейзажі І. Нечуя-

¹ Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. ... С. 86.

² Гаєвська Л. Проза. *Історія української літератури XIX століття* : у 3 кн. / ред. М. Яценка. Київ : Либідь, 1997. Кн. 3. С. 88.

³ Нечуй-Левицький І. Над Чорним морем... С. 235.

⁴ Там само. С. 236.

Левицького містять «виразну авторську оцінку»¹. Молода Ганя («Причепа») роздумує про власну смерть серед квітучої весняної природи. Таке протиріччя (розквіт природи — смерть юної людини) розкриває неприродність цієї події, що зумовлена жорстокістю її чоловіка. Схожим є пейзаж під час смерті юної Наді Мурашкової («Над Чорним морем»).

Підкреслено сценічний пейзаж, наповнений повторювальною театральною семантикою, письменник змальовує під час освідчення Радюка Ользі, яка насправді бажає собі іншого чоловіка («Хмари»): «Постаті на шосі все ворушились, ніби в вертепі кукли»²; «Вона знов дивилась, як по шосі внизу ніби пересовувались люди, мов ляльки в вертепнім театрі»³. Тож місцевість І. Нечуй-Левицький показує з точки зору героїні.

Кохання Павла Ольга сприймає, як виставу маріонеток, у якій асоціює себе не з актрисою, а з відстороненим глядачем. Сам Павло кохає не стільки дівчину, скільки її вроду, ідеалізований візуальний образ, який сполучає із мрією про ідеал дружини, далекий від справжньої Ольги. Отже, його кохання також викликає асоціацію з ляльковою виставою.

Прикметним є й сон Радюка після відмови Ольги стати його дружиною. Візуальні образи уявляються Павлу в такій послідовності: туман — свіже обличчя, схоже на троянду — туман — тропічна природа — квітки ліан, що тхнуть болотом — пробудження від грози. Образ туману, уживаний двічі, натякає на ілюзію, оману, хибне бачення; троянда — на красу Ольги, образ якої трансформується в гарну, підкреслено відмінну від української природи, квітку, яка, попри вроду, може знищити своїми пахощами⁴. Пейзаж за вікном (буря) підсилює враження від сну Радюка, увиразнюючи його стан. Розставання уявляється герою також у вигляді пейзажу: «Розійшлися ми з нею, як туман по степу, як доріжки в лісі розходяться все далі й далі і ніколи не зійдуться докупі»⁵.

Своєрідним порівнянням є протиставлення або суголосність образу людини та пейзажу. Комашко («Над чорним морем»), помічаючи Маню з матір'ю біля цвинтаря, робить висновок що-

¹ Калинчук А. Історичні романи І. Нечуй-Левицького: особливості поезики: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2012. С. 146.

² Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 224.

³ Там само. С. 227.

⁴ Там само. С. 264.

⁵ Там само. С. 265.

до життя Навроцької: «Там тобі місце! Сама втекла од живих людей на моральне кладовище і дочку потягла; заморозила живцем молоду чесну добру дівчину і з живої, гарної на вроду дівчини зробила єгипетську мумію»¹. Персонажі «Вольного кохання», навпаки, зіставляють красу героїні з чарівним пейзажем: «Тут до вас пристає оця лугова та лучана розкіш, як до феї»².

М. Походзіло наводить цікаве міркування, означуючи взаємодію пейзажів та персонажів в оповіданні «Рибалка Панас Круть» та повісті «Не той став». У першому творі природа виступає «немов у взаємодії з героєм твору»³. У другому — протиставляється аскетичній душі Романа, який, захопившись вивченням життя святих, втрачає естетичне чуття краси⁴. Таким чином, пейзаж увиразнює ідеї письменника, отже, його використання не обмежується декоративною функцією.

Роль пейзажу у І. Нечуя-Левицького не зводиться до означення місця подій, паралелізму чи порівняння — природа наділена силою, що здатна змінити людину. Василина («Бурлачка») під впливом весняної природи вирішує повернутись до життя; Дашкович («Хмари»), побачивши красу степу, планує присвятити себе вивченню рідного краю.

Поетичність пейзажу підсилює почуття Наркіса («На гастролях в Микитянах»): «Софія Леонівна ще й передніше дуже подобалась йому, а теперечки в той чудовий вечір, в гарній поетичній глушині, під зеленим гіллям, під чистим синім небом та одлиском вечірнього сонця в його в серці розжеврїлось й запалилось шире кохання»⁵.

Варто додати, що пейзаж у І. Нечуя-Левицького пов'язаний з рухом спостерігача, його поглядом, соціальним станом, тобто, детермінований характером героя. По суті, сприйняття пейзажу залежить від того, хто на нього дивиться. Н. Крутікова вбачає таку тактику у «Миколі Джері»: «Пейзаж глибоко психологізований і специфічно-забарвлений, — як він постає в уяві селянина, вчорашнього хлібороба: “Микола почув, що тихе море задвигтіло під човном, неначе хтось торкнув море з дна. Темна копиця стала ніби здоровою скиртою та все сунулась до берега <...> Білі

¹ Нечуй-Левицький І. Над Чорним морем... С. 255.

² Нечуй-Левицький І. Вольне кохання. *Зібрання творів* : у 10 т. Київ : Наук. думка, 1967. Т. 9. С. 40.

³ Походзіло М. Іван Нечуй-Левицький: літературний портрет... С. 67.

⁴ Там само. С. 73.

⁵ Нечуй-Левицький І. На гастролях в Микитянах... С. 80.

вітрила на кораблі стали проти неї ще біліші і блищали, неначе проти чорного поораного поля»¹.

На противагу селянину Миколі, пейзаж для артиста з повісті «На гастролях в Микитянах» зіставляється з іншими асоціаціями: «Усю Рось неначе хтось закидав рожевими тахлями або жмутами шовку та чудернацькими квітками, — промовив стиха Літошевський до жінки»². Опис природи, поданий автором, збігається з думками героя, що створює відчуття об'єктивності: «По Росі на блакитній воді так само неначе попльили рожеві та червонясті хмарки, ніби хтось накидав в прозорі річані лоно шматків та клаптиків дорогої квітчастої ткани»³.

У оповіданні «Вітрогон» І. Нечуй-Левицький описує візуальні враження хлопчика-бешкетника, який, заснувши під мостом, спросоння сприймає його за хату: «Тільки глянув я на один бік, передо мною якесь здоровецьке вікно сіріє: таке здорове, що в його чоловік сміливо увійшов би, не схиливши голови»⁴. Отже, пейзаж у творах І. Нечуя-Левицького обумовлений віком персонажа, його соціальним станом тощо.

Про особливу, реалістично-картографічну манеру І. Нечуя-Левицького поєднувати описи природи з топографічними довідками варто сказати окремо. О. Білецький підкреслював: «Українська природа <...> в особі Нечуя-Левицького <...> знайшла спостерігача-живописця, у якого захоплення не заважало топографічній точності»⁵. Сучасний вчений М. Тарнавський схожим чином відгукувався на творчість письменника: «Його особиста географія — це шлюб репрезентативної точності з пошуком краси»⁶.

З цими висловлюваннями важко не погодитись. Кожен твір І. Нечуя-Левицького містить топографічну згадку, майстерно поєднану з пейзажем: «ніби вирізується на небі півкруг з гір од Андріївської гори до Кирилівського монастиря, а далі знов синіють півкругом гори над Оболонню, закручуються в Вишгороді й до-

¹ Крутікова Н. Розкрита книга життя... С. 14.

² Нечуй-Левицький І. Гастролі... С. 133.

³ Там само.

⁴ Нечуй-Левицький І. Вітрогон. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 6. С. 96—97.

⁵ Білецький О. Іван Семенович Левицький (Нечуй). Від давнини до сучасності: збірник праць з питань української літератури. *Зібрання праць*: у 2 т. Київ: Держлітвидав, 1960. Т. 1. С. 304.

⁶ Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі... С. 225.

стягають до Дніпра в сизій далечі»¹; «Внизу був спуск з Хрещатика на Поділ, по котрому валкою їхали екіпажі, рядками йшли й на гору і з гори прохожі»²; «В Стеблеві, де кінчається містечко, де Рось виривається з тісних берегів, обставлених скелями, є дуже гарне місце»³.

Слід підкреслити саме українську географію письменника. Т. Гаврилова у статті «Топонімія творів І. Нечуя-Левицького» слушно вказує на те, що письменник «обмежується головним чином Україною»: «“Неукраїнські” власні географічні назви, як правило, є позасюжетними, безпосередньо не пов’язаними з місцем подій»⁴.

Зазвичай закордонні назви служать своєрідними порівняннями — І. Нечуй-Левицький наче вписує Україну у світовий контекст. Так, у «Ночі на Дніпрі» він порівнює красу українських лісів з горами Європи: «По один бік широких лук стояли суцільним рядком височезні осокори й дуби цілою, ніби суцільною масою, мов скелі наче десь в Альпах»⁵; описуючи київську пожежу в оповіданні «Апокаліпсична картина в Києві», згадує грецькі острови: «Мені уявлялись скелисті береги острова Патмоси, бо одлиски тихо сипались по височезних домах на Андріївському спуску нижче од собору»⁶.

Варто підкреслити, що особиста географія самого письменника не обмежувалася Україною: І. Нечуй-Левицький відвідав Москву та Петербург, Вільно та Ригу, Швейцарію, викладав у Польщі. Тобто письменник мав відповідний наочний візуальний досвід. Проте І. Нечуй-Левицький уважав своїм обов’язком (як і будь-якого українського письменника) брати за основу саме українську територію, про що неоднозначно висловлювався у статтях «Непотрібність великоруської літератури», «Українська декадентщина»⁷. За влучним висловлюванням І. Франка, «Він був українцем і українським, виключно українським письменником»⁸.

¹ Нечуй-Левицький І. Вечір на Владимирській горі... С. 72.

² Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 113.

³ Нечуй-Левицький І. Микола Джеря... С. 70.

⁴ Гаврилова Т. Топонімія творів І. Нечуя-Левицького. *Іван Нечуй-Левицький: постать та творчість*: збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси: Чабаненко Ю.А., 2008. С. 500—501.

⁵ Нечуй-Левицький І. Ніч на Дніпрі... С. 194.

⁶ Нечуй-Левицький І. Апокаліпсична картина в Києві... С. 261.

⁷ Детальніше у підрозділі «Концепція реалізму І. Нечуя-Левицького».

⁸ Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя). *Франко І. Зібрання творів*: у 50 т. Київ, 1982. Т. 35. С. 371.

Т. Гаврилова зазначає, що «більшість уживаних автором географічних назв є реалонімами», тобто справжніми назвами, що створює ефект достовірності¹. Дослідниця вважає, що основна мета їх використання — «локалізаційна, тобто вказівка на місце дії»². Варто зауважити, що топографія письменника виходила за межі лише означення простору дії: український простір мав ствердити існування України, яка на той час перебувала у межах двох країн, не маючи територіальної цілісності.

І. Лімборський слушно зауважив, що «перед тодішніми українськими письменниками постало складне питання: що можна вважати “українською реальністю” в умовах напівколоніального становища України?»³. Для І. Нечуя-Левицького це була ідея цілісної, вільної України, яка зумовила потяг письменника до картографічності та топографічності, а також дотримання відповідних територіальних рамок, що відображено у творчості.

Як помічає М. Тарнавський, «Слово “Україна” він (І. Нечуй-Левицький. — Я. М.) уживає в широкому значенні: більшість згаданих топонімів лежить поза її нинішніми кордонами»⁴. Зокрема, письменник згадує «жизнь од Кавказу й Волги до самого лиману Дунаю, до Карпат і за Карпати, до далекого Гроднянського та Мінського полісся»⁵.

За визначенням О. Пронкевича, який досліджує взаємозв'язок нації та національного пейзажу в монографії «Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму»: «Національна свідомість не може не уявляти себе як національний ландшафт, за яким закріплено грона національно маркованих значень»⁶. Схоже ставлення властиве письменнику: український пейзаж для І. Нечуя-Левицького пов'язаний з культурою та історією.

¹ Гаврилова Т. Топонімія творів І. Нечуя-Левицького. *Іван Нечуй-Левицький: постать та творчість*: збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси: Чабаненко Ю.А., 2008. С. 500.

² Там само. С. 502.

³ Лімборський І. Контroversійність просвітницького реалізму: ревізія ідеологічного міфу і спроба парадигматичного аналізу. *Слово і Час*. 2005. № 7. С. 41.

⁴ Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі... С. 84.

⁵ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини... С. 71.

⁶ Пронкевич О. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму: монографія. Київ: Педагогічна преса. 2007. С. 112.

Так, Радюк («Хмари») під впливом степового пейзажу починає уявляти українське минуле: «Вся степова трава, всі степові квітки були неначе обмочені в кров, вирости политі тією кров'ю, пускали коріння в кістки й попіл, розносили попід небом пахощі, витягнуті з українських душ, то козацьких, то дівоцьких, замордованих за те, що вони родились на тих степах, що вдихнули в себе повітря українського неба, української землі»¹. Таким чином, як зазначає М. Кодак, «ідеологізованим, національно репрезентативним іноді постає навіть пейзаж»².

Описує І. Нечуй-Левицький і простір, маркований українськими національними значеннями, зокрема, присвячує оповідання могилі Т. Шевченка («Шевченкова могила»), містам («Дрегочин та Остріг»), житлу гетьмана І. Мазепи: «за ними в сизій далечі на горбах бовваніла дідичька клуня в Мазепинцях, в давній маєтності гетьмана Івана Мазепи, і стриміли рядки тополь кругом току, неначе натикані турецькі мінарети навкруги величезного присадкуватого східного храму. <...> Подумав би, що в цій прехорошій мирній та тихій країні ніколи не крапнула й крапля людської крові. А тим часом скільки там було її проліто!»³.

Б. Андерсон у праці «Уявлені спільноти» пояснює взаємозв'язок між нацією та відтворенням її території на карті, звертаючись до колоніального аспекту. Зокрема пише про існування карти-емблеми, на якій одним кольором позначалися території імперії та колоній. З таких карт вилучалися географічні складові (паралелі, річки, назви міст тощо) і у вигляді «кольорової плями» мапа існувала у плакатах, бланках, печатках, обкладинках журналів, означуючи територію завдяки пізнаваності та широкому застосуванню⁴.

Подібну стратегію використовував І. Нечуй-Левицький, називаючи реальні міста України, описуючи пам'ятки та пейзажі, акцентуючи на їхньому існуванні, але оминаючи інші країни, немов створюючи літературну українську карту. Письменник також порівнює різні частини України, звертаючи увагу на найменші

¹ Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 108.

² Кодак М. Реалізм. *Історія української літератури XIX століття* : у 3 кн. / за ред. М. Яценка. Київ : Либідь, 1997. Кн. 3. С. 45.

³ Нечуй-Левицький І. На гастролях в Микитянах... С. 18.

⁴ Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / пер. з англ. В. Морозов. Київ : Критика, 2011. С. 217.

дрібниці: «Такої зелені, як на Підляссі та Поліссі, не можна нігде побачити, окрім гірських планин та долин»¹.

Н. Крутікова слушно підкреслює цю рису: «Левицький прагне предметно й точно відобразити природу: змалювати всі особливості рельєфу даної місцевості, перелічити всі породи дерев і види квітів, передати всі подробиці, що відрізняють, наприклад, степові села від сіл правобережної України»².

Тож можна сказати, що вся творчість письменника є своєрідною візією України, доказом її існування. М. Тарнавський слушно вказує на цю особливість: «Його твори пристрасно утверджують існування цієї нації (української. — Я. М.), вводять у літературу її представників і той простір, який вони населяють»³. І. Нечуй-Левицький відтворює різноманітні українські пейзажі: степові («Бурлачка», «Микола Джеря»), мариністичні («Над чорним морем», «Навіжена»), гірські («У Карпатах»), сільські («Кайдашева сім'я», «Дві московки») та урбаністичні («Хмари», «Київські прохачі»).

Досить поширеною є думка про І. Нечуя-Левицького як співця села. Про це О. Білецький слушно зауважує: «Критика не раз твердила, ніби Нечуй-Левицький так і залишився назавжди локально обмеженим в своїх пейзажах, ніби він виявився неспроможним вийти за межі свого Надросся. Це не так»⁴. Зазвичай така соціологічна оцінка ґрунтувалась на звинуваченні І. Нечуя-Левицького у нерозумінні ідеалів пролетаріату, а отже, прогресу й урбанізації.

Порівняння сільського та міського пейзажу в «Хмарах» доводить позитивне ставлення письменника і до урбаністичних краєвидів: «Дашковича вразило таке кипуче, ворушке життя українського села. <...> Йому прийшла на думку велика вулиця в великому місті, де кипить, хоч вище й інше, але так само кипить життя»⁵. Отже, село й місто не протиставлені одне одному. Ганя («Причепя») навіть сприймає місто як мрію: «Згадала вона про

¹ Нечуй-Левицький І. Дрегочин та Остріг. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів*: у 10 т. Київ: Наук. думка, 1966. Т. 5. С. 15.

² Крутікова Н. Розкрита книга життя... С. 20.

³ Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі... С. 217.

⁴ Білецький О. Іван Семенович Левицький (Нечуй). Від давнини до сучасності: збірник праць з питань української літератури. *Зібрання праць*: у 2 т. Київ: Держлітвидав, 1960. Т. 1. С. 292.

⁵ Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 90.

те Кам'яне, як про чудовий сон, що снівсь та не зостався в пам'яті, і тільки якісь невиразні місця, якесь пишне забудування, якісь гарні, але неясні обличчя носяться перед очима, ніби виткані з тонкого туману»¹. Тож письменник не був лише «етнографом села», за визначенням С. Єфремова². Прикметним у цьому зв'язку є спостереження М. Тарнавського, з яким важко не погодитися: «його сільські краєвиди — це радше естетичне замилювання оперного співака у відпустці, ніж практичний погляд трударя, котрий ціле життя орав землю. У Нечуєвій Україні вдосталь мальовничих пейзажів і замало пшеничних ланів»³.

Слід додати, що письменник спирався на власний візуальний досвід і це було поширеним явищем у реалізмі. Наприклад, подає урбаністичні пейзажі Одеси і Кишенева («Навіжена», «Над Чорним морем»), Богуслава («Рибалка Панас Круть»), Білої Церкви («Живцем поховані»), Вишгорода («Ніч на Дніпрі»). Значну частину життя (33 роки) І. Нечуй-Левицький провів у Києві, що зумовило відтворення київських пейзажів та відповідно образів містян, у низці творів («Хмари», «Без пуття», «Київські прохачі», «Ніч на Дніпрі», «Вольне кохання», «Апокаліпсична картина у Києві», «Неоднаковими стежками», «Афонський пройдисвіт», «Вечір на Владимирській горі»).

Д. Лавров зазначає, що «одним з найвидатніших естетів і співців неповторної краси Києва, першовідкривачем його найпотамніших та найпоетичніших куточків був сам Іван Семенович Нечуй-Левицький»⁴. Отже, варто наголосити на тому, що І. Нечуй-Левицький є одним із перших авторів урбаністичних пейзажів. М. Тарнавський стосовно «Ночі на Дніпрі» слушно зауважує: «Екзотичну величну красу, здається, імпліцитно протиставлено буденній метушні міста, як в описі приїзду до Києва Степана Радченка у романі “Місто” Валер'яна Підмогильного, написано на двадцять років пізніше»⁵.

Одним із зразків таких пейзажів письменника також можна вважати оповідання «Вечір на Владимирській горі»: «Дивлюся я, од темної трамвайної станції на самому краєчку кручі простягло-

¹ Нечуй-Левицький І. Причепи... С. 173.

² Єфремов С. Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії. Київ: Наук. думка, 2002. С. 467.

³ Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі... С. 92.

⁴ Лавров Д. Святий Київ наш великий. Київ: Криниця, 2002. С. 146.

⁵ Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі... С. 96.

ся шість широких арок з стовпчиками, закруглених зверху, наче в широкій галереї. Ці усі арки галереї були помережані ніби взорцями з рам і засклені, і мені здалося це усе якоюсь оранжереєю, що світилась наскрізь, бо була засклена тахлями в мережаних чудернацьких шибках з обох боків. <...>

Мені здалося, що ця галерея висить в темряві назукіс над безоднею, причеплена до станції, теліпається на повітрі, заглядає в глибоке чорне провалля і, нахилившись та висунувшись над безоднею, заглядає в його. От-от впаде, шубовсне! Я тільки очі витріщив з дива і сам до себе засміявся. <...> На мене найшов острах, що ці дурні арки от-от незабаром одчепляться й шубовснуть в чорну глибочінь»¹.

Можна побачити різницю між згаданим вище пейзажем із пізньої творчості («Вечір на Владимирській горі», 1910) та ранньою прозою письменника. Це яскраво видно на прикладі з твору «Хмари» (1871): «Ще нижче вилось шосе над самісіньким Дніпровим берегом, ховаючись за високою горою к полудню. І там тяглись екіпажі й прості волові вози. Ще нижче протікав широкий синій Новий Дніпро попід самим Подолом. На Дніпрі стояли й плавали барки, плоти. Плисковаті широкі острівці, поділені самовілками й рукавцями, зеленіли лозами й сінокосами. На їх цілими купами жовтіли, синіли й червоніли лучані квітки»².

Попри наявність спільних елементів (вказівка на місце дії, увага до кольорів), уривок з «Вечора на Владимирській горі» описує враження від краєвиду більше, ніж саму картину. Означаються почуття письменника, які виходять за межі замилювання красою: «витріщив очі з дива», «найшов острах».

Схожим за способом переплетення виражень та вражень є згадане вище оповідання «Ніч на Дніпрі» (1906). У цьому оповіданні суб'єкт бачення асоціюється з автором: І. Нечуй-Левицький описує власні враження від поїздки Дніпром. Письменник звертає увагу на зміну часу та простору: «Позад човна темна, аж чорна безодня. Зоря покотилась в небо й осяяла круг коло себе. От-от почне вже світати. Мені вже видко, як по обидва береги ніби виникають з води лози, суспіль обнизавши плисковаті береги»³.

¹ Нечуй-Левицький І. Вечір на Владимирській горі... С. 92.

² Нечуй-Левицький І. Хмари... С. 113.

³ Нечуй-Левицький І. Ніч на Дніпрі... С. 193.

Картини-описи природи поєднуються у письменника з враженнями, які набувають форм очуднення: «На душогубках в фіолетовому світі вже виразно визначувались постаті молодичь, постаті чоловіків в брилях, в білих сорочках по одному й по два в човні <...>. Я несамохіть дивлюсь на ті чорні тіні, неначе тіні на Стіксі, що перевозились в фантастичне Плутонове царство на човнах»¹.

І. Нечуй-Левицький навіть повністю «забуває» пейзаж, концентруючись на враженнях від нього, і ці враження формує в окремі візуальні картини: «То була дивна, пишна ніч! <...> Коли в уяві давніх греків були такі Єлисейські поля, де походжають душі поетів та філософів; коли було таке підземне Плутонове царство, де пробували Прозерпіна й Еврідіка, то це ж були пишні поля, було пишне царство, мрійне, фантастичне <...>. Це була не ніч ясна та прозора, а неначе глибока дума самого бога, мрія й дума його творчої сили, як сотворити ще кращі нові світи...»².

В описах природи пізнього періоду творчості можна відзначити преімпресіоністичні риси. О. Шупта-В'язовська у статті «Преімпресіонізм у творчості І.С. Нечуя-Левицького» відзначає ознаки цього художнього стилю саме у пейзажах письменника. Серед них дослідниця називає суб'єктивізм, який пов'язаний із зоровим сприйняттям письменника; єдність живописного та психологічного начал; застосування гри барв, широкої кольорової палітри; динамізм зображень, що виявляється через присутність сонця. Причину цього дослідниця вбачає в «артистизмі» та пов'язує із зоровим сприйняттям як домінантою індивідуального стилю І. Нечуя-Левицького³. Слід додати, що пізніші пейзажі письменника фіксують не лише саме зображення, а й враження від нього, настроїв та почуття, що також є виявом імпресіонізму.

І. Нечуй-Левицький, змальовуючи природу, не тільки наділяє її декоративними функціями, а й поєднує з роздумами персонажів, описом їхнього психічного стану, характеру тощо. Так, письменник передає своє ставлення до смерті Гані («Причепи») через весняний пейзаж, на фоні якого її смерть здається неприродною; образ Навроцької («Над Чорним морем») асоціюється з описом цвинтаря, символізуючи моральну смерть героїні. Пей-

¹ Нечуй-Левицький І. Ніч на Дніпрі... С. 196—197.

² Там само. С. 192—193.

³ Шупта-В'язовська О. Преімпресіонізм у творчості Нечуя-Левицького / *Іван Нечуй-Левицький: постать та творчість*: збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси: Чабаненко Ю.А., 2008. С. 145—149.

3.4. Візуальні особливості пейзажів

заж детермінований поглядом героя, тобто опис залежить від того, хто саме дивиться на природу.

Для деяких творів краєвид є сюжетотворчим: зокрема, оповідання «Вечір на Владимирській горі» та «Ніч на Дніпрі» описують пейзаж та фіксують враження від нього. Природа в прозі письменника завжди має естетичну цінність, співвіднесена з красою та гармонією.

Опис місцевості виконує також топографічну функцію, окреслюючи реальний простір, стверджуючи існування України через уявлення про її територію, виступає носієм певних національних ознак. Автор пов'язує пейзаж з історичними подіями, що відбулися на його тлі. Таким чином, український краєвид є однією зі складових національного варіанту реалізму, запропонованого І. Нечуєм-Левицьким.

Зображення середовища у творах письменника є своєрідним текстуальним атласом, у якому описано не лише краєвиди, будівлі чи пам'ятки культури, а й визначено особливості ландшафту тощо. Раннім пейзажам притаманні реалістичні (картографічність, начітність, топографічність) та романтичні (взаємодія пейзажу та персонажа, паралелізм природи та стану героя, вплив природи тощо) риси. Пізніше вони набувають преімпресіоністичного забарвлення: автор означає свій настрій, фіксує миттєві враження тощо.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ: ІНТЕРТЕКСТ «КАЙДАШЕВОЇ СІМ'Ї» І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

4.1. ІЛЮСТРАЦІЯ

По-новому подивитись на повість І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» пропонує видавництво «Основи», яке випустило у світ цей твір 2015 р.¹ Видання зосереджує увагу читача на візуальному аспекті — зображеннях, створених художницею-ілюстраторкою В. Ляшенко (Lera Sxetka). А. Копилова, авторка ідеї серії альтернативної шкільної літератури, вважає, що «Кайдашева сім'я» є настільки класичним твором, що ілюстраціями до нього може бути «або традиційний академічний живопис, або щось надсучасне, божевільне»². Отже, нове видання відомої повісті є спробою зацікавити читача літературним мистецтвом через образотворче.

Така концепція оформлення «Кайдашевої сім'ї», по-перше, актуалізує повість через її візуальний дискурс. По-друге, художниця передає події ХІХ ст., використовуючи техніки ХХІ ст., таким чином усуваючи часову відстань між письменником та читачем. Із сучасних художніх засобів, використаних В. Ляшенко, можна назвати прийом колажу, підписи до ілюстрацій транслітерацією, вживання смайлів біля номеру сторінки, використання елементів комп'ютерної гри, мемів та коміксів.

Знайомство з книгою розпочинається візуально — із оформлення обкладинки. Ілюстрація схожа на старе фото з чорно-білого спектаклю, на якому виділено кольорові маски тварин: кози, свині, курки, вівці, зайця й лисиці. Шість людей у масках розташовано попарно: натяк на Кайдашиху і Кайдаша, Лавріна і Мелашку, Карпа і Мотрю. Це викликає подвійну асоціацію: з виставою та тваринним началом.

¹ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я: повість. Київ: Основи, 2015. 176 с.

² Дудник Т. Нестандартна сім'я. Сучасне видання «Кайдашевої сім'ї» розриває шаблони [Електронний ресурс]. URL: <http://blog.yakaboo.ua/нестандартна-сім'я-сучасне-видання-к/>

Художниця вдається до кодування, розгадати яке можуть активні користувачі інтернет-мережі. Портрет І. Нечуя-Левицького подано у чорно-сіро-біло-фіолетових кольорах, які є символами асексуальності, на ньому — штамп «censored» («заборонено цензурою»). Цей напис зазвичай використовується в коміксах, автори яких оминають сцени сексу, лише натякаючи на них. Портрет І. Нечуя-Левицького та відомості з його життєпису, згадані в книжці, руйнують макет канонічного взірця біографії у шкільних підручниках з української літератури: зазначено деякі незвичні факти, зокрема, про педантичність письменника, його аскетизм та знамениту парасольку, без якої він не виходив з дому.

Як і автор, художниця починає ілюстрування повісті з пейзажної замальовки¹. Письменники-реалісти зазвичай використовували опис природи на початку твору для означення місця дії, кореляції персонажів з певним простором, часом. В. Ляшенко не обмежується такою функцією: ілюстрація стає метафоричною, натякаючи на майбутнє. Поряд із «візуальними прикметами» Семигор (поля, гори, будинок, соняшники та кукурудза) замальовано пляшки з-під спиртного та мазок чорної фарби. Із нейтрального краєвид перетворюється на символічну сцену для розгортання подій.

Наступна пейзажна ілюстрація відтворює мандрівку до Києва². Колаж можна розглядати у трьох аспектах: показано дорогу (рух жінок у мусульманському вбранні асфальтом), її кінцеву точку — Київ і мету. Місто представлено двома символічними пам'ятниками: левом (натяк на фонтан «Самсон», про який згадано в повісті) та сучасним монументом «Батьківщина-Мати». Враження від молитви відтворено чорно-білими зображеннями обіймів жінок та білих рук, частково замазаних у чорне, які викликають асоціацію із брудом, гріхом та очищенням.

Ілюстрація православного Києва суголосна з антиклерикальними настроями письменника³: фрагменти реальних сучасних храмів стоять на динозаврі — тварині, яка суперечить біблійній теорії походження людини і світу; простягаються чотири руки-вказівки з надписами про те, де саме «краща церква» (десь дешевше говіти, десь є молоко Богородиці). У малюнках з'явля-

¹ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я: повість. Київ : Основи, 2015. С. 8—9.

² Там само. С. 100—101.

³ Там само.

ється властива реалізму наочність: фотофрагменти сучасних храмів міста.

Художниця зазначає: «Ілюстрації до книги — це не зображення того, як виглядали Мотря чи Кайдашиха, це зображення напружених і зовсім не ідеальних стосунків»¹. Тож, говорячи про портрети, маємо на увазі не самі зображення персонажів, а їхні образи у сприйнятті інших героїв, відображення взаємин між ними.

Прикметно, що жіночі портрети подано крізь призму чоловічої оцінки. Т. Гундорова підкреслює, що «в “чоловічій” літературі наратор найчастіше виставляє себе як глядача. І перспектива повертається від жінки в дзеркалі до цього ж глядача, так що це не Вона бачить себе, а Він»². Серія портретів починається зображенням Мотрі³ через погляд закоханого Карпа. Поряд із осучасненим жіночим портретом — квіткова домінанта із мальв, троянд, букету лаванди.

Письменник часто порівнював жіночу красу із рослинами, зокрема, Мелашку Лаврін прямо асоціює із квіткою: «за Россю, коло скелі на долині, вкритій зеленим житом, червоніла якась велика квітка»⁴. Основний колір ілюстрації-портрету Мелашки⁵ червоний (стрічка, фарба); так само змальовано ружі та калину — символи, що позначають фольклорні образи жіночої вроди.

На їх фоні — розмита жіноча постать, що, можливо, показує відстань між спостерігачем і об'єктом, адже Лаврін вперше узрів Мелашку віддалік, на відміну від Карпа, який міг уявити Мотрю, бо бачив її зблизька (зображення Мотрі на ілюстраціях чітке). Власне, зумовленість появи саме квітів, а не дівчини на першому плані, виправдана ще й через злиття жіночого начала з природою в чоловічому погляді Лавріна.

Т. Гундорова, аналізуючи повість І. Нечуя-Левицького «Бурлачка», що, на нашу думку, актуально і для «Кайдашевої сім'ї», наголошує на злитті материнського архетипу природи з герої-

¹ Дудник Т. Нестандартна сім'я. Сучасне видання «Кайдашевої сім'ї» розриває шаблони [Електронний ресурс]. URL: <http://blog.yakaboo.ua/нестандартна-сім'я-сучасне-видання-к/>

² Гундорова Т. Жінка і дзеркало. 2000. [Електронний ресурс]. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm>

³ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... 2015. С. 14.

⁴ Там само. С. 66.

⁵ Там само. С. 68.

нею: «Божественна Природа є тим дзеркалом, в яке дивиться наратор Нечуя-Левицького»¹. Отже, Мелашка стає квіткою в уяві Лавріна, втрачаючи свою сутність. Художниця, однак, включає жіночу тілесність в ілюстрацію, хоч і заповнює перший план зображенням квітів.

Іншого відтінку набуває портрет Кайдашихи², який теж відтворює враження від неї інших персонажів: «Вона довго терлась коло панів і набралась од їх трохи панства»³. До старечої постаті в народному вбранні приставлено голову порцелянової ляльки і чорний мазок. Під хусткою замість обличчя — вільне місце, тобто машкара пристає до лиця не повністю, так, що читач помічає штучність героїні.

Кайдашиха в І. Нечуя-Левицького вдягалась пишно і багато, «як у неділю»⁴, любила чепуритись, демонструвати заможність (чого варта одна лише деталь — жовті чоботи), проте оточуючі дражнили її «панею економшею»⁵, сприймаючи як хвалькувату недалеку жінку. Створюється ефект підкресленої театральності, невідповідності зовнішнього і внутрішнього, зсув бачення себе героїнею та іншими персонажами.

Окремо слід сказати про ілюстрації, які демонструють марення Омелька, акцентують на його особливих станах. Світ, який уявляється Кайдашу, нереальний, фантастичний, ворожий. Таких зображень у книзі три. Перше зображення⁶, розірване текстом, складається з двох рук: одна — біля дверей, які можна трактувати як «вхід» до ставка, «розлитого» синьою барвою; інша тримає око, як символ сліпоти Кайдаша, «неправильного бачення». Око можна трактувати і як буквالیстичний «переклад» слів персонажа: «Як же я прийду додому без очей?»⁷.

Другий малюнок⁸ інтерпретує сон Кайдаша: «Йому приснилось, ніби в хату серед ночі вбігла коза з червоними очима, з вогнем у роті, освітила огнем хату <...>. З кози стала кобила з здо-

¹ Гундорова Т. Жінка і дзеркало. 2000. [Електронний ресурс]. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm>

² Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... 2015. С. 31.

³ Там само. С. 15.

⁴ Там само. С. 28.

⁵ Там само. С. 31.

⁶ Там само. С. 18—19.

⁷ Там само. С. 18.

⁸ Там само. С. 42.

ровою, як ночви, головою, з страшними червоними очима, з огняним язиком»¹. Зображені люди в масках кози та коня неначе суперечать тексту: жах літературного твору змінюється на підкреслену театральність, штучність.

Третя картина² уособлює остаточний перехід Омелька у світ марення. Символічний портрет Кайдаша (шокований чоловік з чаркою) немов включений у гротескную картину світу: синьобілий фон, підкреслено нереальні рослини та тварини навіюють відчуття штучності. Розділений навпіл кролик підсилює контраст між дійсністю та її сприйняттям. Отже, Кайдаш із спостерігача «інакшого світу» перетворюється на його творця, межа між ним та його маренням нівелюється. Остання невеличка ілюстрація³ — паша хижої риби — вказує на смерть Омелька від води.

Зображуючи фантазії Кайдаша, І. Нечуй-Левицький відходить від канонів мімесису, тобто побачене Омельком видається неприродним, видозміненим. Марення набувають особливих ознак: змінення розміру в порівнянні з дійсністю, порушення парадигми мертво—живе, співіснування справжнього та вигаданого тощо.

Зокрема, Кайдаш бачить померлого чумака і розмовляє з ним, як з живою людиною, тобто несвідомо вводить свою примару в реальну картину світу. Саме це відчуття точно схоплено і передано В. Ляшенко. Отже, марення Кайдаша самі по собі є неміметичною стратегією І. Нечуя-Левицького, яка передана неміметичними малюнками.

Найбільше ілюстрацій присвячено складним стосункам у родині Кайдашів. Перша — до текстового фрагменту: «Як була я у панів, то робила за двох таких, як ти»⁴. Варто додати, що зображення і цитата з тексту поєднані на одному аркуші, що створює ефект взаємодоповнення та взаємопідсилення.

На картині — символічні Мотря та Кайдашиха, між ними відстань, заповнена вогнем та горщиками, як натяк на те, чим пишалась Маруся — роботою куховарки у панів. Постать Мотрі — згорблена, принижена, на підлозі з низько похиленою головою; замість Марусі — лише кам'яна голова з надписом «Віп» зверху. Кам'яна голова Кайдашихи нагадує жертв медузи Горгони і уособлює мертвість.

¹ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... 2015. С. 42.

² Там само. С. 134.

³ Там само. С. 137.

⁴ Там само. С. 36—37.

Після перших конфліктів трансформується портрет Мотрі¹: з ніжного фольклорного він стає екзистенційно напруженим. Молода жінка вперше з'являється дефрагментованою: тіло зверху закриває вишиванка (предмет конфлікту з Кайдашихою, яка не хотіла віддати невістці тонке, нарядене нею ж полотно), знизу зникає у паші крокодила. Отже, якщо прослідкувати за зміною портретів Мотрі, напрошується висновок про згубний вплив конфліктів у сім'ї: людина втрачає цілісність, яка, варто зазначити, не властива Кайдашисі від самого початку повісті.

На думку мистецтвознавця О. Сидорова, «книга як така повинна відгукуватися на потреби читача <...> важливі слова можуть бути надруковані розбивкою, курсивом, іншим шрифтом»². Таку стратегію застосовує художниця: напис «була я у батька, було моє личко біліше, а у свекра личко змарніло і брови полиняли»³ візуально розділений на білу і чорну частину, обличчя на ілюстрації поєднує такі ж кольори. Відбувається подвоєння символіки чорного і білого та буквалістичний «переклад» з вербального на візуальне.

Тема відсутнього погляду є ключовою для ілюстрації уривка «Тату не бийтесь»⁴, у якому Карпо намагається не переступити табу — не підняти руку на батька. В. Ляшенко змальовує закриті обличчя, на одному з яких — чорна стрічка, схожа на маску з дірками для очей. На наступній сторінці⁵ — сніжинки на синьому морозному фоні, що є візуальним виявом емоцій Кайдашевого сина після бійки з батьком, наочною демонстрацією тексту зображення: «Холод почав проймаєти Карпа... Сніг, неначе пух, посилався на його голову, на плечі, на голу шию, за пазуху»⁶.

Наступне зображення пов'язане з переїздом Мотрі та Карпа⁷. Візуальне враження складається із двох пов'язаних елементів: шрифту, яким написано текст пісні («заставила б стару суку халляндри скакати. Скачи, скачи, стара суко, хоч на одній ніжці»), відмінного від основного тексту, та чорно-білої ілюстрації. Шрифт привертає увагу, розриваючи текст повісті.

¹ Там само. С. 50.

² Сидоров А. Книга и жизнь: сборник книговедческих работ. Москва, 1972. С. 28.

³ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... 2015. С. 50.

⁴ Там само. С. 54—55.

⁵ Там само. С. 57.

⁶ Там само.

⁷ Там само. С. 63.

Як слушно зауважував О. Сидоров, «цілком серйозно було запропоновано описуючи те, як, наприклад, входить на сходи герой твору, друкувати це місце рядками нерівної довжини, які б своїм зовнішнім виглядом викликали в читача уявлення про підіймання сходами»¹. Подібну стратегію застосувала В. Ляшенко. Літери неначе скачуть, увиразнюючи враження від лаконічної ілюстрації — ноги, яка перетворюється на кістку².

Візуально відтворено реакцію Кайдашихи на приїзд у Западинці до майбутньої невістки³. І. Нечуй-Левицький акцентує розбіжність поглядів практичної Кайдашихи та закоханого Лавріна, якому Балаші здавалися найкращими людьми, відповідно, їхня хата — багатою. На думку Марусі, Балаші зовсім вбогі, що виявляється прикрою несподіванкою для неї.

Художниця використала в композиції малюнку цитати про Западинці з повісті: вони взаємодіють із зображенням, створюючи враження символічного портрета Кайдашихи — постаті, схованої у жовтому взутті. Ця деталь, виділена письменником («Кайдашиха виставила навмисно на показ громаді жовті нові сап'янці»⁴; «вона простягла з полудрабка жовті чоботи й показала їх Балашисі до самих колін»)⁵, набуває гіпертрофованого значення, займаючи перший план зображення замість портрета людини.

Малюнок-передчуття, як натяк на побутові конфлікти, виникає ще до перших сутичок Мелашки і Марусі, зразу після заручин⁶. Ілюстрація мінімалістича: страва з чорною стрічкою. І. Нечуй-Левицький створював образи Мотрі та Мелашки як дві протилежності: перша огрядна, витривала, лайлива, багата; друга — ніжна, молода, тиха, покірна, з бідної родини. Художниця вловлює цю відмінність — зображення, що показують Мелашині стосунки із Кайдашихою, антонімічні Мотриним⁷; блакитний колір (асоціації зі слізьми, ніжністю, слабкістю) протиставлений червоному (гнів, агресія).

¹ Сидоров А. Книга и жизнь: сборник книговедческих работ. Москва, 1972. С. 28.

² Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я.... 2015. С. 63.

³ Там само. С. 82—83.

⁴ Там само. С. 79.

⁵ Там само. С. 81.

⁶ Там само. С. 87.

⁷ Там само. С. 94—95.

Повторювальна деталь у повісті письменника — сльози Мелашки («Молода молодиця залилась сльозами, як мала дитина»¹; «виплакала всі сльози, що зібрались за всі жнива, і полила ними материн садок»)² відтворюється і посилюється у малюнках блакитними мазками, синіми кругами під очима, самими зображеннями очей.

Сварка Палажки і Кайдашихи після зникнення Мелашки є втіленням «буквального перекладу» із вербальної на візуальну мову³. Персонажів зображено в образах напівжінок-напівпівнів як пряме тлумачення цитати: «крикнула Палажка і кинулась на Кайдашиху, як півень кидається на другого півня»⁴. Наступна ілюстрація пов'язана з думками Мелашки після її втечі з Семигор⁵: «Не вернуса, бо здається, що треба вертатися в пекло»⁶; «Ні села, ні роду мені не жаль — жаль тільки чоловіка»⁷. Зображення деформоване, жінка подвійно втрачається: її обличчя затулено чужою рукою, в уламку люстерка не видно погляду.

Як зазначає Т. Гундорова, «Чоловіче нарцисичне его, відбите в дзеркалі жінки, означає врешті-решт злиття чоловіка з його бажанням, або його ідеальною іпостассю»⁸. Спостерігаємо схожий мотив: Лаврін втрачає Мелашку, отже, відображення розбивається. Відчуття сили, навіяної чотирма кулаками, свідчать про готовність дівчини дати відсіч. Біля руки — котик, відомий користувачам інтернет-мережі як символ депресії. Зображення можна розглядати як інтерпретацію невізуальних фрагментів, тобто своєрідне втілення роздумів героїні візуальною мовою.

Ілюстрація⁹ з написами «Боже мій! Прийми мою душу до себе», «Легше мені каміння носити, ніж таке горе терпіти» йде зразу за попередньою, створюючи зоровий калейдоскоп думок Мелашки. Основний символ — каміння — має багатозначне навантаження. Зокрема, втілює буквальный візуальний переклад думки героїні¹⁰.

¹ Там само. С. 92.

² Там само. С. 93.

³ Там само. С. 114.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 120—121.

⁶ Там само. С. 119.

⁷ Там само. С. 118.

⁸ Гундорова Т. Жінка і дзеркало. 2000. [Електронний ресурс]. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm>

⁹ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... 2015. С. 123.

¹⁰ Там само. С. 119.

Це також уособлення стану дівчини, який вона переносить на Андріївську церкву: «їй здалось, що не хмарки летять в небі, а тонкі, з самих стовпів, бокові бані на церкві заворушилися, що сама церква почала коливатись на гострому версі гори <...>. Вона глянула ще раз угору, і їй здалося, що хрести на церкві трусяться і коливаються, що коливається вся гора, от-от впаде на неї»¹.

До того ж, за текстом, уві сні Мелашка не може врятувати Лавріна, бо її ноги приростають до каміння. Прикметно, що І. Нечуй-Левицький описує не саму Андріївську церкву, а враження головної героїні від неї, тобто можна говорити про преімпресіоністичний штрих. Художниця зображує не уявний рух гори, а акцентує на відчутті важкості, твердості та холоду.

На останньому портреті — вже сліпа Кайдашиха². Відсутність ока передана через білий колір сторінки. Наступний малюнок ілюструє сварку між Кайдашихою і Карпом³. Зміною текстового шрифту виділено основні перипетії: «По спині лупи її! Виколи дрючком друге око» — «Не так шкода матері, як шкода чобіт» — «Та не втопишся, бабо, навіть і серед ставка старій жабі по коліно». Маруся стоїть в мухоморі, як у воді, що викликає асоціації з роздвоєною свідомістю, неадекватним станом. Втретє Кайдашиха зображена в народному одязі, на відміну від Мелашки та Мотрі, які одягнені більш сучасно. Можливо, у такий спосіб художниця увиразнила конфлікт поколінь.

Повість закінчується тим, що груша всихає і сім'ї миряться. На останньому малюнку⁴ зображена груша, точніше, рука з плодами, на якій сидять люди. Ймовірно, натяк на те, що сім'ї мають жити в мирі, не чекаючи на зникнення причини конфлікту.

Емоційно нейтральних ілюстрацій у повісті мало, що обумовлено її змістом. Однією з них є зображення епізоду, у якому Карпо найняв для Мотрі музики. Картина⁵ наснажена народними українськими символами: синій та жовтий мазки (як на прапорі), баян і бандура. Розкрита тема спостереження: на передньому плані — пара танцюристів, на яку дивляться інші дівчата. Мотив погляду знаходимо і в письменника: «Всі дівчата були тільки в червоних кибалках, одна Мотря прийшла в квітках та стрічках. Дівчата зглядалися одна з другою та все поглядали на Мотрю»⁶.

¹ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... 2015. С. 119.

² Там само. С. 150.

³ Там само. С. 166—167.

⁴ Там само. С. 172.

⁵ Там само. С. 27.

⁶ Там само. С. 26.

Візуально передано реакцію персонажів також у ілюстрації до епізоду поцілунку Палажки ченцем¹. Особливе місце посідає тема спостерігача: три постаті, у однієї з яких замість обличчя здивований смайл, а обличчя інших двох замальовані, «дивляться» на фігуру Палажки. Пронизливий погляд передано рисками. Між об'єктом і суб'єктом спостереження — підкреслена дистанція. Схожа відстань витримана і на малюнку «Як служила я в панів» між Марусею і Мотрею.

Зображення до підкупу жидом громади можна назвати ілюстрацією-застереженням² або ж сприйняти як буквальный переклад, адже він задля підкупу налив ціле відро горілки, та гіперболу — п'яниці сидять на бортиках відра, немов збираючись зануритись. Є чорна стрічка як натяк на майбутні події: справа кінчиться тим, що жид забере заробіток у громадського шинку, підурить сільську старшину та прийматиме крадене.

Кохання Лавріна і Мелашки осучаснене: вони зображені як персонажі комп'ютерної гри «Сімс»³. Над Лавріном помічаємо сердечко, яке свідчить про вияв емоцій закоханості; над персонажами — зелені кристали, які в грі символізують гарний фізичний та духовний стан. Цитату з повісті «вона схилила йому на плече голову, завітчану маком, настурцями та м'ятою» підкреслено зображенням м'яти⁴. Осучаснена й традиція ставити могорича: замість парубків-селян зображена купа хлопців, вдягнених за модою 90-х.

Нейтральними є й невеличкі малюнки, які можна умовно назвати «Мрії Мотрі». Зображення квітів та спідниці⁵ уособлюють мрію героїні про гарний одяг, якого вона не отримує від скупкої Кайдашихи. Схожою є ілюстрація кухні і жінки на ній, мов візуальний вияв бажання Мотрі бути господинею у власному домі⁶. Малюнки викликають відчуття спокою та гармонії, тут відсутні типові для конфліктів червоно-чорні барви, дефрагментації, замальовки.

Художниця візуально реалізує те, що не окреслено в повісті, але що може бути реальним зоровим об'єктом. І. Нечуй-Левицький не описує, яку саме спідницю хотіла Мотря, ані те, як

¹ Там само. С. 108—109.

² Там само. С. 156—157.

³ Там само. С. 73.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 42—43.

⁶ Там само. С. 58.

би вона прикрасила хату, проте це можливо уявити у конкретних буквальних образах, зрозумілих і, можливо, бажаних для сучасного читача.

Зображення з підписом «Тепер я зовсім пані»¹ символізує відділення Мотрі з Карпом від Кайдашів: будиночок-тортик, поділений навпіл двома різними руками (одна мужичка, інша — панська). Можлива подвійна інтерпретація: натяк на щось панське у Марусі, її бажання мати собі невістку за служницю, або розділення на свій—чужий. Жіноча постать зі стільцем уособлює переїзд.

Ілюстрація до розподілу спадщини, який відбувається після смерті Кайдаша між його синами, сугестує повернення до сварок²: чорні траурні стрічки зображені тричі. Тварини (кіт, вівця, собака, корова), що поділені навпіл текстом, буквально віддзеркалюють текст повісті: «“ви нам дайте половину овець та свиней, — сказав Карпо. <...> — Забери ще половину котів і собак!” — кричала Кайдашиха»³.

Художниця підкреслює ненормальність ситуації, доводячи її до зорового абсурду. Майстерно відтворено коня, який стрибає через пліт між садами родини, провокуючи чергову сварку: на сторінці читач бачить лише його тулуб, а голову «сховано» в кінці книжки⁴. Ілюстрація розміщена на двох сторінках, за рахунок чого складається враження, що кінь стрибає.

Серед смайлів, розташованих внизу сторінки, велику частину займають символи сварок, зокрема, зображення блискавки, вогню, змії, гранати, навіть вулкану; негативних емоцій: гніву, сліз, зневаги, іноді шоку, наприклад, реакції Карпа на несподівану колотнечу Мотрі та Кайдашихи з горщиками.

Смайлами позначаються і предмети суперечок: ячмінь, який наперекір батькові не став косити Лаврін; Мотрина курка, що знеслася на горищі Кайдашихи; зрештою, плід груші, через яку виник останній конфлікт. Стани зміненої свідомості Кайдаша супроводжуються смайликом у вигляді інопланетянина, його пияцтво — келихами пива. Наявні танатологічні знаки — череп з'являється тричі: при звістці про смерть молодиці, якою може бути Мелашка, загибелі Омелька, вибитому оці Кайдашихи.

¹ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... 2015. С. 64—65.

² Там само. С. 140—141.

³ Там само. С. 141.

⁴ Там само. С. 163, 176.

Семантика кохання супроводжує почуття Кайдашевих синів: збори Мотрі на побачення передано зображенням фарбування нігтів¹; танцюючими фігурками відтворено вечорниці Карпа і Мотрі²; наявні емблеми любові (сердечка, закохані обличчя); двічі зображено обручки. Почуття Мелашки уособлює зміна сонця на зірку: «Мелашка ввійшла в свою убогу хатину і стовпом стала. Доки вона йшла поруч з Лавріном, доти на неї неначе південне сонце світило, а як увійшла в хату, для неї неначе сонце впало з неба і одразу стала темна ніч»³.

Жести виражають різні почуття героїв: жест «ок» супроводжує вибір Карпом нареченої, «палець вниз» — враження Кайдашихи від Западинців, знак молитви — рішення Мелашки піти на прощу. Рух по дорозі до Києва передає зображення відбитку ніг на одній сторінці та церкви як кінцевого пункту на другій⁴. Пошук Мелашки підкреслено малюнком лупи⁵. Смайли можуть відтворювати пейзаж (наприклад, листок під описом Семигор, зорі — під час нічних побачень), архітектуру (церква, у якій молився Кайдаш).

Деталі, підкреслені І. Нечуєм-Левицьким, подвоюються смайлом: зображення чобітка, як символ жовтих чобіт, у яких Маруся поїхала на оглядини; сльоза, що пролила Мелашка⁶. Деякі смайли містять художню інтерпретацію: зокрема малюнок шапіто як символ гри на публіку Кайдашихи під час розглядин Мелашки⁷.

Так, ілюстрації в тексті книги сприймаються, наче різні інструменти одного оркестру, де живописне та літературне мистецтво утворюють єдине ціле. Тож дане видання можна вважати інтерпретацією «Кайдашевої сім'ї» зі своєрідним «перекладом» тексту на «мову» живопису. У цьому випадку йдеться про повне збереження тексту І. Нечуя-Левицького без втрати будь-яких сенсів. В. Ляшенко ще посилює цей зв'язок, підписуючи деякі зображення цитатами з повісті письменника.

Попри наявну старовинну лексику, згадки предметів побуту,

¹ Там само. С. 24.

² Там само. С. 26.

³ Там само. С. 71—72.

⁴ Там само. С. 100—101.

⁵ Там само. С. 24.

⁶ Там само. С. 79, 93.

⁷ Там само. С. 28—29.

неактуальних у наш час (наприклад, опис бійки за мотовило), нове видання «Кайдашевої сім'ї» сприймається більш сучасним, наближеним до сьогодення, що відповідає тезі художниці: «Протягом більш ніж ста років, які минули від часу написання твору, людство встигло удосконалити все на світі, але при цьому не зробило ні кроку назустріч взаєморозумінню та подоланню своїх вад»¹.

Ілюстрації до твору не лише осучаснюють його, зображення пропонують читачеві загадки, навіюють певні асоціації, не обмежуючись лише зображальною функцією. Деякі малюнки «змагаються» з текстом, «передбачають» розвиток сюжету, натякаючи на майбутні події (пляшки в пейзажі Семигір, чорні стрічки біля відра з горілкою), візуально «дописують» твір (мініатюра зображення кухні, як прагнення Мотрі мати своє господарство).

Ілюстрації відповідають загальній концепції художнього оформлення: агресія маркується червоним, передчуття негараздів — чорним, печаль Мелашки — синім; зображення негативних аспектів сімейних стосунків характеризується деформацією, роздвоєнням, несприйняттям, що в художньому оформленні передається закресленням, тобто візуальним нівелюванням гармонії.

Наявні гротескно-неміметичні (зображення візії Кайдаша) та реалістично-наочні (фрагменти сучасних будівель) ілюстрації в цілому відповідають візуальним стратегіям самого письменника. Художниці намагається уникнути відстані між автором з його епохою і сучасним читачем, з одного боку, перетворюючи словесне на візуальне, а з іншого — трансформуючи символи XIX ст. у сьогоденні, зрозумілі нинішньому реципієнту.

4.2. КІНЕМАТОГРАФІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

На спільних рисах кіно та літератури наголошували як кіномитці, так і літературознавці. Н. Горницька в статті «Про межі взаємодії кіно та літератури» акцентує увагу на певній кінематографічності літератури, адже ознаки кіномистецтва (лаконічність, пластичність, виразність німої дії та звукових образів тощо), були притаманні літературній творчості. Проте дослідниця також застерігає від

¹ Дудник Т. Нестандартна сім'я. Сучасне видання «Кайдашевої сім'ї» розриває шаблони [Електронний ресурс]. URL: <http://blog.yakaboo.ua/нестандартна-сім'я-сучасне-видання-к/>

ототожнення зримості літературної та кінематографічної, наголошуючи на специфічності візуальних засобів цих мистецтв¹.

О. Пуніна, авторка монографії «Кінофікація українського літературного дискурсу», підкреслює використання художніх творів О. Пушкіна, Е. Золя, В. Гюго та інших авторів, у творчості яких кінорежисери (С. Ейзенштейн і М. Ромм) відшукували такі елементи кінопоетики, як монтажний принцип, чергування кадрів, ракурси, ритм тощо.

Так, в оповіданні О. Пушкіна «Пікова дама» М. Ромм помічає такі риси як масовість, видовищність, дієвість, виразність, масштабність, властиві кіно. С. Ейзенштейн знаходить у прозі Ч. Діккенса оптичність, кадровість, широкоформатність². Відповідно, О. Пуніна, спираючись на дослідження літературо- та кінознавців, поділяє кінематографічність на приховану та безпосередню. Перша з них увібрала в себе ознаки літератури, які відповідають характеру нової візуальної культури, друга зводиться до імітації, симуляції кіноформ або запозичення їхніх принципів³.

Отже, у творах І. Нечуя-Левицького знаходимо такі риси, як масовість, елементи кадрювання, видовищність, які, відповідно, стали ознаками кінематографічності. Зокрема, опис з «Кайдашевої сім'ї», співвіднесений з поглядом персонажа, немов відтворює рух камери: «Карпо йшов помаленьку, скося поглядаючи на Довбишів двір. Перед ним блиснув вугол білої стіни, підперезаний внизу червоною призьбою; зачорніли чорною плямою одчинені двері з одвірками, помальованими ясно-синьою фарбою з червоною вузькою смужкою навкруги»⁴.

Цікаве міркування щодо кінематографічності «Кайдашевої сім'ї» висловлює М. Тарнавський у монографії «Нечуваний Нечуй»: «Маруся Кайдашиха ступила за поріг, щоб покликати сім'ю вечеряти <...> Та перш ніж вона нарешті закличе всіх їсти, мінає цілий абзац, у якому оповідач детально описує цю бундючну жінку <...>. Нечуй створює ефект, подібний до флешбеку в кінема-

¹ Горницкая Н. О границах взаимодействия кино и литературы. *Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия*. Сборник статей. Ленинград: Искусство, 1985. С. 38–39.

² Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття): монографія. Донецьк: ДонНУ, 2012. С. 38.

³ Там само. С. 47.

⁴ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... 2015. С. 309.

тографі: ми дізнаємося Марусину біографію, доки вона стоїть у світлі сонця, обрамлена дверима хати»¹.

Варто додати, що в оповіданні «Вечір на Владимирській горі» І. Нечуй-Левицький згадує кіномистецтво, порівнюючи з ним враження від прогулянки, що може свідчити про певний мистецький вплив: «Я вглядів ще один пейзажик, невеличкий, але оригінальний своєю красою. Це вже неначе картинка в сінематографі або акварель-мініатюра»².

Твори письменника неодноразово ставали фільмами: було екранізовано «Миколу Джерю» (1927, режисер М. Терещенко, сценарій М. Бажана), «Василину» (1928, сценарій М. Ялового), «Київських прохачів» (1992, режисер Р. Синько). І. Нечуй-Левицький написав лібрето до опери «Маруся Богуславка» М. Лисенка, яка стала сценарієм для мультиплікаційного фільму (1996, режисер Н. Василенко). У 1993 та 1996 роках виходять дві частини фільму-дилогії «Кайдашева сім'я» за сценарієм О. Сизоненка та В. Городька.

Слід наголосити, що до сценарію дилогії, попри збереження основної фабули та персонажів, залучено широке коло текстів. Інтертекстуальне дослідження сценарію заслуговує на окрему працю, тому обмежимося деякими заувагами.

Зокрема, у фільмі діють герої: пан Ястшембський («Бурлачка»), Онисько (втілення Гострохвостого з п'єси «На Кожум'яках» та водночас Бубки з «Хмар»). Відтворено мотиви з інших творів: залицання Бубки (Онисько) до Варки («Хмари»); лист до батька з проханням продати все майно, щоб син вигідно одружився (фрагмент із «Двох московок»); згасання любові Лавріна до Мелашки (епізод з «Не той став», почуття між героями Романом та Соломією); репліки Мотрі нагадують слова Онисі зі «Старосвітських батюшок та матушок»; відтворено діалоги з «Миколи Джері», «Старосвітських батюшок та матушок», «На Кожум'яках», «Бурлачки» тощо.

Окремо слід сказати про Лавріна, під виглядом якого сценаристи ввели у фільм Миколу Джерю. Зовні актор В. Тарасов схожий на Джерю: «Чорне волосся на голові, чорні рівні брови дуже виразно блищали на білій свиті»³. Лаврін з дилогії має пал-

¹ Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі... С. 205.

² Нечуй-Левицький І. Вечір на Владимирській горі... С. 84.

³ Нечуй-Левицький І. Микола Джеря... С. 36.

ку вдачу, грає на скрипці, розмірковує про справедливість, використовуючи репліки Миколи Джери: «Нащо то одному чоловікові так багато хліба? Господи! Чи вже ж він поїсть оце все?»¹.

Відтворено і відповідні сюжетні колізії: бурлакування на сахарнях; любовний трикутник Нимидора — Джеря — Мокрина (у фільмі Мелашка — Лаврін — Варка); смерть Івана Кавуна у сахарні. Отже, діалогію слід розглядати в руслі кіноінтерпретації ранньої творчості письменника (більшість творів написано у 1868—1880 рр.).

Перша частина діалогії розпочинається з епізоду на полі пана Ястшембського. Там Мелашка помічає Кайдашенка та майбутню суперницю Варку. Лаврін задумується про справедливість. Мотря одружується з Карпом. На весіллі розгортається любовний трикутник: Варка — Лаврін — Мелашка. Паралельно відбуваються побутові конфлікти між Мотрею та Кайдашихою. Карпо, заступившись за Мотрю, б'є батька, що стає причиною марень Кайдаша.

Зазвичай від фільму, створеного на основі літературного тексту, очікують перекладу тексту засобами кіно. О. Рисак, автор монографії «Мелодії та барви слова», зазначав, що «мова мистецтв загалом може розглядатись як єдина стихія художнього мислення»². Схожі міркування висловлював Ю. Лотман у дослідженні «Структура художнього тексту»: «Мистецтво, як будь-яка система, що слугує меті комунікації, може бути визначене як мова»³. Вчений доводить, що основа структури всіх форм мистецтв є аналогічною системі мови. Отже, інтерпретацію вербальних творів за допомогою інших мистецтв можна розглядати в контексті перекладу з однієї художньої мови на іншу.

Звісно, видається цілком логічним, що одна й та ж історія, покладена в основу фільму та книги, буде здаватися різною саме через відмінність цих засобів. До того ж, художній твір зазнає подвійного кодування: з одного боку, вербальну історію «перекладають» мовою кінематографа, з іншого — інтерпретують залежно від рецепції сценариста, режисера, акторів.

Теоретик кіно С. Фрейліх щодо візуальності кіномистецтва зазначає: «Показати — значить довести»⁴. Візуальність кіномис-

¹ Там само. С. 53.

² Рисак О. Мелодії і барви слова: проблеми синтезу мистецтв в укр. літ. кінця XIX — початку XX ст. Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 1996. С. 9.

³ Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1975. С. 14.

⁴ Фрейліх С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. Москва: Академический проект, 2002. С. 233.

тецтва, на відміну від літератури, не віртуальна: глядач бачить зорові образи, створені завдяки роботі операторів, режисерів тощо, а не уявляє їх, користуючись власними уявою та досвідом, як читач.

Одним із критеріїв майстерності художнього твору реалізму є наочність, яка виражається в докладному описі навколишнього середовища, елементів побуту, зовнішності героїв. Прикладом такої стратегії може слугувати творчість І. Нечуя-Левицького. Зокрема, у «Кайдашеві сім'ї» письменник описує знайоме йому село Семигори, у «Бурлачці» — бачені ним сахарні тощо. Тож те, що місцем дії фільму-дилогії обрано с. Стеблів та р. Рось (батьківщина І. Нечуя-Левицького, відтворена в повістях «Бурлачка», «Микола Джеря»), видається втіленою стратегією наочності та картографічності прози письменника засобами кіномистецтва.

М. Бахтін, аналізуючи поетику Ф. Достоевського, підкреслює відсутність у письменника «далекого образу» героя та події, через що оповідач з цієї «максимально наближеної точки зору... створює їх зображення»¹. У зв'язку з цим доречно згадати серіал «Ідіот» режисера В. Бортко. У ньому наче відтворена техніка самого письменника: погляд камери подається зблизька, мов сам оператор включений у простір, є безпосереднім свідком подій.

На відміну від Ф. Достоевського, І. Нечуй-Левицький нагадує далекого спостерігача, його «погляд» віддалений від героїв та подій. Ю. Кузнецов так про це пише: «Реалістичний всезнаючий оповідач ніби відсторонений від того, що він зображує: людини, природи, матеріальної культури, соціуму»².

Така ж стратегія відтворена в дилогії: у фільмі немає кадрів, виконаних широким планом, відсутні акценти на деталях. Глядач бачить, як Мелашка спускається з гори, немов із висоти пташиного польоту; перед Лавріном згори відкривається вид на Богуслав. Схожий «погляд камери» зверху знаходимо в самого письменника: «Глянеш з високої гори на той ліс, і здається, ніби на гори впала оксамитова зелена тканка, гарно побгалась складками, позападала в вузькі долини тисячами оборок та жмутів»³.

Візуальні описи персонажів у прозі І. Нечуя-Левицького несуть подвійне навантаження, адже розкривають і характер, і со-

¹ Бахтін М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Худож. лит., 1972. С. 387.

² Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст.: проблеми естетики і поетики. Київ: Зодіак-Еко, 1995. С. 49—50.

³ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... С. 300.

ціальний стан. У часи письменника кожна людина вдягалася згідно своєї ролі й місця в соціумі. У фільмі це відтворено так: після заміжжя Мелашка та Мотря одягають очіпки (візуальне маркування заміжніх жінок); одяг селян і членів комісії з Києва теж відповідний. Онисько вбраний надто по-міському для селян і навпаки, тобто зовнішній вигляд не вписується у жодну з цих соціальних груп, що підкреслено візуально. Таким чином, одяг персонажа означає непевність соціального стану героя, його невизначеність.

Цікаво зображено любовний трикутник: стосунки Варки і Лавріна та Лавріна і Мелашки подані паралельно, що створює враження одночасності. Сценаристи немов створюють «зоровий трикутник», у якому Лаврін завжди виступає об'єктом спостереження, а Варка та Мелашка — суб'єктами, які по черзі мають спостерігати за об'єктом і тою, що знаходиться поруч з ним. Порізному інтерпретовано деякі візуальні та словесні деталі. Так, дорога до Западинців майже не показана, але про неї сказано у репліках Кайдашів. Усна розмова про дівчат Лавріна та Карпа, навпаки, набула зорового втілення.

Ще один вияв візуального — марення Кайдаша. Завдання сценаристів порівняно з письменниками ускладнюється: по-перше, необхідне візуальне рішення для акценту на самому стані нереалістичності з метою наглядного розрізнення реального і вигаданого світу; по-друге, необхідно показати, чиє саме бачення передане.

Кадри візії Омелька відмінні від інших: туман, місяць у повні, темні кольори болота, розфарбовані обличчя чортів контрастують з весняним, сонячним, квітучим селом. Прикметно, що схожим чином будуть показані сни Лавріна. Підкреслено джерело бачення: камера зупиняється на фігурі сплячого Лавріна після трансляції його снів. Також донька Мелашки повертає матір із задуми після того, як показані її спогади тощо.

Сценаристи вбачають причину стану Кайдаша в бійці з сином — перший кадр візії йде одразу за ним. Час для Омелька сповільнюється: падаючи від удару, він згадує, як святив хрест для свого первістка і закінчує падіння лише після закінчення спогаду. Через розширення часових меж кадр «випадає» з ряду інших, на що не може не звернути увагу глядач.

Принагідно варто зазначити, що час у фільмі «порушений» двічі: перший раз у вищезгаданому спогаді Омелька. Другий, коли різдвяну виставу в другій частині фільму дивляться одночасно

маленькі Карпо й Лаврін (у минулому) та діти Карпа (у теперішньому); простір залишається незмінним — батьківська хата, що створює акцент на зв'язку поколінь, незмінності традицій та потребі в об'єднанні української нації.

Починається безумство Кайдаша: він бачить чортів, що полюють за ним. Новий епізод поглиблює марення: Омелько здалеку косить будяки, у яких йому ввижаються чортенята. У фільмі цей епізод набуває символічного значення: чорти лишаються неушкодженими, вони сміються з Кайдаша, перестрибуючи через косу, граючись, немов діти. Глядач може зрозуміти, що Омелько вже не має влади навіть над своїми візіями, не може їх знищити, що й показано наглядно. Прикметно, що камера схоплює Кайдаша окремо від Кайдашихи, дому, на віддалі від дітей, мов акцентуючи на його самотності.

Технічні можливості кіноіндустрії дають змогу показати майже все: від акценту, створеного широким планом, до фантастичних істот та надреального простору. Тож заслуговує на увагу не лише те, що показано, а й те, що не втілене візуально. Так, у хаті Кайдаш майже не бачить чортів, крім останнього разу, де той радить йому покінчити з собою. Омелько б'є щось невидиме, гавкає на нього, реагує — усе це створює враження ненормального, викривленого сприйняття дійсності.

Говорячи про відображення реальності в мистецтві, можна згадати про «умовну правдивість». Так, глядач розуміє, що фантастичні істоти — вигадані, але спостерігає за ними, співчуває їм, відчуває сум від смерті героя в комп'ютерній грі тощо. Тож, коли в «Кайдашевій сім'ї» візуальний образ оминається, подається лише у вигляді реакції на нього, то глядач повністю відчуває несправжність світу Омелька; розуміє, що Кайдаш не трансформує реальність, а лише бачить зорові фантазії. Тобто йдеться не про створення ймовірної дійсності з певною художньою реалістичністю, а про не-видиме, не виражене візуально, отже, неіснуюче навіть у просторі фільму.

Повернувшись додому з шинку, Кайдаш потрапляє руками в діжу, яку помилково ідентифікує як ставок. Чоловікові здається, що він тоне. Епізод, який у повісті можна було назвати преамбулою до візій, у фільмі відбувається майже наприкінці, акцентуючи на стані Кайдаша, його сприйнятті дійсності. Омелько власними візіями створює інший, неміметичний простір, немов намагаючись таким чином подолати абсурдність дійсності. Загибель Омелька подана як самогубство. Глядачі бачать, як востаннє він іде до болота, широко розкривши очі, проте не фокусуючи погляд.

Сценаристи вводять до сюжету пияцтво Лавріна: йому при-виджуються ті ж самі чорти, коли він йде з того ж шинку. Син немов продовжує втечу батька від дійсності в замкнене коло світу марень.

У другій частині візії Омелька бачить Лаврін, проте вже через сни. Обидва сновидіння схоже сконструйовані: по-перше, вирізняються візуально із загального тла фільму (розмитість, рамка з вогню); по-друге, змонтовані по-іншому (швидка зміна кадрів протягом однієї хвилини, накладання різних реплік та картин); по-третє, мають елемент фантастичного.

Перший сон означає нерозуміння в родині. Це передано одночасністю реплік батька і сина, які немов не чують один одного. Створюється враження хаосу, безумної суміші із думок, спогадів, візій, аудіального та зорового ряду.

Другий сон пов'язаний із сахарнями. Він справляє враження механічності, повторюваності, однотонності, самовідчуття робітника гвинтиком системи. Кожен спогад Лавріна (сміх Лейзора, втеча з дому, обличчя пана) обрамлений кадром роботи машин. Лавріна щось втягує у вир, з якого він марно намагається вирватись.

Цей сон немов ілюструє епізод із повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря»: «В сахарні другий німець, машиніст, поставив їх коло машин на роботу <...>. Бідні хлібороби озирались на всі боки на ті страшні, здорові, лапаті машини, не знали, як повернутися, як ступить, їм здалось, що їх завели в якесь страшне пекло»¹. Водночас сновидіння нагадує передсмертні марення бурлаки Кавуна: «Перед ним, неначе з землі, одразу висовується високий, як стовп, камінь, весь червоний, як жар, а на тому камені стоїть Бжозовський. На Бжозовському палає одежа, палає волосся на голові; з його ллється потьоканами кров по гарячому камені»².

Фільм-диалогія «Кайдашева сім'я» є не лише «перекладом» літературного художнього твору на мову кінематографу, а й інтерпретацією ранньої творчості І. Нечуя-Левицького. У сюжетну канву сімейних сварок Кайдашів вплітаються персонажі, колізії, епізоди, окремі репліки з ранніх творів письменника. Наявні й складні «зрощення»: наприклад, любовний трикутник Варка—Лаврін—Мелашка водночас втілює ідею повісті «Не той став» та

¹ Нечуй-Левицький І. Микола Джеря... С. 71.

² Там само. С. 85.

стосунків Мокрини—Джері—Нимидори з «Миколи Джері». Залучення і трансформація інших творів дозволяє інтерпретувати сценарій неоднозначно: пияцтво Лавріна можна сприйняти і як наслідок синтезу з образом Миколи Джері, і як продовження лінії марень Кайдаша.

У фільмі застосовано реалістичні візуальні стратегії: по-перше, відтворено конкретний час та простір повісті, по-друге, «погляд камери» нагадує відсторонений погляд оповідача у реалістичному літературному творі. Неміметичні візуальні стратегії втілені через марення Кайдаша та сни Лавріна.

Марення Омелька показані під час мандрів греблею, візії у просторі хати та обійстя сценаристи оминають. Так створюються два відмінні простори, які уособлюють нормальне та викривлене бачення і не перетинаються між собою, внаслідок чого *міст та гребля* набувають містичності, інакшості.

Візуалізується тема сім'ї і дому, які мають захистити від зла, що посилює ідею фільму — заклик до єднання всіх українців. Проте через сварки та егоїзм простір хати стає ворожим — саме там наприкінці Кайдаш зустрічає чорта, що радить йому втопитися. У повню Лавріну на тому ж болоті привиджуються ті ж самі чорти: таким «перенесенням візій» сценаристи немов виходять за межі марень Омелька. Сни Лавріна через швидку зміну кадрів, накладення образів та реплік, значне емоційне навантаження та подієву насиченість сприймаються саме як продовження марень Кайдаша: вони відрізняються монтажем та стилем від інших кадрів фільму.

Цей твір складно вважати лише «перекладом» повісті «Кайдашева сім'я» на мову кіно через інтертекстуальну структуру самого сценарію, що зумовило зміну характерів героїв і сюжетних ліній та сприяло розширенню змісту повісті завдяки візуальним кінематографічним засобам. Зазнає перетворення й ідея твору: лейтмотивом стає заклик до національної єдності шляхом самоусвідомлення та згуртування.

Проза І. Нечуя-Левицького, окрім насиченості зоровими, живописними, наочними образами, які властиві реалізму та індивідуальному стилю письменника, має елементи кінематографічного бачення (якщо розуміти під цим так звану первісну кінематографічність, за О. Пуніною, яка має у своїй основі такі риси, притаманні літературі, як видовищність, детальність, сюжетність тощо), отже, є гарним «матеріалом» для екранізації.

4.3. ТЕАТРАЛЬНА ПОСТАНОВКА

Український академічний театр важко уявити без вистави за повістю І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я». У різні часи сценарії до повісті писали М. Босак, С. Гержик, Н. Дубіна, О. Корнієнко, Л. Кушкова, Т. Магар, В. Стасенко, Г. Макарчук, В. Фашук. Інтерпретації доволі різні: від традиційної трагікомедії (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, режисер П. Ільченко) та народного шоу (Київський академічний обласний музично-драматичний театр імені П.К. Саксаганського, автор інсценізації та режисер В. Стасенко) до музичних комедій (Коломийський академічний обласний український драматичний театр імені І. Озаркевича, режисер О. Мосійчук за сценарієм В. Фашука), моновистав (Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, режисер та актриса Л. Кушкова), навіть масової комедії з політичними ремарками (гумористично-драматична феєрія на дві дії авторства М. Босака, не була втілена на сцені)¹.

Інтерпретує «Кайдашеву сім'ю» і Київський академічний молодий театр (автор сценарію Н. Дубіна, режисер М. Яремків, прем'єра — 20 грудня 2000 р.) у виставі під назвою «Кайдаші». Дійові особи: Омелько та Маруся Кайдаші, їхні сини Карпо та Лаврін, невістки Мотря та Мелашка, чумак (він же Білий, ввижається Кайдашеві), Параска та Палажка, кум.

Історія «сучасних Кайдашів» починається побаченням Лавріна та Мелашки. Дівчині набридло чекати пропозиції від коханого, проте першим має оженитися старший брат Карпо, байдужий до дівчат, що і стає на заваді одруженню. На сцені з'являється Кайдаш, демонструючи переляк від чогось, непомітного ні глядачам, ні іншим персонажам. Йому усюди ввижається мара, названа ним самим Білим (актор у білому одязі і з вибіленим обличчям). З розмови Омелька з кумом дізнаємось, що Білий — це чумак, який втопився.

Лаврін вирішує скористатись станом батька: з'являється йому в образі Параскеви П'ятниці (вкривається білим полотном і промовляє тонким голосом) і від її імені вимагає оженити Карпа. Таким чином, до канви повісті Н. Дубіна додає епізод знущання Лавріна над батьком. Кайдаш прощає борг куму в обмін

¹ Кукуруза Н. Сценічні версії національної класики в українських театрах у контексті сучасної масової культури. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство, 2011. № 2. С. 170—171.

на тютюн, який немов має відганяти нечисту силу, тобто Білого. Кайдашиха дорікає чоловікові через нестачу грошей, посилає Лавріна забрати у пана заробіток Кайдаша.

Тим часом Карпо вирішує сватати Мотрю: батьки проти цього, зважаючи на її норов. Омелько дізнається, що потай від нього Маруся забрала у пана його ж гроші, тому, щоб ствердити свою владу над сім'єю, дає згоду на весілля Карпа та Мотрі. Кайдашиха починає орудувати Мотрею, як наймичкою, невістка не змовчує. Омелько після відвідування шинку знову марить. Карпо, обороняючи свою жінку від докорів, піднімає руку на батька.

Маруся застає Лавріна та Мелашку під однією ковдрою, доручає вимісити діжу невістці, знущається з неї. Власне, цим конфліктом між молодшою невісткою та свекрухою сценаристка і обмежується. Мелашка йде з Палажкою на прощу до Києва. Параска доводить, що Кайдаші дарма відпустили свою невістку, адже Палажка — відьма, яка продає дівчат у Бессарабію. Розповідь переростає у фантазмагоричний сон, який ввижається одночасно Лаврінові та Омельку.

Дубіна закінчує сценарій появою з того світу Кайдаша і чумака, які збирають груші, після чого дерево всихає, і на цьому завершуються нескінченні родинні суперечки.

О. Раскіна вбачає в інтерпретації Молодого театру: «історію позанаціонального “каїнового сімейства”, де Авелем виявився старий Кайдаш, який утопився з горя, а каїнами — решта членів його сім'ї, включаючи дружину й невісток»¹. Н. Дубіна немов «прочитує» повість з точки зору Кайдаша, у той час як І. Нечуй-Левицький займає позицію стороннього спостерігача, який не виокремлює жодного з героїв.

Відповідно до оновленої інтерпретації змінюються характери персонажів та їхні вчинки. Кайдаш (актор В. Шептекіта) зовні схожий на свій прозовий прототип: «Широке лице було сухорляве й бліде, наче лице в ченця. На сухому високому лобі набігали густі дрібні зморшки. Кучеряве посічене волосся стирчало на голові, як пух, і блищало сивиною»². Характер героя постановки майже не зазнає трансформацій порівняно з оригіналом.

Проте, якщо смерть Кайдаша в повісті І. Нечуя-Левицького можна інтерпретувати як нещасний випадок, то в Н. Дубіної це

¹ Раскіна О. Простимо Кайдашів? [Електронний ресурс]. URL: https://dt.ua/CULTURE/prostimo_kaydashiv.html

² Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... С. 301.

саме самогубство, протест проти перетворення з «Кайдаша» на «Кайдашика». На нього вказують декілька деталей. По-перше, Білий, який ввижається Омелькові, є самогубцем, по-друге, Кайдаш топиться після того, як чумак кличе його за собою. По-зу розп'ятого Христа, у якій завмирає Омелько після сварки з сином, можна інтерпретувати як страждання за гріхи сім'ї, адже наприкінці трагікомедії саме він рятує своїх родичів від чергових сварок, укравши разом із Білим гроші.

Трагедія «зайвого батька» відтворюється повністю, обростаючи деякими сюжетними колізіями, відсутніми в повісті І. Нечуя-Левицького. Зокрема, Лаврін знущається з батька, вдаючи з себе Параскеву П'ятницю, а Маруся підмовляє молодшого сина забрати в пана зароблене Кайдашем. Відтворено сварки старших Кайдашів за гроші, на які у повісті є лише натяки.

Образ Кайдашихи (артистка І. Кравченко), по суті, звукується до комічної репліки «я з панами жила, я знаю» та виявів побутового деспотизму, хоч і відтворюється за оригіналом. Бійка Мотрі з Кайдашихою, яка призвела до втрати останньою ока, у п'єсі не зображена. По-перше, сценаристка зміщує акцент зі сваволі Кайдашихи на трагедію Кайдаша, по-друге, цей епізод міг би знівельювати загальний комічний ефект.

Карпо (артист А. Мартинішин) мов зійшов зі сторінок повісті «Кайдашева сім'я»: кремезний, похмурий, «він ніколи не сміявся гаразд, як сміються люди. Його насуплене, жовтувате лице не розвиднювалось навіть тоді, як губи осміхались»¹. Схожою є й Мотря (акторка М. Пустова): «гарна, й трохи бриклива, і в неї й серце з перцем»².

Натомість сценаристка «розгортає» образ Лавріна (актор С. Бжезінський). В оригіналі твору часто згадується про насмішкватість молодшого Кайдашенка під час сімейних сварок: «Як на лихо, Лаврін, жартуючи, взяв та зліпив з м'якушки коника, поставив його на столі, ще й хвоста задер йому вгору»³; «Лаврін присів і жартівливо плюнув на самісіньку копичку буряків та квасолі та й собі пішов з хати»⁴.

У п'єсі ця риса Лавріна отримує нове звучання: він змушує батька оженити Карпа, вигадавши комедію з П'ятницею, насмі-

¹ Там само. С. 311.

² Там само. С. 304.

³ Там само. С. 343.

⁴ Там само. С. 346.

хається з брата, забирає частину одягу Мелашки; проте його самого дурить Маруся, пообіцявши, та не віддавши частку батькових грошей. Н. Дубіна навіть приписує Лаврінові репліку Карпа про товсту Ганну, яку той жартівливо намагається обійти. Мелашка (артистка І. Бжезінська) створена на догоду «масовому глядачу». Їхня пара вносить у дію елементи еротики, дівчина виступає повною протилежністю етнографічно-пісенної Мелашки з повісті.

Окремо слід сказати про чумака (актор В. Чигляєв) — оригінального персонажа п'єси. У повісті його згадано лише наприкінці, проте за сценарієм він перетворюється на «візуальний лейтмотив». Білий маркує особливе бачення Кайдаша (чумака бачить лише Омелько та глядачі). Цей персонаж візуально відмінний від інших (білий одяг та обличчя, сомнамбулічна хода), а також — аудіально обмежений (виявляє себе лише через рухи, жести). Його роль неоднозначна. З одного боку, це комічна постать. Особливо абсурдний його танець на весіллі Карпа та Мотрі. З іншого, він — інакший, посланець з того світу, наглядач за світом живих. Тож його роль не зводиться до втілення візії Кайдаша, адже в першій частині чумака набуває ознак діючого героя — манить Омелька за собою.

Померши, Кайдаш з дійової особи перетворюється на спостерігача, непомітного для інших героїв. Наприкінці вистави чумака разом з Омельком забирає груші, тим самим впливаючи на сюжет. Можна сказати, що протягом вистави Білий перетворюється з символічного втілення візії на персонажа.

І. Нечуй-Левицький створив дві контрастні пари: Карпо і Мотря відмінні від Лавріна і Мелашки. «Карпо був широкий в плечах, з батьківськими карими гострими очима, з блідуватим лицем. Тонкі пружки його блідого лица з тонкими губами мали в собі щось неласкаве. Гострі темні очі були ніби сердиті. Лаврінове молоде довгасте лице було рум'яне. Веселі сині, як небо, очі світилися привітно й ласкаво <...>. Він був схожий з виду на матір»¹. Через зовнішність письменник передає риси характеру: Карпову похмурість та Лаврінову привітність.

І. Нечуй-Левицький наголошує на тендітності Мелашки, яка «була молоденька й невеличка на зріст, але проворна, жвава»²; її ніжній вдачі: «Мелашка була з поетичною душею, з ласкавим

¹ Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я... С. 301.

² Там само. С. 363.

серцем. Часом вона в своїй розмові несамохіть вкидала слова пісень»¹. Мотрю письменник змальовує як протилежність Мелашки: «Висока на зріст, рівна станом, але не дуже тонка, з кремезними ногами <...>. В лиці, в очах було розлите щось гостре, палке, гаряче, було видно розум із завзяттям і трохи з злістю»².

І. Нечуй-Левицький мов ставив експеримент над несхожими персонажами: що відбудеться, якщо вкинути Мотрю у вир побуту; чи збереже свою вдачу Мелашка? Зрештою, наприкінці повісті Мелашка повністю втрачає власну тендітність та нарівні з іншими членами родини свариться з Мотрею. Н. Дубіна нівелює цей контраст: відрізняються лише Карпо та Лаврін.

Слід зазначити, що театральне і літературне мистецтва по-різному використовують наочні елементи. Аналіз вистави, створеної на основі твору художньої літератури, виявляє не лише особливості інтерпретації, відмінності візуальних засобів, а й може слугувати одним із чинників для тлумачення самого тексту, його сприйняття. Якщо література закодує зоровий образ текстуально і пропонує читачеві його уявити, то театр демонструє візуальне глядачеві.

Умовно кажучи, література описує, а театр показує. Зокрема, описи місцевості втілені в декораціях, реакція персонажів — у їх міміці, жестах тощо. Мотря заковує очі вгору, спостерігаючи улесливе прощання Мелашки з Кайдашами; Лаврін робить схвальний жест (ес/yes), коли знає, що батько вирішив женити Карпа. Зміну дня і ночі відображено за допомогою зміни освітлення.

Ситуація ускладнюється, якщо за основу береться прозовий твір, не написаний для сценічного виконання. Зокрема, місцями дії «Кайдашевої сім'ї» є села Семигори та Бієвці, місто Київ; описані контрастні інтер'єри хат Довбишів та Балашів (багатих і бідних сватів). Герої І. Нечуя-Левицького подорожують: Лаврін зустрічає Мелашку на шляху до Бієвського млина; Палажка водить прочан київськими церквами; Кайдаш блукає Богуславським лісом, який набуває фантастичного вигляду: «Зайчики почали сміятись, наче малі діти, а над ними піднявся розкішний куш папороті й зацвів блискучими іскрами»³.

Дорога до Западинців — один із найгумористичніших моментів повісті. Кайдашиха, розпитавши Лавріна про Мелашку, спо-

¹ Там само. С. 354.

² Там само. С. 310.

³ Там само. С. 402.

дівається заможної невістки, а закоханий хлопець все бачить по-романтичному: Балаші йому видаються найкращими людьми, а їхня хата — просторою та багатою. Дорого вбрана Кайдашиха падає з возу, скотившись з гори; ламає високий очіпок, вдарившись головою об сволок низенької хати. На жаль, цей епізод важко втілити на сцені.

Обмежений простір сцени диктує персонажам певну статичність: Кайдаш розповідає, що його щось водить, про мандри Києвом згадано уві сні. Сон про Мелашині мандри створено у вигляді фантазмагорії. Усі персонажі говорять байдуже, мов під гіпнозом, хоча йдеться про можливу смерть невістки. Герої хором промовляють абсурдні діалоги: «Де вона? — У лісі. — Що вона там робить? — Лежить, бо мертва».

Актори плавно рухаються, поєднуючись в одному танку. Наприкінці з'являється сама Мелашка, яка танцює з Карпом. Омелько навіть у сон приходиться з косою, аби косити уявних чортів. Деталь селянського побуту перетворюється на ймовірну смертельну зброю: коса постає візуальним символом розмови про смерть невістки.

Лаврін прокидається разом з Мелашкою. З його слів дізнаємось, що це саме його сон, проте Кайдаш у розмові закидає: «Це ж треба, таке наснитися», ніби бачив те саме. У фантазмагоричну канву сновидіння вплетені і замовляння Палажки, і візії Кайдаша, і вибачення Лавріна перед батьком за переодягання в Параскеву П'ятницю. Київ із опису Мелашки постає дивним та страшним: «Там церкви з золотими верхами, у лева з рота вода тече, а у Лаврі мерці, мерці...».

Панорамне бачення, притаманне І. Нечую-Левицькому, розкривається через уявну візуалізацію — актори вказують у зал, ніби помічаючи там щось далеке, наприклад, гору, яку треба розкопати, або чортів на свинях. Конфлікти між Кайдашихою та невістками зазвичай відбуваються під час праці. Повість багата етнографічними деталями, які сучасному читачу видаються музейними експонатами. Побутові сцени в п'єсі відтворено схематично: Мотря варить собі і Карпові кашу на колінах, замість латання сорочки — біле полотно; із предметів побуту залишаються лише впізнавані речі: діжа, горщик, відра, ночви.

Декорації протягом вистави не змінюються. Ними служать велика драбина на чотирьох колесах та протягнутий крізь неї тин з мішками довкола. Таке композиційне вирішення сцени цілком відповідає твердженню П. Паві: «предмет не зводиться до єдиного

сенсу та рівня сприймання. Часто один і той самий предмет буває ужитковим, символічним, ігровим: залежно від ходу вистави і, зокрема, від перспективи її естетичного сприймання, він функціонує як тест Роршарха, суть якого — в активізації творчості публіки»¹. Спершу глядач сприймає декорацію як млин, позаду якого синя матерія, неначе ставок на сонці; потім — як перелаз між Карпом і Мотрею, межу, яку Кайдашенко успішно долає. Надалі тин уособлюватиме межу між сім'ями, відділення хати. Опозиція верх—низ простежується в епізодах, коли Кайдаш, злякавшись своїх видінь, піднімається на верхню частину конструкції; звідти ж Мотря підслуховує розмову про неї. Декорації водночас є і горищем, на якому Мотря шукає свою курку. Лежачи зверху, Кайдашиха навчає невістку, яка обертає декорацію, встромивши в неї голову, як віл у ярмо. Вислухавши несправедливі зауваження, Мотря продовжує «тягнути віз» — Кайдашиху.

Після бійки з сином Кайдаш завмирає в позі розп'ятого Христа, немов приймаючи муки за всю свою сім'ю, а також чумака кличе Омелька жестами за собою — все це відбувається на горі конструкції. Таким чином режисер передає протиставлення рай—пекло.

Одяг героїв залишається майже незмінним. «Пишне» вбрання Мотрі, яким вона намагається причарувати Карпа, залишається візуально не втіленим. Насправді дівчина в буденному, але Кайдаш бачить на ній стрічки та коралі. Змінює одяг лише Кайдаш — з білої сорочки на багряну, коли намагається довести родині свою владу: коли дізнається про свій заробіток, вкрадений жінкою; коли вирішує ствердити свою волю, давши згоду на шлюб сина та Мотрі. Отже, функція такого переодягання символічна.

Спідниця Мелашки вирізняється сміливими розрізами. Акцент у стосунках Лавріна і Мелашки зроблений на сексуальності: з одного боку, так відбувається «осучаснення» твору, з іншого — створюється образ, відмінний від оригінального, адже ніжній та цнотливій Мелашці з літературного твору більше притаманна роль жертви, а не «Каїна».

У повісті «Кайдашева сім'я» Омелько бачить те, чого не існує; його зорове сприйняття відмінне від інших персонажів. Читачу доволі легко уявити марення Кайдаша, якщо вони наявні у його візуальному досвіді (свині, павуки, коза) або торкаються

¹ Паві П. Словник театру. Львів, 2006. С. 343.

сфери уяви (чорти). Зрештою, речі, які бачить Омелько, мають, хоч дещо змінену, проте природну або фольклорну природу.

Завдання сценариста ускладнюється через відмінність бачення одного з героїв, воно потребує особливої техніки, адже глядач має зрозуміти, чиї саме візії показані. Власне, сценарист вирішує, чи варто долучати до зорових образів героя глядача, чи ні, тобто, чи оприявлювати візіонерство, чи передати це за допомогою реакції на нього.

Н. Дубіна використовує обидва прийоми. Деякі візії Кайдаша не оприявлені, про них глядач дізнається через його реакцію (емоції жаху, різкі рухи, спроба втекти), розмову, дії (бере косу, щоб викошувати чортів). Окремо слід сказати про Параскеву П'ятінку. Фактично, вона не є візією, радше, неправильно інтерпретованим об'єктом сприйняття. Глядачі, на відміну від Кайдаша, розуміють, що під нею маскується Лаврін. Отже, зустрічаємось не з візіями (створення нового об'єкта), а з помилковою інтерпретацією існуючого.

Єдиним Кайдашевим «маревом», яке бачать глядачі, є Білий — привид чумака, який втопився. Отже, йдеться про елемент подвійного спостереження: глядачі слідкують за виставою, Білий — за Кайдашами. Наприкінці до спостерігача-чумака додається спостерігач-Омелько (після смерті залишається видимим для глядачів).

Повість І. Нечуя-Левицького, попри наявність важких для сценічного втілення візуальних елементів, користується популярністю в академічних театрах України. Сценаристів приваблюють конфлікти та діалоги, поєднання комічного та трагічного. Н. Дубіна відходить і від етнографічних канонів, і від надмірної деталізації: замість сільської хати на сцені — символічна декорація, замість праці — її імітація, замість святкового одягу — розмова про нього. Таким чином, глядач асоціює побачене із власним візуальним досвідом, отже, конфлікт твору перестає сприйматися як щось минуле, віддалене у часі.

Доречно згадати висловлювання П. Паві про актуалізацію, тобто модернізацію тексту, його осучаснення: «Актуалізація не змінює основи фабули. Суть стосунків між дійовими особами зберігається. Змінюються тільки часовість і принагідно кадр дії»¹. Зрештою, глядач розуміє, що, здавалося б, гумористичні побутові сварки через горщики та курей, не є суто побутовими і не зникнуть, якщо, скажімо, змінити ночви на пральну машину.

¹ Паві П. Словник театру. Львів, 2006. С. 36.

Декорація набуває символічного значення і може бути інтерпретована як завгодно. Вона повністю відповідає вимогам сучасної декорації (за Бабле): «декорація, як ми її сьогодні уявляємо, має бути потрібною, ефективною, функціональною. Це передусім засіб, і тільки потім образ, інструмент, але не орнамент»¹. Деякі візуальні елементи виражені аудіально, апелюють до уяви глядача, пропонуючи йому своєрідну «гру у реальність».

Марення Омелька подані здебільшого через його реакцію на них або діалоги, окрім Білого, який перетворюється із об'єкту зору у повноцінного персонажа. Чумак втілює подвійний візуальний код: по-перше, зорову відмінність від інших персонажів, по-друге, бачення його лише Кайдашем. Він позначений як привид (німота, біле обличчя, невагома хода), проте може змінювати хід п'єси як персонаж.

Побутову комічність І. Нечуя-Левицького Н. Дубіна змінює фантазмагоричністю: Білий танцює на весіллі, ходить пританцьовуючи; Кайдаш вносить у сон елементи власного марення, викошуючи косою чортів. Акцент на абсурдності не випадковий, адже постійні сварки і є втіленням абсурду. Ідея неприродності такого стану речей увиразнюється, з одного боку, фантазмагорією та комізмом, з іншого — трагізмом.

Отже, з пияка, котрий марить, Омелько перетворюється на медіума, який може контактувати з душами померлих і наглядати за родиною після власної смерті, що повністю змінює ідею повісті. Але попри зміни в декораціях, одязі, характерах та фабулі, зміщення акцентів, Н. Дубіна підкреслює ідею твору та торкається проблематики, описаної І. Нечуєм-Левицьким, при цьому «наближаючи персонажів» до сучасного глядача.

¹ Там само. С. 98.

ВИСНОВКИ

Іван Нечуй-Левицький розробив власну концепцію реалізму, яку можна означити як національний варіант стилю, що мав на меті створення соціографічного і геокультурного портрета української нації та ствердження її існування. Тип реалізму письменника ґрунтувався на дидактизмі, історичній правдоподібності, врахуванні «горизонту сподівань» читачів і зіставленні соціального стану читача та зображуваних персонажів. З таким трактуванням пов'язане звернення до фольклору, який слугував уособленням народного духу та кодом світогляду.

Митець широко використовує фольклорні засоби у портретуванні (численні епітети та порівняння, народна іронія та гіперболи). Звертається письменник і до реалістичних засобів зображення (метонімія, соціографія, типізація). Також намагається знайти візуальний код для кожної групи персонажів (представників певних станів, націй), виокремлюючи навіть представників областей України. Характерним засобом є парність героїв, які протиставлені одне одному зовнішньо і внутрішньо, що підтверджує спробу пов'язати характер та візуальний образ. У цілому, реалістичні та фольклорні засоби портретування поєднуються і варіюються у творчості письменника-реаліста.

Пейзаж також є складовою національного варіанту реалізму. Завдяки топографічній точності письменник означає реальний простір, стверджуючи існування України через уявлення про її територіальну цілісність, акцентує національні мотиви, пов'язуючи місцевість з історичними подіями. Опис природи не обмежується декоративною функцією, а поєднаний з роздумами персонажів, їхніми долями, поглядом.

Раннім пейзажам притаманні реалістичні (картографічність, наочність, топографічність) та романтичні (взаємодія пейзажу та персонажа, паралелізм природи та стану героя, вплив навколишнього середовища) риси. Пізні пейзажі набувають преімпресіоні-

стичних ознак: письменник означає свій настрій, фіксує враження, звертає увагу на гру світла та тіні.

Візуальність у творах І. Нечуя-Левицького служить не лише реалістичній конкретизації, а й має символічний зміст; реалізується на рівні стилів, сюжету, портретування, візуальних передчуттів та лейтмотивів. Зокрема, зорові лейтмотиви оповідання «Дивовижний похорон» увиразнюють моральну смерть героїні; у повісті «Бурлачка» мислення героїні оприявлене через візуальні передчуття та фіксацію станів через трансформацію портретів, а в повісті «Без пуття» декадентський стиль пародіюється через нівелювання візуального коду декадентства.

Витоки «зорового артистизму» І. Нечуя-Левицького обумовлені не лише реалізмом, а й є прикметами індивідуального стилю митця. Візуальність також виявляється через залучення наочних мистецтв (живопису та театру) та їхніх зображальних прийомів. Письменник використовує театральність як засіб для характеристики певних соціальних та етнонаціональних типів, виокремлюючи свідому та мимовільну театральність, корелюючи їх з характером персонажа, його грою та колом глядачів.

Живописні засоби є наскрізними у творчості І. Нечуя-Левицького. Серед основних особливостей — увага до кольорів та барв, світлотіні в манері Рембрандта, застосування тла, контрастів, передніх та далеких планів. Функції картин у прозі письменника неоднозначні: вони є об'єктом (медією), екфразисом, метафорою, а самі картини, як предмети мистецтва, виступають візуальним фокусом авторських ідей.

Письменник реалістично змальовує пейзаж, бачений ним особисто, вказує місце та час, тобто задає координати об'єктивності, але через порівняння описів з картиною, фільмом, театром світ видається створеним за аналогією до предмета мистецтва. Порівняння героїв із зображеннями теж навіюють певну семантику картинності. Отже, живописність І. Нечуя-Левицького не обмежується вимогами реалістичного стилю, а навіть частково його змінює.

Візуальні інтерпретації повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» в ілюстраціях В. Ляшенко, виставі «Кайдаші» сценаристки Н. Дубіної, однойменному фільмі-дилогії режисерів О. Сизоненка та В. Городька дозволяють говорити про актуальні й потенційні засоби візуалізації, закодовані в реалістичному тексті. Переклад

Висновки

вербального тексту на мову інших видів мистецтв виявляє нові смисли, навіює нові асоціації, не обмежуючись власне ілюстративною функцією.

У цілому, візуальні форми і стратегії у творчості І. Нечуя-Левицького дозволяють глибше проаналізувати специфіку його образотворення, а також вийти поза спрощене розуміння реалізму, коли стиль зводиться до фактографізму і правдоподібності. Візуальність стає тим чинником, який допомагає побачити реалізм як засіб перетворення дійсності у прозі І. Нечуя-Левицького.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Р О З Д І Л 1. ТЕОРІЯ ВІЗУАЛЬНОСТІ Й ПИТАННЯ РЕАЛІЗМУ	12
1.1. Точки перетину літературознавства та теорії візуальності	12
1.2. Концепція реалізму І. Нечуя-Левицького	27
Р О З Д І Л 2. СТРАТЕГІЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ У ПРОЗІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО	42
2.1. Функціонування візуальних компонентів у творчості І. Нечуя-Левицького: від лейтмотиву до медії	42
2.2. Стратегії зорового зображення в повісті «Без пуття» («Оповідання по-декадентському»): реалістичне та декадентське	52
2.3. Взаємодія словесного та візуального в повісті «Причепи»	65
Р О З Д І Л 3. ФУНКЦІОНУВАННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ФОРМ ЗОБРАЖЕНЬ У ПРОЗІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО	75
3.1. Театральні засоби візуалізації	75
3.2. Живописні засоби візуалізації	87
3.3. Візуальні особливості портретування	98
3.4. Візуальні особливості пейзажів	113
Р О З Д І Л 4. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ: ІНТЕРТЕКСТ «КАЙДАШЕВОЇ СІМ'Ї» І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО	126
4.1. Ілюстрація	126
4.2. Кінематографічна інтерпретація	138
4.3. Театральна постановка	147
ВИСНОВКИ	156

Наукове видання

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т.Г. ШЕВЧЕНКА

МУРАВЕЦЬКА Ярослава Сергіївна

ВІЗУАЛЬНИЙ КОД РЕАЛІЗМУ
ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Київ, Науково-виробниче підприємство
«Видавництво “Наукова думка” НАН України», 2022

Оформлення художника *О.В. Харук*
Художній редактор *М.А. Панасюк*
Технічний редактор *Т.С. Березяк*
Коректор *В.М. Ткаченко*
Оператор *О.О. Пономаренко*
Комп'ютерна верстка *Л.В. Багненко*

Підписано до друку 25.01.2023. Формат 60×90/16.
Папір офс. № 1. Гарн. Таймс. Друк офс.
Ум. друк. арк. 10,0. Обл-вид. арк. 12,0.
Тираж 50 прим. Зам. № ДФ-1244

Оригінал-макет виготовлено
у НВП «Видавництво “Наукова думка” НАН України»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру, видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 2440 від 15.03.2006 р.
01601 Київ 1, вул. Терещенківська, 3

ПП «Видавництво “Фенікс”»
03680 Київ 680, вул. Шутова, 13б
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
серія ДК № 271 від 07.12.2000 р.