

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО МОДЕ- ЛЮЮЧОГО ЧАСУ І ПРОСТОРУ В НОВЕЛІСТИЦІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Про оригінальність стилю Василя Стефаника написано уже чимало, але часопросторова організація його новел майже недосліджена. Стефаник належить до найменш традиційних українських письменників. Декларуючи, здавалося б, і темою, і типажем конкретику регіоналізму, широко вживаючи діалектизми, він одночасно виявляє універсальність художнього погляду на дійсність, що істотно зумовлюється особливостями реалізації в його прозі категорій часу і простору.

Моделюючий рівень часу і простору в новелах Стефаника будується за принципом знаності, абсолютної впізнаваності місця дії, що досягається його тотальною повторюваністю. Події новел Стефаника відбуваються в одному і тому ж місці — в селі. «Най знають, як із села-м віходив» («Синя книжечка»), «Виводили з села», «У селі сталася новина» («Новина»), «Відколи Івана Дідуха запам'ятали в селі 'аздою» («Камінний хрест»), «Сільський богач Андрій Курочка» («Палій»), «Сивий комісар в'їздив у село форшпаном і дивувався, що воно ще стоїть чисте і біле» («Воєнні шкоди»)[1, 47, 48, 99, 105, 190, 305]. Топос села константний, смислова наповненість цього топосу утворює певний ряд — українське село, галицьке село, покутське село, конкретне село, який однаково прочитується і в прямій, і в зворотній перспективі: в смисловому відношенні кожна його одиниця дорівнює іншій, по суті вони є тотожними. Ця тотожність одиниць смислового ряду, який виражає інтенсивність позатекстової інформації, нівелює конкретику (смислову специфічність) кожної з них, надаючи одночасно позначуваному топосу універсальності. Універсальності сприяє і принципова неназваність села, попри те, що досить часто події й герої письменника оперті на протоситуації й прототипів, у творі топос не володіє власною назвою, тому суттєвого акценту в його смисловому полі набирає зміст присутності, коли наведений вище ряд може бути доповнений одиницею «тут» (на

землі, в цьому житті, в цій дійсності). В цьому контексті визначення топосу як села прочитується як на реалістичному, так і на символічному рівнях. Якщо перший знаходить своє підтвердження в «скритому» соціальному конфлікті, в реаліях зображуваного, то на символічному рівні село виступає своїм світом, обжитим, єдино можливим для існування. У новелі «Катруся» батько веде доньку до лікаря у місто. Але їхнє перебування у місті свого зображення не отримує. Другий фрагмент новели закінчується фразою «В'їжджали в місто», а третій заключний починається словами «Вертали додому» [1, 81]. Міста як топосу у творі не існує, є тільки суб'єктивна рецепція його чужої незрозумілої для мужика природи. Ця тенденція виявляється і в тому, що за межами свого села герої Стефаника життя для себе не уявляють, вихід з села означає для них смерть. «Темний світ навперед мене», – говорить Антін у новелі «Синя книжечка» [1, 47]. Єдина можливість існувати – існувати в селі – у своїй абсолютизації подекуди набуває парадоксального відтінку. Гриць Летючий зрозумів, що життя в селі – страшна мука, смерть краща за таке життя, але Гандзуні, яка «випросилася», він каже: «То вертайси до села» [1, 101].

Моделюючий простір в новелах Стефаника передбачає два топоси, які можна означити як свій та чужий. Чужий топос лежить за межами села, опинитися в ньому – померти, причому в даному випадку йдеться не стільки про фізичну смерть, скільки про духовну («Синя книжечка», «Камінний хрест», «Новина»). Цікаво і те, що ця смертельна загроза чужого топосу нічим не пояснюється, в якомусь сформованому вигляді себе не проявляє, героєм вона досягається інтуїтивно, будучи однією зі складових хронотопічного чуття суб'єкта. Тому поодинокі зображення міста у Стефаника набуває символічно-містичного, експресивного відтінку: «Мури, мури, а між мурами – дороги, а дорогами – тисячі світил в один шнур понасилювані. Світло у п'ятіх потопало, дрожало. Ось-ось впаде, і чорне пекло зробиться. Мури подавалися один д'одному, світила сходилися всі до купи і грали барвою, як веселка. Замкнули мужика, аби його добре оглянути, бо він з дуже далеких країв сюда завандрував» [1, 52-53]. Досить чітко протиставлені два топоси безпосередньо між собою не воро-

гують, та опосередковано їхня конфліктність виявляється через характер – свій топос героя руйнується, стає чужим, виштовхує героя із себе: складається парадоксальна ситуація, коли своє стає ворожим і чужим, що, безперечно, підсилює драматизм творів письменника (ми можемо говорити про драматизацію моделюючого простору, надання йому внутрішньої напруги, драматичної експресії саме завдяки наявності невирішеного протистояння двох світів). Наділяючи топос села таким змістом, Стефаник активізує один з давніх і принципових просторових архетипів. Але, як уже відзначалося, його активізація пов'язана з констатацією його ж таки руйнації, що породжує відчуття і уявлення не тільки просторової деформації, а й духовної. Знецінення свого топосу через його відчуження і ворожість конституює духовно-моральну аномалію (батьки «бажають» смерті дітям – «Катруся», «Новина», старі стають непотрібними своїм сім'ям, людина випадає з суспільства, сім'я, стає самотньою й одинокою в цьому світі – «Діти», «Святий вечір», «Ангел», «Сама-саміська», «Палій»). До сказаного слід додати і те, що художнє втілення топосу на моделюючому рівні є дуже скупим: ми не знайдемо у Стефаника самодостатніх описів природи (традиційної пейзажної розлогості), детального зображення інтер'єру і т. п. Звичайно, що топос села конкретизується як хата, поле, обійстя, але побутова нерозробленість цієї конкретизації ніби нівелює відокремленість, самотність, скажімо, хати – її простір виявляється відкритим і незахищеним, він є продовженням простору села з його зруйнованою приналежністю людині («Оповідали вони, що Гриць цілу зиму майже не палив у хаті, а зимував разом із дівчатами на печі» [1, 99]).

Таким чином, на моделюючому рівні простір в новелах Стефаника характеризується встановленням необхідної адекватності між художнім та реальним світом, яка зіперта на один з основоположних просторових архетипів – архетип села. Це дозволяє письменникові уже самою його повторюваною констатацією ввести у твір не тільки широкий спектр просторових смислів, але і створити ілюзію епічної реалістичності. Надзвичайна лаконічність, художницька скупість зображального плану моделюючого простору породжує специфічність його образного плану, коли

зіткнення нарочитої фактографічної констатації з активністю архаїчної семантики викликає експресивне напруження моделюючого простору, що провокує народження його емоційного, чуттєвого переживання, результатом чого є виникнення первинного експресивного образу моделюючого простору. У Стефаніка не відбувається екстраполяції топосу села на весь інший простір, навпаки, село починає мислитись як своєрідний острів, оточений іншим світом, що постає як світ смертельної загрози. Іван Дідух каже своїй жінці: «Аді, видиш, де твоя дорога та й твоя Канада? Отам! І показав їй через вікно могилу. — Не хотіла-с іти на цю Канаду, то підемо світами і розвіємось на старість, як лист на полі» [1, 113]. Село зазнає експансії, невидимої, майже містичної, цього іншого простору, і відтак у творі виникає концепт руйнації простору, світ навколо героїв Стефаніка крихкий і ламкий, в ньому бракує повітря.

Відзначена специфічність моделюючого простору тісно пов'язана з художнім вирішенням відповідного художнього часу. Ще Леся Українка та Луначарський стверджували, що героєм письменника є спролетаризований галицький селянин, врешті-решт сам Стефанік висловлюється в подібному ж дусі. Та, читаючи твори майстра, ми майже ніде (за виключенням творів про війну) не знайдемо якоїсь певної однозначної чіткої вказівки на історичний чи соціальний час. В окремих творах ця вказівка опосередковано заявлена самою ситуацією, деталями обставин, але абсолютної однозначності вони не вносять, тобто на рівні моделюючого часу не відбувається встановлення чіткої адекватності з історичним та соціальним часом дійсності, натомість в новелах Стефаніка панує суб'єктивний (індивідуальний) час героя. Отже, моделюючи адекватність встановлюється у плані життєвої історії героя з істотною редукцією глас (історичного, соціального, суспільного, національного) та акцентацією самозначимості часу існування людини. Читаючи новели Стефаніка, в якийсь момент починає здаватися, що його герої не знають часу, їхня свідомість принципово атемпоральна. Зміна ранку вечором, ночі днем, зими літом, якщо і помічається, то сприймається як безвічний коlobіг, в якому людина щоразу повторює себе, — це навіть не включеність її в циклі-

чний час в традиційному сенсі, скільки відстороненість від смислу часу. Як і у випадку з моделюючим простором маємо, як правило, опосередковане висловлення моделюючого часу (в новелі «Сама-саміська» помирає стара, а діти в полі — день, літо, в «Лесевій фамілії» все село спостерігає за родинною бійкою — день). Крім цього зустрічаємо скупу лаконічну авторську констатацію («Святий вечір», «Вечірня година», «Осінь»), ще рідше — пейзаж, який, звичайно ж, володіє відповідною темпоральністю, але основна його функція психологічно-виражальна, експресивна («Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови проминалися проміні сонця.» [1, 48]).

Отже, моделюючий час і простір в новелах Стефаніка має свою специфіку, яка полягає в тому, що вони істотно редуковані, нерозгорнуті. Формуючись за рахунок опосередкування і лаконічних констатацій, вони володіють тією необхідною архетипністю, яка, звертаючись до колективного підсвідомого, стає основою встановлення адекватності між двома світами — художнім та фізично-реальним. Особливістю моделюючого часу і простору у Стефаніка є і те, що окреслена вище закономірність може провокувати міфологізацію часопросторової тканини твору, але у нашого письменника такого ми не спостерігаємо. Могутнім запобіжником процесу міфологізації у нього виступає соціальне начало, досить неординарно письменником трактоване. Стефанік одночасно соціальним як таким не цікавиться, але і не може без нього обійтись, він не бачить світ поза соціальним. Глибинне соціальне начало в системі авторського бачення світу виявляється в тому, що тип його героя однозначно змодельований як галицький селянин, як бідний селянин, соціально упосліджена людина. Ця бідність в самому творі по суті нічим не мотивована: вона може заявляти про себе як присуд долі («Майстер»), коли раціональність причинно-наслідкових зв'язків непомірно послаблена, чи ґрунтуватися на псевдомотивації, що обертається у замкненому колі на зразок: герой п'є, бо бідний — герой бідний, бо п'є («Синя книжечка», «Лесева фамілія»), хворі і немічні стають зайвими,

обтяжуючи родину, бо вона бідна – родина бідна, бо її обтяжують хворі і немічні («Катруся», «Сама-саміська», «Кленові листки»). Крім того, міра бідності героїв Стефаніка далеко не однакова (Антін з «Синьої книжечки» уже нічого не має, Іван Дідух з «Камінного хреста» ще має змогу виїхати до Канади, Федір з «Палія» одвічний наймит, що вже не може працювати, Іван з «Кленових листків» тяжко працює), але це не є важливим, важливе те, що вони бідні: «То будуть старі, бідні, вдови, або їх внуки, або старі діди, або то будуть молоді жінки з малими дітьми, що їх чоловіки покинули і десь у великім місті за них забули» [1, 179].

В той же час в новелах Стефаніка відсутній (за поодинокими виключеннями як от «Палій») соціальний конфлікт, соціальне протистояння в його адекватному самовираженні. Якщо є бідні, мають бути і багаті, – і вони нібито є, але світ багатих знаходиться поза простором дії твору, – існуючи десь, експлуатуючи бідних, але не стикаючись з ними у безпосередній дії, не маючи повноцінного утілення в художньому образі, постаті багатих по-своєму Стефаніком міфологізуються, уособлюючи загально вороже людині начало. Художньо-пластична невітленість мотиву багатой людини провокує ілюзорність подібного типу, тим більше, що, стикаючись з втіленим художнім світом Стефаніка сама ідея багатства зазнає краху (Андрій Курочка горить підпалений Федором, Майстер, прикупувувач нивки й худібку, фатально втрачає все, Іван Дідух, докладаючи неймовірних майже нелюдських зусиль, все ж зазнає поразки на шляху до добробуту, та й сам добробут, хоч якось втілюючись у житті, все одно обертається до людини несподівано злим боком («Діти» – старі виробились та переписали хату й худобу на сина, сподіваючись спокійно пожити, але син і невістка змушують їх працювати, а годують як-небудь).

Отже, зарахування усіх героїв до категорії бідних, фактична відсутність прямого соціального конфлікту, редукваність соціального часу і простору як моделюючих (на моделюючому рівні) дозволяє зробити припущення, що у понятті бідності у Стефаніка поступово розвивається домінуюче соціальне смислове значення, воно по-

чинає виражати загальний стан людини, її становище у світі. У Стефаніка поняття бідної людини прочитується як поняття людини і навпаки – людина – це бідна людина. В цьому контексті саме соціальне втрачає свою присутність природу, стаючи однією з ілюзій життя. Маніфестованість соціального часопростору і фактична відсутність його розгорнутості призводить до того, що суб'єктивний час і простір стають визначальними на моделюючому рівні. Це, в свою чергу, зумовлює те, що встановлена моделюючим часопростором адекватність, по-перше, вимагає визнання авторського погляду достовірним на рівні його маніфестації, що сакралізує самодостатність цього погляду. По-друге, у творі посилюється суб'єктивне начало, абсолютизується одна точка зору, психологічна пластичність втілення якої створює відчуття глибини, об'ємності зображуваного, що також створює своєрідну установку на достовірності. Достовірність авторського погляду, як суб'єктивність вищого порядку, і достовірність психологічного, як власне суб'єктивне, покликані створити уявлення про цілісність і самодостатність художнього світу, його повноту. Якщо в інших випадках це досягається вписуваністю зображуваного в часові і просторові координати (розгорнітістю моделюючого часу та простору), то у Стефаніка відбувається моментальна концептуалізація часопросторового континууму, оскільки уже ті нечисленні часопросторові координати, які могли б скласти і визначити моделюючий рівень, володіють настільки потужним смисловим полем, настільки виразним змістом, що по суті одночасно є і координатами, і виразниками концептуального часу і простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Стефанік Василь. Твори. – К.: «Дніпро», 1971.