Національна академія наук України
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

МУРАВЕЦЬКА ЯРОСЛАВА СЕРГІЇВНА

УДК 82.82-3-028.22 Нечуй-Левицький

ДИСЕРТАЦІЯ
ВІЗУАЛЬНІ ФОРМИ ЗОБРАЖЕННЯ В РЕАЛІСТИЧНІЙ ПРОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО)

10.01.06 – теорія літератури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ Муравецька Я.С.

Науковий керівник –
Гундорова Тамара Іванівна,
доктор філологічних наук, професор,
член-кореспондент НАН України

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Муравецька Я. С. Візуальні форми зображення в реалістичній прозі (на матеріалі творчості Івана Нечуя-Левицького). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури». – Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2019.

У дисертації вперше в українському літературознавстві здійснено дослідження візуальної образності в художній прозі І. Нечуя-Левицького, а також проаналізовано поетику реалізму за допомогою візуального коду.

У роботі окреслено функціонування поняття «візуальність» у сучасному літературознавстві, осмислено концепцію реалізму в літературно-критичних працях І. Нечуя-Левицького. Наголошено на ролі візуальних стратегій у прозі письменника та означено місце візуальності у його стилістиці, а також розглянуто творчість крізь призму зорової образності. Охарактеризовано особливості портретування та пейзажних описів, виявлено інтермедіальні форми театралізації та живопису у прозі І. Нечуя-Левицького. Акцентовано на візуальній репрезентації літературних стилів, зокрема декадансу, у творчості письменника, проаналізовано сучасні інтермедіальні інтерпретації повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» в аспекті візуальності.

Візуальний код реалізму І. Нечуя-Левицького зафіксував ще І. Франко, назвавши письменника «великим артистом зору, колосальним, всеобіймаючим оком України». Тією чи іншою мірою «візуальність» прози І. Нечуя-Левицького підкреслювали Н. Крутікова, О. Білецький, А. Ніковський, М. Тарнавський, К. Сізова, однак досі відсутнє системне дослідження на цю тему. Між тим аналіз візуальності з погляду авторських стратегій допомагає переглянути і творчість І. Нечуя-Левицького, і реалізм загалом. Було б помилково вбачати витоки візуальності І. Нечуя-Левицького лише у реалізмі, який письменник трактував на основі дзеркального відображення і вважав соціо- і націографічним інструментом, котрий відбиває портрет нації. Застосування візуального у прозі

І. Нечуя-Левицького не вичерпується наочністю та описовістю, а є тією призмою, що допомагає краще розуміти ідеї та поетику творчості письменника. Серед візуальних стратегій у дисертації виокремлюються і аналізуються форми театралізації, живописання, портретного і пейзажного зображення, а також такі медії (об'єкти-посередники) візуальності, як фотографія, килим, картина, сон.

Розробляючи власну концепцію реалізму, І. Нечуй-Левицький орієнтується на національний варіант реалізму. Письменник виокремлює реалістичні та національно-народні ознаки реалізму, які вважає взаємопов'язаними. Реалізм І. Нечуя-Левицького передбачав створення своєрідного соціографічного і геокультурного портрета цілої нації та стверджував існування окремого народу, відмінного психологічно, територіально і побутово від Великоросії. З таким трактуванням пов'язане і звернення до фольклору, який засвідчував буття української нації, її історію, до того ж слугував уособленням народного духу та кодом світогляду. Ще одна риса, яка вирізняє концепцію реалізму письменника, це – синтез ідеального та реального, своєрідне поєднання вимог «ідеальної правди» та «живого життя». Нові можливості для аналізу візуальної стратегії в літературі, а також функцій візуального зображення в реалістичній концепції І. Нечуя-Левицького відкривають інтермедіальні студії, зокрема візуальні.

Візуальність у творчості І. Нечуя-Левицького функціонувала на різних рівнях (лейтмотиву, оніричних образів, медій), зазвичай, непрямо розкриваючи ідеї автора. Так, у оповіданні «Дивовижний похорон» візуальні лейтмотиви (мертві квіти та фотографія) отримують танатологічне навантаження, символізуючи моральну смерть героїні. У повісті «Бурлачка» суб'єктивне мислення героїні оприявлене через візуальні передчуття та зміну портретів. Портрет героїні набуває рослиноморфних ознак у момент зустрічі з паном, а в момент закоханості Василина з квітки перетворюється на кущ. Дзеркало, у якому відбиваються портрети, є посередником зображення. Оповідання «Бідний думкою багатіє» повністю складається з візуальних оніричних елементів, у ньому посередником (медією) служить килим.

Структура візуальних образів уособлює двоїстість світу, протистояння світла та темряви, раю та пекла. Таким чином, візуальне реалізується на рівні сюжету, портретування, візуальних передчуттів та лейтмотивів, а також смислів, які можна «прочитати» через візуальність.

У повісті «Причепа» візуальне є творчою стратегією І. Нечуя-Левицького, яка реалізується метафорично, через візуальне порівняння, та перцептивно (через відмінну реакцію на однаковий об'єкт) і виражає ідею письменника. Своєрідним синтезом декадентських та реалістичних візуальних стратегій постає повість «Без пуття» («Оповідання по-декадентському»). У повісті наявні дві візуальні стратегії – реалістична міметична і декадентська неміметична. При цьому І. Нечуй-Левицький залишається у межах реалізму як письменник та критик, що зумовлює реалістичний характер фабули, розгортання теми та ідеї твору. Через загальне реалістичне тло та трактування декадентської естетики у руслі реалізму письменник пародіює декадентство як літературний стиль, відмовляючи йому в праві на існування.

Візуальність у творчості І. Нечуя-Левицького виявляється також через залучення візуальних мистецтв (живопису та театру) та їх зображальних засобів. І. Нечуй-Левицький також означує «театральність» як властивість певних етносів та станів, використовуючи її засобом для характеристики певних соціальних та етнонаціональних типів (поміщиків, священників, селян, бурлаків, інтелігентів та ін.; українців, поляків, греків та ін.). Письменник виокремлює свідому та мимовільну театральність, співвідносячи їх з характером персонажа та його грою. Так, Фесенко («Над Чорним морем») свідомо грає роль кавалера Мані. Каралаєва («Навіжена»), навпаки, асоціює себе з молодою донькою і грає її роль, уявляючи себе такою ж красивою і юною й не усвідомлюючи невідповідність реальності та мрій.

Окремі прозові твори І. Нечуя-Левицького зазнають суцільної театралізації. Зокрема, повість «Навіжена» нагадує виставу, режисером якої є Христина, маріонетками – інші персонажі (млявий Ломицький та флегматичний Бичківський), Каралаєва – актором, що діє не за правилами та

є рушієм сюжету. Персонажі «Київських прохачів» (окрім Галецької), навпаки, сприймають жебрацтво як виставу. Кміта взагалі має дві різні ролі (заможний господар та жебрак), які візуально відмінні та мають окремі простори (церква та будинок).

Живописні засоби, на відміну від театральних, епізодичних, є наскрізними у творчості І. Нечуя-Левицького. Серед живописних технік – увага до кольорів та барв, світлотіні, застосування фону, передніх та далеких планів тощо. Через порівняння пейзажів з картиною, фільмом, театром світ видається створеним за аналогією до предмета мистецтва. Таким чином, попри загальну реалістичність зображуваного, пейзаж здається нереальним, штучним. Функції картин у прозі письменника неоднозначні: портрети у Києво-Могилянській академії («Хмари») демонструють оцінку самого викладання в академії, колекція картин у домі Сухобруса («Хмари») візуально відтворює історію Києва, в оповіданні «Апокаліпсична картина у Києві» зустрічаємо порівняння київської пожежі з полотном К. Брюллова «Останній день Помпеї». Отже, у творчості І. Нечуя-Левицького «картина» є і зоровою проекцією, і об’єктом (медією), і екфразисом, і метафорою, а самі картини, як предмети мистецтва, виступають візуальними фокусом авторських ідей, створюючи «ефект реальності» (Р. Барт).

Портрети у творчості І. Нечуя-Левицького виразно втілюють його концепцію реалізму. Так, письменник застосовує фольклорні засоби портретування, які, на нашу думку, варто інтерпретувати у руслі національного варіанту реалізму, запропонованого письменником. Зосереджує увагу прозаїк на порівняннях, народному символізмі, іронії та гіперболі, приклади яких, окрім власної творчості, наводить і у праці «Сьогочасне літературне прямування». Типізуючи, письменник виокремлює візуальні коди для цілих етноціональних груп персонажів. Так, греки («Над Чорним морем», «Афонський пройдисвіт») матимуть спільні візуальні риси, відмінні, скажімо, від зовнішності поляків («Причепа») та українців. Письменник фіксує і локальні візуальні деталі, властиві мешканцям певних

областей України. Характерним засобом є парність персонажів, які протилежні одне одному візуально та за вдачею, проте поставлені в однакові умови.

Пейзаж займає визначне місце у прозі І. Нечуя-Левицького і широко застосовується письменником: він поєднаний з роздумами персонажів, їхнім станом, історією, навіть може вплинути на людину чи увиразнити думки автора. Концепція реалізму, запропонована І. Нечуєм-Левицьким, знайшла своє втілення у означенні простору як національного пейзажу (степ навіює думки про козаччину у повісті «Хмари»). Топоніми називають український реальний простір, іноземні назви зазвичай використовуються у порівняннях, які вписують Україну у світовий контекст. Пейзаж письменника є своєрідним атласом, вираженим текстуально, в якому звернено увагу на найменші деталі: визначено особливості ландшафту, види рослин, описані регіональні особливості різних частин України тощо. Стиль І. Нечуя-Левицького змінюється: романтично-реалістичні пейзажі (наочність, картографічність, топографічність; взаємодія пейзажу та персонажа, паралелізм природи та стану героя) раннього періоду творчості набувають преімпресіоністичних рис у пізній період (письменник означує свій настрій, фіксує враження, звертає увагу на гру світла та тіні тощо).

Порівнюючи між собою інтермедіальні стратегії репрезентації повісті «Кайдашева сім'я», а саме – фільм, виставу та ілюстрації до літературного тексту, авторка дисертації наголошує, що візуалізація дозволяє не лише розкрити, але й доповнити смислове поле тексту. Окрім використання різних технік, притаманних відповідним видам мистецтв та своєрідної інтерпретації твору кожним автором, варто наголосити і на смислових відмінностях при перекладі вербального твору на різні мистецькі мови: так, ілюстрації, включені у текст книги, сприймаються як одне ціле, бо зображення мають у собі шифр, натяк на текст повісті, а отже, по-перше, виходять за межі живопису як такого (мають у собі і візуальне, і словесне), по-друге, сприймаються як щось другорядне відносно тексту повісті. На відміну від ілюстрацій, фільм-дилогію

«Кайдашева сім’я» та виставу «Кайдаші» можна сприймати як окремі твори, створені за мотивами повісті І. Нечуя-Левицького. Слід зазначити, що йдеться не лише про «переклад» художнього твору театральними чи кінематографічними засобами, а й про його інтерпретацію, по-перше, та спробу створити новий, відмінний твір, по-друге. Н. Дубіна намагається трактувати повість з точки зору Омелька Кайдаша. Сценаристи О. Сизоненко та В. Городько теж основну увагу приділяють Кайдашу, показуючи через його візії-галюцинації небезпеку руйнування сім’ї, дому і України загалом.

Ілюстрації В. Ляшенко частково збігаються з візуальними стратегіями письменника, зокрема реалістично-наочним змалюванням споруд та неміметичними зображеннями візій Кайдаша. Картинки-ілюстрації зазвичай змагаються з текстом, натякають на сюжет, унаочнюючи його або візуально дописуючи. В. Ляшенко не лише розкриває у зображеннях ідею повісті, а й осучаснює текст, застосовуючи візуальні символи (смайли, меми, елементи комп’ютерної гри) та техніку (комп’ютерний колаж).

Сценарій фільму-дилогії «Кайдашева сім’я» насичений інтертекстуальністю (залучена низка інших творів письменника), що зумовлює неоднозначне тлумачення твору І. Нечуя-Левицького. У фільмі використано реалістичні (відтворено конкретний час та простір повісті, «погляд камери» нагадує відсторонений «погляд» всезнаючого оповідача, топографічність, одяг, відповідний соціальному стану) та неміметичні (марення Кайдаша, сни Лавріна) візуальні стратегії. Ідея фільму-дилогії, порівняно з повістю, розширюється: конфлікт трансформується з родинного у загальнонаціональний.

Сценаристка Н. Дубіна осучаснює твір: використовує символічну декорацію, яку можна трактувати по-різному, замість традиційної етнографічної; показ праці змінює «грою» в неї (Мотря готує їжу на колінах); перетворює Мелашку з народнопісенного ідеалу у сексуальну дівчину. Роль Омелька змінюється порівняно з повістю: він стає медіумом, який може контактувати з душами померлих, впливати на сюжет і навіть після смерті

наглядати за родиною. Таким чином, Кайдаш немов символізує погляд на самих себе стороннім оком.

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 останній зводиться до фактографізму і правдоподібності. Візуальність стає тим чинником, який допомагає побачити реалізм як форму перетворення реальності у прозі І. Нечуя-Левицького.

Ключові слова: візуальність, Нечуй-Левицький, реалізм, візуальні стратегії, візуальні форми зображення, проза, пейзаж, портрет, театральність, живописність, інтермедіальність.

ABSTRACT

Muravetska Ya. S. Visual forms of representation in realistic prose (on materials of creation of Ivan Nechui-Levytskyi) – Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for the degree of Candidate of Philological Sciences (Doctor of Philosophy) on speciality 10.01.06 «Theory of Literature». – Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. – Kyiv, 2019.

The thesis, for the first time in Ukrainian literary criticism, analyzes the visual imagery in creativity of I. Nechui-Levytskyi and investigates the poetics of realism by means of visual code.

The research outlined functioning of the «visuality» notion in modern literary science, developed the concept of realism at a literary and critical works of I. Nechui-Levytskyi. The role of visual strategies in the writer's prose is emphasized and the place of visuality in his writing style is determined, as well as the creativity through the prism of visual imagery is considered. There have been characterized the peculiarities of portraying and landscape description and identified the intermedial forms of theatricalization and painting in I. Nechui-Levytskyi's prose. The focus is made on visual representation of literary styles, in particular decadence, within the writer's creativity, modern intermedial interpretations of I. Nechui-Levytskyi's novel «Kaidasheva simia (Kaidash's Family)» have been analyzed in the context of visuality.

The visual code of Nechui-Levytskyi's realism has been pointed yet by I. Franko, calling the writer «the great artist of sight, colossal, pervasive eye of Ukraine». Visuality of Nechui-Levytskyi's prose was to varying degrees outlined by N. Krutikova, O. Biletskyi, A. Nikovskyi, M. Tarnavskyi, O. Sizova, however, there is still no systemic investigation on this subject. Meanwhile, the analysis of visuality in terms of the author's strategies support to study both the creativity of Nechui-Levytskyi and the realism as a whole. It would be a mistake to see the visuality origins of I. Nechui-Levyskyi only in realism, which the writer interpreted on the basis of a mirror presentation and considered as a social and national-graphic tool that reflects the portrait of a nation. The use of visual in prose by I. Nechui-Levytskyi is not exhausted

by clarity and descriptiveness but is this very prism that helps to understand better the ideas and poetics of the writer's creativity. Within the visual strategies, the thesis singles out and analyzes the forms of theatricalization, painting, portrait and landscaped representation, as well as such medias (intermediary objects) of visuality as photography, carpet, picture, dream.

When developing his own realism concept, I. Nechui-Levytskyi is oriented on the national version of realism. The writer singles out realistic and national-folk features of realism, considering them as interconnected. The realism of I. Nechui-Levytskyi provided for the creation of a sociographic and geocultural portrait of the nation and substantiated the existence of the single nation, which is different from Russia psychologically, geographically and by the life mode. This interpretation is also associated with the appeal to folklore, which certified the existence of the Ukrainian nation, its history, moreover, served as the personification of the national spirit and the code of worldview. Another feature that distinguishes the concept of writer's realism is the synthesis of the ideal and the real, a peculiar combination of the requirements of the «ideal truth» and the «living life». New possibilities for the analysis of visual strategy in the literature, as well as the functions of the visual image in the realistic concept of I. Nechui-Levytskyi, opened intermedial studios, in particular the visual ones.

The visuality is realized in the creation of I. Nechui-Levytskyi at the various levels (leitmotif, onyric images, medias), and it usually uncovered the author’s ideas indirectly. Thus, in the story «Dyvovyzhnyi pokhoron (Amazing Funeral)», visual leitmotifs (dead flowers and a photography) got the thanatological burden, symbolizing the moral death of the heroine. In the story of «Burlachka (Workhand)», the subjenctive thinking of heroine is visualized through the premonitions and the change of portraits. The heroine’s portrait acquires vegetable-morphic features in the moment they met with pan (lord), and in the moment of falling in love Vasylyna turns from a flower into a bush. The mirror, in which portraits are reflected, is the image mediator. The story «Bidnyi dumkoiu bahatiie (The poor man becomes rich in thought)» consists entirely of visual onyric

elements, and the carpet serves as an intermediary (media). The structure of visual images personifies the duality of the world, the opposition of light and darkness, heaven and hell. Thus, the visual is realized at the level of the plot, portraying, visual presentiments and leitmotifs, as well as meanings that can be «read» through visuals.

In the story «Prychepa» (The one, who clings), the visuality is a creative strategy of I. Nechui-Levytskyi that is implemented metaphorically, through the visual comparison, and perceptually (through the different reaction on the identic object) and expresses the writer's idea. A peculiar synthesis of decadent and realistic visual strategies is a novel «Bez puttia (Without the mind)». There are two visual strategies in the novel – realistic mimetical and decadent non-mimetical. Meanwhile, I. Nechui-Levytskyi remains within the realism both as a writer and critic that enables the realistic character of a plot, developing the purpose and the idea of the creation. Through the general realistic background interpretation of decadent aesthetics in the context of realism, the writer parodies decadence as a literary style, denying it right to exist.

Visuality in the creativity of I. Nechui-Levytskyi is also manifested through involving visual arts (painting and theatre) and their visual tools. I. Nechui-Levytskyi also defines «theatricality» as a feature of some ethnic groups and states, while using it as an instrument for characteristic of certain social and ethno-national types (landowners, priests, peasants, boatmen, intellectuals, and others; Ukrainians, Poles, Greeks, etc.). The writer separates conscious and involuntary theatricality, while relating it to the character and his game. Thus, Fesenko («Nad Chornym morem (Over the Black Sea)») plays consciously the role of Mania's beau. Karalaieva («Navizhena (Whimsical)»), vice versa, associates herself with the young daughter and plays her role, imagining herself as young and beautiful and not realizing inconsistency between reality and dreams.

Separate prose works of I. Nechui-Levitskyi are experiencing continuous theatricalization. In particular, the story «Navizhena (Whimsical)» resembles a performance directed by Khrystyna, where puppets are other characters (sluggish

Lomytskyi and phlegmatic Bychkivskyi), Karalaieva is an actor, who does not follow the rules and is the engine of the plot. The characters of the «Kyivski prokhachi (Kyiv applicants)» (except Haletska), on the contrary, perceive begging as a performance. Kmita generally has two different roles (rich owner and beggar), which are visually distinct and have separate spaces (church and house).

Painting means, unlike theatrical, episodic, are transparent in the works of I. Nechui-Levitskyi. Among the pictorial techniques, attention is paid to colors and paints, light and shade, the use of background, front and long-range plans, and the like. Through a comparison of landscapes with a picture, film, theater, the world seems created by analogy to the subject of art. Thus, despite the general realism of the image, the landscape seems unreal, artificial. The functions of paintings in the writer's prose are ambiguous: the portraits in the Kiev-Mohyla Academy («Khmary (Clouds)») demonstrate the evaluation of teaching in the academy; the collection of paintings at the Sukhobrus's house («Khmary (Clouds)») reproduce visually the history of Kyiv, and we meet the comparison of Kiev fire with a canvas by K. Briullov «The Last Day of Pompeii» in the story «Apokalipsychna kartyna u Kyevi (Apocalyptic picture in Kyiv)». So, in the creation of I. Nechui-Levitskyi, the «picture» is both a visual projection, and an object (media), and exphrasis, and a metaphor, and the pictures themselves, are as objects of art, acting as the visual focus of the author's ideas that creates a «reality effect» (R. Bart).

Portraits in the creativity of I. Nechui-Levytskyi clearly embody his concept of realism. So, the writer uses folklore means of portraying, which, in our opinion, should be interpreted in line with the national version of realism proposed by the writer. The prose writer focuses on comparisons, folk symbolism, irony and hyperbole, examples of which, besides his own creativity, are also found in his work «Siohochasne literaturne priamuvannia (Contemporary Literary Pursuit)». While typing, the writer allocates visual codes for entire ethnic groups of characters. Thus, the Greeks («Nad Chornym morem (Over the Black Sea)», «Afonskyi proidysvit (Afon Rogue)») will have common visual features that are different, for example, from the exterior of the Poles («Prychepa (The one, who

clings)») and Ukrainians. The writer also captures the local visual details of the inhabitants of certain regions of Ukraine. A characteristic means is the pairing of characters, which are opposite to each other visually and by nature, but are put in the same conditions.

The landscape occupies an outstanding place in the prose of I. Nechui-Levitskyi and is widely used by the writer: it is combined with the thoughts of the characters, their state, history, and can even affect a person or emphasize the thoughts of the author. The concept of realism, proposed by I. Nechui-Levitskyi, was embodied in the definition of space as a national landscape (the step evokes thoughts about the Cossacks in the story «Khmary (Clouds)»). The toponyms call the Ukrainian real space, foreign names are usually used in comparisons that fit Ukraine into the global context. The writer's landscape is a kind of atlas, expressed textually, in which attention is paid to the smallest details: landscape features, plant types are determined, regional peculiarities of various parts of Ukraine are described, etc. The style of I. Nechui-Levitskyi changes: romantic and realistic landscapes (visibility, cartography, topography; the interaction of landscape and character, the parallelism of nature and the state of the hero) of the early period of creativity acquire preimpresionist features in the later period (the writer denotes his mood, captures the impression, pays attention to the play of light and shadow, etc.).

When comparing intermedial strategies of representing the novel «Kaidasheva simiia (the Kaidash's Family)», in particular, a movie, a play and illustrations to the literary text, the author of thesis emphasizes that visualization allows not only to recover, but to add the context filed of the text. Except implementing various techniques, which are inherent to the related kinds of arts, and a peculiar interpretation of a work by each author, it is ought to be emphasizing the semantic differences when translating a verbal work into various artistic languages: for example, the illustrations included in the text of the book are perceived as a whole, because the images have the cipher, a hint on the text of the story, which means, firstly, go beyond painting as such (including both visual and verbal), secondly, are perceived as something secondary

relative to the text of the story. In contrast to the illustrations, the film-dilogy «Kaidasheva simian (the Kaidash Family)» and the play «Kaidashi» can be perceived as separate works based on the story by I. Nechui-Levitskyi. It should be noted that we are talking not only about the «translation» of a work of art by theatrical or cinematic means, but also about its interpretation, firstly, and an attempt to create a new, excellent work, secondly. N. Dubina is trying to interpret the story from the point of view of Omelko Kaidash. The writers O. Syzonenko and V. Horodko also focus on Kaydash, showing through his vision-hallucinations the danger of destroying the family, the home, and Ukraine as a whole.

Illustrations of V. Liashenko partially coincide with the writer's visual strategies, in particular, with a realistic and visual image of the structures and non-mimetic presentations of Kaidash's visions. Pictures-illustrations usually compete with the text, hint at the plot, illustrating it or visually appending. V. Liashenko not only reveals the idea of a story in images, but also modernizes the text using visual symbols (smiles, memes and elements of a computer game) and technology (computer collage).

The scenario of the film-dilogy «Kaydash Family» is saturated with intertextuality (a number of other works of the writer are involved), which leads to an ambiguous interpretation of the work by I. Nechui-Levitskyi. The film uses realistic (the specific time and space of the story is reproduced, the «camera look» reminds the «look» of the all-knowing narrator, topography, clothing corresponding to the social position) and non-mimetic (ravings of Kaidash, Lavrin's dreams) visual strategies. The idea of the film-dilogy in comparison with the story is expanding: the conflict is transformed from family to national one.

The screenwriter N. Dubina modernizes the work: she uses symbolic decorations, which can be interpreted differently, instead of the traditional ethnographic one; the show of labor changes the «games» in it (Motria cooks food on her knees); turns Melashka from the popular-song ideal into a sexy girl. The role of Omelko changes in comparison with the story: he becomes a medium who can contact the souls of the dead, influence the plot and even after death watch the

family. That is why, Kaidash seems to symbolize a glance at oneself with a prying eye.

Generally, visual forms and strategies in the creation of I. Nechui-Levytskyi enable us to analyze deeper the specifics of his image, as well as go beyond a simplified understanding of realism, when the latter comes down to factographic and likelihood. Visuality becomes the factor that helps to see realism as a form of transformation of reality in the prose of I. Nechui-Levitskyi.

Key words: visuality, Nechui-Levytskyi, realism, visual strategies, visual forms of representing, prose, landscape, portrait, theatricality, picturesqueness, intermediality.

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Муравецька Я. Елементи «театральності» у повісті І. Нечуя-Левицького «Навіжена». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. серія «Філологія».* 2017. Випуск 76. С. 255-259 (0,5 др. арк.).

2. Муравецька Я. Кінематографічна інтерпретація «Кайдашевої сім'ї»: візуальні стратегії. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство).* 2017. №2 (20). С. 150-154 (0,5 др. арк.).

3. Муравецька Я. Театральна інтерпретація повісті «Кайдашева сім'я»: візуальний аспект. *Електронне видання Київського університету імені Бориса Грінченка «Синопсис: текст, контекст, медіа».* 2017. № 3(19). посилання: http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/269 (0,7 др. арк.).

4. Муравецька Я. Візуальне та словесне: зауваги щодо статті Івана Франка «Ювілей Івана Левицького (Нечуя). *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки.* 2018. № 1. Книга 1. С. 93-98 (0,5 др. арк.).

5. Муравецька Я. Реалізм у теоретичному осмисленні Івана Нечуя-Левицького. *Електронне видання Київського університету імені Бориса Грінченка «Синопсис: текст, контекст, медіа».* 2018. № 3(23). посилання: http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/304 (0,7 др. арк.).

Публікації у міжнародних фахових виданнях

6. Муравецька Я. Інтермедіальні засоби візуалізації повісті «Кайдашева сім'я». *Spheres of Culture.* 2017. Volume XVI . С. 144-152 (0,6 др. арк.)

7. Муравецька Я. Функціонування візуальних компонентів у творчості Івана Нечуя-Левицького: від лейтмотиву до архітектоніки. *Dialogul slaviştilor la începutul secolului al XXI-lea.* Anul VII, nr. 1/2019. С. 273-279 (0,5 др. арк.)

Додаткові публікації

8. Муравецька Я. Функціонування компонентів візуального у повісті Івана Нечуя-Левицького «Бурлачка». *Слово і час.* 2017. № 3. ст. 69-72 (0,4 др. арк.).

9. Муравецька Я. Стратегії зорового зображення у повісті Івана Нечуя-Левицького «Без пуття»: реалістичне і декадентське. *Слово і час.* 2017. № 12, 2017. С. 34-43 (0,9 др. арк.).

10. Муравецька Я. Ілюстрована «Кайдашева сім'я»: візуальні стратегії у повісті Нечуя-Левицького та зображеннях Валерії Ляшенко. *Електронний збірник «Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.* 2018. С. 600-617. посилання: http://www.ilnan.gov.ua/index.php/en/publicatio/item/525-literatura-na-poli-medii-zbirka-naukovykh-prats-viddilu-teorii-literatury-ta-komparatyvistyky-instytutu-literatury-im-thshevchenka-nan-ukrainy-red-hundorova-t-i-syvachenko-hm-k-2018-633-s (0,9 др. арк.).

ЗМІСТ

ВСТУП……...20

РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ ВІЗУАЛЬНОСТІ І ПИТАННЯ РЕАЛІЗМУ

1. 1. Література і теорія візуальності…….....27

1. 2. Концепція реалізму І. Нечуя-Левицького…….....37

Висновки до розділу 1……...52

РОЗДІЛ 2. СТРАТЕГІЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ У ПРОЗІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

2. 1. Функціонування візуальних компонентів у творчості І. Нечуя-Левицького: від лейтмотиву до медії……..55

2. 2. Стратегії зорового зображення у повісті «Без пуття» («Оповідання по-декадентському»): реалістичне та декадентське……...66

2.3. Взаємодія словесного та візуального у повісті «Причепа».....80

Висновки до розділу 2……...90

РОЗДІЛ 3 ФУНКЦІОНУВАННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ФОРМ ЗОБРАЖЕНЬ У ПРОЗІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

3. 1. Театральні засоби візуалізації……..93

3. 2. Живописні засоби візуалізації……..106

3. 3. Візуальні особливості портретування…….....117

3. 4. Візуальні особливості пейзажів……...130

Висновки до розділу 3…….……143

РОЗДІЛ 4. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ: ІНТЕРТЕКСТ «КАЙДАШЕВОЇ СІМ'Ї» І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

4. 1. Живописна ілюстрація…….....147

4. 2. Кінематографічна інтерпретація……..…161

4. 3. Театральна постановка…….....171

Висновки до розділу 4……...……..181

ВИСНОВКИ …….....184

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……..190

ДОДАТОК А ……..207
ДОДАТОК Б ……..209

ВСТУП

На сьогодні реалізм перебуває на периферії наукових досліджень, поступаючись місцем студіям з авангардизму, модернізму та постмодернізму. Реалізм видається вивченим і ретельно дослідженим напрямком, проте досі приховує в собі низку невирішених історико-літературних та теоретичних проблем. Серед них – невизначеність самого терміна «реалізм» і його періодизація; розмежування реалізму як методу, типу свідомості та напрямку; співвідношення реалізму та романтизму, натуралізму, модернізму тощо.

Амплітуда теоретичних дискусій навколо реалізму досить широка: від «просвітительського реалізму» до «соціалістичного реалізму», від «мимовільного» та «наукового» реалізму (у концепції І. Франка) [145] до «реалізмоцентризму» радянського літературознавства, яке знаходило витоки «реалізму» ще у фольклорних переказах та епосі Гомера. Реалізм також ставав частиною ідеологічної боротьби, коли історія літератури зводилася до протистояння реалістичних та модерністських традицій.

При цьому ототожнення «реалізму» та «реалістичності» спричинилося до абсолютизації питання про «правдивість» художнього твору (Р. Якобсон, Д. Затонський) [159; 40]. Р. Барт, зі свого боку, розрізняв класичну і некласичну «правдоподібність» і підкреслював надмірне відсилання реалізму до «реальності», що і створювало «ефект реальності» [7].

Певна двозначність у трактуванні реалізму властива й зарубіжним дослідникам. При цьому реалізм розглядається в широкому сенсі як загальна властивість літератури, з одного боку, або ж як конкретний художній напрямок в літературі XIX ст., з іншого боку. Е. Р. Курціус вважав реалізм загальною властивістю або тенденцією мистецтва, яка властива різною мірою багатьом напрямкам [164]; Д. Лівайн визнавав реалізм за художню реальність, притаманну будь-якому твору, відмовляючись від теоретичного

поняття реалізм як такого та апелюючи до «реалістичної уяви» [169]. Р. Гароді взагалі висловив ідею «реалізму без берегів», називаючи реалістичною і модерністську творчість [25].

Актуальність теми дослідження. Серед численних дискусійних теоретико-літературних проблем, пов'язаних із реалізмом, досі актуальним лишається питання про неоднорідність реалізму в залежності від індивідуального стилю митця. На важливості вивчення творчості письменників-реалістів у зв'язку з індивідуальними стилями свого часу наголошували Д. Наливайко («Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст.», 1987), Л. Скупейко («Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації І. Франка (історико-типологічний аспект)», 1987), Р. Міщук («До характеристики індивідуального стилю І. Нечуя-Левицького», 1987), Л. Гаєвська («Іван Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм?», 1991), Н. Крутікова («Іван Нечуй-Левицький», 1997), О. Майдан («Панас Мирний», 1997). Однак у сучасному літературознавстві дослідження індивідуального стилю не стало пріоритетним.

Між тим за останні десятиліття сформувалися нові теоретико-методологічні підходи до аналізу художніх явищ, включно з інтертекстуальністю та інтермедіальністю, які уможливлюють повернення до проблематики індивідуального стилю загалом та реалістичного стилю у творчості окремих його представників зокрема.

В українській літературі одним із найвизначніших письменників реалістичного напрямку є І. Нечуй-Левицький. О. Білецький ще у 1956 р. наголошував на «штампованому» трактуванні постаті письменника як «співця села». На той час дослідник пов'язував це з «вульгарно-соціологічним» літературознавством та обмеженим доступом до творів письменника [13]. І хоча ситуація змінилася, й сучасні читачі можуть ознайомитися з 10-томним академічним виданням (1965-1968), яке, окрім творів, містить листування та літературно-критичні праці І. Нечуя-

Левицького, досі лишаються не проаналізованими багато аспектів його біографії і художньої творчості.

Зокрема, лишається дискусійним питання про стиль письменника. Так, М. Кодак трактує творчість І. Нечуя-Левицького як представника етносоціографічної та соціально-побутових течій просвітницького реалізму [51, с. 69-72]; Л. Гаєвська інтерпретує його через реалізм з рисами романтизму та натуралізму [24, с. 80-92]; Р. Міщук акцентує на поєднанні реалістичних, романтичних, фольклорних та натуралістичних тенденцій [71, с. 151-155]; Н. Крутікова вказує на романтичні елементи у загальному реалістичному напрямкові творчості письменника [53, с. 121-122].

Свого часу І. Франко підкреслював романтичну основу творів І. Нечуя-Левицького [145], а Леся Українка називала його натуралістом поряд із самим Франком [142]. Думки сучасних дослідників також неоднозначні: так, М. Тарнавський вбачає у творчості письменника реалізм та романтизм, обумовлений потягом до краси [138]; К. Сізова визначає взаємодію різних стилів, зокрема у портретуванні, апелюючи до протиставлення парних портретів у реалістичному та романтично-фольклорному руслі [135]; О. Шупта-В’язовська наголошує на преімпресіоністичних рисах у пейзажах І. Нечуя-Левицького [156].

Подібне неоднозначне трактування стилю письменника вказує на своєрідність індивідуальної манери І. Нечуя-Левицького, з одного боку, та загострює питання про особливий, властивий лише цьому письменнику варіант реалізму, з другого боку.

Останнім часом дослідження постаті І. Нечуя-Левицького активізувалися у зв’язку з появою монографії М. Тарнавського «Нечуваний Нечуй» (2018), досліджень І. Абрамової («Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І. С. Нечуя-Левицького 60-80-х років XIX ст.», 2002), А. Амбіцької («Повісті й романи І. С. Нечуя-Левицького: архетипний аналіз», 2011), А. Калинчук («Історичні романи Івана Нечуя-Левицького: особливості поетики», 2012), збірника праць «Іван

Нечуй-Левицький: постать і творчість» (2008). Проте творчість письменника ще потребує ґрунтовного дослідження, а серед «непрочитаних» аспектів одним із актуальних лишається питання реалізму [138].

Серед сучасних теоретико-літературних напрямків, які активно розвиваються і можуть по-новому інтерпретувати індивідуальну художню творчість, важливе значення має інтермедіальна методологія. Складовою останньої є візуальні студії, і саме візуальність може стати тим інструментом, що допоможе знайти нові підходи до реалізму, і зокрема творчості І. Нечуя-Левицького, якого І. Франко назвав «артистом зору» [146, с. 374].

Окремі аспекти візуальної образності вже стали об’єктом досліджень українських літературознавців: так, К. Сізова аналізувала трансформацію міметичних принципів портретування в українській прозі XIX-XX століть; О. Дроботун – кольористику української прози доби модернізму; форми візуального у творчості окремих авторів досліджували О. Ковальчук («Візуальне у творчості М. Коцюбинського») і Г. Клочек («Поетика візуальності Тараса Шевченка»); до загальнотеоретичних питань візуального перекладу зверталася В. Савченко («Візуальний переклад літературного тексту»); своєрідний універсалізм у творчості Т. Шевченка на основі поєднання літературного і мистецького кодів досліджувала Л. Генералюк («Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва»). Особливою увагою користуються інтермедіальні студії митців, які є художниками і письменниками водночас (творчість Е. Андієвської, С. Гординського, Т. Шевченка).

Українські літературознавці (А. Ніковський, О. Білецький, Н. Крутікова, Р. Міщук, М. Тарнавський, Т. Мейзерська та ін.) вже звертали увагу на окремі аспекти візуальності у художніх творах І. Нечуя-Левицького. Проте візуальність 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.

Саме тому комплексне дослідження візуальних форм зображення у прозі І. Нечуя-Левицького видається актуальним і перспективним напрямком аналізу, що сприятиме новому прочитанню творчості відомого письменника, а також увиразнить загальні уявлення про літературний реалізм.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано у відділі «Теорія літератури та компаративістики» Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 2 від 19.05.2016 року) і бюро Наукової ради Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України з проблем «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 19.05.2016 року).

Мета дослідження: окреслення основних тенденцій і підходів до візуальних студій та візуальності як літературознавчого поняття; аналіз форм виявлення візуального у прозі І. Нечуя-Левицького; обґрунтування місця інтермедіальної поетики та візуального коду в реалістичній прозі.

Поставлена мета передбачає такі **завдання**:

- окреслити функціонування поняття «візуальність» у сучасному літературознавстві;
- розглянути концепцію реалізму в літературно-критичних працях І. Нечуя-Левицького;
- визначити роль візуальних стратегій у прозі письменника та місце візуальності у його стилістиці;
- проаналізувати творчий доробок І. Нечуя-Левицького крізь призму зорової образності;
- дослідити особливості портретування та пейзажних описів у творчості письменника;
- осмислити візуальну репрезентацію літературних стилів, зокрема декадансу, у художніх творах І. Нечуя-Левицького;
- виявити інтермедіальні форми театралізації та живопису у прозі письменника;

- висвітлити сучасні інтермедіальні інтерпретації реалістичної повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» в аспекті візуальності.

Об'єктом дослідження є художня проза та літературна критика і есеїстика І. Нечуя-Левицького, а також візуальні інтерпретації повісті «Кайдашева сім'ї» – вистава «Кайдаші» (прем'єра 2000 р.), ілюстрації до видання «Кайдашева сім'я» (вид-во «Основи», 2015 р.), фільм-дилогія «Кайдашева сім'я» (1993 та 1996 р.).

Предмет дослідження – візуальні форми зображення у прозовій творчості І. Нечуя-Левицького і місце візуальності в літературі реалізму.

Теоретико-методологічною основою дисертації є міждисциплінарні дослідження з теорії візуальності (Г. Фостер, М. Бел, Р. Арнхейм, Дж. Мітчелл); концепції візуальності в літературі (М. Ямпольський, М. Бахтін, Цв. Тодоров, С. Лавлінський, К. Сізова, О. Ковальчук); інтермедіальні студії загальнотеоретичного плану і конкретні історико-літературні наукові розвідки з питань інтермедіальності (І. Раєвскі, Дж. Мітчелл, У. Вайсштайн, Д. Наливайко, В. Просалова, В. Савченко, О. Рисак,); праці, в яких досліджуються різні аспекти творчості Нечуя-Левицького та питання реалізму в літературі (Р. Барт, Д. Чижевський, С. Єфремов, Ю. Меженко, Н. Крутікова, М. Тарнавський, М. Бондар, Л. Гаєвська, М. Кодак, Р. Міщук); теоретичні роботи з гендерного аналізу (Ю. Крістева, Т. Гундорова).

Методи дослідження: працю виконано на основі комплексного аналізу візуальних форм зображення із застосуванням інтермедіальної методології, візуальних студій, постструктуралізму, історико-літературних підходів, рецептивного аналізу і гендерних студій.

Наукова новизна: у дисертації вперше в українському літературознавстві здійснено дослідження візуальної образності в художній прозі І. Нечуя-Левицького, а також проаналізовано поетику реалізму за допомогою візуального коду.

Практична цінність одержаних результатів. Теоретичні результати дисертації можуть бути використані в дослідженнях з теорії літератури, компаративістики, української літератури XIX століття та при підготовці

спецкурсів із вказаних дисциплін. Водночас дисертаційна робота окреслює перспективи вивчення поетики візуальності в літературі загалом та в реалізмі зокрема.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаною науковою працею, її теоретичні положення, отримані результати й висновки сформульовані безпосередньо автором.

Апробація результатів дисертації здійснювалася на засіданнях відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, в публікаціях і доповідях, виголошених на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях та семінарах: VII міжнародному міждисциплінарному теоретичному симпозіумі «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Київ, 2016), Міжнародній науково-практичній конференції «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харків, 2016), XIV Міжнародній науковій конференції молодих учених (Київ, 2017), Міжнародній міждисциплінарній науково-практичній конференції «Комунікативний дискурс у полікультурному просторі» (Миколаїв, 2017), Науковому семінарі «Творчість Нечуя-Левицького та українське класичне письменство» (Черкаси, 2018), Всеукраїнській науковій конференції «Творчість Івана Нечуя-Левицького. Концептуальні питання українського реалізму» (Київ, 2018).

Публікації. За темою дослідження опубліковано 10 статей, з них 5 – у наукових фахових виданнях України, 2 – в іноземному науковому періодичному виданні, 3 – додаткові публікації у збірниках наукових праць.

Обсяг і структура дисертації зумовлені метою і завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновку та списку використаної літератури. Загальний обсяг праці становить 209 сторінок, з яких – 192 сторінки основного тексту (8 др. арк.) і 17 – списку використаної літератури з 180 позицій.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРІЯ ВІЗУАЛЬНОСТІ І ПИТАННЯ РЕАЛІЗМУ

1. 1. Література і теорія візуальності. Теорія візуальності набуває популярності з кінця XX століття. На міждисциплінарному науковому симпозіумі у 1988 році було проголошено «візуальний поворот» в культурологічних студіях. Результатом роботи симпозіуму стала збірка праць під назвою «Бачення та візуальність», яка засвідчувала відхід від текстоцентричності та поворот до візуальності [179].

Варто зауважити, що візуальність є досить новим напрямком культурологічних студій міждисциплінарного характеру. Навіть побіжний розгляд концепцій теоретиків «візуального повороту» дає уявлення про неоднозначне сприйняття предмета та об'єкта теорії візуальності і методологію подібних досліджень.

Так, Г. Фостер у передмові до збірника праць «Бачення та візуальність» наголошує на відмінності між «візуальним» і «візуальністю». Він ототожнює з поняттям візуального фізіологічний процес, а поняття «візуальність» трактує у руслі соціальної та культурної детермінації [179, с. 9]. 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 психікою [179, с. 9].

Водночас вчений 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 також важливо, як ми розуміємо саме бачення [179, с. 9].

На обумовленість бачення соціокультурними чинниками вказував Р. Арнхейм, автор дослідження «Мистецтво і візуальне сприйняття». Дослідник зауважував, що не варто порівнювати людський розум із камерою фотоапарата, адже сприйняття є чим завгодно, окрім механічної реєстрації речей [4, с. 55].

В. Дж. Т. Мітчелл у своїй праці «Теорії образу: нариси вербальної і візуальної репрезентацій» (1994) говорить про «pictorial turn» і зауважує, що «проблема XXI ст. – це проблема зображення» [171, с. 15]. Вчений наголошує на відмінності текстуальності та візуальності, а, отже, говорить про винайдення й застосування нових методів аналізу: «візуальний досвід чи «візуальна грамотність» не можуть бути повністю пояснені моделлю текстуальності» [171, с. 3-4].

На думку дослідника, відмінність між культурою читання та культурою бачення не варто зводити до 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, тобто йдеться про взаємодію та єднання візуального та словесного у згаданих медіа [171, с. 3-4].

Тож у висновку В. Мітчелл наголошує на недоцільності зведення досліджень візуальної культури до соціальних і семіотичних аспектів: «ми все ще точно не знаємо, чим саме є зображення, як вони співвідносяться з мовою, як вони впливають на спостерігача і світ, як повинна розумітися їхня історія і що з їх допомогою або з ними можна робити» [171, с. 13].

Таким чином, дослідник підкреслює, що візуальний поворот не є поверненням до теорії мімезису, копіювання чи оновленої метафізики візуальної «присутності», а трактує його як «постлінгвістичне, постсеміотичне перевідкриття картини як складної взаємодії між візуальністю, інструментами, інститутами, дискурсами, тілами та образністю» [171, с. 16].

М. Бел у статті «Візуальний есенціалізм і об’єкт візуальних досліджень» (2003), з одного боку, зосередила свою увагу на проблемі визначення об’єкту, предмету, методів візуальних студій, а з іншого – виступила проти бездумного використання ессенціалізму як «теоретичної та філософської установки, яка характеризується приписуванням певній сутності незмінного набору рис та властивостей». На думку дослідниці, візуальна культура – це «міждисплінарне поле, а не дисципліна», отже, її об’єкт не можна вивчати, виходячи з існуючих парадигм [10, с. 212].

Проблемність згаданого поняття полягає у тому, що «номінально – це розуміння сучасної культури як переважно візуальної по природі або розгляд певної частини культури як візуальної, ніби її можна ізолювати від усіх інших форм (навіть з дослідницькою метою)» [10, с. 213]. М. Бел також наголосила на міждисциплінарному характері візуального: «якщо об’єктна область не очевидна або якщо її ще треба «створити», то йдеться про міждисциплінарні дослідження», адже «міждисциплінарне дослідження – це створення нового об’єкту, який не відноситься до жодної з них» [10, с. 215-216].

Отже, можемо констатувати значні різночитання щодо поняття «візуальність». Так, Г. Фостер наголошує відмінність понять «зоровий» та «візуальність», виступаючи, однак, проти спрощеного протиставлення цих понять як природного і культурного, наголошуючи на соціальній природі тлумачення зорових образів. Дж. Мітчелл, навпаки, обстоює недоцільність обмеження візуального соціальними та семіотичними аспектами, причину цього вбачаючи у невизначеності самого поняття «зображення», зокрема у плані його співвіднесення з мовою, впливах на спостерігача тощо. М. Бел загалом говорить, що міждисциплінарний характер візуальності вимагає створення нового об’єкта дослідження, окреслення якого має стати відправною точкою самих студій.

У літературознавстві також виникають певні складнощі. Співіснування візуального та словесного має давню історію. Ще І. Франко у трактаті «Із

секретів поетичної творчості» наголошував на значній ролі зорових образів у мові та, відповідно, звертав увагу на їхнє відображенні у слові: «наша мова найбагатша на означення вражень зору», «в поезії різних часів і народів зглядно найменше зображення вражень смакових і запахових, значно більше вражень дотику і слуху, а найбільше вражень зору» [144, с. 78-79]. Водночас у певні періоди зорова образність набуває особливого значення і може служити стимулом для нарощення вербальних значень, або ж виконувати функції медіатора інших мистецтв.

Так, О. Рисак, автор монографії «Мелодії і барви слова: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.», слушно зауважує: «У процесі взаємодії естетичних полів відбувається інтенсивне «нарощування нових граней», збудження інертних компонентів і, головне, народження нових якостей. На горизонтальний рівень (сюжетна канва, лейтмотив, образна система) накладаються вертикальні амплітуди, художнє слово постає водночас у декількох вимірах: семантико-емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному, тобто у силових полях поетичної, музичної та живописної образності» [131, с. 41].

Зв’язок словесного та візуального є предметом інтермедіальних студій. Останнім часом, у зв’язку з розвитком синестезії мистецтв та появою мистецтв, що об’єднують у собі декілька медій (фільм, театр, перфоманс), інтермедіальні дослідження значно активізувалися і в Україні.

Дослідники звертають увагу на загальнотеоретичні питання синтезу мистецтв (Т. Гундорова «Три Лаокоони: теорія інтермедій від Лесінга до авангарду», Л. Генералюк «Виклики екфразису», О. Дубініна «Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування»), вивчають становлення нових інтемедіальних форм мистецтв (Н. Гаврилюк «Відеопоезія як інтермедіальність», Н. Висоцька «Електронна текстуальність як виклик: від «Галактики Гутенберга» до «Галактики Інтернету») [63]. Популярними є студії, що досліджують тяглість творчої традиції або зосереджуються на окремих творах (Т. Рязанцева «Анаморфоза й екфразис у

метафізичній поезії XVIII – XXст.», Г. Сиваченко «Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина») [63].

Особливого значення набуває вивчення творчості митців, пов'язаних з іншими мистецтвами: у монографії В. Просалової «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» досліджено творчість письменників-художників (Е. Андрієвська, С. Гординський) [128]. Авторка монографії «Кінофікація українського літературного дискурсу (20-30-ті роки XX століття)» О. Пуніна аналізує твори Л. Скрипника, Ю. Яновського, О. Довженка під кутом співвідношення літератури і кіна. Дослідниця також акцентує увагу на розмежуванні «кінематографічності прози» та «кінематографічності у прозі», де остання співвідноситься зі свідомим застосуванням кінематографічних прийомів у художньому творі, а перша – з прийомами художнього твору, які нині асоціюються з мистецтвом кіно [129].

Варто, однак, зауважити, що попри зростання інтермедіальних студій і розвиток візуальних студій, а також довготривалу тяглість співіснування візуального та словесного, термін «візуальність» досі лишається теоретично не до кінця освоєним. Виникають певні складнощі в інтерпретації візуального (як іконічного, зображального, картинного), є розбіжності у трактуванні соціокультурного та психологічно-фізіологічного змісту візуального і зорового, візуального і вербального тощо.

Таким чином, поняття «візуальність» – через свою термінологічну невизначеність – досі має широке тлумачення і позначає різні об'єкти: *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); *візуальний екфразис*, тобто опис твору візуального мистецтва (картини, статуї, фотографії, архітектурної пам'ятки тощо); *погляд персонажів* (їхню здатність бачити у творі, акцент на сліпоті та окулярах); *візуальні стратегії автора і їхні стильові маркери* (відсутність візуальних маркерів, типових для автора, може свідчити про обмеження

зорового з певною метою); *панорамне і викривлене зображення* (зокрема, уві сні, на поверхні води, завдяки дзеркалу, фантазії героїв); *візуальну побудову твору* (нерівномірний шрифт, виокремлення слів, зорова поезія); *застосування візуальних медій* (дзеркала, картини, фото); *інтермедіальність* (фільми, вистави, картини за мотивами художнього твору) тощо.

Таке широке трактування обумовлює різні можливості «співпраці» теорії візуального та літературознавства: від теоретичних питань перекодування візуального у словесне та синкретичної культурної детермінованості літературних напрямів до аналізу оптики в окремих художніх творах та візуальних стратегій у творчості окремих письменників.

На сьогодні вже сформувалися досить цікаві концепції репрезентації візуального в літературі. Так, С. Лавлінський («Про дві стратегії художньої репрезентації видимого») досліджує два протилежних варіанти погляду, що зумовлюють різне бачення художньої дійсності. Відповідно, прямий погляд співвіднесений з панорамно-реалістичною, а викривлений – з романтично-гротескною візуальною стратегією письменників. Дослідник 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 – зі працею «Вступ до фантастичної літератури» Ц. Тодорова.

Зауважимо, що ці стратегії можна умовно співвіднести з реалістичним та романтичним світобаченням. Реалістично-панорамній візуальній стратегії, на думку С. Лавлінського, притаманна просторово-часова єдність, наочність та дійсність простору, який не просто означується 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, коли описується побачене, та місцевості, яка описується.

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 далеким [58]. Таким чином, дослідник виокремлює два оптичні пункти, за якими вирізняє різні стратегії зображення: відношення до дійсності та тему погляду.

О. Ковальчук у монографії «Візуальне у творчості М. Коцюбинського» (2015) зупиняється на функціонуванні форм і засобів візуального освоєння світу в процесі еволюції творчості письменника, починаючи з ранніх творів. Так, «точкою відліку» дослідник вважає візуальний «антидосвід», обумовлений народницькою естетикою, що через дидактичне спрямування пропонувала читачеві готове уявлення про світ замість освоєння дійсності (в тому числі – засобами візуальності) [50, с. 211].

Перший етап пов'язаний з освоєнням візуальності, яка розгортається у площині пейзажу. Еволюцію пейзажу у цей період О. Ковальчук визначає таким чином: від клішованих описів українського села («Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма») і зображень, поєднуваних із настроєм героїв («На віру»), до персоніфікації природи, її олюднення, навіть певної драматизації кольористики («Хо») [50, с. 36-44].

Другий етап освоєння візуального у творчості М. Коцюбинського, на думку дослідника, пов'язаний з роллю візуального у психічних процесах: трансформації особистості («Сміх», «Він іде», «Невідомий»), переформатуванні природного у соціальне («З глибини», «У грішний світ»), театралізації («Поєдинок») тощо. В останніх творах особливого значення набуває візуальна оптика. Так, у повісті «Fata morgana» спостерігаємо проекції індивідуального та колективного бачення візуального у площині ілюзорного [50, с. 212].

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») [50, с. 212]. Отже, О. Ковальчук

простежує творчий шлях М. Коцюбинського, виникнення потужного онтологічного начала через систему зорових образів, функціонування візуального та зміни оптики, «прочитуючи» зміст твору через візуальне.

Іншим шляхом йде Г. Клочек, автор монографії «Поетика візуальності Тараса Шевченка» (2013), концентруючись на окремих творах та їх рівнях візуального вираження: «кіномова» поезії «Садок вишневий коло хати»; концепт дерева, зображення апокаліпсису і постапокаліпсису, пророчість поета-візіонера у вірші «У Бога за дверима лежала сокира»; кінематографічне і театрально-драматургійне в поемі «Катерина».

Дослідник торкається питань «кіномислення» письменників до винайдення кінематографа (йдеться про риси, спільні для кіномистецтва та мистецтва художнього слова), рецепції та інтерпретації творів, аспектів візуального та театрального, бачення та не-бачення. Зокрема, у підрозділі «Гармонія візуального та не-візуального. Функція архетипності» («Катерина») дослідник аналізує взаємодію наративної стратегії та зорових образів. Так, розповідні рядки активізують архетипи, а візуальні – ілюструють їх, продовжуючи й увиразнюючи зміст [49].

К. Сізова у монографії «Трансформація міметичних принципів портретування в українській прозі XIX – XX століть» торкається питання зміни технік створення портрету, який, зауважимо, радить не обмежувати лише візуальним виявом. На думку дослідниці, аналіз портретування дозволяє виявити видозміну літературного процесу, звернути увагу на втілення ідейних засад у системі образів художніх творів, глибоко проаналізувати особливості творчого стилю і ознаки художніх напрямів, допомагає простежити загальний вектор у зображенні людини. К. Сізова підкреслює різноманітність підходів та розмаїтість художніх рішень навіть у письменників, які творили одночасно. Тож дослідження портрета сприяє визначенню домінантного творчого методу, виходячи з особливостей індивідуального стилю письменника [135].

Ці та інші літературознавчі розвідки фіксують різні можливості вивчення літературності крізь призму візуального. Плідним є аналіз візуальності у творчості митців, пов'язаних з літературними напрямками (наприклад, реалізм, натуралізм), у яких домінують зорові враження і наявна взаємодія живопису та літератури. Також поширеними є студії творчості тих письменників, які активно використовують візуальне або мають талант до малярства, кіномистецтва. Актуалізуються дослідження окремих компонентів і функцій візуальних зображень (портрет, пейзаж, викривлене і пряме зображення, акцент на окулярах, бачення та не-бачення).

Сучасні культурологічні дослідження також розробляють нові соціокультурні парадигми візуальних студій. Знаковими є праці «Спостерігач. Нариси історії бачення» (2000) та «Про близьке. Нариси неміметичного зору» (2001) культуролога М. Ямпольського, у яких дослідник торкається питань зміни бачення на широкому мистецькому та філософському матеріалі. Він аналізує історію спостерігача з кантівських часів до 20-х років XX ст., звертаючись до творчості Е. По, В. Набокова, М. Пруста, М. Гоголя.

На думку дослідника, «криза суб'єкта», висловлена Е. Кантом у «Критиці чистого розуму» (1781), стала початком відліку, коли суб'єкт починає сприйматися не як «людина думаюча» («я мислю, отже, я існую» Р. Декарта), а як «людина спостерігаюча». М. Ямпольський вважає, що це явище почалося у XIX ст., а стає очевидним у XX ст.

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 відчути свою дійсність.

На думку М. Ямпольського, 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» від самого себе стає обов'язковою умовою рефлексії. Отже, підсумовує М. Ямпольський, романтики виходять за рамки близького і діють у режимі подвоєння, симулякрів, тобто в режимі дистанції [160].

В. Савченко у роботі «Візуальний переклад літературного тексту» 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 у руслі художнього перекладу. Таким чином, на думку вченої, можна говорити про взаємозв'язок словесного та візуального у тих прикладах перекладу, де йдеться про передачу ідентичного змісту, як у книжкових ілюстраціях, екранізаціях художніх творів тощо. В. Савченко звертає увагу на багаторівневість трансвидового перекладу: художнього змісту, тексту, мови, що виражені відповідними універсаліями.

Так, універсалії художньої мови проявляють себе метафорами, метонімією, гіперболами і мають зорове навантаження; універсалії художнього тексту — виступають рамкою, персонажем, хронотопом, планом, точкою зору; універсалії художнього смислу набувають форми «композиційних формул», що виражають архетипні, жанрові, стилістичні параметри твору. На думку дослідниці, координуючим принципом є рівень смислової перекладності [133].

Отже, термін «візуальність» лишається полівалентним та дискусійним і у межах теорії візуальності, й у літературознавчих дослідженнях, що зумовлює його широке використання. Зауважимо, що для багатьох

дослідників візуальність є соціокультурним і політичним інструментом, співвідноситься з медіа, владою, політикою, соціологією, тендером [17; 18; 177; 179]. Таке трактування візуальності знижує увагу до теоретико- та історико-літературних аспектів візуального.

Проте вивчення літератури через теорію візуальності є досить плідним напрямком сучасного літературознавства. Так, С. Лавлінський за допомогою оптики розкриває сутність реалістичної-панорамної та романтично-гротескної візуальних стратегій; М. Ямпольський зосереджується на трактування 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 візуального мистецтва; О. Ковальчук простежує творчий шлях М. Коцюбинського через онтологізацію оптики; Г. Клочек зупиняється на взаємодії сенсів та візуальності в окремих творах Т. Шевченка.

1. 2. Концепція реалізму І. Нечуя-Левицького. Слід зазначити, що І. Нечуй-Левицький не створив окремої теоретичної концепції реалізму, однак аналіз реалізму займає значне місце у його літературно-критичних працях та естетичних концепціях. Питання реалізму він торкається у таких працях, як «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування)» (1878, 1884), «Загальний огляд найновішої русько-української літератури» (1894) та «Українська декадентщина» (1911), а також листах, де він тією чи іншою мірою висловлює своє бачення реалізму.

Однією з центральних ідей письменника стає національна специфіка реалізму в Україні. Варто зауважити, що стаття «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування)» є реакцією на Емський указ 1876 р. Ймовірно, 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 з відмінними цінностями [52, с. 457].

Слід додати, що трактат складалася з двох частин, опублікованих у різний період (1878 та 1884 роки відповідно). У першій частині окреслено концепцію «реальної, національної та народної» літератури, у другій – пояснено, чому саме твори Великоросії непридатні для українського читача. Стаття була надруковано анонімно.

Варто зауважити, що М. Берштейн вбачав у дискусії письменників протест І. Франка проти літературних ідеалів журналу «Правди» 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 репрезентував і до яких по суті Нечуй-Левицький не належав» [12, с. 392].

Вчений наводить текстологічні докази, що статтю було відредаговано 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 <…>» [12, с.403].

Основною ідеєю статті є 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 століття, на Україні розвивається окрема українська

література, що характеризується принципами реальності, 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).

Ключовою для розуміння концепції реалізму є те, що І. Нечуй-Левицький тлумачив принцип реалізму через категорію дзеркального відображення. Письменник називав літературу «дзеркалом високої ціни», в якому має відбиватися ідеальна правда життя. 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» [111, с. 71]. Варто зауважити, що І. Нечуй-Левицький тлумачив письменника саме як представника громади, який водночас є і «продуктом громади», і «воздіячем на неї, вищим од неї», тобто дзеркалом високої ціни.

В цьому визначенні цілком виразно простежується опозиція щодо натуралізму. Водночас категорія «ідеальної правди» ясно вказує на романтичну ідеалістичну естетику, до якої схиляється І. Нечуй-Левицький. 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 певно «вищу ідею» – іншими словами, наштовхувати читача на шлях осмислення життя, прищеплювати йому думки про високий ідеал <…>» [13, с. 307].

Така концепція непоєднуваних речей (ідеальної правди і живого життя) нагадує синтез романтизму та натуралізму. Серед ознак реалізму, на які вказує І. Нечуй-Левицький, бачимо розуміння творчості як відображення

життя, наявність ідеї, естетизм, відбір матеріалу згідно з метою твору, талант письменника.

Сучасний дослідник М. Тарнавський підкреслює двозначність поглядів письменника на реалізм: «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» [138, с. 193]. Вважаємо, що міркування дослідника про право давати власну суб'єктивну інтерпретацію голих фактів буття у І. Нечуя-Левицького є дискусійним.

З одного боку, письменник наголошує на важливості певної ідеї твору, яка досягається ретельною працею над матеріалом, на противагу буквалістичному відтворенню життя без авторського опрацювання. У листі до Б. Грінченка І. Нечуй-Левицький дає пораду, яка, на нашу думку, пояснює цю тезу. Він писав про те, що «сама жизнь рідко коли дає цілу повість», отже, художній твір є не дише 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 творчества, бо сама жизнь рідко коли дає цілу повість» [99, с. 289].

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

Для І. Нечуя-Левицького творчість не зводиться до буквалістичного відтворення життя, що він бачив у творчості ультрареалістів Д. Писарєва, Г. Успенського, М. Успенського. На думку письменника, літературний твір має, перш за все, бути оригінальним твором, художнім явищем, а не лише

копією натури: «Поетичні образи в реальній поезії – то результат обидводіяння натури й художника, то спільна праця сили натури й сили художника, котрий надаряє своїм духом образи, перепущені через свою душу, додає натурі ніби куті свого меду» [111, с. 70-71].

Слід додати, що І. Нечуй-Левицький критикує надмірний фотографізм представників школи Д. Писарева за відсутність «духу ідеалізму, фантазії, серця, духу щирої поезії» [111, с. 70]. М. Бондар підкреслює зв'язок розуміння реалізму письменником з «пишним духом ідеалізму», що обумовлює творче переосмислення матеріалу «правдивого життя», зазначаючи, що схоже поєднання пропонують М. Подолинський, В. Барвінський, Г. Цеглинський [16, с. 106].

Сучасник письменника І. Франко у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) полемізує з положеннями статті «Непотрібність великоруської літератури <…>» і критикує дане там визначення реалістичного принципу, вбачаючи у «дусі ідеалізму, фантазії, серця, пишному дусі щирої поезії» «старий ідеалізм, стару фантастику та сентиментальність», тобто поворот до романтизму [145, с. 10].

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. Писарєва, які той згадує у статті.

І. Нечуй-Левицький, опонуючи школі Писарєва, критикує ультрареалізм і наголошує на естетичній вартості твору. І. Франко ж 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 тото життя. Тисячні естетичні

правила поставали і щезали в протягу століть — для нас вони зовсім пропали і стали пустою формою; головне діло — життя» [145, с. 11].

Такий вияв літератури (як «образу життя, праці бесід і думок того часу») І. Франко вбачає у російських реалістів школи Д. Писарєва, у О. Островського та М. Успенського, яких протиставляє попереднім напрямкам: «Се той, нелюбий ч. авторові «ультрареалізм», котрий, однако, при всій своїй однобічності зробив великий поворот у літературі російській і навіяв у неї більше демократичного духу, більше охоти до пізнавання народу, ніж деінде цілі довгі періоди ідеальних та сентиментальних літератур» [145, с. 12].

Варто додати, що «ультрареалізм» І. Франко розглядав як першу сходинку до «реалізму наукового», рисами якого є наукове пізнання життя та тенденційність. Слід зазначити, що письменник тлумачить тенденційність як добір, групування та аналіз фактів людського життя у творі, з яких читач може зробити потрібний висновок.

Отже, можемо сказати, що різні бачення письменниками ультрареальної школи зумовлені розумінням принципів класичної естетики і їхнім значенням для сучасної літератури. І. Франко вважав ці принципи як перешкоду розвитку літератури на цьому етапі: «Вона (література) громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила» [145, с. 13].

Прикметно, що саме за відсутність ідеалізації, а також чіткої структури та ідеї І. Нечуй-Левицький критикує «Норови Растеряевої 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» [111, с. 103-104].

Слід зазначити, що І. Нечуй-Левицький намагався поєднати чисту красу та реальність: «Такий погляд («ультрареалістичний» – Я. М.) довів великоруських писальників, як напр. двох Глебових, до коротеньких фотографій з народного бита, в котрих нема й кришки художности, ні

штучности». [110, с. 70] Отже, тлумачення «естетики» письменниками також відрізнялося: І. Франко мав на увазі ідеалістичну естетику, а І. Нечуй-Левицький – ідеал краси та естетичну вартість твору.

Питання про реалізм І. Нечуй-Левицький пов'язує з національними типами свідомості. Варто додати, що естетичність письменник також трактує в руслі національної естетики, як рису, властиву українцям у «Світогляді українського народу». 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 <...>» [116, с. 282]. Цікаво, що естетичність тут не протиставлена реалістичності: українці не схильні до ненатуральних форм саме через любов до краси і до правди.

Варто зауважити, що у оповіданні «Вечір на Владимирській горі» письменник пояснює естетичну вдачу українців як здатність до захоплення красою: «Мабуть, були великі естети наші давні київські князі, коли вони вибрали це саме місце над горами для свого житла й для молитви <...>» [83, с. 95]. Можемо припустити, що І. Нечуй-Левицький під естетизмом розумів також здатність до сприйняття краси.

Отже, одним із витоків естетичності для І. Нечуя-Левицького служить відтворення психологічного портрету української нації, окремої від російської: адже саме естетизм письменник вважав рисою, притаманною українцям і невластивою росіянам, що доводив аналізом численних прикладів з фольклору у «Непотрібності великоруської літератури <…>».

Порівнюючи українські та російські пісні, І. Нечуй-Левицький також акцентує на естетиці, вважаючи її однією з головних відмінностей між російським та українським світоглядом: «Українська народна муза ніколи не підбирає епітетів та синонімів неґраціозних, навіть в річах простих, буденних, не тільки в делікатних» [111, с. 80].

Таким чином, здається можливим визначити, що естетика для письменника, окрім художності, також включає національну ідею та ідею краси. Хоча варто зазначити, що І. Нечуй-Левицький звертається і до некрасивого, вульгарних форм, протилежних красі, при цьому, однак, не зупиняючись на бридкому. Баби Параска та Палажка вульгарно лаються, а, скажімо, описуючи портрет отця Артемія («Поміж ворогами») він наголошує на неестетичних жестах.

Отже, І. Нечуя-Левицького не можна вважати співцем винятково ідеалізованої краси, адже реалістичність зображення передбачала і звернення, бодай часткове, до потворного і неестетичного. Простіше кажучи, йдеться про «прикрашену» дійсність, а не заміну реального зображення ідеєю краси.

І. Франко, навпаки, протиставляє естетичність тенденційності як риси, які суперечать одна одній, бо асоціює естетичність з «чистим», прикрашеним мистецтвом. 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 вже віджила своє, тобто асоціює її з попередніми стилями літератури, по-друге, не може співвіснувати з реалістичною правдою: «У нас єдиний естетичний кодекс – життя» [145, с. 13].

Наявність такої дихотомії (естетика – життєва правда) можна помітити і у 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» [144, с. 114]. 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» [111, с. 85]. 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» [111, с. 85]. 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 письменникам треба дбати про свій край, обписувати усі верстви, усе життя, усіх людей, які тільки є на території українського плем'я» [102, с. 400]. О. Білецький слушно зазначав, що, «І. Нечуй-Левицький і за цими намірами, і за обсягом творчості наближається до Бальзака – творця «Людської комедії» та Е. Золя в «Ругон-Маккарах» [13, с. 304].

Варто підкреслити, що, на думку І. Нечуя-Левицького, читачі можуть асоціювати себе лише з власним соціотипом та представниками власної національності. Так, у статті «Загальний огляд найновішої руcько-української літератури» письменник наголошує навіть на соціально-побутових відмінностях: «Український народ розкинувся на дуже широкому просторі од Кавказу й Волги до Карпат і за Карпати; тим-то і соціальне його становище неоднакове» [93, с. 164].

Аналізуючи твори великоруських письменників (М. Гоголя, Л. Товстого, І. Гончарова, І. Тургенєва, М. Некрасова т. і.), 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» [111, с. 120].

Таким чином, письменник наголошує на дидактичній функції саме національної літератури в межах відповідної народності: «Для української аристократії великоруська література підставляє типи своєї, по більшій

частці столичної аристократії. Українське панство не впізнає себе в тих типах і не покращає й не погіршає од того» [111, с. 95]. Отже, герої мають бути впізнавані та асоціюватися з представниками певного стану.

Варто наголосити, що, на думку І. Нечуя-Левицького, 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» [54, с. 40].

Сучасний дослідник М. Бондар 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 засаду своєї естетики й поетики із тим об'єктом, який вважав неусувним чи й єдино вартісним для всієї національної літератури і – для себе самого» [16, с. 109]. Отже, для письменника література обумовлена об'єктом, який вона показує.

Таким чином, І. Нечуй-Левицький створював своєрідний портрет нації, зображуючи її представників, стверджував існування як окремого народу, відмінного психологічно, територіально і побутово від Великоросії. Зазначимо, що побут для письменника є одним з чинників, завдяки яким можна увиразнити образ героя, показати відмінності у способі життя, навіть порівняти різні нації: «Доволі буде сказати, нехай який-небудь великоруський белетрист підсуне нашому селянинові книжку, де буде описано, як великоруські жінки та дівки молотять, рубають дрова, орють та сіють. Це буде така чудасія для української молодиці, що вона тільки очі витріщить або буде сміятись» [111, с. 115].

Слід зауважити, що місця, описані у творах, означують Україну; топоніми, пов'язані з іншими країнами, зазвичай згадуються задля порівняння з українськими реаліями. Тож можна сказати, що уся творчість письменника є своєрідної візією України, доказом її існування. Сучасний

дослідник М. Тарнавський підкреслює цю особливість письменника: «Його твори пристрасно утверджують існування цієї нації (української – Я. М.), вводять у літературу її представників і той простір, який вони населяють» [138, с. 217].

Не відкидає І. Нечуй-Левицький і чужоземців іншої національності, світогляд яких, на думку письменника, відрізняється і від українців і від їх земляків, що проживають на своїй території, зокрема, змальовує таких персонажів у романі «Над Чорним морем» та повісті «Причепа».

Варто додати, що тему реалізму письменник піднімає не лише в ранніх працях, а й у статті «Українська декадентщина» (1911), яка, крім критики декадентства, містить також думки письменника щодо реалістичного напрямку. Йдеться про відображення життя у творчості. 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 <...>» [119, 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 те, що могло 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 <...>» [119, с. 195].

У листі до Н. Кобринської письменник висловлюється, що «тільки реальне життя має право диктувати і призначати зміст і сюжети авторам» [104, с. 352]. 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, утворяв по своїй вподобі на усій своїй волі, що хотів, проводив думку, яку хотів. А письменникам сучасного напрямку цього не можна робити» [104, с. 353]. Отже, вірність життєвій правді І. Нечуй-Левицький трактував як обов'язкову ознаку реалізму.

Додамо, що цю рису письменник пояснював своєрідно. Так, він критикував твір І. Потапенка «Живе життя» за «ідеальних безкорисливих попів» та «анахоретів», які можуть здатися смішними тому, хто знає українське життя [104, с. 352-353]. Проте у статті «Українська декадентщина» І. Нечуй-Левицький аналізує драму Олександра Олеся «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 втілив у них свої живі уявління й ідеї про живу природу, про її живі сили» [119, с. 220]. Отже, міфологія українців є ще одним способом утвердження існування української нації, означення її історії. І. Нечуй-Левицький використовує міф про зниклу під водою Запорізьку Січ у казці «Запорожці».

Другий принцип літератури (поряд з реальністю та народністю), висловлений у статті «Непотрібність великоруської літератури для України <…>» – *національності,* який складається з застосування української мови та відтворення національного психічного характеру.

Додамо, що українську мову І. Нечуй-Левицький радив застосовувати не лише через україномовного читача. Письменник вбачав у ній своєрідний зв'язок із зображенням народу та реалізмом: «Як тільки українські писальники почали писати українським мужичим язиком, те нове прямування, так сказати, само далося в руки: мужичим язиком можна було писати попереду усього про народ, бо пани вже говорили великоруським язиком, а за сим сама по собі пішла ідея про національність та реальність в літературі» [111, с. 69].

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 норови» [111, с. 69].

Великого значення І. Нечуй-Левицький надавав відтворенню національного характеру. Зауважимо, що серед рис українця письменник називає «широку гарячу фантазію, глибоке ніжне серце, тиху задуму, сміх зі слізьми, гумор», демократичний характер [111, с. 74]. Таке відтворення мало на меті зображення узагальненого портрету нації, відмінного від портретів інших. Письменник впевнений, що «кожна європейська література виявляє характер своєї нації <…>» [111, с. 73]. Отже, І. Нечуй-Левицький вбачає у творчості своєрідне дзеркало націй, яке відображає національний тип.

Третій принцип – *народності* – складається з кількох елементів: народної мови, епічних та ліричних форм народної поезії, її духу. Під ідеалом мови письменник розумів мову, яка мала зростати «на ґрунті живого сільського язика», а ідеалом народної поезії – фольклор [111, с. 77].

Нечуєзнавці дорікали письменнику надмірним захопленням фольклором. Ю. Меженко писав: «завжди з певністю можна сказати, що в хаті в нього буде як у віночку, очі – сині як небо, постать дівоча – стрункa як тополя, брови – як намальовані і т. д. без кінця» [69]. В. Власенко акцентував на тому, що «Пісенні звороти, прислів'я, приказки не просто цитуються в тексті, вони проникають глибоко в основи авторської мови» [21, с. 27].

Власне, використання І. Нечуєм-Левицький фольклору не викликає сумніву, адже 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 *пишалась, як собака в човні*» [80, с. 315].

У статті «Непотрібність великоруської літератури для України <…>» І. Нечуй-Левицький прямо 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 кожної національності свої окромні, часом зовсім непохожі на інші» [111, с. 78]. Отже, виникає питання про мету застосування фольклору.

Можна припустити, що, вирішивши створити реалістичний образ нації, І. Нечуй-Левицький намагається збудувати його на елементах фольклору, звертаючись до народної думки як характеристики нації. Вважаємо, що таке ставлення до фольклору вписується у концепцію, висловлену Д. Чижевським. Дослідник аналізує зацікавлення письменників-реалістів у фольклорі, 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» [152, с. 51].

Таким чином, І. Нечуй-Левицький складає свою творчу програму як реалістичний твір, який має відтворювати народ України на мовному, етнографічному (застосування фольклору), народному (змалювання різних верств суспільства, території) та психічному (відтворення національного характеру) рівнях. Завдяки фольклору 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 творчості письменника, що виводить творчість І. Нечуя-Левицького з етнографічних рамок [16, 111]. Зокрема, дослідник наводить приклад із сцени пиятики бурлак («Микола Джеря»): «Бурлаки попились зовсім і затягли 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» [106, 284].

Ознаки реалізму у трактуванні І. Нечуя-Левицького можна поділити на дві групи: власне реалістичну та національно-народну, які для письменника взаємозумовлені. До реалістичних ознак можна віднести дидактичність, правдивість, об'єктивність, до національно-народних – вибір об'єкту зображення (Україна та українці), вимоги народної мови, відтворення народного характеру та національного духу.

Варто підкреслити, що І. Нечуй-Левицький наголошує на необхідності реалістичної літератури саме на національно-народному ґрунті, на що варто звернути увагу. Ці ознаки у письменника переплітаються: література має відображати саме представників української нації, щоб вони могли, немов у дзеркалі, побачити всі свої вади; відповідно, література інших народів не виконує такої функції.

Окремо слід сказати про фольклор та міфологію, вживання якого можна трактувати у руслі спроби відтворення національного характеру, створення уявлення про українців як окрему спільноту з тривалою історією. Власне, І. Нечуй-Левицький намагався ствердити існування української нації, поєднуючи вимоги реалістичного зображення з етнографічно-національними.

Серед реалістичних рис варто зупинитись на естетичності, яку можна трактувати і як відтворення однієї з ознак, притаманних українцю (здатність до сприйняття краси), і як «прикрашене» зображення дійсності, і як вимогу художньої вартості самого твору. Основними вимогами також є впізнаваність персонажів і місць, можливість асоціювати їх з певним соціальним станом та національністю, відповідність твору правді життя та відчуття його реалістичності.

Варто додати, що стаття письменника «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування)» спрямована значною мірою на захист української мови та національності, отже, ключовими її питаннями є ствердження існування України як окремої країни та виділення відмінностей між російським та

українським народом, що було зумовлено історичними реаліями XIX століття.

Висновки до першого розділу. Варто зазначити, що на сьогодні існують значні різночитання щодо поняття «візуальність». Так, Г. Фостер підкреслює відмінність понять «зоровий» та «візуальність», виступаючи, однак, проти спрощеного протиставлення цих понять як природного і культурного, наголошуючи на соціальній природі тлумачення зорових образів.

Дж. Мітчелл, навпаки, обстоює недоцільність обмеження візуального соціальними та семіотичними аспектами, причину цього вбачаючи у невизначеності самого поняття «зображення», зокрема у плані його співвіднесення з мовою, впливах на спостерігача тощо. М. Бел загалом говорить, що міждисциплінарний характер візуальності вимагає створення нового об'єкта дослідження.

Поняття «візуальність» – через свою термінологічну невизначеність – має широке тлумачення і позначає різні об'єкти: від об'єкту зображення, застосуванні візуальних медій, візуальної побудови твору до погляду персонажів та візуальних стратегій автора. Проте вивчення літератури в аспекті теорії візуальності є досить плідним напрямком сучасних літературознавчих досліджень.

На сьогодні вже сформувався цілий ряд літературознавчих підходів до візуального. Так, С. Лавлінський за допомогою оптики розкриває сутність реалістичної-панорамної та романтично-гротескної візуальних стратегій; М. Ямпольський зосереджується на трактування деяких творів з позиції оптики, зміни спостерігача та дистанції, зокрема; В. Савченко загалом досліджує теоретичні питання перекодування з мови художнього твору на мову візуального мистецтва; О. Ковальчук простежує творчий шлях М. Коцюбинського через онтологізацію оптики.

Перспективним і актуальним на сьогодні є аналіз візуальної репрезентації і образності у письменників, яких традиційно відносять до реалістів. Зокрема аналіз творчості І. Нечуя-Левицького в аспекті візуальних форм дозволяє по новому прочитувати його літературну творчість і його концепцію реалізму.

Письменник у статті «Сьогочасне літературне прямування» («Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини») наголошує на національній специфіці реалізму в Україні, який розглядає на основі взаємозв'язку принципів реальності, народності та національності. До реалістичних ознак відносяться дидактичність, правдивість, об'єктивність, до національно-народних – вибір об'єкту зображення (Україна та українці), вимоги народної мови, відтворення народного характеру та національного духу.

Варто підкреслити, що письменник наголошує на необхідності реалістичної літератури саме на національно-народному ґрунті. Отже, реалізм І. Нечуя-Левицького передбачав створення своєрідного соціографічного і геокультурного портрета цілої нації і стверджував існування окремого народу, відмінного психологічно, територіально і побутово від Великоросії.

Зазначимо, що І. Нечуй-Левицький сприймає фольклор не як романтичну рису, яка фіксує народну душу, а у сенсі етнографічної і побутової правди. Так, аналізуючи драму Олександра Олеся «Над Дніпром», письменник схвально відгукувався про фантастичні образи русалки та персоніфікований Дніпро, підкреслюючи, що ці образи є правдивими, бо втілюють уявлення народу. І. Нечуй-Левицький тлумачить реалізм як поєднання ідеальної правди і живого 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 дискусії

лежали різні бачення письменниками «ультрареальної школи» і ролі ідеалістичної естетики. Тлумачення «естетики» письменниками також відрізнялося: І. Франко мав на увазі ідеалістичну естетику, а І. Нечуй-Левицький – національно-естетичний ідеал, причому естетика, окрім художності, також включає для нього в себе ідею *краси*. У І. Франка ж ідеться про поєднання естетичного і гуманного. І. Нечуй-Левицький звертається і до некрасивого та вульгарного, однак не зупиняється на бридкому, а співвідносить його з ідеальним піднесеним, або красою.

В цілому, І. Нечуя-Левицького не можна вважати співцем винятково ідеалізованої краси, адже реалістичність зображення передбачала звернення, бодай часткове, до потворного і неестетичного. Отже, І. Нечуй-Левицький створив власну теорію реалізму, яка вирізнялася актуалізацією ідеально-естетичного зображення та увагою до національного.

РОЗДІЛ 2
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 реалізм спрямований передусім на відтворення навколишньої дійсності у 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 зазначив: «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» [69].

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 у ширший світ, до якого виявляється непідготовленою: «За вихід із побуту карається Василина, 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» [123, с. 21].

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

Яку роль в цьому побутописанні, яке було не лише тематичним пластом письменника, але й конструктивним принципом його творчості, відігравали візуальні образи? Ототожнення реалізму І. Нечуя-Левицького з візуальністю започатковане передусім І. Франком, який назвав

письменником «великим артистом зору, колосальним, всеобіймаючим оком тої України» [146, с. 374].

Саме візуальність допомагає поглянути на творчість І. Нечуя-Левицького під іншим кутом зору і не зводити його письмо лише до побутописання, адже візуальність часто виступає лейтмотивом у творах письменника, служить увиразненню ідеї твору і натякає читачу на можливий розвиток фабули. Перепрочитання твору через функціонування візуальних компонентів відкриває іншу палітру значень та допомогає по-новому подивитись на творчість письменника.

Розглянемо як функціонує візуальність в окремих творах 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 чоловіком у веселий банкет. Катерина звикла до марнотратства, тож після смерті чоловіка стає бідною. Єдиним дорогим спогадом для неї залишається фотокарточка з карнавалу в Ніцці.

Одним із візуальних лейтмотивів в оповіданні є квіти. Характеризуючи епікурейський характер Гурковенка, І. Нечуй-Левицький вказує, що лише любов до квітів і до природи проявляла його українську вдачу. Квітами також була уквітчана колісниця Катерини на карнавалі «Баталія квіток» в Ніцці.

Таким чином, жива і мертва природа протиставлені одне одній, живі квіти – мертвим, обірваним заради примхи. Саме останні зафіксовані на фото, вплетені в картину однієї миті життя. На фото з Ніцци «екіпаж аж тонув 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 ніццьких газетах, ще й помістили малюнок в ілюстрованій газеті» [90, с. 10].

Фотографія також є візуальним лейтмотивом оповідання. С. Зонтаґ у есе «Про фотографію» підкреслює властивість фотографії слугувати зоровим доказом: «Фотографії забезпечують людям уявне володіння минулим, яке вже нереальне, і завдяки цьому допомагають їм оволодіти простором, у якому вони почуваються непевно» [41, с. 16]. Отже, Катерина намагається бодай уявно повернутися до минулого багатства. Зауважимо, що смерть чоловіка не викликає у героїні жалю, що підкреслено автором, адже фотографія лишається для неї «єдиною дорогою згадкою» [90, с. 19].

Це фото в уяві героїні фіксує момент найбільшого тріумфу, воно виступає ідеалом прекрасного життя і апофеозом щастя для неї. Натомість оточуючі сприймають фото критично: «Поза очі усі казали, що Катерина Маврикіївна на цій фотографії дуже скинулась 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» [90, с. 10]. Таким чином, візуалізована картина служить тією оптикою, яка є вікном в ідеальний світ героїні і водночас відбиває сприйняття інших людей.

Вона стає фокусом смислу життя, прояснюючи пустопорожнє життя Катерини, що асоціюється з мертвими квітами, має некрофілічну природу і натякає на мертвість характеру героїні. Таке зображення має також ціннісний характер, адже, як відомо, І. Нечуй-Левицький, навпаки, тяжів до зображення живого, гармонійного і природного, повного життя. Тож фотографія візуалізує неприродність характеру героїні та її ставлення 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 <…>» [9, с. 16].

Схоже трактування зустрічаємо в оповіданні «Дивовижний похорон». Хоч на перший погляд смерть видається контрастом до карнавалу, проте насправді символіка карнавалу наскрізна: карнавал у Ніцці спричиняє карнавалізацію цілого життя у Києві. Катерина розігрує скорботу, читаючи псалтир над мертвим замість дяка; розповідає про майбутню аудієнцію у італійського короля і всерйоз сприймає прохання одного з гостей передати вітання папі; зрештою, збанкрутувавши, переконує, що марнотрастство було притаманне лише її чоловікові.

Героїня повсякчас одягає маски: маску жінки у скорботі, представниці значного роду, навіть зовсім нетипову маску економної господині. Прикметно, що героїня одночасно скаржиться на марнотратство Івана та показує фотографію з розкішного карнавалу, який, очевидно, коштував великі гроші.

Таким чином, маскарад і маска стають атрибутами її характеру. Її гра подібна до мимовільної гри Карлаєвої («Навіжена») або до марень Петруся («Без пуття»), коли герої навіть не здогадуються, що бачать світ спотворено. Отже, візуальні лейтмотиви втілюють та підкреслюють ідею письменника, який, зауважимо, не дає прямих оцінок діям Катерини.

Однією із тем повісті І. Нечуя-Левицького «Бурлачка», окрім соціального контексту, відбитого у повісті (цукрові заводи, суконні фабрики, бурлацтво, посесії), є тема цінності дівочої краси. Така краса наділена природністю і набуває характеру естетичного ідеалу в письменника: як природне життя під загрозою зникнення, так і врода є водночас і багатством, і прокляттям. В повісті Василина надзвичайно красива, ймовірно, її доля обумовлена її вродою, адже і пан Ястшембський, і Михалевський перебувають під впливом її надзвичайної вроди, яка веде її до падіння і водночас стає запорукою її порятунку.

Василина наймається до пана Ястшембського, який її зваблює, захоплений красою героїні. Так Василина потрапляє в інший світ – у світ заробітчан, з якого вже не може самостійно повернутися до гармонійного

села. Героїня змушена тікати у Стеблів до бурлак, у ворожий світ, де вона має шукати власного місця і у якому поступово гине її краса.

А. Ніковський вважав, що образ Михалчевського є прихованою проекцією самого письменника [123, с. 26-27]. Умовно кажучи, письменик рятує Василину зі світу бурлак, як втілення ідеалу краси. У підсумку Василина повертається до звичного життя: у неї закохується естет Іван Михалчевський, так само вражений її красою. Бурлачка одружується з ним, покинувши пити та бурлакувати. Отже, доля Василини цілком детермінується її вродою.

Врода стає фокусом цінності героїні, на ній замикаються погляди всіх людей, які так чи інакше зустрічаються з Василиною. Привабливість героїні у повісті стає рефреном: її портрет автор описує на початку твору, вона візуалізується через погляди селян у Журавці, бурлаків у Стеблеві, пана Яштшембського та його друзів-панів, Марії, Михалчевського та його матері.

Таким чином, через погляди інших І. Нечуй-Левицький конструює візуальний образ Василини. Це є підставою, щоб трактувати красу об’єктивно, як таку, що набуває предметного виміру, адже Василина всім персонажам, незалежно від віку, стану і соціального стану видається вродливою.

Загалом, опис вроди 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» [82, с. 145].

Прикметно, що краса Василини не є холодним, «неземним» ідеалом, а пов’язана з добром і радістю, які виступають її особливими ознаками: «Очі блищали, як дорогі камінці, вправлені в слонову кість, й були такі веселі, такі ласкаві, що Михалчевський стривожився» [82, с. 256].

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» [123, с. 10]. Важко, однак, погодитися, що образ Василини є типовим.

Як вже було зазначено, її портрет має характерні риси, зокрема радість; окрім того, вона виділяється незвичайною вродою, на чому акцентує І. Нечуй-Левицький: «Паляник і його жінка, і Василина, й усі діти були дуже схожі між собою. У всіх були чорні тонкі брови, блискуче темне волосся, круглі карі очі. Але найстарша дочка Василина була на диво гарна» [82, с. 145]. Тобто письменник, по суті, порівнює портрети членів родини Василини, представники якої схожі візуально, проте героїня вирізняється красою, що робить її портрет маркованим та відмінним.

З категорією естетичного пов'язане кохання головних персонажів: Іван бажає собі за жінку лише вродливу, немов «намальовану»; Марія шукає вродливих «очей». Колишній коханий Василь здається Василині негарним, коли вона перестає його любити. Панна Броніслава видається бурлачці негарною, з чого Нечуй-Левицький робить цікавий висновок: «Якби панна Броніслава здалась Василині гарною, бог зна, чого б Василина наробила у залі Ястшембського. Щастя Ястшембського, що панна Броніслава здалась Василині поганою, рудою та патлатою» [82, с. 210].

Врода стає основною цінністю Василини, яка представлена значною мірою як об'єкт. Врода заступає її внутрішній світ: вона існує в зовнішніх проекціях. І. Нечуй-Левицький неначе «зашифрував» думки бурлачки через фольклорні символи та зміну портретів.

Важко знайти прояви суб'єктивного мислення Василини: вона мислить символами традиційної культури та фольклору, які є частиною її світу. В трагічний момент її життя І. Нечуй-Левицький не «вводить лампу в душу героя» (Франко), досліджуючи її почуття. Замість роздумів він подає візуальні передчуття Василини та фіксує її стан через трансформацію портретів.

Героїня бачить себе як маківку, яку обриває пан Ясштембський. Така рослиноморфність навіює асоціації з романтичними баладами, де дівчина перетворюється на рослину через нещасне кохання. Варто зауважити, що І. Нечуй-Левицький традиційно наділяє героїнь передбаченнями (сни Нимидори з «Миколи Джері», візії Гані з «Причепи»).

Зриванню Василини-квітки передує візуальне передчуття: бурлачці здається, що «вона стоїть над шумом, на хисткій кладці: або йти й топитись, або вертатись назад» [82, с. 182]. Бурлачка ще не усвідомлює 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» [82, с. 182].

Основні образи (червоний колір, вода, загроза життю) слугують своєрідною преамбулою-натяком до вбивства Василиною своєї дитини, а відсутність дії (не змогла перескочити воду) асоціюється з фатальністю та неможливістю вибору водночас. Підкреслимо, що Василина саме «не змогла» подолати воду.

Прикметно, що трансформація зображення Василини у букет починається з першої зустрічі з паном: «Перед столом стояла дівчина, неначе спахнула полум'ям перша маківка серед зеленого листу» [82, с. 161]. Героїня бачить себе очима Яштшембського. 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 передбачає 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 вгляділа себе всю до самих червоних чобіт, вгляділа на собі чудовий керсет, ввесь в маківках та в рожах, нову спідницю й червоні

чоботи. Для неї здалося, що вона бачить в дзеркалі якийсь чудовий кущ, ввесь в квітках, од верху до самого низу» [82, с. 168].

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

Після зради пана Яштшембського змінюється й візуальне сприйняття Василиною самої себе та кімнати, що набуває фантастично-танатологічної символіки: «Фортеп'ян здавався 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» [82, с. 202].

Таким чином, краса перетворюється у потворність, а символіка смерті виступає протилежністю життєвій силі. Зауважимо, що І. Нечуй-Левицький застосовує дзеркало у екзистенційних моментах життя героїні (закоханість та зрада).

Отже, письменник викриває псевдокохання пана через введення паралельного, дзеркального світу викривленого зображення, що з народної символіки трансформується у гротескні візії. Таким чином, візуальне у «Бурлачці» реалізується на декількох рівнях: краса як рушій сюжету, візуальні передчуття та лейтмотиви, візуальне мислення Василини, відображення трансформації бурлачки через портретування.

Оповідання І. Нечуя-Левицького «Бідний думкою багатіє» повністю складається з візуальних елементів сновидінь. Спершу оповідачеві здається, що оживають килими над ліжком. Потім сниться своєрідний апокаліпсис (всесвітня війна, вогонь, землетрус, темрява), від якого він рятується,

піднявшись вгору до храму, з вікон якого бачить мирне життя на фоні квітучої природи.

Фантазія «Бідний думкою багатіє» побудована у формі снів, насичених контрастною символікою. Оповідання починається зображенням двох килимів, які оживають уві сні автора. Вони протиставлені одне одному за змістом: на одному лев роздирає серну, на іншому – павич розпускає хвоста. Тваринна символіка смерті немов протиставляються спокою світу птахів та рослин.

У наступному сні образ «звіра» розкриває своє подвійне алегоричне значення. Передусім він постає уособленням безглуздої люті та марної жертви серед людського суспільства: «Я придивився до того ворушіння і бачу, що звірі гризуться між собою. Одна ватага сходила з гори на долину, нападала 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 войдуються й гризуться не звірі, а люди...» [81, с. 29]. Символіка посилюється – увесь світ сприймається, як звір: «Вся земля, ввесь світ здавався мені якимсь живим звірем, якимсь дивом, котре животіло й дихало, котрому прийшла своя черга смерті й руїни» [81, с. 30].

Сон розгортається, мов театральна вистава: оповідач спостерігає її з високого балкону, 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» [81, 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» [81, с. 29].

Прикметно, що і оповідач, і люди, які спостерігають за цим спектаклем, не можуть вплинути на події. Війна закінчується картиною всесвітньої смерті, рожевий колір змінюється на колір 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» [81, с. 30].

Апокаліптичні кольори змінюються на зелений, а символи звіра та смерті – на природу лісу, коли оповідач починає прямувати до білого храму. Рослинна символіка немов перемагає смерть. Дорога до храму спрямована вверх, під час неї жар зменшується, обпечені рослини змінюються на квітучі, з'являється загадкове світло: «В храмі було ні темно, ні ясно: ні то ранній ранок, ні то пізній вечір» [81, с. 31]. Протиставлення суголосне порівнянню двох килимів на початку твору.

Отже, низ, де відбувалася битва, схожий на пекло, середина, на якій стояв оповідач – чистилище, а шлях до храму асоціюється із шляхом до раю. У храмі – три вікна, у які персонаж дивиться по черзі. З кожним вікном збільшується світло: якщо у першому вікні світять лише зорі, то у другому настає ранок, а в третьому – день. У 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 життя! Як уся природа хвилюється, аж клекотить життям!» [81, с. 32].

Люди-звіри 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» [81, 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» [81, с. 33].

Цікаво, що й це марево сприймається як вистава, або бароковий театр: «Я неначе дивився на чудову сцену всесвітнього театру <...>» [81, с. 33]. І. Нечуй-Левицький повсякчас підкреслює нереальність зображуваного, стан сну: «Я прокинувся, протер очі» [81, с. 28], «І здається мені <...>» [81, с. 28], «був хоч у сні щасливий на одну мить» [81, с. 34], 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 взрушилась: серби брали перевагу над турками. Газета випала з моїх рук, і я задумався про долю слав'ян, про долю людськості <...>» [81, с. 28].

Ц. Тодоров так означує 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 <…>» [141, с. 25]. 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 протиставляються, по-перше, «залізна рука города» та природа, по-друге, людське страждання і можливість побути на самоті, то І. Нечуй-Левицький зображає момент інтермеццо через біблійну

картину загального апокаліпсису, якому протиставляються Божественна гармонія квітучої природи і тихої праці.

На прикладі трьох творів можна простежити рівні візуального у прозі, від лейтмотиву до архітектоніки. Так у оповіданні «Дивовижний похорон» візуальні лейтмотиви (квіти та фото) увиразнюють протиставлення живого та мертвого, уособлюючи моральну смерть героїні, з якою пов'язані лише символи неживого. Мотив карнавалу стає наскрізним для Катерини.

У повісті «Бурлачка» сюжет розгортається у площині естетичного: краса Василини зумовлює її долю. Роздуми героїні замінено візуальними картинами та передчуттями; стан та почуття відтворено через зміну віддзеркалень у портретах. Збільшення рослинної символіки у зображенні означає беззахисність Василини, що підтверджується композиційно; викривлене відображення кімнати уособлює стан бурлачки після зради пана.

У фантазії «Бідний думкою багатіє» символічно відзеркалено мрію автора – щасливе життя українців поряд з європейцями, воля та праця на противагу смерті та руїні. Наголос на співвідношенні світла та темряві, протиставленні яскравих та темних кольорів, верху та низу, наявність улюблених пір року, чітка символічна структура (протиставлення рослин та тварин спершу через зображення на килимі, потім – через війну та шлях до храму), підкреслене маркування сонного стану, підзаголовок фантазія – нагадують свідому візуальну стратегію. Отже, візуальність у вищеназваних творах виходить за межі наочності, що дозволяє подвійне тлумачення творів: через фабулу та завдяки візуальним символам.

2. 2. Стратегії зорового зображення у повісті «Без пуття» («Оповідання по-декадентському»): реалістичне та декадентське. Літературознавці згадують про повість «Без пуття» (опублікована 1900 року в журналі «Літературно-науковий вістник» із підзаголовком «Оповідання по-декадентському») передусім у контексті критики модернізму письменником та розглядають у зв'язку зі статею «Українська декаденщина» (1911 р.), у

якій І. Нечуй-Левицький висловлює своє бачення декадентського стилю, його головних рис, говорить про 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 та твору [101, с. 489]. Деякі елементи (репліки французьких декадентів, уривки з твору Винниченка «Глум») використано і у повісті, і у статті, що наводить на думку про певну літературо-критичну основу твору та створення «Без пуття» у пародійному руслі.

Сам письменник у листі до Н. Кобринської від 13 вересня 1900 р. прямо означує 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 <...>» [103, с. 367]. Отже, художня пародія створена на реалістичній основі.

І. Нечуй-Левицький часом ототожнює такі напрямки, як символізм та декадентство, вважаючи їх однаково шкідливими. Додамо, 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 декадентства [140, с. 44-47].

Як зазначає Т. Гундорова, ці дві течії суттєво відрізнялися: декаденти культивували «штучну природність», маргінальні теми, протест щодо моральних норм та культурних цінностей, а символісти створювали естетику через пошук відповідностей між звуками, словами, кольорами; декаденти прагнули перетворити життя на мистецький акт, символісти, навпаки, трансформували реальність [31, 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 мала зійти з цього шляху. Письменник ставився до декаденської літератури як до «розкошів», «збитків багатющих літератур», на які не мали права невеличкі літератури: «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!» [119, с. 222].

Ю. Мариненко слушно зазначає: «В об'єктив сатири прозаїка потрапив згубний вплив «інших літератур», що становив, на його думку, загрозу традиційним українським духовним цінностям» [68, с. 126]. 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. Андреєва, Ф. Соголуба) [68, с. 130].

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. Уайльда, Ж.-К. Гюїсманса, Ф. Сологуба, Л. Андреєва і спирається здебільшого на погляди критиків М. Нордау, Т. Готьє, С. Андріанова.

Власне, 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 же декадентом він уважає В. Винниченка.

У повісті «Без пуття» письменник розповідає про Настусю та Павлуся, котрі 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 двадцять років гралася в іграшки, полюбляла французькі казки та уявляла фантастичних істот як реальних.

Персонажі закохуються одне в одного й освідчуються в коханні, 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, відповідно, візуальну декадентську стратегію. Опозицію між реалізмом і модернізмом пропонуємо розглядати в аспекті відмінності між міметичним і неміметичним мистецтвом, яка виявляється через візуальне зображення (або його відсутність).

Від самого початку твір прагне наслідувати дійсність і реалістично змальовувати характери: з’ясовано походження головних героїв, розказано про особливості їх виховання, наголошено на захопленні обох декадентством, вказане реальне місце дії, аргументовані причини їх божевілля.

Як зазначила Н. Віннікова, автор, «щоб підкреслити ницість, духовну бідність та розумову недалекість головних персонажів, кличе їх лише

пестливими формами імен» [20, с. 180]. У статті «Українська декадентщина» І. Нечуй-Левицький дорікав письменникам за вживання незвичайних імен (вигаданих або іншомовних). На його думку, це руйнувало реалістичність твору, бо читач не міг зрозуміти, до якої саме верстви зарахувати того чи того персонажа. Тож автор дає героям типові українські імена, проте вживає їх упродовж дії лише у пестливій формі, увиразнюючи в такий спосіб інфантильність персонажів.

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 походіньками. Настуся була зроду істерична й трохи психопатка, бо перейняла це добро на спадщину од своєї прицуцуватої мами-морфіністки» [80, с. 295].

Відсилання до спадковості й середовища, з одного боку, 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 <…>» [119, с. 195]. Зокрема, письменник дорікав авторові 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 ворушаться роблені кукли з заводним механізмом, як в

декадентських декотрих драмах Метерлінка» [199, с. 195]. Поняття «мертве» та «роблене» тут ототожнюються. Позиція письменника чітко виражена: те, що не є реальним, не належить життю, існує поза реальністю, – мертве.

Пародіюючи робленість та механічність в повісті «Без пуття», 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» [80, с. 331-332], «узявши його ніби за мраморну холодну руку» [80, с. 309]) та ляльками («сама гарна, неначе здорова лялька» [80, с. 297]).

Навіть говорячи про 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» [80, с. 305]. Усе дійство наповнене манірною літературщиною, а його середовище – уявний «чад померщої поезії, серед померших поетичних душ» [80, с. 311]. 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 віковічному спокої» [80, с. 327].

Г. Соловйова 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» [137, с. 3-4]. І. Нечуй-Левицький уловлює це нехтування життям і природністю, і наскрізним мотивом у повісті стає прагнення героїв до смерті.

Зауважимо, що тема смерті трактується у реалістичному руслі. Г. Клименко підкреслює: «Вочевидь І. Нечуй-Левицький не може погодитися з модерністським розумінням субстанції смерті як спасіння, відродження душі, порогу до іншого (вічного, істинного виміру буття)» [48, с. 44].

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 зоставаться сама в кімнаті, коли часом її мати або гувернантка виходили кудись до іншого покою. Їй здавалось, що кругом неї десь поховались по світлицях якісь царівни, відьми, вовки в червоних шапочках та усяка казчана мара» [80, с. 297]. Можна було би сприймати таку характеристику за ознаку романтичного світобачення, однак І. Нечуй-Левицький натуралізує й буквалізує надприродне.

Ц. Тодоров зазначає, що «будь-яка поява елементу надприродного, близько видимого, але чужого, непізнаваного у візуальному досвіді, супроводжується введенням сюжетно-комнозиційних елементів теми погляду. Наприклад, у світ чудесного можна потрапити за допомогою окулярів і дзеркал» [144, с. 91]. І. Нечуй-Левицький послуговується образами, пов'язаними з візуальністю і дзеркальністю.

Настуся в люстерку бачить Павлуся: «Він стояв, наче пишний Аполлон, і дивився на неї, неначе через туман. З розхристаних білих міцних грудей текла широкою смугою червона кров, зараз ставала ніби парою й парувала, неначе опар з річки восени <...> Павлусь увесь ніби повився прозорим туманом, захитався. Дзеркало блиснуло навскоси, залисніло. І Павлусів пишний вид ніби одразу зайнявся, спахнув і згорів у одну мить, – і зник без сліду» [80, с. 329].

Варто підкреслити, що образ дівчини повністю втрачений, обернений: замість її живого відображення – образ 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 сходинку до майбутнього божевілля Настусі. Такою візією підсвідомості І. Нечуй-Левицький не лише пародіює декадентську естетику, а й увиразнює конфлікт

у душі героїні між свідомим потягом до життя і підсвідомим потягом до 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!» [80, с. 303]. Лише у сновидінні Настуся усвідомлює оману декадентського способу життя.

І. Нечуй-Левицький розкриває причини такого стану Настусі у 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, панькалась з нею й чванилась нею без сорому перед усіма» [80, с. 296]. Зростаючи, Настуся залишається такою ж лялькою: «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» [80, с. 296].

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» [11, с. 17], що й показано у повісті на прикладі Павлуся та Настусі.

Лейтмотив повісті – тема гри, сценічності, лялькowості: «Настусі здавалось, що вона або грає в якісь оригінальні ляльки, або виступає на сцені в якомусь дуже чудному спектаклі» [80, с. 312]; Павлусь «ніби <...> був напоготові виступить на сцену й грати роль в якійсь комедії або драмі» [80, с. 332]. Рухи Настусі сповнені надмірної експресії, вона вдає із себе «дуже ворушливу і жваву парижанку», театралізуючи навіть буденні речі [80, с. 298]. 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» [80, с. 301].

Образ видається романтичним, але, по суті, герой закохується у власне відображення, у блиск своїх же очей. Мотив самоспоглядання в повісті не одиничний: під час Настиної розмови з тітками вона дивиться в люстерко, герої у сцені кохання милуються лише собою: «І він любив її щиро, і вона кохала його гаряче, але вони не кинулись на шию 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 найважчий час їх хвороби, – в білій гарячці, коли їх очі блищать гострим, але сухим скляним блиском» [80, с. 305].

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 пристрасті не як живу людину, а як витвір мистецтва: «І вони втирили очі одне в одного й ніби роздивлялись на якусь чудову картину або цяцьку» [80, с. 305].

Автор уводить подвійну аномальність поглядів: з одного боку, герої не помічають свого віддзеркалення (немов сліпі), з другого – бачать перед собою прекрасний об’єкт, але не суб’єкт, порушуючи парадигму живемертве. 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 вічної краси.

Настуся радіє ідеї про вічне кохання, «ніби вона достала од мами якусь надзвичайно гарну ляльку з діамантовими очима» [80, с. 305]. Письменник пародіює потяг декадентів до містицизму й фетишизму: Павлусь каже, що читає «загадчану книгу кохання навіть через бібулу, навіть через загорнуті товсті палятурки» [80, с. 301], але обмовлюється, що закохався тоді, як «побачив свої очі в твоїх очах» [80, с. 301].

Описи зовнішності героїв здебільшого сатиричні, наприклад: «Настуся Самусівна була пишна на вроду, мов Афродіта, котра тільки що вихопилась з морської піни на хвилях, але ще не помолилася богу, не вмилась і не обтерла гаразд рушником морської піни на виду» [80, с. 294]. Павлусь «свіжий з лиця, як мак; вуха рожеві, неначе в йоркширського кабанця» [80, с. 319].

Позу сонної героїні І. Нечуй-Левицький наче змальовує з картини художника Р. Касаса «Юна декадентка»: «Він углядів Настусю, котра спала, сидячи на канапі. Її голова скотилась на залом спинки канапи, аж звісилась набік. Руки були розкидані, неначе в мертвої. Лице було бліде й лиснюче, неначе в морфіністки» [80, с. 330].

Імовірніше, джерелом пародії слугували радше твори українських письменників, ніж згадана картина, проте поза Настусі викликає саме таку асоціацію. Блідість персонажів у творах декадентів доволі типова, наявна в О. Плюща; Г. Хоткевич навіть називає одну з героїнь «Біла» (з однойменного оповідання), через асоціацію її із цим кольором.

Прикметно, що І. Нечуй-Левицький майже не описує вбрання дівчини, подаючи переважно чужу реакцію на нього. Одяг у письменника досить часто розкриває психологію героїв або підпорядкований сюжету: наприклад, у повісті «Навіжена» – розкриває прагнення Каралаєвої здаватися молодою (підрозділ 3. 1.); у «Кайдашевій сім'ї» жовті чоботи Кайдашихи є об'єктом пародії та характеристики героїні. Отже, у повісті спостерігаємо відсутність описів, які пов'язані з естетикою химерного вбрання: письменник не описує дивний одяг декадентів, навмисне оминаючи його, що не характерне для його стилю.

Особливість реалістичної поетики – звернення до реалістичного опису простору. На відміну від декадентів, І. Нечуй-Левицький не акцентує 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 і штучну театральність головних героїв.

Настусю й Павлуся автор не переносить в екзотичний чи невизначений часопростір, адже вони вигадують його собі самі: «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» [80, с. 317].

Узагалі, візуальні метаморфози в повісті реалізовані лише словесно: фантазії декадентів не знаходять зорового втілення навіть у власному погляді. І. Нечуй-Левицький не описує зміну 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).

Цим письменник унаочнив штучність декадентського світу, відмовивши йому у предметності та візуальній реалізації. Герої перетворюються на іхтіозаврів лише у власній уяві (про цю трансформацію розмовляє Павлусь, вона не виходить за межі його репліки); письменник візуально оминає це перетворення, як неміметичне, а, отже, вигадане, неможливе.

І. Нечуй-Левицький подає метафору «перевернутого зображення», розкриваючи конфлікт бачення героїв із реальним зображенням: за чудне місто Будди Настуся та Павлусь, уже збожеволівши, сприймають Київ, дивлячись на нього згори вниз. Слід додати, що в розмові герої змішують докупи образи різних країн та часів, наприклад, кохання від «допотопного» до «всіх богів і богинь од Ваала й Молоха й до київських відьом на Лисій горі» [80, с. 313], 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, відчувають відразу до нав'язливості всього реального» [11, с. 18]. 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. Наприклад, 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.» [119, с. 194].

У повісті «Без пуття» знаходимо: «Моя любов до цього часу була жовта, неначе листя вмираючої осені» [80, с. 301], «Він став перістий!» [80, с. 315], «Вона стала ряба» [80, с. 315]. Проте ці образи важко назвати декадентськими, бо, хоча вони й неміметичні, проте не символічні.

Наприклад, вирази «Чад, Паща та Чорне» взяті з новели В. Винниченка «Глум», у контексті якої позначають божевілля людини, засудженої до страти. У повісті І. Нечуя-Левицького це значення втрачається, образи змішуються докупи, проте, використані в мові божевільного, вони звучать доволі переконливо.

Настуся зізнається Павлусеві, що вона буддистка, проте її віра – лише зовнішня, поверхова. Латки на шовковому вбранні вірян зачіпають естетичне чуття декадентки, а Павлусь зазначає, що «в латках, як у старих ряднах, немає поезії» [80, с. 304].

Через візуалізацію 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» [11, с. 20].

І. Нечуй-Левицький пародіює неміметичну естетику декадентів, наголошуючи на її нежиттєвості. Наприклад, герої не можуть обмінятися серцями, тому влаштовують обмін одягом, пасмами волосся та нігтів.

Павлусь постійно уявляє себе надлюдиною з містичними можливостями й фактично живе у світі ілюзій. Водночас він коментує ці ілюзії з погляду реалістичного. Найвиразніше різницю між містифікованим і реальним баченням показано у сцені в корчмі: «Я обороняв од неправдивих нападів своїх коханих англійців та розсердився, спахнув, вхопив Максимову гармату, націлився й шпурнув нею в Трансвааль. А їм, дурням, здалось, що я вхопив пляшку та пожбурив 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. Республіка тільки задзвеніла й одразу завалилась. Тим дурням здалося, що я попер пляшкою в скляну шафу з пляшками» [80, с. 337].

Узагальнюючи, можемо стверджувати, що в повісті «Без пуття» наявні дві візуальні стратегії – реалістична міметична і декадентська неміметична. Реалістичне бачення притаманне всім персонажам, окрім декадентів; реалістичним є й «око» автора у повісті. І. Нечуй-Левицький змальовує лише те, що може бути побаченим, тобто бути об'єктом зору й має предметність (обличчя людей, околиці Києва). Марення декадентів – неміметичне, не має візуального втілення в реальному житті, тому його неможливо побачити, а, отже, розглядати як об'єкт зору. Письменник заперечує те, що не має реального вияву, як шкідливе і незрозуміле.

Настуся та Павлусь «візуально обмежені»: те фантастичне, що вони бачать, не має текстового опису, автор його лише називає. Навіть тему одягу оминає, змінюючи сам опис на враження від нього носіїв міметичного погляду. У зовнішності Настусі наявні типові елементи, немов запозичені з декадентської поетики: блідість, божевільні очі, уривчасті рухи.

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 у 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» [140, с. 86]. Естетика смерті, одна із найважливіших ознак творів декадентів, у повісті зовсім відсутня.

Настуся й Павлусь унаслідок свідомого асоціювання з механічністю, смертю і штучністю постають саме тінями, ляльками із заводним механізмом. Письменник застосовує декадентську неміметичну стратегію: створює нежиттєздатних, окремих від юрби, нереалістичних персонажів.

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 наслідуванням (бо не мають подібних об'єктів у реальному світі), ні декадентством (бо «списані» із творів інших декадентів без естетичного навантаження). Наприклад: «моя любов стала жовта», «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» [80, с. 303], «він став рожевим, вона стала блакитна» [80, с. 315] 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. Виникає враження, що персонажів узято із книжки письменника-декадента й укинуто у простір реалістичного твору.

Отже, декадентські зорові елементи 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; руйнує естетичну функцію уривків із доробку декадентів та символістів, перетворюючи їх на пародійний засіб, запозичуючи з них лише формальні ознаки. М. Наєнко зауважує: «Зі змісту оповідання «Без пуття» можна зробити висновок, що письменнику впали в око переважно зовнішні вияви нових мистецький віянь» [74, с. 136].

2. 3. Взаємодія словесного та візуального у повісті «Причепа». Повість «Причепа» зазнала неоднозначної оцінки сучасниками письменника. Так, М. Драгоманов звинувачує письменника в тенденційності, вважаючи, що замість індивідуальних характерів Нечуй створив «кукли з загальними етикетками – шляхтич, шляхтянка, поляк, полька, – і заставив безосновно зовсім вже ідеалізувати волинське попівство перед шляхтою <…>» [32].

Можна сказати, критик вбачає тенденційність, з одного боку, у «етикетності» представників польської шляхти (Зося Лемішковська, Ясь Серединський), з іншого – ідеалізації українського попівства (Ганя, отець Хведор), сприйнявши повість у руслі возвеличення українців.

Варто зазначити, що 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 характерів логічно обумовлене, а мотиви зрозумілі, що робить їхні образи повними.

Власне, персонажі-поляки мають спільні риси, які, окрім нації, також обумовлені й соціальним станом (пиха, здатність перебільшувати), але також є героями з власною, відмінною одне від одного, обґрунтованою вдачею, що виводить їх поза рамки «етикеток». Отже, письменник створює відмінні соціальні типи, кожен представник якого має мати власні риси, що вписується в ідею реалізму.

Наголосимо, що Ясь Серединський – представник не польського, а змішаного, українсько-польського роду, внаслідок ополячення його предка, що виводить персонажа з «етикетки поляка», розгортаючи дискурс

денаціоналізації. С. Єфремов зазначав: «Повісті «Причепа» й «Хмари» виставляють процес денаціоналізації української інтелігенції на два боки: перша – дорогою сполячення, друга – обрусенія» [38, с. 483].

М. Наєнко підкреслює у повісті 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» [75, с. 187].

М. Тарнавський вбачає у «Причепі» «повчальну історію про загрозу гендлювання соціальним станом» [138, с. 173]. З думками дослідників важко не погодитись, адже конфлікт «Причепи» побудований на протиставленні і національного, і соціального; сполячення Яся Серединського та Якима 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» [54, с. 13]. 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 Нечуя-Левицького загалом) протилежним чином. У статті «Ювілей Левицького (Нечуя)» дослідник зазначає, що твори І. Нечуя-Левицького не можуть бути тенденційними через те, що письменник не робив персонажів «тубою своїх тенденцій», а «схопив їх живцем із життя» [146, с. 375]. Таким чином, І. Франко немов протиставляє тенденційність та

реалістичність: персонажі мають прототипи, тобто є віддзеркаленням певного типу реальної людини, проте вони не виражають авторського ставлення.

Підкреслимо, що І. Нечуй-Левицький вважав необхідною ознакою літератури дидактизм, сприймаючи твір як своєрідне дзеркало, подивившись в яке, людина має зробити висновки. І. Франко, натомість, підкреслював важливість саме висновків, до яких читача мусив «привести» автор. Вважаємо, що саме ця відмінність суттєво вплинула на ставлення Франка.

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 <…>» [146, с. 375].

Видається слушним акцент саме на зоровому, адже значна роль візуальності у творчості письменника не викликає сумніву, проте видається дивним протиставлення «мислителя» та «артиста зору».

Повість «Причепа» є саме тим твором, у якому тема значною мірою розкривається візуальними засобами, 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 показане через протилежні ідеали жіночої краси; відбиття у портретах домінуючого соціотипу чи нації окреслюють наміри героїв та слугують передбаченням дії; образи сновидінь розкривають причини тощо.

У «Причепі» І. Нечуй-Левицький зображує дві протилежні пари: українку Ганну з духовного роду і пана Яся Серединського із зубожілого

українсько-польського роду; міщанина-українця Якима Лемішковського і панну-польку Зосю.

Варто додати, що духівництво у часи письменника було проміжною верствою між панством та селянством, що зумовлювало світоглядну схожість з тим чи іншим соціотипом. Наприклад, Балабуха («Старосвітські батюшки») відносився до першої категорії, а Ганя («Причепа») – до другої. Зауважимо, що у XIX столітті 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 шлюбу Гані та Яся, який, по-перше, був бідним, по-друге, зі світського стану.

У зображеннях І. Нечуй-Левицький підкреслює риси тих станів та націй, до яких себе відносять самі персонажі, зокрема, змальовуючи Яся, письменник акцентує саме на польсько-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'якіший у пана Серединського, і кучері лисніли, наче шовк, і брови тонші, і вуси наче вимальовані на білому виду» [114, с. 144]. Ганя, на противагу Ясеві, вродлива виключно «українською» вродою.

Нечуй-Левицький порівнює портрети представників різних соціотипів Ясі та Гані у 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 належалось» [114, с. 173]; «Несподівана розкіш, безробіття та спокій заколихали її, як малу дитину, наддали спокій рисам лиця чистого, білого, як мармор» [114, с. 181]. Хоча домінанта обох портретів – спокій,

спокій Гані – спокій багатої господині, якій не страшно за своє майбутнє, спокій Яся – пиха пана.

Письменник поглиблює цей контраст, візуально 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» [114, с. 180].

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 стратили дитячу ласкавість і засвітились якимсь ніби звірячим вогнем, – знать було, що інші думки, інші почування заворушились в його душі» [114, с. 336].

І. Нечуй-Левицький паралельно оповідає історію польки з панського роду Зосі та українця-міщанина Якима Лемішки. Лемішки досягли заможності важкою працею, проте їх син, вивчившись у гімназії, починає зневажати сільську роботу, розмовляти по-російському, відчувати себе представником іншої соціальної верстви. Змінюється і його портрет: «Батько подивився на сина, неначе вперше бачив його. Перед ним сидів панич, як маківка, в сіртуці, з розкішним кучерявим волоссям, зачесаним набік. На білому панському виду грали рум'яці» [114, с. 195]. Отже, Яким починає себе вважати за пана, що зумовило вибір Зосі з зубожілого панського роду за дружину.

З першого дня Зося намагається змінити міщанський побут Лемішок на панський: «Швидко європейський вплив показався на всьому побуті старосвітського дому. В світлиці в Лемішки стіл стояв вже не в кутку під образами, а опинився перед канапою <...> Зося навіть вмовила стару Леміщиху надіти на голову очіпок з білими оборками, стуливши його як можна ближче до форми хустки» [114, с. 247]. 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 квіткових клумб та огородини прокладає широкі стежки. Зося 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 Гани та Зосі протиставляються: зазначимо, що І. Нечуй-Левицький порівнює не красу (і Гана, і Зося вродливі), 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 <...>» [114, с. 306]; – 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» [114, с. 308] – 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 лиця. Але, придивившись до повних плечей Зосі, задивившись 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» [114, с. 321]. Князеві, як представнику панського стану, впадає в очі саме поведінка Зосі.

Зазначимо, 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 ґедзі

кусають», «кидає тими ногами, як дика коза, тільки патли тріпаються <...>» [114, с. 322].

Зося та Теодозя, хвалячи Гану перед Ясем, акцентують на відмінностях між ними: «Яка вона гарна, з тією оригінальною красою українською, з тими примітними рисами лиця, з тими чорними бровами <...> Як вона любить помірність, навіть модою нехтує, уборами жертвує задля того, щоб тільки обминути той ефект, хоч безвинний, але все-таки 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» [114, с. 328].

Ганя протиставлена Зосі, по-перше, через відповідність пишному інтер'єру, по-друге, через реакцію представників різних соціальних станів. Ганя, яка на той час була багатшою за Зосю, не сприймала «панські манери» як щось важливе, залишаючись дбайливою господинею, що й зумовило конфлікт між нею й Ясем, який 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 <…>» [114, с. 352].

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» [114, с. 68].

Оцінка пейзажу персонажами неоднакова: Ганя протиставляє красу яра панським покоям, 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» [114, с. 175].

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 підлозі гарненькі килими з трояндами та гвоздиками; уявилося їй навіть велике дзеркало в золотих рамах, де її було видко всю – молоду та гарну» [114, с. 162].

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» [114, с. 180]. 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. Інтер'єр у Кам'яному нагадує природу, пейзаж Нестеринського яру, навпаки, немов 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 <...>» [114, с. 369].

Дотичними до цього опису є емоції Гані під час першого візиту у Кам'яне: «<...> все те здавалось їй великопанським вередуванням, що розвернулось би на ввесь світ, ладне простягтись на всю землю, і ще й репетувало б, що йому й землі мало!» [114, с. 177-178]. У обох описах

багатство видається ворожою людині та природі стихією. Підкреслимо, 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 насичити людину (вода стає люстерком), ні вберегти її (золото стає болотом). Ясь втрачає людське обличчя: «Вона поглядає на Яся, а в його очі страшні, звірячі <…>» [114, с. 369].

Відображення Гані під час прогулянки Нестеринським яром та уві сні взаємно обернені: свіже лице та червоні уста перетворюються на замліле обличчя з широкими очима. Хоч зображення уві сні скидається на фантастичне, проте портрети Гані та Яся у ньому реалістичні, повторюють стилістичні домінанти минулих описів: трансформацію Яся у жорстоку людину та смертельну хворобу героїні.

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.

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 <...>» [114, с. 325-326]; сама героїня після усвідомлення зради Яся відчуває, що «<...> вона впала в глибоку, прудку воду <...>» [114, с. 352].

Прикметно, що ці візії видаються немов продовженням одна одної, хоча вони відчуті протилежними людьми, різниця 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, а саме: портрети, пейзажі, інтер'єри, а також вияви підсвідомого – сни та передчуття. Візуальні компоненти підпорядковуються ідеї твору. І. Нечуй-Левицький, використовуючи візуальне, будує повість «Причепу» як творчий експеримент: письменник «змішує» героїв різного соціального стану та національності. Неоднакових Яся та Ганю письменник досліджує під впливом однакових обставин, у чому відверто зізнається.

Створюючи портрети героїв, акцентує на типових рисах кожної нації та соціального стану. Отже, через візуальне розкривається національний та соціальний аспекти. Завдяки візуальному контрасту (через пейзаж, одяг, портрет, інтер'єр) письменник акцентує на світоглядних відмінностях соціотипів, а, отже, неможливості взаємодії між ними.

Використовуючи пейзажі та інтер'єри, І. Нечуй-Левицький порівнює Ганю та Яся, Зосю та Ганю, розкриваючи прагнення героїв. Так Ясь, милуючись пейзажем, ще в першому діалозі з Ганею описує бал, на відміну від героїні, яка захоплюється красою природи. Протиставляючи природу та інтер'єри письменник розкриває характери героїв: в одній і тій же візуальній картині кожен соціотип бачить притаманний йому ідеал.

Опис-порівняння Нестеринського яру та покоїв у творі наскрізний: уві сні зраджена хвора Ганя відчуває неприродну перемогу панської примхи над природою. У описах покоїв – віддзеркалення природи: шпалери та килими немов закидані квітками; отже, людське виступає чимось вторинним, відтворюючим у порівняння з природою. Прикметно, що красу Нестеринський яру описано через метафору пишних покоїв, і навпаки – інтер'єр Кам'яного порівнюється з садом та городом.

Візуальними у творі є й передчуття: Ганя, відчуваючи зраду Яся, уявляє себе у вирі води. Завдяки снам та візуальним передбаченням не лише розкривається стан героїв, а й підкреслюється думка самого автора, формується ідейний висновок твору (виражений через сон Гані) та натяк на розвиток сюжету (передбачення).

У цілому, категорія візуального у повісті представлена кількома рівнями: перцептивно (через неоднакову реакцію на один візуальний об’єкт); на основі візуального порівняння; метафорично. Візуальне у повісті «Причепа» перетворюється на творчу стратегію і свідомо використовується І. Нечуєм-Левицьким для створення реалістичного ефекту без прямих авторських описів. Відповідно візуальне та словесне, зорові образи та нарація в повісті «Причепа» є взаємозумовленими.

Висновки до другого розділу. Застосування візуального у прозі І. Нечуя-Левицького не вичерпується наочністю та описовістю. Інакше кажучи, візуальне є тим кодом, який дозволяє читати твори на декількох змістових рівнях.

Своєрідним синтезом декадентських та реалістичних візуальних стратегій є повість «Без пуття». Варто зазначити, що, окрім різних естетичних уявлень, вищеназвані стилі вирізняються протилежним відношенням до поняття «мімезис»: якщо для реаліста необхідним художнім критерієм є відтворення дійсності, то для декадентів – протест проти цієї дійсності та перетворення її у акт мистецтва.

Письменник змушує грати персонажів-декадентів на реалістичному полі. Реалістичне бачення притаманне усім іншим персонажам, а також авторові, через що, по-перше, декадентське бачення Настусі та Павлусі підкреслюється, по-друге, пародіюється та протиставляється. До того ж, героїв оточують реалістичні описи Києва, без будь-якого натяку на містичність. Крім того, І. Нечуй-Левицький оминає будь-які візуальні вияви декадентів: одяг зображено без опису, через реакцію на нього, екзотичні згадки про інші світи та трансформацію героїв у тварин подано лише у діалогах.

Варто зауважити, що, наприклад, Кайдаш («Кайдашева сім’я») у стані алкогольного сп’яніння бачить світ нереалістично, що описується письменником: згадано про великих павуків, мертвого чумака тощо;

Василина («Бурлачка») у стані душевних хвилювань бачить своє відображення як мерця. Власне, так як вказано, що герої – божевільні, письменник міг би оприявити їхні візії, проте вирішує повністю відмовити декадентському світі у візуальному вираженні.

З декадентської естетики письменник запозичує лише зовнішність героїв (блідість, штучність, уривчасті рухи, театральність), яку використовує у реалістичному руслі, подаючи інакшість як трагедію божевільної людини поза соціумом. Образи синестезії з декадентських творів використовуються у діалогах як засіб пародії, не отримуючи візуального втілення.

Отже, через загальне реалістичне тло (ідея твору, пояснення походження персонажів, історія божевілля тощо), трактування декадентської естетики у руслі реалізму, залучення персонажів з реалістичним поглядом, опис дійсності й водночас відсутність опредметнення візуальності декадентства, І. Нечуй-Левицький пародіює цей літературний стиль, відмовляючи йому у існуванні.

Повість «Причепа» на перший погляд видається переобтяженою візуальними деталями, які постійно протиставляються одне одному. Проте вони слугують меті показати відмінність світогляду українців та поляків, духівництва та панства. Зображення виходить за межі побутової правди, адже письменник свідомо протиставляє героїв через візуальне: реакцію на однаковий пейзаж або портрет; порівняння портретів у сприйнятті героїв з різних соціальних верств. Ідея твору увиразнюється через символи, відображені уві сні Гані, натяк на події відображений через візуальні передчуття.

Повість має чітку структуру: портрети Зосі та Гані взаємно протиставлені одне одному; пейзаж постійно нагадує інтер’єр багатих покоїв та навпаки; пейзаж уві сні Гані обернений до пейзажу на початку твору; мрія Гані 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.

Оповідання «Дивовижний похорон» побудовано на візуальних лейтмотивах: зірвані квіти та фото символізують моральну смерть Катерини. Похорон, який спершу видається протиставленим карнавалу, насправді є своєрідним продовженням карнавалу у Ніцці. Так І. Нечуй-Левицький формує ідею твору, уникаючи прямого осуду дій героїні.

Сюжет повісті «Бурлачка» побудований на незвичайній красі головної героїні, через яку вона зазнає і горе, і щастя. Для героїв повісті кохання невід'ємне від естетики – і Марія, і Михалчевський шукають собі вродливих партнерів. Василина виступає носієм образно-фольклорного мислення, у трагічні моменти уявляючи баладні картини. Своєрідним індикатором стану Василини є її портрет, який набуває рослиноморфності у час розгортання стосунків з Ястшембським.

Фантазія «Бідний думкою багатіє» побудована як запис одного сну. Мрія про мирне життя втілена через ряд візуальних картин, протилежних одне одному: протиставлення тваринної та рослинної символіки, верху та низу, чорно-червоної та звичайної кольорової палітри, вогненних та повітряних стихій, світла та темряви, сцен війни та вільної праці.

Отже, І. Нечуй-Левицький широко використовує візуальне у своїй творчості; дослідження зорових образів, що виконують лейтмотивні, сюжетотворчі та архітектонічні функції, дають можливість по-іншому прочитати прозу письменника.

РОЗДІЛ 3
ФУНКЦІОНУВАННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ФОРМ ЗОБРАЖЕНЬ У ПРОЗІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

3. 1. Театральні засоби візуалізації. XIX століття на Україні позначилось бурхливим розвитком театру: створюються стаціонарні театри, закладаються основи класичної української драматургії, діє театр корифеїв, виступає одна з найвизначніших актрис – Марія Заньковецька. М. Кодак зазначає: «Прагнення вловити гострі конфлікти й суперечності життя й свідомості людей під впливом нових суспільних відносин спричиняється до драматизації реалістичної романістики» [51, с. 62].

«Театралізацію» прози підкреслює і Д. Наливайко: «Драматизацію роману й «споріднених жанрів» реалістичної літератури XIX ст. полягала у все зростаючому прагненні до показу зображуваного, до засвоєння і специфічної переробки відповідних компонентів драматичної структури» [77, с. 30]. Митці насичували літературу елементами видовищності, театралізуючи оповідь прийомами, притаманними 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 «Попались» (1892), «Маруся Богуславка» (1875), «В диму та в полум'ї» (1910), «Голодному і опеньки м'ясо» (1887), «На Кожум'яках» (1875). Н. Крутікова підкреслює 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) <…>» [54, с. 39].

Листи також свідчать про зацікавлення письменника: зберігся лист у листі до Марії Заньковецької, у якому письменник вітає актрису з ювілеєм (21 січня 1908 р) [100]. Отже, можемо стверджувати, що І. Нечуй-Левицький цікавився театром, як критик, письменник і глядач.

Зв'язок І. Нечуя-Левицького з театром не підлягає сумніву, проте ці взаємини досить неоднозначні. З одного боку, саме драматургія письменника не мала гучного успіху: найбільшої слави зазнала п'єса «На Кожум'яках», проте лише у комічній переробці М. Старицького, під назвою «За двома зайцями». По суті, критики дорікали Івану Семеновичу 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, Степаниді та Турман («Хмари»), сестрам Пшепшинським («Причепа»), Фесенкові («Над чорним морем»); розігрують комедії персонажі «Українських гумористів та штукарів» та «Старосвітськіх батюшок та матушок», наскрізь пронизані театральністю твори «Навіжена», «Київські прохачі».

Доречно окреслити межі терміну «театральність». Одним із перших його ввів А. Шлегель, розмежувавши поняття «драматичність» (засоби театральності, властивові лише театру) та «театральність» (засоби, які не співпадають з драматичними і можуть функціонувати у інших родах і видах літератури) [125, с. 478]. Дослідники театральності виокремлюють і антропологічне значення цього феномену. В. Халізев окреслює театральність як тип поведінки: «жестикуляція і ведення мови, здійснювані у розрахунку на публічний, масовий ефект, свого роду гіперболу «звичайної» людської поведінки» [150, с. 70]. Схожим чином трактує театральність М. Евреінов, який створив концепцію так званого «театру для себе» [35].

Отже, поняття «театральність» від позначення специфічних рис театру поширюється у сферу людських стосунків, означаючи поведінку, яку можна окреслити як «гру на публіку». І успіх цієї «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 <…>» [121, с. 102].

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 такої поведінки.

І. Нечуй-Левицький акцентує на надмірній театралізації Турман: «Щоб показать провінціальним паніям їх незвичайність, вона почала закутуваться у шаль і тихесенько підійматься, неначе хто підкручував пружини під канапою. Ті пружини підіймали її вгору, ніби ляльку» [121, с. 106]. Порівняння з лялькою невипадкове: таким чином, письменник поглиблює уявлення про штучність героїні. Схожу асоціацію героїв з ляльками знаходимо у повісті «Без пуття».

Поведінку Фесенка («Над чорним морем») можна назвати повноцінною роллю – він вдає 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» [121, с. 30].

Зазначимо, що вищезгадані «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, який 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 заполоччю з шовком <…> Червона стьожка й застіжка були оксамитові, на голові бриль був солом'яний, але не простий» [121, с. 134].

Така театральність здається віддзеркаленням нечіткості ідей Павла, який навіть Україну сприймає як виставу: «Україна вставала 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» [121, с. 149]. Подвійний акцент на сценічному просторі невипадковий: перевдягання не змінює суті Радюка – він набуває маркування двох соціальних станів, знаходячись між ними, навіть візуально не належачи до жодного з них.

Додамо, що І. Нечуй-Левицький розглядає театральну поведінку не лише з соціального, а й з національного боку. Так письменник вважає її притаманною польському панству. Життя Зосі («Причепа») наскрізь театралізоване. Героїня навіть влаштовує спектакль, щоб зацікавити Якима: «Підняв я голову, зирнув на гору, а там <...> там, мамо, на горі, на вершечку каменя стояв ніби якийсь янгол <...> Перед моїми очима упав він на одно коліно проти сонця, склав на грудях руки до молитви і нахилив голову <...>» [114, с. 197].

Після одруження Зося гратиме іншу роль, вдаючи з себе багату панну, перебільшуючи та прикрашуючи своє минуле. Зауважимо, що в Зосину гру

вірять. Причин цьому декілька: по-перше, розкішний одяг, відповідний ролі, по-друге, досконалі панські манери, зрештою, недовгий час Зося справді була багатою, отже, мала відповідний досвід.

Проте І. Нечуй-Левицький виокремлює ще один факт: на його думку, полякам взагалі властиво перебільшувати та прикрашати, до чого, до речі, схильна і Теодозя («Причепа»). Театральність властива і сестрі Зосі, Люцині, яку письменник асоціює з лялькою, як і Турман: «За кожним поворушенням чайника, за кожним поданим стаканом вона вигинала стан, шию, повертала в'язи так мило й легенько, неначе вона вся була на пружинах» [114, с. 221].

Одним із виявів театральності у 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 лицями, більше обтілювали ніби гріхи, ніж доброчинки» [114, с. 218].

Варто додати, що з початку XIX століття 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 намагалися відтворити від двох до семи виконавців, і ім'я автора [132].

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

Зазначимо, що театральна поведінка українців, зображених письменником, є однією з ознак жартівливої вдачі українців, що відрізняє їх від театральності героїв-поляків. У нарисі «Українські гумористи та штукарі» Нечуй-Левицький зазначає, що гумор може втілитися в «імпровізуванні цілих невеличких комічних сцен <…>» [120, с. 356].

Наголосимо, що письменник прямо пов'язує гумор зі сценічністю, означуючи 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» [120, с. 376].

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

Письменник акцентує на жартах як невід'ємній складовій характеру Івана («Пропащі»): навіть освічуючись коханій Лукині, він робить це жартома, через що вона вважає це за жарт [115, с. 76-77]. Отже, на відміну від вищезгаданих персонажів, Іванова театральність зумовлена саме його вдачею: по суті, для Івана життя є театром, своєрідною виставою, 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 Радивиловського, 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» [118, с. 120]. Отець Мельхиседек перевтілюється у мару. Прикметно, що ця вистава закінчується театрально, немов на сцені: «В хату ввійшов з реготом мрець, напнутий простирадлом, одчинив двері в кімнату й низенько поклонився матушкам» [118, с. 165].

Своєрідною «виставою» є життя Дениса Кміти з театралізованої повісті «Київські прохачі». І. Нечуй-Левицький розповідає історії трьох прохачів. Капітанша Ольга Галецька, ставши удовою, мусила шукати служби, яку не знаходила через свій високий соціальний стан; дідичка Лукія Мокрієвська прогайнувала маєток через марнотратство; Кміта вирішив заробляти гроші прохацтвом через поганий заробіток у канцелярії. Збір милості Нечуй-Левицький 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» [97, с. 393].

Власне, Галецька єдина з трьох жебраків, хто сприймає старцювання як вирок, а не як роль, що не може не вплинути на прочан. Проте жебраки Мокрієвська та Кміта помічають її інакшість, зумовлену високим соціальним станом, відмінність від більшості прохачів: «Ви незугарні по-старцівському кланятись: 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» [97, с. 394]. Старечий одяг Ольги Лукія бачить як акторське вбрання: «Ви людина освічена. Це зараз запримітиш навіть під отим латаним драптям, що ви поначіплювали на себе <...>» [97, с. 383].

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-проквиляє, що одразу ніби гачком зачепить за серце, взрушить кожну душу та й виуде шага або й гривню» [97, с. 394].

З трьох жебраків найбільш відмінний образ у повсякденному житті від старця у Дениса Кміти: «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» [97, с. 396-397].

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. Саме 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» [97, с. 407].

Мокрієвська співається, через що її портрет наближається до образу жебрака, хоч вона й сприймає прохацтво як роль: «Серед світлички стояла височенька панія, тонка, рівна станом, ще гарна з лиця <...> 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 задавнену слабість, невигойну й смертельну» [97, с. 411-412].

Повість «Навіжена» не лише демонструє «театральну» поведінку – сам твір нагадує виставу. Зміст такий: на заваді одруженню Дем’яна Ломицького і Марусі стає її матір Марта Каралаєва, яка сама мріє про заміжжя. На допомогу приходить Христина Бородавкіна, що, вміло маніпулюючи колишнім коханим Марти Платоном Бичківським, одружує персонажів, з насолодою контролюючи два романи. Структурно повість можна розглядати через призму театралізованого дійства: перші оглядини Ломицького умовно можна співвіднести з першою дією, початком п’єси, а весілля молодих – із фіналом.

Христина з початку повісті бере на себе функції режисера, граючись Ломицьким та Бичківським, немов маріонетками. Ф. Кан у книзі «Людина» порівнює обличчя з ландшафтом, який «завдяки постійній зміні кольорів, тону, світла і тіней, глибини і поверхонь викликає у нас все нові й нові враження» [47, с. 75]. Очі Дем'яна видаються сонними. Письменник через цю красномовну деталь розкриває стан головного героя, характеризуючи його як чоловіка з «сонною думкою» [107, с. 9]. Через цю млявість Ломицький діє за планом енергійної Христини, наприклад, намагається викрасти Марусю, незважаючи на внутрішні сумління. Бичківський змальований флегматичною людиною, яка виконує поради Бородавкіної через складний фінансовий стан.

Христина, немов режисер, знає все про героїв. Вона з самого початку акцентує на неоднозначній поведінці Марти. Стає зрозумілим, що п'єса не обмежиться однією дією, бо перший візит (сватання) закінчиться поразкою. Зазнавши невдачі, Дем'ян радиться з «режисером».

Варто зауважити, що кімната, в якій відбуваються «сватання» без матері нареченої, співвідноситься з театральною сценою, кімната поряд – з кулісами. Христина, дізнавшись, що Марта не бажає брати участь у грі (втікає за межі сцени-кімнати, відмовляється від будь-якої ролі), радить Ломицькому, як непоміченим проникнути на простір супротивника, змінивши правила гри. Бородавкіна радить «пограти» з «двійництвом» Карлаєвої: «Ви в куцому піджаці зробили візит Каралаєвій новомодній, а тепер робіть візит Каралаєвій старомодній в фраку, в білім галстуці і доконче вранці» [107, с. 23].

Проте Каралаєва відмовляється, маючи на меті або одружитись, або залишити доньку при собі. Христина радить Ломицькому викрасти Марусю, але героїні в останній момент стає шкода матері. Зазнавши поразки з викраденням, Бородавкіна вирішує додати до п'єси ще одну сюжетну лінію (роман «Каралаєва – Бичківський»), яка, за усіма законами жанру, має перетнутися з іншою любовною лінією і стати поштовхом до її розвитку.

Прикметно, що Христина намагається бути глядачем («Цікаво було б слідкувати за розвитком обох романів» [107, с. 50] – розмірковує вона), адже, маючи змогу на початку твору «одружити» Платона та Марту, вирішує приберегти цей «сюжетний хід» на потім, продовживши насолоду від спостереження. Христина нагадує Платону про гроші Марти і власні борги, пише замість нього листи до «коханої», і навіть не докладає зусиль, щоб переконати Каралаєву, що наречному потрібна саме вона, а не її статки. Марта силоміць тягне Бичківського під вінець, прямим текстом зазначаючи, що Ломицький не візьме грошей за Марусею.

Слід вказати, що сама Марта співвідноситься не з маріонеткою, а з актором «іншого театру», який не вписується у структуру Христининого сценарію, з одного боку, руйнуючи його, а з іншого – виступаючи головним рушієм. Адже, якщо б Каралаєва зразу погодилася на шлюб дочки, ніякої п'єси не було б. Отже, необхідним елементом вистави є «театральна поведінка» Марти, яку можна трактувати у руслі «театру для себе».

За визначенням М. Евреінова, «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» [35, с. 310].

Каралаєва взаємодіє з театральністю 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 <...>» [107, с. 12]. Цей мотив нагадує казку, де головному герою задля здобуття винагороди

(одруження, спасіння людства) доводиться двічі програвати, на третій раз звертаючись до помічника (у випадку повісті – режисера).

Марта уникає серйозної розмови з донькою, спершу немов «не чуючи», а надалі використовує подвійне «жонглювання фактами», розповідаючи Марусі про легковажність молодих паничів, а Дем'яну – про несерйозність панночок. Дії Марти позначені надмірною драматизацією: під час розмови вона втікає, погрожує самогубством, а отримавши своє, «роблено й штучно» [107, с. 87] дає дозвіл на весілля, непомітно для себе використовуючи ті ж аргументи, якими забороняла одружуватись і які тепер «перекручує» у позитивному емоційному ключі. Упродовж твору неодноразово усіма головними героями висловлюються міркування про «подвійність» Каралаєвої, навіть Маруся не до кінця розуміє мотиви вчинків матері, яка вдягає маски «ліберальної баби», «працьовитої господині».

За Ю. Лотманом, «маска – це «знак», який особистість пропонує замість себе суспільству, момент неповного «я», коли частина видається за ціле [64, с. 242]. Зі свого боку, 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» [157, с. 261]. Власне, «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 Каралаєва лише удає з себе ліберальну, не цікавлячись питанням, а дослівно повторюючи Марусині слова. Часом Каралаєва і сама починає вірити у власну маску: «Я ще не стара на літа, а на виду зовсім молода; і мислями і ліберальними поглядами я зовсім така, як моя Маруся» [107, с. 34].

У цій цитаті і приховно 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 «взяти роль» Марусі, граючі у новомодні погляди та лібералізм. Тож «маска Марусі» (тобто, маска молодої дівчини) для Марти іноді перетворюється в роль, яку

жінка сприймає за власну суть. Яскраво проявляється це у 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» [107, с. 43].

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» [107, с. 51]. Наодинці із дочкою Марта каже, що матері працювати вже негоже, отже «маска» залишається «маскою».

Для театральної вистави кожна річ має бути значимою. Речі, які пов'язані з Ломицьким і подобаються йому, марковані категоріями застиглого 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» [107, с. 12].

Поряд з картиною – уособленням «мертвого життя» – висить на стіні годинник, символ застиглого часу. Чуючи відмову Каралаєвої, Ломицький на мить перестає бути «сонним» і рішуче знищує годинник: «Отаке тепер в мене розбите серце! Ви потрощили моє серце і не моє тільки, а ще й друге серце» [107, с. 65]. 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» [107, с. 91].

«Театральна поведінка» у значенні «театру для себе» широко використовується у творчості письменника. Цікаво, що І. Нечуй-Левицький пов'язує її з соціальними станами та національностями. Так, «гра на публіку» властива панам, духовенству притаманні жартівливі вистави; українцям – почуття гумору, яке іноді може «вилитись» у театралізовані розіграші,

полякам властиве перебільшення та кокетство. Письменник розмежовує свідому (гра ролі заради мети) та мимовільну театральність.

Одним із візуальних чинників гри є одяг, який може відповідати чи не відповідати ролі, впливаючи на сприйняття її «глядачами». Можемо підкресили, що І. Нечуй-Левицький у «Причепі» та «Хмарах» розглядає театральну поведінку героїв крізь подвійну призму глядачів. Так, реакція персонажів неоднакова: від захоплення до нерозуміння чи байдужості. Надмірна театральність Турман стає об'єктом пародіювання у «Хмарах», що увиразнюється через реакцію чоловіків та Ольги; у «Причепі» театралізація слугує межею між польським та українським.

Своєрідною театральністю визначається життя героїв «Київських прохачів». Прикметно, що автор та двоє персонажів сприймають жебрацький одяг як акторську ліврею, а жебракування – як виставу. Зазначимо, що прочани ймуть віри і Галецькій, яка не ставиться до прохацтва, як до гри, і Кміті, який немов грає на двох сценах дві неоднакові ролі.

Каралаєву («Навіжена»), навпаки, оточуючи ідентифікують як невдалу акторку, посміюючись з її уявної ліберальності та «комедій праці», хоча героїня сама починає вірити власній грі. Додамо, що «театральність» у «Навіженій» є сюжетотворчим елементом. Повість побудовано на «прихованій драмі», яку можна умовно поділити на декілька дій: оглядини, вдалий візит, спроба втечі, лист Бичковського, весілля.

Зазначимо, що театральність і реалізм XIX століття мають спільну творчу площину – мімезис. І. Нечуй-Левицький неодноразово наголошував на ролі наслідування в творчості: «Реальна література повинна бути дзеркалом, в котрому б одсвічувалась правдива жизнь, хоч і тонка, похожа на мрію, як самий світ <...>» [111, с. 91].

Театральний педагог В. Лисюк схоже висловлюється про театр: «<...> створюються живі картини, що мають справляти враження життєвих реалій, створювати іллюзії, які мають переконувати нас у достовірності того, що відбувається на кону» [61, с. 210]. Тож, можливо, і творчість Нечуя-

Левицького у деякій мірі є спробою дослідити явище театральності у людській поведінці, висвітлити його причини та витоки.

3. 2. Живописні засоби візуалізації. Візуальні образи в літературі засновані значною мірою на міметичності і детальному описі *інтер'єру та екстер'єру, зовнішності героїв, їхнього одягу, місця дії тощо.* Варто додати, що точний візуальний опис посилює відчуття реалістичності, створюючи ефект очевидця, через який події в художньому творі постають немов баченими на власні очі, тобто ті, які відбулись насправді.

Проте візуальність у прозі І. Нечуя-Левицького зумовлена не лише цим, а й особливою увагою до зорових образів, притаманною цьому митцю. І. Франко у статті «Ювілей Левицького (Нечуя)» відзначив цю ознаку і назвав письменника «артистом зору», розглядаючи його творчу манеру саме через призму візуального [146, с. 374]. Все це спонукає проаналізувати живописні елементи у творчості письменника.

Слід зазначити, що Нечуй-Левицький цікавився живописом як критик і письменник: він створив нарис про Україну в польському живописі («Україна в артизмі», 1881) [54, с. 39]; описував героїв-художників Сухобруса («Хмари») та Леоніда («На гастролях в Микитянах»); захоплювався живописними ефектами у полотнах Рембрандта ван Рея.

М. Загірня згадувала, що у київському помешканні І. Нечуя-Левицького на стінах висіло кілька картин, «здебільшого краєвиди» [39, с. 108]; 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 <…>» [146, с. 374].

Варто додати, що 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»

[108, с. 69]. Леонід Семенович додає кольору, роблячи пейзаж впізнаваним: «вхопивши пензля в руки, в одну мить посинив воду, позеленив верби та осокори, навів жовтогарячою фарбою питель, почорнив трубу <...> Поки покликали обідать, картина вже була ніби живий вигляд з греблі на околишні береги» [108, с. 69].

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. Можемо 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 гущавині лісу та парку білі тони та сутінки були інші й переходили в голубуваті ніби од місячного сяєва» [92, с. 286]; «Золоті бані й хрести ніби жевріли, як погасаючий жар, горіли без проміння. Усе облилось делікатними фіолетовими одлисками» [112, с. 190].

Особливу увагу І. Нечуй-Левицький спрямовує на зміну кольорів, контраст темряви та світла, яскраві барви на темному тлі, що притаманне роботам пензля Рембрандта. У оповіданні «Гастролі» Нечуй-Левицький прямо вказує на 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 ясних бліках» [88, с. 142].

Згадує письменник і картину К. Брюллова (у оповіданні «Апокаліпсична картина у Києві»), який також був прихильником вищезгаданої творчої манери [78]. Т. Ільїна в творчості Рембрандта відзначає «променистість» кольору, яка досягається поєднанням світла та фарб [44, с. 172]. На нашу думку, саме цей ефект приваблював І. Нечуя-Левицького.

Н. Крутікова так тлумачить захоплення письменника цією творчою манерою: «Нечуя-Левицького приваблює майстерність Рембранта: 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» [53, с. 105]. Таким чином, письменник створював мальовничий акцент, немов зупиняючи увагу читача на певній постаті, роблячи її більш виразною.

Відзначають наявність цієї техніки у прозі письменника й інші дослідники, зокрема М. Тарнавський. А. Ніковський навіть згадує про цю манеру як константу стилю І. Нечуя-Левицького: «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» [123, с. 23].

Підкреслює широке використання світла і тіні письменником К. Сізова, що дозволяє дослідниці зробити висновок про прагнення Нечуя-Левицького показати своїх персонажів виразніше, рельєфніше, статичніше. Як приклад дослідниця наводить образ Кайдаша: «Густа тінь у воротях повітки, при ясному сонці, здавалась чорною. Ніби намальований на чорному полі картини, сидів Кайдаш у білій сорочці з широкими рукавами» [95, с. 301].

Варто означити своєрідну «картинність» портретів. І. Нечуй-Левицький увиразнює портрети персонажів, схоплюючи їх немов застиглими на полотні, виділяючи образ з навколишнього простору, вигідно підкреслюючи його кольорову домінанту: «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» [109, с. 117]; «На фоні зеленого листу її чистий профіль був ніби намальований на картині» [121, с. 143]; «Гарна Фесенкова постать на фоні молодих акацій виступала в усій красі, різко, ясно, як намальована <…>» [109, с. 258].

Така техніка свідчить про внутрішню візуалізацію Нечуєм-Левицьким своїх героїв: письменник не просто уявляв зовнішність персонажа (очі, форма обличчя, одяг тощо), а й застосовував 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, ставши на найбільш вигідний кольоровий фон. Такий ефект асоціюється з фотографією.

Цікаве спостереження висловлює Н. Крутікова у статті «З творчої лабораторії І. С. Нечуя-Левицького». Дослідниця порівнює дві редакції повісті «Микола Джеря» (відповідно більш ранню й 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» [106, с. 39].

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» [55, с. 47]. Зі спостереженням дослідниці важко не погодитися. Отже, можемо констатувати, що внесені зміни свідчать про уявну візуалізацію письменником власних творів та про увагу до уяви читачів.

Варто додати, що використання кольорових контрастів притаманне і героям І. Нечуя-Левицького. Таїса Андріївна та Люба («Неоднаковими стежками») одягають «сіренькі куценькі спіднички та чорні кофти», щоб візуально виділити біляву Меласю, убрану в яскраву, блакитну сукню [110, с. 352]. Схожим чином обирає червоний одяг Каралаєва («Навіжена»), щоб виділятись на фоні сірого вбрання своєї доньки [107, с. 43].

Водночас надмірне, недоладне застосування кольорів стає об’єктом пародії у повісті «Над Чорним морем»: « <…> сукня ясно-червона, накидка темно-зелена, на шиї разок товстих круглих коралів і золотий здоровий медальйон на товстому золотому ланцюжку, 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 парику копиця жовтих та червоних рож, а зверху стримить чорне перо. Прикиньте до того білі черевики з срібними застібками – і вийде американський парадовий індієць!» [109, с. 136]. Сама Саня, персонаж, якому належить ця репліка, вдягнута в сіре, мов для зорового контрасту.

Пародіює письменник і несмак у предметах мистецтва. Таким прикладом є ікони у церкві Прокоповича зі «Старосвітських батюшок та матушок», на яких примхливо сполучені церковні та місцеві реалії, навіть прототипами пекельних чортів виступають богуславський становий та столоначальник. На «Неопалимій купині» намальований «здоровий кущ шипшини чи глоду з червоними ягодами», Мойсей скидається на сільського парубка, вдалині видніється Рось і богуславська церква [188, с. 66]. 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 халявокою» [188, с. 66-67].

Зауважимо, що порівняння з картиною у прозі І. Нечуя-Левицького передає естетичне почуття, підкреслюючи красу зображеного, зокрема, персонажів: «У Карпа дуже забилось серце, бо гарна була, як картина, Музичина дочка Олеся» [94, с. 339]; «<…> з таким гарним лицем, неначе воно було намальоване тонким пензлем дуже високого художника. І чорні густі брови були ніби вимальовані на високому гладенькому чолі, і виразні, звивчасті червоні уста були ніби обведені найтоншим пензлем» [80, с. 294]. Таким чином персонаж немов перетворюється на витвір мистецтва, певну естетичну цінність. Таке порівняння попри те, що видається прямим

втіленням народної приказки («гарна як намальована»), несе у собі й певну семантику «картинності» героїв.

Варто зауважити, що письменник навіть прямо порівнює персонажів з картинами: «І їй здалось, 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. І Меласі уявилось, ніби та пишна постать на картині ожила, заговорила без слів, без згуку» [110, с. 462].

Пейзажі також постають як картини, що посилюється використанням таких живописних термінів, як фон, перспектива, план, рами: «Я вже бачу перед собою на далекому плані ніби якусь надзвичайну гравюру, припалу срібним пилом» [85, с. 367], «Тим часом в перспективі вулиці вже сунувся вагон трамваю» [109, с. 151].

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» [83, с. 76]; «Уся долина дивно зелена, ніби тільки що полита, неначе намальована дуже ясно-зеленою фарбою» [85, с. 380]; «Усе небо з непорушними, ледве обмежованими хмарами в імлі здавалося наче намальоване, накидане першим ескізом маляра на якомусь велетенському плафоні» [92, с. 285].

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 Нечуя-Левицького. Знаходимо подібне міркування у оповіданні «Вечір на Владимирській горі», де описане враження від заходу сонця у 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» [83, с. 82-83].

Зазначимо, що твори письменника часом нагадують своєрідні картини у прозі: «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.

Так, у «Ночі на Дніпрі» змальовано пейзажі, які виникають у мандрівці Дніпром, між ніччю та ранком; «Вечір на Владимирській горі» відтворює навколишню красу, що виникає під час пішохідної подорожі центром Києва, у годину заходу сонця; «Апокаліпсична картина у Києві» – враження від Київської пожежі на Кожум'яках, свідком якої став письменник.

Таким чином І. Нечуй-Левицький немов стверджує реальність світу, його зримість, що підкреслюється прямою перспективою зображень. Простіше кажучи, пейзаж у творах письменника через географічну точність, деталізацію, пряму перспективу, означення часу та простору сприймається як реальний. Отже, створюється конструкт реальності, означується зримість світу, яка, проте, руйнується через порівняння природи й витвору мистецтва, ототожнення світу й картини, натяки на ілюзорність, примарність світу, його зникомість, сумнів у самому баченні.

Такі інтермедіальні порівняння знаходимо у оповіданні «Вечір на Владимирській горі», де письменник прямо порівнює пейзажі з сінематографом, театром та виставкою картин у галереї: «І мені все здавалось, що я був в якійсь картинній превеликій галереї, надивився на усякові великі й невеликі картини та пейзажі, утворені з такою штучністю та художністю, з такою невимовною красою, якої я ще й досі не бачив» [83, с. 94]; «І мені уявилось, що я й справді в сінематографі й дивлюся на картину

німих, але ворушливих тінів; так усе там діється тихо, ніби потаємці, без усякого шарудіння» [83, с. 93].

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

Сам світ наприкінці твору перетворюється у 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 повинна спасти зверху чорна завіса й заслонить цю картину, що замиготить огняний напис на їй й покаже, що на картині з'явиться далі згодом» [83, с. 93].

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, обрамлене у рамку, яке потім міг би зняти зі стіни задля розкодування [5, с. 73]. І. Нечуй-Левицький означує реальність як картину, немов сприймаючи світ як твір мистецтва, який не потребує коду через його підкреслену «створеність».

Варто додати, що поняття «картина» у письменника також використовується як метафора уявлень про явище загалом, буквально «скласти картину чогось». Так, село Сегединці Дашкович («Хмари») сприймає як своєрідну метафору життя українців: «Він неначе 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» [121, с. 198].

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

Варто наголосити, що Нечуй-Левицький сам акцентував на такій рисі письменника у статті «Сорок п'яті 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 росою. А там внизу, в пишній країні, вже інша картина, картина людського горя, здирства, панщанної неволі та горя, покропленого не росою, а гіркими слізьми...» [117, с. 169-170].

У «Вечорі на Владимирській горі» картина також метафорична: враження від темних та світлих кольорів пейзажу викликають роздуми про радість і печаль, що нагадує паралелізм у народних піснях: «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» [83, с. 74-75].

Окремо слід сказати про самі картини у прозі І. Нечуя-Левицького, які не обмежуються самим зображенням, а є своєрідним повідомленням, картиною-текстом. Р. Інгарден виокремлює «картини з літературною темою», які умовно можна асоціювати з зображеннями, які пов'язані з певною темою за межами картини: «функція «відтворення», яку виконує життєва ситуація, образно відображена у картині, відносно ситуації, що колись відбулася, є точно такою ж, як і в літературному творі» [45, с. 281].

Власне, картина несе смислове навантаження поза межами полотна – ключ до її трактування у певній події. У повісті «Навіжена» таким елементом є старий, вилинялий килим з трубадуром і лицаршею. 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 малюнок [107, с. 38-40]. Візуальна деталь увиразнює відмінні думки пари, посилюючи враження від діалогів і авторських ремарок. Отже, зображене отримує різне навантаження у залежності від почуттів персонажів.

Через реакцію портретів передано думку письменника про стан науки у Києво-Могилянській Академії і водночас підкреслене своєрідне відношення до неї кожного із історичних осіб: «І Кониський, моргаючи своєю бородавкою на носі з золотих рам, 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 академічною конференцією» [121, с. 39]. Такий прийом олюднення візуального дозволяє вийти за межі прямого означення авторської думки.

Колекцію картин у приміщенні Сухобруса («Хмари») І. Нечуй-Левицький прямо асоцює з повідомленнями, зі своєрідним текстом, вираженим 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, в одежі ясно-синій й червоній, вигравав на гітарі <…> На одних дверях був намальований вусатий і чубатий запорожець, котрий танцював козачка, держачи в руках пляшку й чарку <...> На стінах світлиці можна було читать історію нещасного Києва, котрого шарпали й перекидали з рук у руки сусіди» [121, с. 21].

Імпліцитно у «Апокаліпсичній картині у Києві» присутня картина К. Брюллова «Останній день Помпеї» – саме з нею письменник порівнює картину київської пожежі, свідком якої він став. Підкреслимо, що і у оповіданні І. Нечуя-Левицького, і у картині К. Брюллова втілено кольоровий контраст темного неба та яскравого вогню: «Червоний, неначе кров'яний одлиск йшов по хмарах, і густий покрівець з хмар неначе світився наскрізь, неначе зайнялося півнеба й падало без полум'я» [78, с. 260]; «А мідно-червоне небо раз у раз миготіло, неначе кліпало велетенське кров'яне око, як тільки займались і спалахували високо вгору сажні деревні й сухі смолкі склади соснових дощок» [78, с. 260].

Акцент письменника – на споруді Андріївського собору, який змінює свій вигляд у світлі вогню: «Собор неначе зливався докупи з високими чавунними сходами й поренчатами по їх, що піднімались вгору до плацу – цвинтаря; зливався докупи, мов одно суцільне будування, з домом на два етажі, над котрим, замість стелі, був цвинтар собору. Усе це забудування здавалося суцільним, і через те самий собор здавався вищим удвоє, високим, величним і надзвичайно легким на червонястому полі картини, котрим була сливе половина палаючого обрію» [78, с. 262]. Такий опис нагадує картину у прозі.

Мистецтвознавець Р. Арнхейм у праці «Мистецтво і візуальне сприйняття» зауважує, що «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» [4, с. 283]. Вважаємо, що саме таке художнє сприйняття світу властиве Нечуєві-Левицькому.

Отже, можемо зазначити, що живописність І. Нечуя-Левицького не обмежується вимогами реалістичного стилю, а навіть частково його руйнує. Письменник створює певну художню реальність пейзажу, означуючи місце та час, акцентуючи на географії простору, свідком якого є автор, показуючи зображення, передане прямо, пов'язане з рухом і залежне від нього. Так, у

«Вечорі на Владимирській горі» письменник передає власні враження від прогулянки Києвом, показуючи їх зміну з плином часом та простору.

Проте, порівнюючи пейзажі з явищами мистецтва (картинами, театром, сінематографом), І. Нечуй-Левицький підкреслює відчуття «зникомості» світу, його певну «штучність», «зробленість». Світ видається створеним за аналогією до предмета мистецтва. Водночас змінюється фокус зображення: відбувається перетворення від учасника до глядача пейзажу. Умовно кажучи, із середини картини спостерігач потрапляє за межі рам. Персонажі набувають ознак барельєфу: вони немов замирають на кольоровому фоні, який мусить вигідно виділяти риси обличчя. Така увага свідчить про візуалізацію письменником своїх героїв, бачення них, немов на полотні.

Слід наголосити на широкій взаємодії живопису та літератури у творах Нечуя-Левицького. Можемо виділити тематичний рівень (герої-художники), запозичення термінів (фон, передній план тощо), відтворення техніки Рембрандта, насиченість описів кольорами та відтінками. Письменник навіть згадує картину К. Брюлова, яка перегукується з київською пожежею темою та взаємодією кольорів. Термін «картина» використовується на означення загальних уявлень, служить певною метафорою про світ загалом; картини, як предмети мистецтва, розкривають додаткові значення певних явищ, непрямо означуючи думки автора.

3. 3. Візуальні особливості портретування. Дослідники підкреслюють наявність фольклорних засобів у портретуванні І. Нечуя-Левицького. Д. Чижевський писав: «в перших своїх повістях («Дві московки», «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» [152, с. 27-28].

Ця теза дослідника не викликає сумніву, проте видається необхідним наголосити на специфічному трактуванні реалізму письменником. І. Нечуй-Левицький у праці «Непотрібність великоруської літератури» («Сьогочасне

літературне прямування») створив, так би мовити, національний варіант реалізму, трактуючи вживання народних засобів у руслі відтворення народного характеру, наголошуючи на втіленні певного національного коду через залучення фольклору. Письменник зауважував: «принцип народності в літературі <…> захоплює ті блискучі поетичні фарби, котрими обсипана прозаїчна народна мова, котрими закидані українські народні пісні, вся народна поезія в казках, приказках, загадках, колядках та щедрівках» [111, с. 77-78].

Варто наголосити, що І. Нечуй-Левицький вважав народність тою чи іншою мірою ознакою, притаманною письменникам «сучасного напряму» (що визначався принципами реальності, національності та народності, які тлумачилися як взаємопов'язані та взаємозалежні). «Третій елемент народности в літературі, – зауважував він, – то самий дух народної поезії, котрий доконечне чи так чи інак виявиться в творах національних писальників, котрих не можна навіть назвати народними, бо кожний автор – син свого народу, плоть од плоті його і кість од його кости» [111, с. 80].

Слід зауважити, що, можливо, Нечуя-Левицького приваблювала естетичність народної поезії, її ідеалізована краса: «В українській народній пісні поезія піднімається вгору, як птиця під небо. Вона ідеальна. Вона ніколи не черкається крилами об грубі матеріяльні інтереси, а коли черкається, то поминає їх як недостойні» [111, с. 81]. До того ж, народна поезія доводила існування української нації, її неповторний колорит і житєздатність.

Отже, підсумовуючи, можемо 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: «В прозаїчній мові і в народних усних поетичних творах є свої ідіоми, свої епічні та ліричні форми, і в кожної національности свої окромні, часом зовсім непохожі на інші» [111, с. 78].

З народних форм І. Нечуй-Левицький виокремлює символізм (співвіднесення 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 обписується в піснях <…> кучерявий, як васильок, як любисток, як барвінок, гарний, як повний місяць») [111, с. 78-80].

Письменник широко застосовує народні форми у своїй творчості. І. Нечуй-Левицький наголошує на так званому народному символізмі: «Вся українська природа, всі рослини й птиці служать в народних піснях і в живій розмові поетичними символами» [111, с. 79]. Харитін («Старосвітськи 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» [118, с. 42].

Такі форми народної творчості непоодинокі: Дашкович («Хмари») бачить уві сні майбутню дружину у вигляді голубки [121, с. 19], Миколі Джері привиджується пташка з золотим пір'ям після зустрічі з Нимидорою [106, с. 36]; Лаврін бачить Мелашку як велику квітку («Кайдашева сім'я») [95, с. 349]. Ясь («Причепа») асоціює Ганну з калиною: «Червона ти калина в лузі, а не молодичка в хустці та в червонім намисті!» [114, с. 166]. Навіть портрет Василини («Бурлачка»), відтворений самим письменником (а не побачений кимось із персонажів), містить порівняння дівчини то з кущем, то з кришталевим букетом (підрозділ 2.1.). Отже, безперечно, фольклорні форми властиві не лише персонажам, а й автору.

Порівняння людей з негарними об'єктами Нечуй-Левицький у статті «Непотрібність великоруської літератури» («Сьогочасне літературне прямування») називає народною іронією, яку також використовує у

творчості, 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 прибита гуска крила» [79, с. 6], «як скажена собака бігає по дворах» [79, с. 16].

Н. Крутікова підкреслює 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.» [54, с. 21].

Широко використовує І. Нечуй-Левицький народні порівняння, особливо у ранній творчості: «Василь сидів кінець стола на лаві. Як смола, чорніли його кучері <…> а запалене молоде лице, обмите свіжою водою, засвітилось при світлі, як свіжий мак на городі. Поки засягає шапка – 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!» [89, с. 53-54] Такі зображення нерідко були ідеалізовані. С. Єфремов навіть критикував письменника за надмірну ідеалізацію: «<…> такий хороший, що аж пориває трохи його розкушлати, розпатлати, розхристати, зменшити йому краси <…>» [36, с. 444].

Привертає увагу взаємодія народної іронії та естетичних порівнянь. У «Кайдашевій сім'ї» І. Нечуй-Левицький наводить два протилежних портрета братів Карпа та Лавріна: «гострі карі очі» – «веселі сині», «блідість» – «рум'яність», сердитий вираз обличчя – привітний [95, с. 301].

Прикметно, що відмінність характерів також проявляється у їхній розмові про дівочу красу: привітний Лаврін використовує гарні порівняння, знаходячи красу у 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»; «сватай Одарку Ходаківну: ця

тоненька, як очеретина, гнучка станом, як тополя; личко маленьке й тоненьке, мов шовкова нитка; губи маленькі, як рутяний лист» – «Та в неї лице, як тріска, стан, наче копистка, руки, як кочерги, сама, як дошка, а як іде, то аж кістки торохтять» [95, с. 302-303]. Таким чином, портрети-описи, подані у діалогах, доповнюють враження від портретів братів, розкривають риси характеру та підкреслюють різницю між ними.

Зауважимо, що найчастіше фольклорні засоби поєднуються з реалістичними. Д. Чижевський вбачав суть реалізму не у 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» [152, с. 19-20].

І. Нечуй-Левицький виділяє загальні риси для кожного соціотипу. Так, образи Василини-селянки та Василини-бурлачки («Бурлачка») 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, од нічної зміни коло парових машин. Вони були проворніші й сміливіші за дочок хліборобів, вміли пишатись, неначе вони були панянки, ходили дрібною швидкою ходою, нагинаючи плечі й голову трохи вперед» [82, с. 239].

Фіксує письменник і проміжний момент між селянством та бурлакуванням, у якому Василина, по суті, візуально не асоціюється з жодним станом, 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» [82, с. 197].

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, відтіняючі найвиразніші риси характеру чи одягу персонажів. Так, у п'яниць – червоні обличчя й сині носи, в офіцерів – старі брудні мундири та ін.» [126, с. 86].

Письменник загалом намагається виділити візуальний код для кожної групи персонажів. Так, українка матиме карі очі та чорні брови, а полячка – сірі очі та світле волосся: «Тільки мати мала великі, щиро польські сірі очі, нагадуючі каламутну воду або просте скло, припале порохом <...> Карі ж очі коли і бувають у котрої, то не з рідної раси, – це українська позичка» [114, с. 186]. Портрети представників однієї нації матимуть спільні риси.

Спільним у портретах греків Мурашкової та Селаброса («Над Чорним морем») є «класичне лице», 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 спахнути полум'ям <...>» [109, с. 101]; «Довговасте 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». [109, с. 104].

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, великий, як верства, міряв хату широченними ступенями, розпустивши крилами поли свого замазаного халата. Українець, гладенько причесаний, чисто убраний, сидів коло свого столика й писав» [121, с. 9-10].

Зазначимо, що письменник не обмежується порівнянням українців з представниками інших націй: він аналізує представників 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 на голові» («Хмари») [121, с. 12], «з маленькими руками, які має полтавське жіноцтво» («Микола Джеря») [106, с. 98], «Довгенький, трохи загострений чернігівський вид її дуже скидався на іспанський» («Без пуття») [80, с. 330], «Це був тип одеський, гарний, рослий, дужий тип південного надморського краю» («Над Чорним морем») [109, с. 258].

Оповідання «В Карпатах» взагалі нагадує антропологічне дослідження: «Тутешні русини мають тип опрічний од мазурського та словацького <…> Було видно між дівчатами кільки типів, зовсім південних, ніби херсонських, з карими очима та чорними бровами, з оригінальним чистим виразним прорізом уст. Пружки лиця в тутешніх людей нагадують більше подолян та волинців: вони тонкі, дрібні» [85, с. 373-374].

Д. Наливайко наголошує, що для реалізму характерним є «ставлення до дійсності як до предмету спостереження, вивчення та достовірного відтворення» [76, с. 6]. Подібне ставлення знаходимо у портретуванні І. Нечуя-Левицького, який спостерігав за різними типами людьми, узагальнював місцеві та національні особливості, що відповідає визначенню реалізму як аналітичному напрямку.

Варто додати, що у своїй реалістичній манері письменник використовує такий принцип, як соціографію, тобто зображення типових соціокультурних типів. Згідно з правилами соціографії про станову приналежність людини можна було судити з зовнішності. Так, у описі панів застосовуватиметься епітет «делікатний», руки їх завжди будуть «білими» на противагу «чорним, жилавим» селянським.

Слід зазначити, що типи можуть змінюватись під впливом обставин чи середовища. Таким є пан Ясштембський («Бурлачка»): «Серед дівчат та хлопців молодий Яштшембський поводився, як простий парубок. Сільське життя серед простих людей, женихання з дівчатами – все це поклало на йому,

поверх панського шару, ще другий, мужицький шар, дуже простий. Побачивши його між селянами, можна було подумати, що то мужик вбрався в панську одежу <…> Тільки ж він входив в покої між панів та паннів, на його знов сходив, ніби з неба, незвичайно делікатний тонкий дух [82, с. 157-158].

Цікавий приклад письменник наводить у оповіданні «Живцем поховані». Через обставини (у пана відібрали маєток, тому він змушений заробляти та, відповідно, не має статків) образ героя важко однозначно співвіднести з визначеним соціальним станом: «Чи це мужик, чи пан? Чи наймит, чи хазяїн фаетона?» – майнула в мене думка: на йому мужицька одежа, а з лиця зовсім пан, неначе на козлах сидів переодягнений за наймита справдішній панок: стан тонкий, постать рівна, руки білі, з лиця красунь» [92, с. 262].

І. Нечуй-Левицький увиразнює 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 Василині негарною: «Руді брови! Коси, як коноплі! Очі, як у сови! Ой, погана ж!» [82, с. 210]. 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» [135, с. 142-143].

Через сприйняття візуального письменник також показує відірваність одного стану від іншого. Панянки Катерина та Ольга («Хмари»), перебуваючи у закритих стінах Інституту благородних дівиць, забувають народний одяг, сприймаючи українських селян 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» [121, с. 109].

Зазначимо, що у реалізмі метонімічні деталі відіграють неабияку роль. Д. Чижевський навіть вбачав у цьому головну ознаку реалізму: «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» [152, с. 49].

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 світиться в їх», – подумав Фесенко. Маня й справді дивилась на його своїми безвинними дитячими очима. В неї були очі гарної ситої телички» [121, с. 258].

Через прикметну деталь зовнішності Нечуй-Левицький розкриває характер персонажів. Так, у повісті «Причепа» великий ніс Теодозі має подвійне навантаження, адже не лише робить героїню негарною, а й розкриває її виняткову спостережливість: «Теодозя насторочила замість вуха довгий ніс і прислухалась» [114, с. 309], «Ніхто того не бачив, тільки Теодозя почула те довгим носом <...>» [114, с. 331].

Домінантою образа Артемія є вуса, за якими письменник наче приховує весь портрет, обмежуючись цією характерною деталлю: «Над його широкими устами 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, трохи не під самісіньким носом» [113, с. 140].

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»? [13, с. 43]

Питання риторичне. Видається, що І. Нечуй-Левицький наближається цим портретом до портретів М. Гоголя, з одного боку, й до фольклорних іронічних портретів, з іншого. Схоже поєднання Н. Крутікова вбачає у 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)» [53, с. 113].

Таким чином І. Нечуй-Левицький описує Елпідифора («Неоднаковими стежками»), зосереджуючи увагу на одязі персонажа, який видається втіленням героя, його аналогією, що доводить внутрішню порожнечу: «В його шафі одежа не висіла на кілочках, а ніби стояла <...> В шафі ніби стояв довгий рядок Елпідчфорів: 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» [110, с. 280].

Цікаво, що сам письменник у повісті «На гастролях у Микитянах» зазначав: «В веселий безробітний час Флегонт Петрович часом любив трошки пожартувать. 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» [108, с. 60].

К. Сізова, аналізуючи особливості портретування у І. Нечуя-Левицького, виокремлює опозиційні пари героїв: «вогненний» герой, що належить до категорії емоційних, пристрасних борців, які не можуть помиритися з дійсністю, протестують проти неї, та «зоряний» герой, розумний, спокійний, який стійко переносить страждання» [135, с. 150].

З поділом важко не погодитись, адже таке протиставлення притаманне багатьом творам письменника. Вогненні образи: Микола Джеря, Мокрина

(«Микола Джеря»), Марина («Дві московки»), Олеся та Онися («Старосвітські батюшки та матушки») співіснують з зоряними: Нимидора («Микола Джеря»), Ганна («Дві московки»), Мосаковський та Балабуха («Старосвітські батюшки та матушки») тощо. Ключовим втіленням дослідниця вважає Паміру та Саїба у оповіданні «Скривджені й нескривджені», який Нечуй прямо співвідносить з богинею зорі та богом грому (вогню) [135, с. 150-151].

Опозиційні пари героїв мають свої візуальні окремі риси. Окрім асоціацій із зорею (ясний тихий погляд, білий колір) та вогнем (семантика горіння, блискавичний погляд, червоний колір), можна виокремити і фізіогномічні відмінності. «Зоряні» персонажі мають кругле обличчя (Нимидора з «Миколи Джері» та Ганя з «Двох московок»), «вогненні» – гостре підборіддя і видовжене обличчя (Марина з «Двох московок», Онися з «Старосвітських батюшок та матушок») [135, с. 150-169].

На нашу думку, взаємозалежність характеру персонажа та форми обличчя можна розглядати подвійно: як данину фольклорній традиції, адже коло асоціюється з повним місяцем, і у руслі спостережень, притаманних реалізму, який намагався виявити зв’язки між зовнішністю та характером.

Прикметно, що у статті «Світогляд українського народу» І. Нечуй-Левицький акцентує на увазі давніх українців до небесних світил, що свідчить про інтерес письменника: «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 раньше, ніж земля і все, що на землі» [116, с. 280].

Додамо, що опозиційність можна вважати однією з характерних рис для творчості І. Нечуя-Левицького. С. Єфремов дорікав письменникові «парністю персонажів»: «дві московки, дві Кайдашеві невістки, дві баби, зрештою, дві бурлачки» [37, с. 48-49]. 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 <…> Подібний принцип сюжетоскладання провідний у творчості Нечуя-Левицького» [71, с. 146].

Персонажі повісті «Князь Єремія Вишневецький» також порівняються за декількома 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.

Так у 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 <...>» [98, с. 38]; «В широкуватому лиці, у високому чолі виявлялась чоловіча енергія та завзятість. В сталевих очах світився чоловічий розум» [98, с. 38].

Домінантою образа є чоловічі риси, акцент на твердому характері та схильності до влади. Зазначимо, що опис Гризельди Єремією, Домініком та автором збігається. Прикметно, що Гризельда зображена 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 коронованої особи, манери та за розум» [98, 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» [98, с. 99]. Зазначимо, що опис Гризельди індивідуалізований, реалістичний, Тодозя, навпаки, виглядає як узагальнений народний образ вродливої дівчини. Складається враження, що письменник описує образ дівочої краси загалом, ідеал, виплеканий у народних піснях, намагаючись бути об'єктивним.

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» [98, с. 51], а Тодозю – як трофей: «Він неначе тільки що зірвав з великою труднотою пишну квітку, що росла десь високо на небезпечних скелях, намилувався нею досхочу, випив з неї пахощі і – потім кинув її на стежку, як зів'ялу й непотрібну» [98, с. 115]. Порівняння Тодозі з квіткою поглиблює фольклорний струмінь її зображення.

Взаємно оберненими є й пара Вишневецький – Заславський. У образі Домініка переважають жіночі риси, співвіднесені з тендітністю та делікатністю: «Князь Заславський білий, як панна, та русявий, та ясний, як повний місяць» [98, с. 60], «Це, певно, якась панна одяглася в лицарські шати й приїхала до нас в гості» [98, с. 46], «Панна, зовсім панна! Він аж надто вже білий та делікатний» [98, с. 48]. Підкреслимо, що зманіженими у І. Нечуй-Левицького постають більшість представників польської шляхти, у 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» [98, с. 100], «Не можу одвести очей од його грізного, трохи навіть страшного виду. Яка краса в тих чорних кучерях та смуглявих рум'янцях! Які різкі та гострі очі! Це демон, але демон з неба, з одлиском якоїсь незвичайної краси» [98, с. 36].

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 Єреміїні очі» [98, с. 129].

Варто відзначити поєднання реалістичних та фольклорних візуальних стратегій, що властиве творчості І. Нечуя-Левицького загалом. Зазначимо, що найбільш характерне вживання фольклорних засобів для ранньої творчості, проте наявне і у більш пізній. Зокрема, у повісті «Князь Єремія Вишневецький» протиставлено образи Тодозі та Грізельди, першу змальовано як ідеал з народної пісні, другу – реалістично.

Слід наголосити на тому, що І. Нечуй-Левицький створив власну концепцію реалізму, яку можна означити, як національний реалізм. Вживання народних форм фольклору письменник вважав обов'язковим через те, що, на його думку, таким чином, можна було віднайти народний дух поезії.

Отже, такі засоби варто розглядати саме як фольклорні, а не романтичні. Серед реалістичних рис можна відокремити соціографію, типізацію, увагу до характерних деталей одягу чи особливостей зовнішності, що втілюють вдачу персонажа; серед фольклорних – застосування порівнянь, ідеалізації, широке використання народних форм.

Також означимо дуальність портретів письменника: персонажі, протилежні за характером, походженням, станом чи національністю мають неоднакове візуальне втілення. Таким чином, можна відзначити взаємозв'язок між вродою та вдачею. Слід зазначити аналітичний підхід по портретування: письменник помічає деталі зовнішності, властиві певному регіону або конкретній нації.

3. 4. Візуальні особливості пейзажів. Пейзажі відіграють значну роль у творчості І. Нечуя-Левицького, на що була неодноразово звертали увагу дослідники. О. Білецький зазначав: «У нього майже немає творів, куди пейзаж не входив би як обов'язковий елемент (навіть тоді, коли це необов'язково по ходу дії)» [13, с. 292].

Ю. Кузнецов виокремлює у творах І. Нечуя-Левицького два види пейзажу: зображальний та виражальний, які протиставляє одне одному. На думку дослідника, «зображальний пейзаж містить докладний опис місця подій, їх авторську оцінку», натомість «виражальний» пейзаж «передає не так місце події, як настрій, переживання героя» [56, с. 84-85].

Приклади обох пейзажів вчений знаходить в «Бурлачці», одному з перших творів автора (1880 р.). Порівняймо наведені уривки: «Од самого берега Росі, на південь, де Канівський повіт межується 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» [82, с. 143], «Василина мовчала й голову схилила на груди. В її душі неначе схопилась буря, неначе над вербами загримів грім, заблискала блискавка й насунулись чорні хмари» [82, с. 182].

Перший пейзаж інформує читача щодо місця подій, створює «ефект реальності», тобто означує конкретне місце, яке існує насправді і в якому діють герої, щоб читач міг співвіднести твір з визначеним часопростором, сприйнявши події повісті як ті, що могли відбутися насправді. Слід зауважити, що така стратегія у реалізмі доволі типова. 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 Василини, 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 «метафора-навпаки», де людські пристрасті, емоції передаються за допомогою зображення тих чи інших природних явищ» [56, с. 86]. Пейзажі, наведені дослідником, повністю проставлені одне одному: наявність прототипу – відсутність; співвіднесений з реальністю –

уявний; локально-географічний – загальний тощо. Отже, це доводить неоднозначне використання пейзажу письменником, починаючи вже з ранньої творчості.

У ранніх творах письменника можемо 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» [24, с. 88]. По суті, це означає певну олюдненість пейзажу, співвіднесеність 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 докупи з хвилями. Невже й моє життя так зіллється з його життям?» [109, с. 235]. Героїня прямо асоціює свій емоційний стан з природою: «Зорі мої ясні! Не сходьте на небі! Не взрушуйте мого серця, не несіть мені мук!» [109, с. 236]. Цікаво, що при світлі для Саня задумується про жіночі курси і вирішує відректись від Комашка, а зорі, навпаки, навівають роздуми про кохання.

Варто зауважити, що своє ставлення до подій, змальованих у творі, письменник не означує прямо, а передає через візуальні образи, зокрема, пейзажі. Молода Ганя («Причепа») роздумує про власну смерть серед квітучої весняної природи. Таке протиріччя розкриває неприродність цієї події, що зумовлена жорстоким ставленням 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 бажає собі іншого чоловіка («Хмари»): «Постаті на шосі все ворушились, ніби в вертепі кукли» [121, с. 224], «Вона знов дивилась, як по шосі внизу ніби пересовувались люди, мов ляльки в вертепнім театрі» [121,

с. 227]. Слід зазначити, що місцевість І. Нечуй-Левицький показує з точки зору героїні.

Отже, кохання Павла Ольга сприймає як виставу маріонеток, у якій асоціює себе не з актрисою, а з відстороненим глядачем. Додамо, що сам Павло кохає не стільки дівчину, скільки її вроду, ідеальний візуальний образ, який сполучає із мрією про ідеал дружини, далекий від справжньої Ольги. Отже, його кохання також викликає асоціацією з ляльковою виставою.

Прикметним є й сон Радюка після відмови Ольги. Візуальні образи уявляються Павлу у 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 у гарну, підкреслено відмінну від української природи, квітку, яка, попри вроду, може знищити своїми пахощами. [121, с. 264]

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 докупи» [121, с. 265].

Своєрідним порівнянням є протиставлення або суголосність людини та пейзажу. Комашко («Над чорним морем»), помічаючи Маню з матір'ю біля цвинтаря, робить висновок щодо 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» [109, с. 255]. Персонажі «Вольного кохання», навпаки, співвідносять красу героїні з чарівним пейзажем: «Тут до вас пристає оця лугова та лучана розкіш, як до феї» [87, с. 40].

М. Походзіло наводить цікаве міркування, означуючи взаємодію пейзажів та персонажів у оповіданні «Рибалка Панас Круть» та повісті «Не той став». У першому творі природа виступає «немов у взаємодії з героєм твору» [126, с. 67], у другому – виступає контрастним компонентом до

аскетичної душі Романа, якого не вражає краса весняного лісу [126, с. 73]. Таким чином, пейзаж увиразнює ідеї письменника, отже, його використання не обмежується декоративною функцією.

Зазначимо, що роль пейзажу у І. Нечуя-Левицького не зводиться до означення місця подій, паралелізму чи порівняння – природа наділена силою, що здатна змінити людину. Наприклад, Василина («Бурлачка») під впливом весняної природи вирішує повернутись до життя; Дашкович («Хмари»), побачивши красу степу, вирішує присвятити себе вивченню рідного краю.

Поетичність пейзажу підсилює почуття Наркиса («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 одліском вечірнього сонця в його в серці розжеврілось й запалилось щире кохання» [108, с. 80].

Принагідно зазначимо, 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 вітрила на кораблі стали проти неї ще біліші і блищали, неначе проти чорного поораного поля» [54, с. 14].

На противагу селянину Миколі, пейзаж для артиста з повісті «На гастролях в Микитянах» співвідноситься з іншими асоціаціями: «Усю Рось неначе хтось закидав рожевими тахлями або жмутами шовку та чудернацькими квітками, – промовив стиха Літошевський до жінки» [108, с. 133]. Варто зауважити, що опис автора збігається з думками Літошевського, що створює відчуття об’єктивності: «По Росі на блакитній воді так само неначе попливли рожеві та червонясті хмарки, ніби хтось

накидав в прозоре річане лоно шматків та клаптиків дорогої квітчастої тканки <…>». [108, с. 133].

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 <…>» [84, с. 96-97]. Отже, велике значення для письменника мало адекватне відтворення об'єкта та суб'єкта бачення. Умовно кажучи, пейзажі у сприйнятті селянина мали відповідати його уявленню про світ, отже, він асоціює незвичний морський пейзаж із звичними краєвидами поля тощо.

Про особливу, реалістично-картографічну манеру І. Нечуя-Левицького поєднувати описи природи з топографічними довідками варто сказати окремо. О. Білецький підкреслював: «Українська природа, в сліпучо-яскравих барвах показана Гоголем, здавна була предметом захопленого славослов'я мандрівників, але вперше в особі Нечуя-Левицького вона знайшла спостерігача-живописця, у якого захоплення не заважало топографічній точності» [13, с. 304]. Схожим чином висловився М. Тарнавський: «Його особиста географія – це шлюб репрезентативної точності з пошуком краси» [138, с. 225].

Важко не погодитися з дослідниками: додамо, що І. Нечуй-Левицький вважав топографічність однією з обов'язкових вимог реалізму (підрозділ 1. 3.) Кожен твір письменника містить вказівку на місце дії. Наприклад, уривок з «Вечора на Владимирській горі» поєднує географічні назви з відтворенням пейзажу: «Я сягаю оком по тому просторі на захід сонця, оглядаю його, і перед моїми очима темною смугою 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 достягають до Дніпра в сизій далечі» [83, с. 72].

Т. Гаврилова зазначає, що «більшість уживаних автором географічних назв є реалонімами», тобто справжніми назвами, що створює ефект достовірності [22, с. 500]. Дослідниця вважає, що «основна мета використання їх у тексті – локалізаційна, тобто вказівка на місце дії» [22, с. 502] На нашу думку, топографія письменника виходила за межі означення простору дії: український простір мав ствердити існування України, яка, зазначимо, 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?» [62, с. 41] Для І. Нечуя-Левицького це була ідея цілісної, вільної України, що зумовило картографічність та топографічність письменника та певні територіальні рамки, з яких він не радив «виходити» авторам, акцентуючи роль винятково українських пейзажів. Як влучно підкреслює М. Тарнавський, «його твори покликані відобразити красу і реальність України» [138, с. 254].

За визначенням О. Пронкевича, який досліджує взаємозв'язок нації та національного пейзажу у 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» [127, с. 256]. Схоже ставлення, на нашу думку, властиве для І. Нечуя-Левицького: український пейзаж для письменника пов'язаний з культурою та історією, тобто є носієм певних національних значень.

Радюк («Хмари») під впливом степового пейзажу починає уявляти українське минуле: «Вся степова трава, всі степові квітки були неначе обмочені в кров, виросли 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» [121, с. 108]. Таким чином, як зазначає М. Кодак, «<…> ідеологізованим,

національно репрезентативним іноді постає навіть пейзаж» [51, с. 45]. Описує І. Нечуй-Левицький і маркований український простір, зокрема, присвячує оповідання могилі Т. Шевченка, містам Дрегочин та Остріг [122; 91].

Б. Андерсон у праці «Уявлені спільноти» пояснює взаємозв'язок між нацією та відтворенням її території на карті, зокрема, у колоніальному аспекті. Так, наприклад, існувала карта-емблема, 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 впізнаваності та широкому застосуванні [3, с. 217].

Подібну стратегію використовував письменник, називаючи реальні міста України, описуючи пам'ятки та пейзажі, акцентуючи на їхньому існуванні, але оминаючи інші країни, таким чином немов створюючи літературну карту. Територія для І. Нечуя-Левицького є перш за все національно маркованою, українською, реальною.

Письменник навіть порівнює різні частини України, звертаючи увагу на найменші дрібниці: «Такої зелені, як на Підляссі та Поліссі, не можна нігде побачити, окрім гірських планин та долин» [91, с. 15]. Н. Крутікова 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» [54, с. 20].

Слід додати: відтворюючи пейзажі, письменник спирався на власний візуальний досвід, що було поширеним явищем у реалізмі. Варто зауважити, що значну частину життя (33 роки) І. Нечуй-Левицький провів у Києві, що зумовило відтворення київських пейзажів у низці творів («Хмари», «Без пуття», «Київські прохачі», «Ніч на Дніпрі», «Вольне кохання», «Апокаліптична картина у Києві»). Д. Лавров зазначає, що «одним з

найвидатніших естетів і співців неповторної краси Києва, першовідкриваем його найпотаємніших та найпоетичніших куточків був сам Іван Семенович Нечуй-Левицький» [59, с. 146].

Отже, відтворення пейзажів було детерміноване власним візуальним досвідом письменника, по-перше, й прагненням наголосити на красі та реальності України, по-друге. Т. Гаврилова у статті «Топонімія творів Івана Нечуя-Левицького» вказує на те, що письменник «обмежується головним чином Україною»: «Неукраїнські» власні георгафічні назви, як правило, є позасюжетними, безпосередньо не пов'язаними з місцем подій» [22, с. 500-501].

Варто наголосити, що зазвичай закордонні назви служать своєрідними порівняннями – Нечуй-Левицький наче вписує Україну у світовий контекст. Наприклад, у «Ночі на Дніпрі» він порівнює красу українських лісів з горами Альп: «По один бік широких лук стояли суцільним рядком височезні осокори й дуби цілою, ніби суцільною масою, мов скелі наче десь в Альпах» [112, с. 194]; описуючи київську пожежу у 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» [78, с. 261].

Слід зазначити, що Нечуй-Левицький мав досвід закордонних мандрівок: письменник відвідав Москву та Петербург, Вільно та Ригу, Швейцарію, викладав у Польщі. Тобто він міг написати твір, місцем дії якого не є Україна, адже 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». За влучним висловлюванням І. Франка: «Він був українцем і українським, виключно українським письменником» [146, с. 371].

І. Нечуй-Левицький відтворює різноманітні українські пейзажі: степові («Бурлачка», «Дві московки», «Микола Джеря»), мариністичні («Над чорним морем», «Микола Джеря», «Навіжена»), гірські («У Карпатах»); сільські («Кайдашева сім'я», «Бурлачка», «Микола Джеря») та урбаністичні («Хмари», «Без пуття», «Київські прохачі»). Досить поширеною є думка про Нечуя-Левицького як сільського письменника, який не любив місто. 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» [13, с. 634].

Зазвичай така соціологічна критика ґрунтувалась на звинуваченні Нечуя-Левицького у нерозумінні ідеалів пролетаріату, а, отже, прогресу й урбанізації. Зокрема, А. Ніковський у передмові до «Бурлачки» зауважував, що ідея повісті побудована на звеличенні селянського побуту: « <…> вихід із побуту – зав'язка драми, розлука з ним – трагедія, поворот до нього – щастя» [123, с. 23].

Хотілося б зупинитися на реалістичній основі «Бурлачки»: вбивства дітей на Стеблівській фабриці, як зазначає дослідник С. Хаврусь, були непоодинокими упродовж 1840-1880-х років, про що писав у «Киевских епархиальніх ведомостях» брат письменника А. Левицький [149, с. 37]. Отже, Нечуй-Левицький не мав на меті перебільшити жахи бурлацтва унаслідок своєї нелюбові до прогресу, а змальовував їх реалістично.

Проте, повертаючись до пейзажу, хочеться спитати, чи був письменник лише «етнографом села», за визначенням С. Єфремова? [36, с. 467]. Прикметним у цьому зв'язку є спостереження М. Тарнавського, який писав: «<…> його сільські краєвиди – це радше естетичне замилування оперного співака у відпустці, ніж практичний погляд трударя, котрий ціле життя орав землю. У Нечуєвій Україні вдосталь мальовничих пейзажів і замало пшеничних ланів» [138, с. 92].

Прикметним є порівняння сільського та міського пейзажу у «Хмарах», що доводить позитивне ставлення письменника і до урбаністичних краєвидів: «Після города, після кабінету, після філософії все те здалось йому таким новим, таким оригінальним, таким живучим, що він сам собі здавався мерцем серед тисячі пульсів сільського життя. Йому прийшла на думку велика вулиця в великому місті, де кипить, хоч вище й інше, але так само кипить життя» [121, с. 90].

Отже, варто підкреслити, що для І. Нечуя-Левицького місто не є ворожим середовищем. Ганя (героїня «Причепи») навіть уявляє місто як мрію: «Згадала вона про те Кам'яне, як про чудовий сон, що снився 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» [114, с. 173].

Одним із зразків урбаністичних пейзажів письменника можна вважати «Вечір на Владимирській горі»: «Дивлюся я, од темної трамвайної станції на самому краєчку кручі простяглося шість широких арок з стовпчиками, закруглених зверху, неначе в широкій галереї. Ці усі арки галереї були помережані ніби взорцями з рам і засклені, і мені здалеки здалось це усе якоюсь оранжереєю, що світилась наскрізь, бо була засклена тахлями в мережаних чудернацьких шибках з обох боків» [83, с. 92].

Варто підкреслити різницю між вищезгаданим пейзажем із пізньої творчості («Вечір на Владимирській горі», 1910) та пейзажем із ранніх творів письменника. Наведемо приклад із «Хмар» (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. За Дніпром, за білою смугою піску, на всі

боки чорніли бори до самого краю обрію, скільки можна було засягти оком, ледве підіймаючись в далеку Чернігівщину» [121, с. 113].

Неважко помітити різницю в наведених пейзажах з ранньої та пізньої творчості: 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. Означуються почуття письменника, які виходять за межі замилування красою: «витріщив очі з дива», «найшов острах» [83, с. 92].

Зрештою, світ втрачає свою предметність і стає ілюзорною іграшкою, грою уяви: «Мені здалось, що ця галерея висить в темряві навкіс 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!» [83, с. 92].

Схожою за способом переплетення «виражень та вражень» виглядає «Ніч на Дніпрі». У цьому оповіданні суб'єкт бачення співвідноситься з автором: 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» [112, с. 193].

Картини-описи природи поєднуються у письменника з враженнями, які набувають форм очуднення: «На душогубках в фіолетовому світі вже виразно визначувались постаті молодиць, 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 <…>» [112, с. 196-197].

Нечуй-Левицький навіть повністю «забуває» пейзаж, концентруючись на враженнях від нього, і ці враження формує у 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...» [112, с. 192-193].

Отже, у пізній творчості можна відзначити преміпресіоністичні засоби у творенні пейзажів. О. Шупта-В'язовська у статті «Преімпресіонізм у творчості І. С. Нечуя-Левицького» відзначає риси 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, яке надає пейзажам моментального настрою. Причину цього дослідниця вбачає у «артистизмі» та пов'язує із зоровим сприйняттям як стильовою домінантою [156, с. 145-149]. Слід додати, що пізніші пейзажі письменника фіксують не лише саме зображення, а й враження від нього, настрій та почуття, що також є виявом імпресіонізму.

Отже, пейзаж у І. Нечуя-Левицького займає визначне місце у творчості, не обмежуючись декоративним функціями: він поєднаний з роздумами персонажів, їхнім психічним станом, історією тощо. З ранньої творчості письменник використовував пейзаж з різною метою: від означення місця події задля створення реалістичного ефекту до пейзажу-метафори, що асоціювалася з певним станом героя.

Так, письменник передає своє ставлення до смерті Гані («Причепа») через весняний пейзаж, на фоні якого її смерть виглядає неприродною; Навроцька («Над Чорним морем») асоціюється з описом цвинтаря, що означає моральну смерть героїні; підкреслено сценічний пейзаж натякає на штучність стосунків Радюка та Ольги («Хмари»). Зрештою, саме краса природи допомагає Василині («Бурлачка») жити далі.

Пейзаж співвідноситься з поглядом героя, тобто опис залежить від того, хто саме на нього дивиться. Для деяких творів пейзаж є

сюжетотворчим: зокрема, оповідання «Вечір на Владимирській горі» та «Ніч на Дніпрі» описують пейзаж та фіксують враження від нього. Пейзаж у прозі письменника завжди має естетичну цінність, співвіднесений з красою та гармонією.

Навіть суто інформативний пейзаж виконує топографічну функцію, означуючи реальний простір, стверджуючи існування України через уявлення про її територіальну цінність. Національний пейзаж виступає носієм певних національних значень, зокрема, І Нечуй-Левицький пов'язує пейзаж з історичними подіями, що там відбулися. Таким чином, український пейзаж є однією зі складових національного варіанту реалізму. Слід додати, що пейзаж письменника є своєрідним текстуальним атласом, на якому зображено не лише краєвиди, будівлі чи пам'ятки культури, а й визначено особливості ландшафту, типи рослин тощо.

Варто наголосити на творчій еволюції письменника. Раннім пейзажам притаманні реалістичні (картографічність, наочність, залучення справжніх назв, відтворення особливостей ландшафту тощо) та романтичні (взаємодія пейзажу та персонажа, паралелізм природи та стану героя, вплив природи тощо) риси. Пізні пейзажі набувають імпресіоністичного забарвлення: письменник означує свій настрій, фіксує враження, звертає увагу на гру світла та тіні тощо.

Висновки до третього розділу. Аналізуючи візуальність XIX століття, варто наголосити на бурхливому розвитку візуальних мистецтв під кінець століття, а саме – театрального та живописного різновидів. Слід додати, що І. Нечуй-Левицький активно цікавився цими мистецтвами, зокрема, був автором п'єс, писав критичні нариси про мистецтво, цікавився живописом. Вплив цих мистецтв прочитується у способах застосування візуальних театральних та живописних стратегій у творчості письменника.

І. Нечуя-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..

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

Живописні засоби візуальності властиві для творчості І. Нечуя-Левицького загалом, на відміну від театральних, які стають сюжетотворчими для «Навіженої» та «Київських прохачів», проте не є обов'язковими для більшості творів. Слід зазначити, що письменник бачив світ як картину, що обумовлювало не лише відтворення, скажімо, пейзажу у найменших подробицях, а й застосування прийомів, властивих живопису, створення своєрідних «картин у прозі», викликало асоціації побаченого з картинами чи художніми техніками.

Портрети персонажів письменник поміщає на кольорове тло, яке, по-перше, личить до очей, волосся тощо героїв, по-друге, створює фон, який робить портрети виразнішими, рельєфнішими, дозволяє асоціювати ці описи з описом картин. У пейзажах письменник виділяє перспективу, взаємодію світла та тіні, відтінки кольорів, що нагадують процес нанесення барв на полотно. «Апокаліпсична картина у Києві» перегукується з картиною К. Брюллова «Останній день Помпеї».

Включає до творів І. Нечуй-Левицький і описи картин, килимів тощо, які мають символічне навантаження або розкривають характер їх власників, відповідно до метонімічної функції реалізму. Прикметно, що самим героям теж властиве чуття кольору: негармонічність стає об'єктом критики, суто візуальні стратегії (кольорові плями на сірому тлі) застосовують персонажі «Навіженої», «Неоднаковими стежками».

Дослідники підкреслюють наявність фольклорних засобів у портретуванні, які сам письменник трактує у руслі національного варіанту реалізму. Народні поетичні форми мають втілити код української нації. Починаючи з ранніх творів, І. Нечуй-Левицький застосовує і реалістичні засоби портретування.

Письменник намагається виділити візуальний код для кожної групи персонажів. Портрети представників однієї нації наділені спільними рисами: портретні характеристики греків Мурашкової та Селаброса («Над Чорним морем») звертають увагу на «класичне лице», чорні очі, виразні уста. І. Нечуй-Левицький відзначає й локальні візуальні відмінності, властиві жителям різних областей України: так, Мокрина («Микола Джеря») має маленькі руки, властиві полтавському жіноцтву.

Письменник виокремлює і типові риси, характерні для представників різних станів – наприклад, підкреслює, що бурлачки ходять інакше, ніж селянки. Акцентує письменник на різниці між ідеалами кожного стану: розпущене за останньою модою волосся пані Олесі священики асоціюють відповідно до своїх уявлень з хворобою героїні («Старосвітські батюшки та матушки»).

Використовує І. Нечуй-Левицький і візуальну метонімію – домінантою портрету Мані є байдужий погляд телички («Хмари»). Характерним засобом є парність персонажів, які протиставлені одне одному зовнішньо і внутрішньо, що доводить спробу пов’язати характер та вдачу персонажів. Отже, реалістичні та фольклорні засоби портретування творчо поєднуються у багатьох творах письменника.

Пейзаж займає визначне місце у творчості І. Нечуя-Левицького. Не обмежуючись декоративним функціями, він поєднаний з роздумами персонажів, їхнім психічним станом, історією тощо. Так, письменник передає своє ставлення до смерті Гані («Причепа») через весняний пейзаж, на фоні якого її смерть виглядає неприродною; образ Навроцької («Над Чорним морем») асоціюється з описом цвинтаря, символізуючи моральну смерть

героїні. Пейзаж співвідноситься з поглядом героя, тобто опис залежить від того, хто саме на нього дивиться.

Навіть суто інформативний пейзаж виконує топографічну функцію, означуючи реальний простір, стверджуючи існування України через уявлення про її територіальну цінність. Національний пейзаж виступає носієм певних національних значень, зокрема, І. Нечуй-Левицький пов'язує пейзаж з історичними подіями, що там відбулися. Таким чином, український пейзаж є однією зі складових національного варіанту реалізму.

Варто додати, що пейзаж письменника є своєрідним текстуальним атласом, на якому зображено не лише краєвиди, будівлі чи пам'ятки культури, а й визначено особливості ландшафту тощо. Раннім пейзажам притаманні реалістичні (картографічність, наочність, топографічність) та романтичні (взаємодія пейзажу та персонажа, паралелізм природи та стану героя, вплив природи тощо) риси. Пізні пейзажі набувають імпресіоністичного забарвлення: письменник означує свій настрій, фіксує враження, звертає увагу на гру світла та тіні тощо.

Пейзаж, як і портрет, є суто українським, спрямованим на відтворення національного варіанту реалізму: більшість топонімів, використаних письменником, означують реальні міста та села України. Окремо слід сказати про картографічну точність І. Нечуя-Левицького, увагу до деталей ландшафту, географічних назв тощо. Схожу аналітичність можемо виявити і у портретуванні.

РОЗДІЛ 4
ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ: ІНТЕРТЕКСТ «КАЙДАШЕВОЇ СІМ'Ї» І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

4. 1. Живописна ілюстрація. По-новому подивитись на повість І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» пропонує видавництво «Основи», акцентуючи саме на зоровому аспекті – ілюстраціях В. Ляшенко. 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» [34]. Отже, видання «Кайдашевої сім'ї» є спробою осучаснення художнього тексту за допомогою ілюстрацій, а також зацікавити читача одним мистецтвом через інше.

Така концепція оформлення «Кайдашевої сім'ї», по-перше, актуалізує повість через її візуальний дискурс. По-друге, художниця розповідає про події XIX ст. візуальною мовою XXI ст., усуваючи часову відстань між письменником та читачем. Із сучасних художніх засобів можемо назвати техніку колажу, підписи до ілюстрацій транслітерацією (передача слів української мови англійськими літерами), вживання смайлів (маленьких зображень емоцій, людей, предметів чи станів) біля номеру сторінки, використання елементів комп'ютерної гри, мемів та коміксів.

Знайомство з книгою розпочинається візуально – зображенням на обгортці. 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 поставлені попарно: натяк на Кайдашиху й Кайдаша, Лавріна й Мелашку, Карпа і Мотрю. Це навіює подвійну асоціацію: з виставою та тваринним началом.

Художниця вдається до кодування, розгадати яке можуть активні користувачі інтернет-мережі. Портрет Нечуя-Левицького зображено у чорно-сіро-біло-фіолетових кольорах, які є символами асексуальності, на ньому –

напис «censored», який означає «заборонено цензурою». Цей напис зазвичай використовується у коміксах, автор яких оминає сцени сексу, лише натякаючи на них. Портрет і життєпис руйнують макет канонічного взірця біографії у шкільних підручниках з української літератури: подано деякі незвичні факти, зокрема, про педантичність письменника, його аскетизм та знамениту парасольку, без якої він не виходив з дому.

Як і письменник, художниця починає ілюстрацію повісті пейзажною замальовкою [96, с. 8-9]. Зазначимо, що письменники-реалісти використовували пейзаж на початку твору зазвичай для означення місця дії, співвіднесеності персонажів з певним простором. Таку функцію виконує і ландшафт Семигор. В. Ляшенко не обмежується такою функцією пейзажу: ілюстрація стає символічною, натякаючи на майбутнє. Поряд з «візуальними прикметами» Семигор, як-то, поля, гори, будинок, соняшники та кукурудза, змальовано пляшки з-під спиртного та мазок чорної фарби. Із «нейтрального» пейзаж стає символічною сценою для розгортання подій.

Наступна пейзажна ілюстрація відтворює мандрівку до Києва [96, с. 100-101]. Зображення можна розглядати у трьох аспектах: відтворено дорогу (рух жінок у мусульманському вбранні асфальтом), показано кінцеву точку – Київ та мету (враження від молитви відтворено чорно-білими зображеннями обіймів жінок та білих рук, частково замазаних у чорне, які викликають асоціацію із брудом, гріхом та очищенням). Київ представлено двома символічними пам'ятниками: левом (пам'ятник Самсону, про який згадано у повісті) та сучасною скульптурою Батьківщина-Мати.

Ілюстрація церковного Києва суголосна антиклерикальним настроям письменника [96, с. 100-101]: фрагменти реальних сучасних храмів стоять на динозаврі – тварині, яка суперечить біблійній теорії походження людини; простягаються чотири руки-вказівки з надписами про те, де саме «краща церква» (десь дешевше говіти, десь є молоко Богородиці). У малюнках з'являється наочність, властива літературі реалізму, – фото-фрагменти

сучасних храмів Києва, адже однією з вимог реалістичної літератури є візуальне відтворення дійсності, її предметність, зримість.

Як зазначає художниця В. Ляшенко: «Ілюстрації до книги – це не зображення того, як виглядали Мотря чи Кайдашиха, це зображення напружених і зовсім не ідеальних стосунків, які диктував характер графіки» [34]. 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 подані крізь призму чоловічого погляду. 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» [30]. Серія портретів починається зображенням Мотрі [96, с. 14] через погляд закоханого Карпа. Поряд із осучасненим жіночим портретом – квіткова домінанта із мальв, троянд, букету лаванди.

Письменник часто порівнював жіночу красу із квітами, зокрема, Мелашку Лаврін прямо асоціює із квіткою [96, с. 66]: «за Россю, коло скелі на долині, вкритій зеленим житом, червоніла якась велика квітка». Основний колір ілюстації-портрету Мелашки [96, с. 68] – червоний (стрічка, фарба); так само змальовано ружі та калину – символи, що позначають фольклорні образи жіночої вроди. На їх фоні – розмита жіноча постать, можливо, показує відстань між спостерігачем і об'єктом, адже Лаврін вперше побачив 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 у чоловічому погляді Лавріна. Т. Гундорова, аналізуючи повість І. Нечуя-Левицького «Бурлачка», наголошує на злитті материнського архетипу природи з героїнею, відображеною у її дзеркалі: «Символізація жінки в дзеркалі у Нечуя вже не демонічна, а божественна. Божественна Природа є тим

дзеркалом, в яке дивиться наратор Нечуя-Левицького» [30]. Отже, Мелашка стає квіткою, втрачаючи свою сутність, у погляді Лавріна. Художниця, однак, включає жіночу тілесність в ілюстрацію, хоч і заповнює «перший план» зображенням квітів.

Іншого відтінку набуває портрет Кайдашихи [96, с. 31], який теж відтворює враження від неї інших персонажів: «Вона довго терлась коло панів і набралась од їх трохи панства» [96, с. 15]. До старечої постаті у 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 Нечуя-Левицького вдягалась пишно і багато, «як у неділю» [96, с. 28], любила чепуритись, демонструвати заможність (чого варта одна лише деталь – жовті чоботи), проте оточуючі дражнили її «панею економшею» [96, с. 31], сприймаючи як хвалькувату недалеку жінку. Створюється ефект підкресленої театральності, невідповідності зовнішнього і внутрішнього, зсув бачення героїнею себе та іншими персонажами.

Окремо слід сказати про ілюстрації, які виявляють марення Омелька, акцентують на його незвичному баченні, відмінному від інших персонажів. Світ, який уявляється Кайдашу, нереальний, фантастичний, ворожий. Таких зображень у книзі три.

Перше зображення [96, с. 18-19] 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 буквалістичний «переклад» слів персонажа: «Як же я прийду додому без очей?» [96, с. 18].

Другий малюнок [96, с. 42] 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 здоровою, як ночви головою, з страшними червоними очима, з огняним язиком» [96, с. 42].

Зображені люди у масках кози та коня неначе суперечать тексту: жах літературного твору змінюється на підкреслену театральність, штучність.

Третя картина [96, с. 134] уособлює остаточний перехід Омелька у світ марення. Символічний портрет Кайдаша (шокований чоловік з алкоголем) немов включений у гротескну картину світу: синьо-білий фон, підкреслено нереальні рослини та тварини навівають відчуття несправжньості, штучності. Розділений навпіл кролик підкреслює контраст між дійсністю та її сприйняттям. Отже, Кайдаш із спостерігача «інакшого світу» перетворюється на його творця, відстань між ним та його маренням нівелюється, власне, він сам стає об'єктом своїх візій. Остання невеличка ілюстрація [96, с. 137] – паща хижої риби – уособлює смерть Омелька від води.

Зображуючи нереалістичне бачення Кайдаша, І. Нечуй-Левицький відходить від канонів мімезису, тобто побачене Омельком виглядає неприродним, видозміненим, фантастичним. Марення набувають особливих ознак: змінення розміру у порівнянні з дійсністю, порушення парадигми мертве-живе, співіснування справжнього та вигаданого. Наприклад, Омелько справді бачить померлого чумака і розмовляє з ним, як з живою людиною, тобто несвідомо вводить свої марення у реальну картину світу. Саме це відчуття точно схоплено і передано В. Ляшенко. Простіше кажучи, марення Кайдаша самі по собі є неміметичною стратегією І. Нечуя-Левицького, яка передана неміметичними малюнками.

Найбільше зображень присвячено складним стосункам у родині Кайдашів. Перша ілюстрація – до текстового фрагменту: «Як була я у панів, то робила за двох таких, як ти» [96, с. 36-37]. Варто додати, що зображення і цитата з тексту поєднані на одному аркуші, що створює ефект взаємодоповнення та взаємопосилення, поєднання текстового і візуального послання.

На картині – символічні Мотря та Кайдашиха, між якими – відстань, заповнена вогнем та горщиками, як натяк на те, чим пишалась Маруся – роботою у панів куховаркою. Постать Мотрі – згорблена, принижена, на

підлозі з низько похиленою головою; замість Марусі – лише кам'яна голова з надписом «Віп», розміщена зверху. Кам'яна голова Кайдашихи нагадує жертв медузи Горгони, символізує мертвість та штучність і, водночас, владу та непохитність.

Після перших конфліктів трансформується портрет Мотрі [96, с. 50]: з ніжного фольклорного він стає екзистенційно напруженим. Мотря вперше з'являється дефрагметованою: тіло зверху закриває вишиванка (предмет конфлікту з Кайдашихою, яка не хотіла віддати невістці тонке, напрядене нею ж полотно), знизу зникає у пащі 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 <...>» [132, с. 28]. Таку стратегію застосовує художниця: напис «була я у батька, було моє личко біліше, а у свекра личко змарніло і брови полиняли» [96, с. 50] візуально розділений на білу і чорну частину, обличчя на ілюстрації поєднує такі ж кольори. Відбувається подвоєння символіки чорного і білого та буквалістичний «переклад» зі вербального на візуальне.

Тема відсутнього погляду є ключовою для ілюстрації уривка «Тату не бийтесь» [96, с. 54-55], 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 сторінці [96, с. 57] – сніжинки на синьому морозному фоні, що є візуальним виявом емоцій Кайдашевого сина після бійки з батьком, буквалістичним «перекладом» тексту зображенням: «Холод почав проймати Карпа <... > Сніг, неначе пух, посипався на його голову, на плечі, на голу шию, за пазуху» [96, с. 57].

Наступне зображення пов’язане з переїздом Мотрі та Карпа [96, с. 63]. Візуальне враження складається із двох взаємопосилюючих елементів: шрифту, яким написано текст пісні, відмінного від основного тексту, та чорно-білої ілюстрації. Шрифт привертає увагу, розриваючи текст повісті. Як зазначав 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» [132, с. 28]. Подібну стратегію застосувала В. Ляшенко. Літери неначе «скачуть», увиразнюючи враження від тексту пісні: «заставила б стару суку халяндри скакати. Скачи, скачи, стара суко, хоч на одній ніжці <...>» [96, с. 63].

Візуально відтворено реакцію Кайдашихи на приїзд у Западинці до майбутньої невістки [96, с. 82-83]. І. Нечуй-Левицький акцентує на розбіжності поглядів закоханого Лавріна, якому Балаші здавалися найкращими людьми, відповідно, їх хата – багатою, та практичної Кайдашихи. Насправді Балаші зовсім вбогі, що виявляється прикрою несподіванкою для Кайдашихи.

Художниця використала у структурі малюнку цитати про Западинці із повісті: вони взаємодіють із зображенням, створюючи враження символічного портрета Кайдашихи – постаті, схованої у жовтому взутті. Деталь «жовтих чобіт», виділена письменником («Кайдашиха виставила навмисно на показ громаді жовті нові сап’янці» [96, с. 79]; «вона простягла з полудрабка жовті чоботи й показала їх Балашисі до самих колін» [96, с. 81]) 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, після заручин [96, с. 87]. Ілюстрація мінімалістична: страва з чорною стрічкою.

І. Нечуй-Левицький створював характери Мотрі та Мелашки як дві протилежності: перша огрядна, витривала, лайлива, багата, друга – ніжна,

молода, тиха, покірна, з бідної родини. Так виглядають ілюстрації їхніх конфліктів із Кайдашихою – зображення, що показують Мелащині стосунки із Кайдашихою, антонімічні Мотриним [96, с. 94-95]; блакитний колір (асоціації зі слізьми, ніжністю, слабкістю) протиставлений червоному (гнів, агресія).

Повторювальна деталь у Нечуя – сльози Мелашки («Молода молодиця залилась сльозами, як мала дитина» [96, с. 92], «Тільки що Мелашка ступила на батьків поріг, та й залилась дрібними сльозами <…>», [96, с. 92-93] «<...>виплакала всі сльози, що зібрались за всі жнива, і полила ними материн садок» [96, с. 93]) повторюється у малюнках блакитними мазками, синіми кругами під очима, самими зображеннями очей.

Сварка Палажки і Кайдашихи після зникнення Мелашки виглядає як «буквальний переклад» із вербальної на візуальну мову [96, с. 114]. Персонажів зображено в образах напівжінок-напівпівнів – пряме тлумачення цитати: «крикнула Палажка і кинулась на Кайдашиху, як півень кидається на другого півня» [96, с. 114].

Наступна ілюстрація пов’язана з думками Мелашки після її втечі з Семигор [96, с. 120-121]: «Не вернуся, бо здається, що треба вертатися в пекло» [96, с. 119], «Ні села, ні роду мені не жаль – жаль тільки чоловіка» [96, с. 118]. Зображення жінки деформоване: обличчя її затулено чужою рукою, в уламку люстерка не видно погляду. Жінка подвійно втрачається: на одному зображенні обличчя її затулено чужою рукою, а у віддзеркаленні люстерка не видно погляду, замість самого дзеркала – уламок.

Як зазначає Т. Гундорова, «Чоловіче нарцисичне еґо, відбите в дзеркалі жінки, означає врешті-решт злиття чоловіка з його бажанням, або його ідеальною іпостассю» [30]. Спостерігаємо схожий мотив: Лаврін втрачає Мелашку, отже, відображення розбивається. Відчуття сили, навіяні чотирма кулаками, свідчать про готовність Мелашки дати відсіч. Біля руки – котик, відомий користувачам інтернет-мережі, як символ депресії. Зображення

можна розглядати як інтерпретацію невізуальних фрагментів, тобто своєрідний переклад роздумів Мелашки візуальною мовою.

Ілюстрація [96, с. 123] з написами «Боже мій! Прийми мою душу до себе», «Легше мені каміння носити, ніж таке горе терпіти» [96, с. 119] йде зразу за попередньою, створюючи калейдоскоп думок Мелашки. Основний символ – каміння – має багатозначне навантаження. По-перше, буквальний візуальний переклад думки Мелашки «Легше мені каміння носити, ніж таке горе терпіти» [96, с. 119].

По-друге, 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 заворушились, 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» [96, с. 119].

По-третє, 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 можемо говорити про імпресіоністичний штрих. Художниця не зображає уявний рух гори, а акцентує на відчутті важкості, твердості та холоду.

На останньому портреті – вже сліпа Кайдашиха [96, с. 150]. Відсутність ока передана через білий колір сторінки. Наступний малюнок ілюструє сварку між Кайдашихою і Карпом [96, с. 166-167]. 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 у мухоморі, як в воді, що викликає асоціації з роздвоєною свідомістю, неадекватним станом. Втретє Кайдашиха зображена у народному одязі, на відміну від Мелашки та Мотрі, які одягнені більш сучасно. Можливо, таким чином художниця увиразнила конфлікт поколінь.

Повість закінчується тим, що груша всихає і сім'ї миряться. На останньому малюнку [96, с. 172] зображена груша, точніше, рука з плодами, на якій сидять люди. Можливо, натяк на те, що сім'ї мають жити в мирі, не чекаючи на зникнення причини конфлікту.

Емоційно нейтральних ілюстрацій у повісті мало, що обумовлено самою її структурою. Однією з них є зображення епізоду, у якому Карпо найняв для Мотрі музики. Картина [96, с. 27] наснажена народними українськими символами: синій та жовтий мазки (як на прапорі), боян і бандура. Розкрита тема спостереження: на передньому плані – танцююча пара, за якою спостерігають інші дівчата. Мотив погляду знаходимо і в письменника: «Всі дівчата були тільки в червоних кибалках, одна Мотря прийшла в квітках та стрічках. Дівчата зглядались одна з другою та все поглядали на Мотрю» [96, с. 26].

Візуально передано реакцію персонажів також у ілюстрації до епізоду поцілунку Палажки ченцем [96, с. 108-109]. 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 є і у малюнку «Як служила я в панів» між Марусею і Мотрею.

Ілюстрацію до підкупу жидом громади можна назвати ілюстрацією-застереженням [96, с. 156-157] або ж сприйняти як буквальний переклад, адже жид 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, піддурить сільську старшину та прийматиме крадене у плату.

Кохання Лавріна і Мелашки осучаснене: вони зображені як персонажі комп'ютерної гри «Сімс» [96, с. 73]. Над Лавріном помічаємо сердечко, яке свідчить про процес вияв емоцій закоханості; над персонажами – зелені

кристали, котрі у грі символізують гарний фізичний та духовний стан. Цитату з повісті «вона схилила йому на плече голову, заквітчану маком, настурцями та м'ятою» підкреслено зображенням м'яти [96, с. 73]. Осучаснена й традиція «ставити могорича»: купа хлопців, вдягнених за модою 90-х з замальованими очима, викликають неоднозначні асоціації.

Нейтральними можна вважати й невеличкі малюнки, які можна умовно назвати «Мрії Мотрі». Зображення квітів та спідниці [96, с. 42-43] уособлюють мрію Мотрі про гарний одяг, якого вона не отримує від скупої Кайдашихи. Схожою є ілюстрація кухні і жінки на ній, мов візуальний вияв бажання Мотрі бути господинею [96, с. 58].

Художниця візуально реалізує те, що не описано у повісті, але що може бути реальним зоровим об'єктом. Нечуй-Левицький не описує, яку саме спідницю хотіла Мотря, ані те, як би вона прикрасила хату, проте це можна уявити у конкретних буквальних образах, зрозумілих і, можливо, бажаних для сучасного читача. Малюнки викликають відчуття спокою та гармонії, тут відсутні типові для конфліктів червоно-чорні барви, дефрагментації, замальовки.

Зображення з підписом «Тепер я зовсім пані» [96, с. 64-65] символізує відділення Мотрі з Карпом від Кайдашів: будиночок-тортик, поділений навпіл двома різними руками (одна мужича, інша – панська). Можлива подвійна інтерпретація: натяк на щось «панське» у Марусі, її бажання мати собі невістку за служницю, або розділення на свій-іншій. Жіноча постать зі стільцем уособлює переїзд.

Ілюстрація до розподілу спадщини, який виникає після смерті Кайдаша між його синами, сугестує повернення до сварок [96, с. 140-141]: чорні траурні стрічки повторюються тричі. Тварини, (кіт, вівця, собака, корова), що поділені навпіл текстом буквально віддзеркалюють повість: «– ви нам дайте половину овець та свиней, – сказав Карпо. <...> – Забери ще половину котів і собак!» – кричала Кайдашиха. 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» у кінці книжки [96, с. 163, с. 176]. Ілюстрація виходить за межі сторінки, отже, рухається – 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 відображаються і предмети суперечок: ячмінь, котрий 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 Кайдаша, вибитому оці Кайдашихи.

Семантика кохання супроводжує почуття Кайдашевих синів: збори Мотрі на побачення передано зображенням фарбування нігтів [96, с. 24]; танцюючими фігурками відтворено танці Карпа і Мотрі [96, с. 26]; наявні емблеми любові (сердечки, закохані обличчя); двічі застосовано 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» [96, с. 71-72].

Жести виражають різні почуття героїв: жест «ок» супроводжує вибір Карпом нареченої, жест «палець вниз» – враження Кайдашихи від Западинців, жест молитви – рішення Мелашки піти на прощу. Рух по дорозі до Києва передає зображення відбитку ніг на одній сторінці та церкви, як конечного пункту, на другій [96, с. 100-101]. Пошук Мелашки підкреслено малюнком лупи [96, с. 24]. Смайли можуть відтворювати пейзаж (наприклад,

листок під описом Семигор, зорі – під час нічних побачень), архітектуру (церква, у якій молився Кайдаш).

Деталі, підкреслені Нечуєм-Левицьким, подвоюються смайлом: зображення чобітка [96, с. 79], у яких Маруся поїхала на оглядини; сльоза, що пролила Мелашка [96, с. 93]. Деякі смайли містять художню інтерпретацію: зокрема, малюнок шапіто під час розглядин у Довбушів, як комедія Кайдашихи, її гра на публіку [96, с. 28-29].

В. Фаворський, гравер, порівнював книгу з «оркестром різних інструментів», кожний з яких має власний голос» [143, с. 51]. По суті, будь-яка ілюстрація твору може мати один з двох виявів: або доповнювати, розкривати зміст тексту, або заперечувати його, нівелюючи тему.

В. Ляшенко вибирає першу стратегію, додаючи до полотна академічного тексту сучасні малюнки. Попри наявну старовинну лексику, предмети побуту, неактуальні у наш час (наприклад, опис бійки за мотовило), ілюстрована повість «Кайдашева сім'я» сприймається більш сучасною, наближеною до сьогодення, що відповідає тезі В. Ляшенко: «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» [34]. Принагідно додамо, що ця ідея неодинока: шляхом осучаснення вирішила піти і Н. Дубіна, сценаристка вистави «Кайдашева сім'я» (підрозділ 4.3.).

Слід зазначити, що доповнення тексту твору ілюстраціями не вичерпується їх осучасненням. Художниця відходить від канонів реалізму, у царині якого було створено повість: зображення задають читачеві загадку, навіюють певні асоціації, не обмежуючись власне ілюстративною функцією. Деякі ілюстрації «змагаються» з текстом, «передбачають» розвиток сюжету, натякаючи на майбутні події (наприклад, пляшки у пейзажній замальовці Семигор, чорні стрічки біля відра з горілкою), візуально «дописують» твір (зокрема, мініатюра зображення кухні, як прагнення Мотрею свого

господарства), унаочнюють його (зображення сучасних храмів, київських скульптур).

Варто зазначити, що основна ідея ілюстрацій тотожна основній ідеї повісті. Звісно, засоби живопису і літератури відмінні, тож одна і та ж сама мета втілюється по-різному. Зокрема, В. Ляшенко буквалістично «перекладає» текст з мови літературної на живописну, аби підкреслити абсурдність ситуації (ілюстрації поділу майна, бійки Параски та Палажки).

Ілюстрації підкорюються загальній концепції: агресія маркується червоним, передчуття негараздів – чорним, печаль Мелашки – синім; ілюстрування негативних сторін сімейних стосунків характеризується деформацією, роздвоєнням, закресленням або замальовуванням. Схожим прийомом є відсутність облич: у Карпа після бійки з батьком і сварки з матір'ю, у Мелашки під час туги за Лавріном. Отже, різниця між станом миру та станом агресії візуально маркована.

Дефрагментовані ілюстрації і туги Мелашки за Лавріном, і її перший конфлікт з Кайдашихою, що немов сугестують порушення гармонії, особливо у порівнянні з емоційно нейтральними ілюстраціями (наприклад, танця Мотрі та Карпа).

Застосовує художниця і прийом гіперболізації: людська постать ховається у величезну жовту туфельку (підсилення деталі жовтих сап'янців, які стають своєрідним відображенням Кайдашихи у сприйнятті інших персонажів). Акцентована тема погляду: зневажливий, підкреслений рисками (коли Маруся дивиться на Мотрю або прочани на Палажку); порушений (око у руці Кайдаша); звичайний (дівчата бачать танцюючу пару – Мотрю та Карпа); закреслений (у сцені бійки). Наявні гротескно-неміметичні (зображення візій Кайдаша) та реалістично-наочні (фрагмети сучасних храмів, скульптура Батьківщини-матері) ілюстрації, які співпадають із візуальними стратегіями самого письменника.

Отже, ілюстрації, хоч і не вписуються у рамки академічного живопису, проте розкривають смисл повісті, подекуди перегукуючись із візуальними

стратегіями самого І. Нечуя-Левицького. Художниця робить спробу уникнути відстані між автором з його епохою і читачем сучасним, з одного боку, роблячи словесне видимим, а з іншого – трансформуючи візуальні символи на нові, наявні в сучасному читацькому досвіді.

4. 2. Кінематографічна інтерпретація. Взаємозв'язок та взаємодія різних форм мистецтв цікавив вчених ще на зорі розвитку літературознавства. З винайденням кінематографа наприкінці XIX століття до об'єктів аналізу долучається кіномистецтво. На спільних рисах кіно та літератури наголошували як кіномитці, так і літературознавці.

Н. Горницька у статті «Про межі взаємодії кіно та літератури» акцентує на певній «кінематографічності» літератури, адже риси, які стали вважатися ознаками кіномистецтва (лаконічність, пластичність, виразність німої дії та звукових образів тощо), насправді належали художній творчості. Проте дослідниця застерігає від ототожнення зримості літературної та кінематографічної, підкреслюючи специфічність візуальних засобів цих мистецтв [28, с. 38-39].

О. Пуніна, авторка монографії «Кінофікація українського літературного дискурсу», наголошує на використанні кінорежисерами (С. Ейзенштейн і М. Ромм) художніх творів О. Пушкіна, Е. Золя, В. Гюго та інших авторів, у творчості яких кінорежисери відшукують такі елементи кінопоетики, як монтажний принцип, чергування кадрів, ракурси, ритм тощо. Так, у оповіданні О. Пушкіна «Пікова дама» М. Ромм помічає такі риси, властиві кіно, як масовість, видовищність, дієвість, виразність, масштабність [129, с. 38]. С. Ейзенштейн знаходить у прозі Ч. Діккенса оптичність, кадровість, широкоформатність [129, с. 39].

Відповідно, О. Пуніна, спираючись на дослідження літературо- та кінознавців, поділяє кінематографічність на два основних типи: 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 принципів [129, с. 47]. Отже, перший вид свідчить про зрідні кінематографічним риси (динамічність, сюжетність, детальність), наявні у літературних творах, а другий характеризує конкретний прийом, запозичений літераторами зі сфери кіно [129, с. 58].

У творах І. Нечуя-Левицького знаходимо такі риси, як видовищність, масовість, елементи кадрування, які, відповідно, можна означити як приховану кінематографічність. Наприклад, опис з «Кайдашевої сім'ї», співвіднесений з поглядом персонажа, немов відтворює рух камери: «Карпо йшов помаленьку, скоса 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» [95, с. 309].

Цікаве міркування у монографії «Нечуваний Нечуй» висловлює М. Тарнавський: «<…> Маруся Кайдашиха ступила за поріг, щоб покликати сім'ю вечеряти <…> Та перш ніж вона нарешті закличе всіх їсти, минає цілий абзац, у якому оповідач детально описує цю бундючну жінку <…> Нечуй створює ефект, подібний до флешбеку в кінематографі: ми дізнаємося Марусину біографію, доки вона стоїть у світлі сонця, обрамлена дверима хати» [138, с. 205].

Варто додати, що в оповіданні «Вечір на Владимирській горі» І. Нечуй-Левицький згадує кіномистецтво, порівнюючи з ним враження від прогулянки: «Я вглядів ще один пейзажик, невеличкий, але оригінальний своєю красою. Це вже неначе картинка в сінематографі або акварель-мініатюра» [83, с. 84].

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-х роках виходять дві частини фільму-дилогії «Кайдашева сім'я» за сценарієм О. Сизоненка та В. Городька.

Слід наголосити, що до сценарію дилогії «Кайдашева сім'я», попри збереження основної фабули та персонажів, залучено широке коло текстів («Бурлачка», «Микола Джеря», «На Кожум'яках», «Баба Палажка та баба Параска», «Старосвітські батюшки та матушки», «Дві московки», «Не той став», «Хмари»). Ймовірно, автори використовували видання І. Нечуя-Левицького «Твори в двох томах» (видавництво «Дніпро», 1977 р.).

Інтертекстуальне дослідження сценарію заслуговує на окрему працю, тому обмежимося деякими зауваги. Зокрема, у фільмі діють герої: пан Яштшембський («Бурлачка»), Онисько (втілення Гострохвостого з п'єси «На Кожум'яках» та водночас Бубки з «Хмар»). Відтворено мотиви із інших творів: залицяння Бубки до Варки («Хмари»), лист до батька з проханням продати все майно, щоб син вигідно одружився (фрагмент з «Двох московок»), згасання любові Лавріна до Мелашки (епізод з «Не той став», почуття між героями Романом та Соломією); репліки Мотрі нагадують слова Онисі з «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 <…>» [106, с. 36]. Лаврін з дилогії має палку вдачу, грає на скрипці, розмірковує про справедливість, використовуючи репліки Миколи Джері: «Нащо то одному чоловікові так багато хліба? Господи! Чи вже ж він поїсть оце все?» [106, с. 53].

Відтворено і відповідні сюжетні колізії: бурлакування у сахарнях, любовний трикутник Нимидора – Джеря – Мокрина (у фільмі Мелашка – Лаврін – Варка), смерть Івана Кавуна у сахарні. Отже, дилогію слід

розглядати у руслі кіно-інтерпретації ранньої творчості письменника (більшість творів написано у 1868-1880 роках).

Перша частина дилогії розпочинається працею у пана Ястшембського. На полі Мелашка помічає Кайдашенка та майбутню суперницю Варку. Лаврін задумується про справедливість. Мотря одружається з Карпом. На весіллі розгортається «любовний трикутник»: Варка – Лаврін – Мелашка.

Тим часом починаються побутові конфлікти між Мотрею та Кайдашихою. Карпо, заступившись за Мотрю, б'є батька, що стає причиною марень Кайдаша. Лаврін хоче бути хазяїном на своїй землі, натомість Мелашка прагне кохання. Мелашка вирішує втікати у Київ потайки, де народжує дитину, через що змушена повернутись назад. Лаврін зраджує їй з Варкою, картаючи себе за це. Кайдаш втрачає владу над родиною. Зрештою, він топиться у ставку після поради одного із своїх видінь. Лаврін і Карпо ділять майно, б'ються за грушу. Лаврін, повертаючись додому, у світлі повного місяця бачить тих же чортів, що й його батько.

Друга серія починається святом Щедрого Вечора. У Семигорах тривають пореформені часи. З Києва приїжджає спеціальна комісія, «міністри сала, пшениці, олії» [82, с. 221] задля поділу землі. Карпо свариться з Мотрею. Лавріну сниться жахливий сон, мішанина із суперечки з батьком та сцен його божевілля. Варка одружилась із багатим паном. Кайдашиха святить Карпову хату.

Лаврін вирішує йти на заробітки до сахарні, де вмирає Іван Кавун (персонаж із «Миколи Джері»), перед смертю прохаючи всіх «жити в гурті». Варка зустрічається із Лавріном, який прагне повернутись до Мелашки. Карпо хоче допомогти виорати частку поля Кайдашихи, вона побоюється, що син забере останній хліб. Мелашка народжує, Лаврін повертається додому. Після хрестин дитини Маруся запрошує сусідів до господи, помирившись з усіма, проте, поглянувши вбік, помічає, що через тин стрибнула Палажчина коза. Лайкою закінчується недовга ідилія і друга частина фільму.

Зазвичай від фільму, створеного на основі літературного тексту, очікують перекладу тексту засобами кіноіндустрії. О. Рисак, автор монографії «Мелодії та барви слова», зазначав, що «мова мистецтв загалом може розглядатись як єдина стихія художнього мислення» [131, с. 9]. Схожі міркування висловлював Ю. Лотман у дослідженні «Структура художнього тексту»: «Мистецтво, як будь-яка система, що слугує меті комунікації, може бути визначене як мова» [65, с. 14]. Вчений доводить, що основа структури всіх форм мистецтв є аналогічною системі мови. Отже, інтерпретацію вербальних творів у інших мистецтвах можна розглядати у контексті перекладу з однієї художньої мови на іншу.

Звісно, видається цілком логічним, що одна і 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, в залежності від рецепції сценариста, режисера, акторів. Теоретик кіно С. Фрейліх зазначає: «Театр – дія. Література – опис дії. Кіно – уява дії» [147, с. 233]. Візуальність кіномистецтва, 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 у докладному описі місць, пейзажів, елементів побуту, зовнішності героїв. Прикладом такої стратегії може слугувати творчість І. Нечуя-Левицького. Наприклад, у «Кайдашевій сім'ї» письменник описує знайоме село Семигори, у «Двох бурлачках» – бачені ним сахарні тощо. Тож те, що місцем дії фільму-дилогії обрано Стеблів та Рось, місце подій у повісті, видається втіленою стратегією наочності та картографічності письменника засобами кіномистецтва.

М. Бахтін, аналізуючи поетику Ф. Достоєвського, підкреслює у письменника відсутність «далекого образу» героя та події, через що оповідач

знаходиться максимально близько, з цієї «максимально наближеної точки зору він і створює їх зображення» [8, с. 387]. У зв'язку з цим доречно згадати серіал «Ідіот» режисера В. Бортко. У ньому наче відтворена техніка самого письменника: погляд камери зблизька, мов сам оператор включений у простір, є безпосереднім свідком подій.

На відміну від Ф. Достоєвського, І. Нечуй-Левицький немов нагадує відстороненого, далекого спостерігача, його «погляд» віддалений від героїв та подій. Доречно зазначити визначення Ю. Кузнецова: «Реалістичний всезнаючий оповідач ніби відсторонений від того, що він зображує: людини, природи, матеріальної культури, соціуму» [56, с. 49-50].

Ця стратегія відтворена у дилогії: у фільмі немає широкоформатних кадрів, 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 у 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» [95, с. 300].

Візуальні описи персонажів у прозі І. Нечуя-Левицького мають подвійне навантаження: розкривають характер та соціальний стан. У часи письменника кожна людина вдягалася згідно своєї ролі і місця в соціумі. Це відтворено у фільмі: наприклад, після заміжжя Мелашка та Мотря одягають очіпки (візуальне маркування заміжніх жінок); одяг селян і комісії з Києва відрізняється. Одяг Ониська виглядає надто по-міському для селян і навпаки, тобто вбрання не вписується у жодну із цих соціальних груп, що підкреслено візуально. Таким чином, одяг персонажа означує 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. По-різному інтерпретовано деякі візуальні та словесні деталі. Так, наприклад, дорога до Западинців майже не показана, проте 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 ускладнюється: по-перше, необхідне візуальне рішення для акценту на самому стані нереалістичності з метою зорового розрізнення реального і вигаданого світу, по-друге, необхідно показати, чиє саме бачення передане.

Так, кадри візій Омелька візуально відмінні від інших кадрів: туман, повня, темні кольори болота, розфарбовані обличчя чортів контрастують з весняним, сонячним, квітучим селом. Зауважимо, що схожим чином будуть показані сни Лавріна. Підкреслено джерело бачення: камера зупиняється на фігурі сплячого Лавріна після трансляції його снів; донька Мелашки запитує у неї, чому вона задумалась, після того, як показані її спогади тощо.

Сценаристи вбачають причину стану Кайдаша у бійці з сином – перший кадр візії йде зразу 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 зауважимо, що час у фільмі «порушений» двічі: по-перше, вищезгаданий спогад Омелька. По-друге, на різдвяну виставу у 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 у об'єднанні української нації.

Починається безумство Кайдаша: персонаж 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 над Кайдашем,

перестрибуючи крізь косу, граючись, немов діти. Глядач розуміє: Омелько вже не має влади навіть над своїми візіями, не може їх знищити, що показано візуально. Прикметно, що камера схоплює Кайдаша окремо від Кайдашихи, дому, на віддалі від дітей, мов акцентуючи на його самотності.

Технічні можливості кіноіндустрії дають змогу показати все, що завгодно: від акценту, створеного широким планом до фантастичних істот та надреального простору. Тож заслуговує уваги не лише те, що показане, а й те, що не втілене візуально. Так, у хаті Кайдаш майже не бачить чортів, крім останнього разу, де чорт радить йому покінчити з собою. Омелько б'є щось невидиме, гавкає на нього, реагує – усе це створює враження ненормального, викривленого сприйняття.

Говорячи про візуальну реальність кіномистецтва, можна згадати про «умовну правдивість». Наприклад, глядач розуміє, що фантастичні істоти – вигадані, але спостерігає за ними, співчуває їм, відчуває сум від смерті героя у комп'ютерній грі тощо. Тож, коли у «Кайдашевій сім'ї» візуальний образ оминається, подається лише у вигляді реакції на нього, то глядач повністю відчуває несправжність світу Омелька, простіше кажучи, розуміє, що Кайдаш не трансформує дійсність насправді, а лише бачить нереалістичні зорові образи. 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 сам помилково інтерпретує як ставок. Насправді йому лиш 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 сворює інший, неміметичний простір, немов намагаючись таким чином подолати протиріччя справжнього світу, втекти у інший світ, який, по суті, спрямований в нікуди, страшний та ворожий людині.

Загибель Омелька показана як самогубство. Востаннє він йде до болота, широко розкривши очі, проте не дивлячись нікуди. Сценаристи вводять до сюжету пияцтво Лавріна: йому привиджуються ті ж самі чорти, коли він йде з того ж шинку. Лаврін немов продовжує біг Кайдаша від дійсності у замкнене кого неприродного світу візій.

У другій частині візії Кайдаша продовжує Лаврін, проте вже через сни. Обидва сновидіння схоже сконструйовані: по-перше, відрізняються візуально (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 починається словами Кайдаша, адресованими колись Мотрі: «Невже ти не можеш поважати матір?». Репліки батька і сина лунають одночасно («скільки ночей не досипав, поки зібрав той клаптик» – «сьогодні ваша частка, а як вмрете»), вони немов не чують одне одного. Слова «колотнечі – то пусте», що належали Омельку, немов каже хтось третій, бо Кайдаш у цей час дивиться на чортів у будяках. Коса зачіпає не чортів, а ноги Лавріна, який ледве встигає їх прибрати, фоном лунає стук у двері. Створюється враження хаосу, безумної суміші із думок, спогадів, візій, аудіального та зорового ряду.

Другий сон пов’язаний із сахарнями: 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. Сон немов ілюструє епізод із повісті І. Нечуя-Левицького «Миколи Джері»: «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 повернуться, як ступить, їм здалось, що їх завели в якесь страшне пекло» [106, с. 71].

Фільм-дилогія «Кайдашева сім’я» є не лише «перекладом» художнього твору у кінематографічний, а й інтерпретацією ранньої творчості І. Нечуя-

Левицького. У сюжетну канву сімейних сварок Кайдашів «вплітаються» персонажі, колізії, епізоди, навіть окремі репліки з ранньої творчості письменника. Наявні й складні «зрощення» творів між собою: наприклад, любовний трикутник Варка-Лаврін-Мелашка водночас втілює ідею повісті «Не той став» та стосунків Мокрини-Джері-Нимидори з «Миколи Джері». Залучення і трансформація інших творів дозволяє інтерпретувати сценарій неоднозначно: пияцтво Лавріна можна сприйняти і як наслідок синтезу його образу з образом Миколи Джері, і як продовження лінії марень Кайдаша.

Проза І. Нечуя-Левицького, окрім насиченості зоровими, живописними, наочними образами, які властиві реалізму та власному 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.

У фільмі втілено реалістичні візуальні стратегії: по-перше, відтворено конкретний час та простір повісті, по-друге, «погляд камери» нагадує відсторонений «погляд» оповідача у реалізмі. Неміметичні візуальні стратегії втілені через марення Кайдаша та сни Лавріна. Марення Кайдаша у фільмі пояснено візуально: першопричиною подано сварку з сином. Зорові образи набувають символічного значення: спершу Омелько ще може врятуватися від чортів (своїх візій), уникаючи сітки, у яку його ловлять, потім – марно намагається їх здолати (чорти залишаються неушкодженими).

Образ фантасмагоричної, інтровертної свідомості підкреслюється – Омелько з’являється у просторі кадру окремо від своєї сім’ї; чорти спершу нападають на нього лише за межами дому. Перша і єдина візія Лавріна повністю повторює образний ряд візії 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 за монтажем та стилем від інших кадрів фільму.

Слід зазначити, що, незважаючи на зміну ідеї та розширення проблематики фільму порівняно з повістю, реалістичні та романтичні стратегії у дилогії та творі літератури збігаються, проте цей твір важко вважати лише «перекладом» повісті «Кайдашева сім'я», по-перше, через інтертекстуальну структуру самого сценарію, по-друге, через зміни, яких зазнали герої, по-третє, через розширення змісту повісті завдяки візуальним кінематографічним засобам. Зазнає змін і ідея фільму: лейтмотивом стає заклик до об'єднання українців шляхом самоусвідомлення та єднання.

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. Фащук. Інтерпретації повісті доволі різні: від традиційної трагікомедії (Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, режисер П. Ільченко) та народного шоу (Київський академічний обласний музично-драматичний театр ім. 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. Фащука), 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 поставлена на сцені) [57, с. 170-171].

Інтерпретує «Кайдашеву сім'ю» і Київський академічний молодий театр (автор сценарію – Н. Дубіна, режисер М. Яремків, прем'єра – 20 грудня 2000 р.) під назвою «Кайдаші». На сцені діють: 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 їм 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 у 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 на табак, 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: сім'я проти цього, бо знає її норови. Омелько взнає, що потай від нього Маруся забрала у пана його ж гроші, тому, щоб ствердити свою владу, дає згоду на весілля Карпа та Мотрі. Кайдашиха починає орудувати Мотрею, як наймичкою, невістка не змовчує.

Кайдаш після відвідування шинку знову марить. Карпо, обороняючи свою жінку від докорів Кайдашів, б'є батька. Кайдашиха 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 на прощу до Києва. Параска доводить, що Кайдаші дарма відпустили свою невістку, адже Палажка – відьма, яка продає дівчат у Бессарабію. Розповідь переростає у фантасмагоричний сон, який ввижається одночасно Лаврінові та Кайдашеві.

Кайдашеві привиджується його покійний батько, який дивиться на сина з докором. Під час чергового конфлікту Кайдаша кличе за собою чумак. Омелько йде з ним: Параска повідомляє, що він втопився. Смерть батька на якийсь час зупиняє ворожнечу. Остання суперечка виникає через грушу, яку

прищепив Лаврін, але яка росте у саду Карпа. Обидва сімейства вирішують ночувати на вулиці, щоб стерегти дерево один від одного. Вночі приходять Чумак та Кайдаш, збирають груші – вранці Кайдаші взнають, що груша всохла.

Як влучно зазначає О. Раскіна: «Молодий театр інтерпретував твір Нечуя-Левицького як історію позанаціонального «каїнового сімейства», де Авелем виявився старий Кайдаш, який утопився з горя, а каїнами — решта членів його сім'ї, включаючи дружину й невісток» [130]. Н. Дубіна немов «прочитує» повість з точки зору Кайдаша, у той час як позиція І. Нечуя-Левицького – позиція стороннього спостерігача, який не виділяє жодного з героїв.

Відповідно до оновленої інтерпретації, змінюються характери персонажів та їх вчинки. Кайдаш (актор В. Шептекіта) зовні схожий на 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» [95, с. 301]. Характер майже не зазнає трансформацій порівняно з оригіналом.

Проте, якщо смерть Кайдаша у повісті І. Нечуя-Левицького можна інтерпретувати як нещасний випадок, то у Н. Дубіної це саме самовбивство, протест проти перетворення з «Кайдаша» на «Кайдашика». На це вказують декілька деталей. По-перше, Білий, який ввижається Омелькові, саме вчинив самогубство, а не випадково втопився, по-друге, Кайдаш топиться після того, як чумак кличе його за собою.

Позу розіп'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, вкравши груші разом із чумаком.

Трагедія «зайвого батька» відтворюється повністю, обростаючи деякими сюжетними колізіями, відсутніми у повісті І. Нечуя-Левицького. Наприклад, Лаврін знущається з батька, вдаючи з себе Параскеву П'ятницю,

а Кайдашиха підмовляє молодшого сина забрати у пана зароблене Кайдашем. Відтворено сварки старших Кайдашів за гроші, на які у повісті є лише натяки.

Образ Кайдашихи (артистка І. Кравченко), по суті, звужується до комічної репліки «я з панами жила, я знаю» та виявів побутового деспотизму, хоч і відтворюється за оригіналом. Битва Мотрі з Кайдашихою, яка призвела до втрати ока, у п'єсі не зображено. По-перше, сценаристка зміщує акцент з сваволі Кайдашихи на трагедію Кайдаша, по-друге, цей епізод міг би знівелювати 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» [95, с. 311]. Схожою є й Мотря (акторка М. Пустова): «гарна, й трохи бриклива, і в неї й серце з перцем» [95, с. 304].

Натомість сценаристка «розгортає» образ Лавріна (актор С. Бжезінський). У оригіналі твору часто згадується про усмішку 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» [95, с. 343]; «Лаврін присів і жартівливо плюнув на самісіньку копичку буряків та квасолі та й собі пішов з хати» [95, с. 346].

У п'єсі ця риса Лавріна отримує нове звучання: він змушує батька оженити Карпа, вигадавши комедію з П'ятницею, насміхається з брата, забирає частину одягу Мелашки; проте його самого дурить Маруся, пообіцявши частку батькових грошей. Н. Дубіна навіть «віддає» 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 виступає «візуальним лейтмотивом». По-перше, Білий маркує особливе бачення Кайдаша (Чумака бачить лише Омелько та глядачі), по-друге, аудіально обмежений (виявляє себе лише через білий одяг та обличчя, рухи, жести), по-третє, «впливає» на розвиток сюжету (кличе Кайдаша за собою, краде з ним груші). Отже, уособлює собою елемент подвійного спостереження: глядачі слідкують за виставою, чумак – за Кайдашами. Наприкінці до спостерігача-чумака додається спостерігач-Омелько (вмирає для інших персонажів, але залишається видимим для глядачів).

І. Нечуй-Левицький створив дві контрастні пари: Карпо і Мотря відмінні від Лавріна і Мелашка. «Карпо був широкий в плечах, з батьківськими карими гострими очима, з блідуватим лицем. Тонкі пружки його блідого лиця 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 світились привітно й ласкаво <...> Він був схожий з виду на матір» [95, с. 301]. Завдяки зовнішнього вигляду письменник виділяє риси характеру: Карпову похмурість та Лаврінову привітність.

І. Нечуй-Левицький наголошує на тендітності Мелашки: «була молоденька й невеличка на зріст, але проворна, жвава» [95, с. 363] та її ніжній вдачі: «Мелашка була з поетичною душею, з ласкавим серцем. Часом вона в своїй розмові несамохіть вкидала слова пісень» [95, с. 354]. Мелашка своїм характером, юністю, ніжністю, походженням відрізнялась від багатої, огрядної, брикливої Мотрі.

Письменник мов ставив експеримент над персонажами: що стане, якщо вкинути у вир побуту Мотрю; чи збереже свою вдачу Мелашка? Зрештою, наприкінці повісті Мелашка повністю втрачає власну ідентичність та нарівні із іншими членами родини свариться із Мотрею. Н. Дубіна нівелює цей контраст: зовні відрізняються лише Карпо та Лаврін.

Слід зазначити, що театральне і літературне мистецтво по-різному використовують візуальне, що уявляється цікавим для дослідження: аналіз театральної вистави, створеної на основі твору художньої літератури, виявляє

не лише особливості інтерпретації, відмінності візуальних засобів театру та літератури, а й може слугувати одним із чинників для тлумачення самого тексту, його сприйняття. Якщо література закодовує зоровий образ текстуально, пропонуючи читачеві роль інтерпретатора, звертаючись до його уяви, досвіду та знань, то театр демонструє візуальне глядачеві.

Умовно кажучи, література описує, а театр показує. Наприклад, описи місцевості втілені у декораціях, реакція персонажів – у їх міміці, жестах тощо. Мотря закочує очі вгору, спостерігаючи улесливе прощання Мелашки з Кайдашами; Лаврін робить жест «єс», коли взнає, що батько вирішив женити Карпа. Зміну дня і ночі відображено зміною 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 контрасті 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 кущ папороті й зацвів блискучими іскрами» [95, с. 402].

Дорога у Западинці – один із найгумористичніших моментів повісті. Кайдашиха, розпитавши Лавріна про Мелашку, сподівається заможної невістки, а закоханий хлопець все бачить по-романтичному: Балаші йому видаються найкращими людьми, а їх 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 водить, про мандри Києвом згадано уві сні. Сон про Мелащині мандри створено із аудіальних та візуальних елементів. 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 приходить з косою, аби косити уявних чортів. Деталь селянського побуту перетворюється на ймовірну зброю смерті: коса виступає візуальним символом розмови про смерть невістки.

Лаврін прокидається разом з Мелашкою – з його слів дізнаємось, що цей сон саме його, проте Кайдаш у розмові закидає: «Це ж треба, таке насниться», ніби теж бачив цей же сон. У фантасмогоричну канву сновидіння вплітається і замовляння Палажки, і візії Кайдаша, і вибачення Лавріна перед батьком за переодягання у 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 в ньому щось далеке, наприклад, гору, яку треба розкопати, або чортів на свинях. Повість багата етнографічними деталями, які сучасному читачу видаються музейними експонатами. Конфлікти між Кайдашихою та невістками зазвичай відбуваються у царині праці. Побутові сцени у п'єсі відтворено схематично: Мотря варить собі і Карпові кашу окремо у горщику на колінах, замість латання сорочки – біле полотно; із предметів побуту залишаються лише впізнавані речі: діжа, горщик, відра, ночви.

Декорації під час вистави не змінюються: це – велика драбина на чотирьох колесах та протягнутий крізь неї тин з мішками довкола. Така неоднозначна конструкція викликає безліч тлумачень: це і млин, позаду якого синіють барви синьої матерії, неначе став на сонці; це і тин, яким відгороджуються одне від одного, і тин, який перелазять; це і опозиція верх – низ, і протиставлення рай – пекло; це рух по замкненому колу або коло Сансари – зрештою, кожен глядач може знайти у цьому щось своє.

Така декорація цілком відповідає висловленню 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» [125, с. 343].

Спершу глядач інтерпретує декорацію як млин, потім – як перелаз між Карпом і Мотрею, межу, яку Кайдашенко успішно долає. Надалі тин уособлюватиме межу між сім'ями, відділення хати. Наверх залазить Кайдаш, злякавшись своїх видінь; зверху Мотря підслуховує розмову про неї. Декорації водночас є і горищем, на якому Мотря шукає свою курку. Лежачи зверху, Кайдашиха навчає Мотрю, яка обертає декорацію, встромивши в неї голову, як віл у ярмо. Вислухавши несправедливі зауваження, невістка, узявши відра, продовжує «тягнути віз» – Кайдашиху. Після бійки з сином Кайдаш завмирає зверху у позі розіп'ятого Христа, немов приймаючи муки за всю свою сім'ю. Чумак «кличе» Омелька жестами за собою нагорі конструкції.

Одяг теж залишається незмінним. Пишне вбрання Мотрі, яким вона намагається причарувати Карпа, залишається візуально невтіленим: Кайдаш «озвучує», як саме вона виглядає, згадуючи про стрічки та коралі. По суті, глядач сам має уявити святковий одяг замість буденного. Змінює одяг лише Кайдаш – з білої сорочки на багряну, коли намагається довести родині свою владу, наприклад, коли взнає про свій заробіток, вкрадений жінкою, чи вирішує ствердити свою волю, давши згоду на шлюб сина та Мотрі. Отже, функція такого переодягання – символічна.

Спідниця Мелашки відрізняється сміливими розрізами. Акцент у стосунках Лавріна і Мелашки зроблений на сексуальності: з одного боку, таким чином відбувається «осучаснення» твору, з іншого – створюється інший, відмінний від оригінального, образ, адже ніжній та цнотливій Мелашці з повісті більше притаманна роль жертви, а не «Каїна».

У повісті «Кайдашева сім'я» Кайдашеві властива особлива візуальність: він бачить те, що 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 сфери уяви (чорти). Зрештою, речі, які бачить Омелько, мають, хоч дещо змінений, проте природний або фольклорний вигляд. Завдання сценариста ускладнюється: відмінність бачення одного з героїв потребує особливої техніки, адже глядач має зрозуміти, чиє саме бачення показане. Власне, сценарист вирішує, чи варто долучати до візій героя глядача, чи ні, тобто, чи оприявлювати візіонерство, чи передати це реакцією на нього.

Н. Дубіна використовує обидва прийоми. Єдиним «маревом», яке бачать глядачі та Кайдаш, є Білий – привид Чумака, який втопився. Персонаж відмінний від інших: німий, має біле обличчя, специфічну сомнамбулічну ходу. Його роль неоднозначна. З одного боку, це комічна постать. Особливо абсурдно виглядає його танець на весіллі Кайдаша та Мотрі. З іншого боку, він – інакший, посланець з іншого світу, наглядач за світом живих. Отже, чумак – візія Кайдаша, але, через його візуальне втілення, і глядача.

Спершу Білий – лише марення, яке бачить Кайдаш, на відміну від кума та Кайдашихи. Наприкінці першої частини чумак набуває ознак діючого героя – він манить Кайдаша за собою, змінюючи його роль з дійової особи на дійового спостерігача. Наприкінці він разом з Омельком забирає груші, тим самим впливаючи на сюжет. Можна сказати, що за п'єсу з символічного втілення візії Білий перетворюється на персонажа.

Інші візії Кайдаша візуально не оприявлені, про них глядач дізнається через його реакцію (емоції жаху, різкі рухи, як спроба втекти), розмову (розповідає іншим героям про свої марення), дії (бере косу для чортів). Окремо слід сказати про Параскеву П'ятінку – фактично, вона не є візією, радше, неправильно інтерпретованим об'єктом зору. Глядачі знають, що під нею маскується Лаврін, на відміну від Кайдаша. Отже, зустрічаємось не з

візіями (створення нового об'єкта), а з помилковою інтерпретацією існуючого.

Повість І. Нечуя-Левицького, попри наявність важких для сценічного втілення візуальних елементів, користується популярністю у 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 способу модернізації тексту, його осучаснення: «Актуалізація не змінює основи фабули. Суть стосунків між дійовими особами зберігається. Змінюються тільки часовість і принагідно кадр дії» [125, с. 36]. Зрештою, глядач розуміє, що, здавалося б, гумористичні побутові сварки через горщики та курей, не є суто побутовими і не зникнуть, скажімо, якщо змінити ночви на пральну машину.

Декорація набуває символічного значення і може бути інтерпретованою 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» [125, с. 98].

Деякі візуальні елементи виражені аудіально, звертаються до уяви глядача, пропонуючи йому своєрідну «гру у реальність». Наприклад, Кайдаш показує у зал, нібито бачачи там гору, Мотря готує їжу на колінах. Марення Омелька подані здебільшого через 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. Тобто він позначений як

привид (німота, біле обличчя, невагома хода), проте може змінювати хід п’єси, як персонаж.

Особливого значення набувають жести, міміка, рухи. Під час сну герої рухаються, мов сновиди; Лаврін і Мелашка виявляють свою радість від майбутнього одруження стрибками; Лаврін ображено дивиться на свою руку, коли Маруся його дурить і дає менше грошей, ніж домовлялися. Побутова комічність І. Нечуя-Левицького змінюється фантасмагоричністю Н. Дубіної: Білий танцює на весіллі, ходить пританцьовуючи; Кайдаш вносить у сон елементи власного марення, викошуючи косою чортів.

Окрім змін, які зазнає будь-який прозовий твір задля втілення на сцені, зокрема, інтенсивніша подієвість, обмеженість простору, видовищність, змінено саму ідею повісті. Із поетичної Мелашка стає сексуальною, постає відмінною від прототипу. Незмінними залишаються Карпо та Мотря, роль Кайдашихи, порівняно з повістю, обмежується. Лаврін, навпаки, набуває нових рис жартівника та бешкетника.

Омелько зображений ніби поза сімейством, після смерті він взагалі набуває ознак спостерігача, такого собі фізичного вияву «погляду зовні». Кайдаш мов закликає подивитися на себе самого, але стороннім оком. Зрештою, він разом із чумаком уже з того світу краде груші, можливо, щоб помирити сімейство, розуміючи, що мир інакше не настане. Акцент на абсурдності не випадковий, адже, постійні сварки і є втіленням абсурду. Ідея неприродності такого стану речей увиразнюється, з одного боку, фантасмагорією та комізмом, з іншого – трагізмом.

Н. Дубіна, попри зміни у декораціях, одязі, характерах та фабулі, зміщення акцентів, підкреслює ідею твору та торкається проблематики, описаної І. Нечуєм-Левицьким, при цьому «наближаючи персонажів» до сучасного глядача.

Висновки до четвертого розділу. Зазначимо, що, порівнюючи між собою інтерпретації повісті «Кайдашева сім’я», а саме – фільм, виставу та

ілюстрації до літературного тексту, доречно наголосити на відмінності прочитання вербального художнього твору, окрім використання різних технік, притаманних відповідним видам мистецтва.

Так, ілюстрації, включені у текст книги, сприймаються мов різні інструменти одного оркестру, де живописне та літературне мистецтво утворюють одне ціле. При цьому зображення апелюють до шифру, натякають на текст повісті, виходять за межі живопису як такого (мають у собі і візуальне, і словесне) і водночас сприймаються як щось другорядне відносно тексту повісті.

Маємо справу з інтерпретацією «Кайдашевої сім'ї» і зі своєрідним «перекладом» тексту на «мову» живопису. У випадку цієї інтерпретації йдеться про повне збереження тексту І. Нечуя-Левицького. В. Ляшенко ще посилює цей зв'язок, підписуючи деякі зображення цитатами з повісті письменника.

На відміну від ілюстрацій, фільм-дилогію «Кайдашева сім'я» та виставу «Кайдаші» можна сприймати як окремі твори, створені за мотивами повісті І. Нечуя-Левицького. Підкреслимо, що йдеться не лише про «переклад» художнього твору театральними чи кінематографічними засобами, але, по-перше, про інтерпретацію твору, по-друге, про спробу створити новий, відмінний твір.

Так, Н. Дубіна намагається трактувати повість з точки зору Омелька Кайдаша, що суперечить позиції І. Нечуя-Левицького як стороннього, всезнаючого спостерігача. Відповідно, увага спрямовується на епізоди, які увиразнюють ідею твору; несуттєві моменти нівелюються, зводяться до однієї репліки. Сценаристи О. Сизоненко та В. Городько теж приділяють значну увагу Кайдашу. Окрім того, вони об'єднують кілька творів, персонажів та епізодів, взятих із творів І. Нечуя-Левицького, задля увиразнення основної ідеї – наголошення спільноти-єдності всіх українців.

В. Ляшенко намагається «приблизити» повість XIX століття завдяки візуальним технікам до досвіду читачів XXI століття, проте залишає

незмінною ідею твору, вважаючи її актуальною. Н. Дубіна, зі свого боку, відштовхуючись від тексту твору, трактує ситуацію з точки зору Кайдаша, роблячи повість привабливою для сучасного глядача (гумор, еротичні сцени, перенесення акценту з трагічності на абсурд). О. Сизоненко та В. Городько у своїй кінематографічній версії розширюють ідею повісті і переводять родинний конфлікт у план небезпеки розбрату цілої української нації.

Таким чином, візуальна репрезентація повісті І. Нечуя-Левицького засобами інших мистецтв проявила, по-перше, значну кількість неміметичних місць у творі, а по-друге, стала джерелом відмінних культурних та ідеологічних трансформацій вербального тексту.

ВИСНОВКИ

Серед сучасних теоретико-літературних напрямків, які активно розвиваються і допомагають по-новому інтерпретувати індивідуальну художню творчість, значну роль відіграє інтермедіальна методологія. Складовою останньої є візуальні студії, і саме візуальність може стати тим інструментом, який допоможе знайти нові підходи до реалізму, і зокрема до творчості І. Нечуя-Левицького, якого І. Франко назвав «артистом зору».

Українські літературознавці (А. Ніковський, Р. Міщук, О. Білецький, Н. Крутікова, М. Тарнавський, Т. Мейзерська та ін.) вже звертали увагу на окремі аспекти візуальності у художніх творах І. Нечуя-Левицького. Проте візуальність 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. Саме тому комплексне дослідження візуальних форм зображення у прозі І. Нечуя-Левицького видається актуальним і перспективним напрямком аналізу, що сприятиме новому прочитанню творчості відомого письменника, а також уточнить загальні уявлення про літературний реалізм.

Було б помилково вбачати витоки візуальності І. Нечуя-Левицького лише у реалізмі, який письменник трактував на основі дзеркального відображення і вважав соціо- і націографічним інструментом, який відбиває портрет нації. Застосування візуального у прозі І. Нечуя-Левицького не вичерпується наочністю та описовістю, а є тією призмою, що допомагає краще розуміти ідеї та поетику творчості письменника. Серед візуальних стратегій у дисертації виділяються і аналізуються форми театралізації, живописання, портретного і пейзажного зображення, а також такі медії візуальності, як фотографія, килим, картина, візія.

І. Нечуй-Левицький наголошує на національній специфіці реалізму, який розглядає на основі взаємозв'язку принципів *реальності, народності*

та національності. До реалістичних ознак він відносить дидактичність, правдивість, об'єктивність, до національно-народних – вибір об'єкта зображення (Україна та українці), народну мову, відтворення народного характеру та національного духу. І. Нечуй-Левицький наголошує на необхідності реалістичної літератури саме на національно-народному ґрунті. Отже, реалізм в його інтерпретації передбачає створення своєрідного соціографічного і геокультурного портрета цілої нації і стверджує існування окремого народу, відмінного психологічно, територіально і побутово від Великоросії. Додамо, що письменник розбудовував національний тип літератури, який ґрунтувався на дидактизмі, історичній правдоподібності, врахуванні «горизонту сподівань» читачів і співвіднесенні соціального стану читача та зображуваних персонажів.

При цьому письменник трактує фольклор не як романтичну рису, яка фіксує народну душу, а у сенсі етнографічно-побутової правди і тлумачить реалізм як поєднання *ідеальної правди* і *живого життя*, що нагадує про синтез романтизму та натуралізму. Як реаліст, І. Нечуй-Левицький звертається не лише до прекрасного, але і до некрасивого та вульгарного, однак асоціює його з ідеальним піднесеним, або красою. В цілому, реалістичність в його розумінні передбачала зображення «правди» життя, що співвідноситься з ідеальною «правдою».

Візуальні образи функціонують у творах І. Нечуя-Левицького на різних рівнях – лейтмотиву, предмета-посередника (медії), оніричних образів. В оповіданні «Дивовижний похорон» письменник розкриває ідею твору через візуальні лейтмотиви і за посередництвом фотографії. Фото служить візуальним посередником і вікном в ідеальний світ героїні, стаючи символічним фокусом смислу життя. Загалом, візуальність у творах І. Нечуя-Левицького не зводиться до побутових деталей та етнографічної декорації, а виконує важливу смислотворчу і функціональну роль. Вона не лише служить реалістичній конкретизації, але й має символічний зміст.

Візуальність допомагає розшифрувати поетику повісті «Без пуття», побудовану значною мірою на основі натуралізації декадентської символіки та *надреального*, до якого тяжів декаданс. У повісті наявні дві візуальні стратегії – реалістична міметична і декадентська неміметична, що проявляються через візуальне зображення (або його відсутність). Автор усвідомлює різницю між візуальним і матеріалізованим, але поєднує їх в одному творі задля пародії на декаданс. Реалістичне бачення притаманне всім персонажам, окрім декадентів; реалістичним є також «око» автора у повісті. Письменник змальовує лише те, що може бути об'єктом зору і має конкретне візуальне втілення у реальному житті, тому декадентські фантазії не мають зорового втілення. І. Нечуй-Левицький унаочнив штучність декадентського світу, відмовивши йому у реалістичній предметності та візуальній презентаціїї.

Повість «Причепа» є саме тим твором, у якому тема значною мірою розкривається візуальними засобами, тобто словесні характеристики конкретизуються через зорові образи та ефекти. Зокрема портретування у повісті має декілька функцій. Письменник означує ними домінантні риси певного соціального чи етнонаціонального типу, окреслює відмінність між парами героїв, акцентуючи на візуальних змінах, зумовлених зміною обставин. І. Нечуй-Левицький створює візуальні ідеали краси для різних соціотипів, зіставляє відмінну реакцію на них різних верств суспільства.

Візуальність у творчості І. Нечуя-Левицького виявляється також через залучення візуальних мистецтв (живопису та театру) та їх зображальних засобів. І. Нечуй-Левицький також означує «театральність» як властивість певних етносів та станів, використовуючи її засобом для характеристики певних соціальних та етнонаціональних типів (поміщиків, священників, селян, бурлаків, інтелігентів та ін.; українців, поляків, греків та ін.). Письменник виокремлює свідому та мимовільну театральність, співвідносячи їх з характером персонажа та його грою.

Інтермедіальна взаємодія театральних та живописних візуальних форм з художнім текстом висвітлює особливості відтворення міметичних зорових форм (портрети та пейзажі) у творах І. Нечуя-Левицького. Зокрема, інтерес до сценічного не обмежувався створенням драматичних творів, а також виявлявся у прозі: темою творів «Гастролі» та «На гастролях у Микитянах» є життя артистів; «театральна» поведінка властива персонажам («Хмари», «Причепа», «Над чорним морем»); розігрують комедії герої «Українських гумористів та штукарів» та «Старосвітських батюшок та матушок»; пронизані театральністю твори «Навіжена» та «Київські прохачі».

Живописні засоби візуалізації у прозі І. Нечуя-Левицького надзвичайно багаті. До живописних технік письменника варто віднести застосування фону, на якому зображені головні герої. Персонажі набувають ознак барельєфу: вони немов замирають на кольоровому тлі, що мусить вигідно виділяти риси їхнього обличчя. Контрасти кольорів широко застосовують і персонажі творів. Іншими живописними засобами виступають відтворення перспективи, зображення перших та других планів, змалювання відтінків барв, фону, увага до світлотіні в манері Рембрандта тощо.

У своїх творах письменник реалістично змальовує пейзаж, бачений ним особисто, вказує місце та час, тобто задає координати об’єктивності, а, порівнюючи пейзажі з явищами мистецтва (картинами, театром, сінематографом), підкреслює відчуття «зникомості» світу, його певну «штучність», «зробленість». Світ видається створеним за аналогією до предмета мистецтва. Водночас змінюється фокус зображення: відбувається перетворення учасника (який знаходиться всередині цього пейзажу) на глядача, що знаходиться зовні пейзажу (картини). Порівняння героїв з зображеннями теж навіюють певну семантику «картинності». Отже, живописність І. Нечуя-Левицького не обмежується вимогами реалістичного стилю, а навіть частково його руйнує.

Починаючи з ранніх творів, письменник широко застосовує реалістичні засоби портретування і намагається виділити візуальний код для

кожної групи персонажів. Портрети представників однієї етнонаціональної групи він наділяє спільними рисами, відзначає локальні візуальні відмінності, притаманні жителям певних областей України, виокремлює типові риси, характерні для представників різних станів.

Пейзаж займає визначне місце у творчості Нечуя-Левицького, не обмежуючись декоративним функціями. Він поєднаний з роздумами персонажів, їхнім психічним станом, історією тощо. Важливу роль має для І. Нечуя-Левицького достовірність і точність зображення: твір містить вказівку на реальне місце, бачене письменником на власні очі, що підсилює ефект реалістичності твору. Навіть суто інформативний пейзаж виконує топографічну функцію, означуючи реальний простір, стверджуючи існування України через уявлення про її територіальну цінність. Національний пейзаж виступає носієм певних значень, зокрема, письменник пов'язує пейзаж з історичними подіями, що там відбулися.

Таким чином, український пейзаж є однією зі складових національного варіанту реалізму. Додамо, що пейзаж характеризується увагою до деталей: окрім краєвидів, будівель, річок, названо також види рослин, підкреслено особливості ландшафту тощо. Раннім пейзажам притаманні реалістичні (картографічність, наочність, топографічність) та романтичні (взаємодія пейзажу та персонажа, паралелізм природи та стану героя, вплив природи тощо) риси. Пізні пейзажі набувають преімпресіоністичних ознак: письменник означує свій настрій, фіксує враження, звертає увагу на гру світла та тіні тощо.

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 демонструють способи перекладу вербального реалістичного зображення та авторських смислів, відчитаних у повісті І. Нечуя-Левицького, мовою інших мистецтв. При цьому «живописна ілюстрація», «кінематографічна інтерпретація»та «теаральна інтерпретація» повісті «Кайдашева сім'я»

дозволяють говорити про актуальні і потенційні засоби візуалізації, закодовані у реалістичному тексті. Переклад вербального тексту на мову інших видів мистецтв проявляє нові смисли, навіює нові асоціації, не обмежуючись власне ілюстративною функцією. Деякі інтерпретації «змагаються» з текстом і «передбачають» розвиток сюжету, натякаючи на майбутні події та візуально й ідеологічно «дописують» твір.

Порівнюючи між собою інтермедіальні стратегії репрезентації повісті «Кайдашева сім'я», а саме – фільм, виставу та ілюстрації до літературного тексту, в дисертації наголошуються, що візуалізація дозволяє не лише розкрити, але й доповнити смислове поле тексту. Окрім використання різних технік, притаманним відповідним видам мистецтв та своєрідної інтерпретації твору кожним автором, варто наголосити і смислові відмінності при перекладі вербального твору на різні мистецькі мови.

На відміну від ілюстрацій, фільм-дилогію «Кайдашева сім'я» та виставу «Кайдаші» можна сприймати як окремі твори, створені за мотивами повісті Нечуя-Левицького. Підкреслимо, що йдеться не лише про «переклад» художнього твору театральними чи кінематографічними засобами, а й про інтерпретацію твору, та спробу створити новий, відмінний твір. Змінюється і основна оптика творів: Н. Дубіна намагається трактувати повість з точки зору Омелька Кайдаша; сценаристи О. Сизоненко та В. Городько теж основну увагу приділяють Кайдашу, через його візії-галюцинації показуючи небезпеку руйнування сімї, дому і цілої України.

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 останній зводиться до фактографізму і правдоподібності. Візуальність стає тим чинником, який допомагає побачити реалізм як форму перетворення реальності у прозі І. Нечуя-Левицького.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

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. 193 с.

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

3. Андерсон Б.Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / пер. з англ. В. Морозов. К.: Критика, 2011. 272 с.

4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. з англ. М.: Прогресс, 1974. 386 с.

5. Барт Р. S/Z / пер. с фр. 2-е изд., испр; ред. Г. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.

6. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. *Зарубежная эстетика и теория литературы XX – XXI вв*. М.: Издательство Московского ун-та, 1987. С. 387-422

7. Барт Р. Эффект реальности [Электронный ресурс]. *Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс, 1994. С. 392–400. URL: http://www.philology.ru/literature1/barthes-94f.htm. (дата звернення: 14.03.2016). Назва з екрану.

8. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. 470 с.

9. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.*:* Худож. лит., 1990. 543 с.

10. Бел М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований. *Логос № 1*. 2012. с. 212-249 [Електронний ресурс]. URL: http://docplayer.ru/40666801-Vizualnyy-essencializm-i-obekt-vizualnyh-issledovaniy1.html (дата звернення: 22.05.2016). Назва з екрану.

11. Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм. Духовный кризис интеллигенции. Санкт-Петербург, 1910. С. 15-27 [Електронний ресурс]. URL: http://www.odinblago.ru/berdaev_dekadanstvo (дата звернення: 22.05.2017). Назва з екрану.

12. Бернштейн М. Українська літературна критика 50–70-х років XIX ст. К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1959. 492 с. [Електронний ресурс]. URL:http://chtyvo.org.ua/authors/Bernshtein_Mykhailo/Ukrainska_literaturna_krytyka_50-70-kh_rokiv_KhIKh_st/ (дата звернення: 22.08.2018). Назва з екрану.

13. Білецький О. Іван Семенович Левицький (Нечуй). *Від давнини до сучасності: збірник праць з питань української літератури . Зібрання праць у 2-х томах.* Т. І. К.: Держлітвидав, 1960. С. 283-336.

14. Бовсунівська Т. Екфразис. Вербальні образи мистецтва: монографія / Т. Бовсунівська, Р. Бобрик, О. Виноградов та ін. К., 2013. 327 с.

15. Божович В. Об авторской точке зрения в литературе и раннем кинематографе. *Экранные искусства и литература: Немое кино.* М.: Наука, 1991. С. 47-63.

16. Бондар М. Поетика прози І. Нечуя-Левицького: у пошуку естетичних конституентів. *Іван Нечуй-Левицький: постать та творчість:* збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси.: вид. Ю. Чабаненко. 2008. С. 105–123.

17. Визуальное (как) насилие. Сборник научных трудов / ред. А. Усманова. Вильнюс: ЕГУ, 2007. 380 с.

18. Визуальный образ (междисциплинарные исследования) / ред. И. Герасимова. М.: Ифран, 2008. 247 с.

19. Вільна Я. Концепція розвитку української літератури І. Нечуя-Левицького: теоретичний і художній аспект. С. 187-196 URL: http://philology.knu.ua/files/library/lit_st/42-1/24.pdf (дата звернення: 05.08.2018). Назва з екрану.

20. Віннікова Н. Особливості пародії І. Нечуя-Левицького «Без пуття. Оповідання по-декадентському» С. 179-183 [Електронний ресурс].

URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/2300/1/N_Vinnikova_konf_GI.pdf (дата звернення: 16.04.2017). Назва з екрану.

21. Власенко В. Художня майстерність І. С. Нечуя-Левицького. К., 1969. 184 с.

22. Гаврилова Т. Топонімія творів І. Нечуя-Левицького. *Іван Нечуй-Левицький: постать та творчість*: збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси.: вид. Ю. Чабаненко. 2008. С. 499-504.

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

24. Гаєвська Л. Проза. *Історія української літератури XIX століття:* У 3 кн. / ред. М. Яценка. К.: Либідь, 1998. Кн. 3. С. 74 – 98.

25. Гароди Р. О реализме без берегов. Пикассо. Сен-Джон Перс. Кафка. Серия: Для научных библиотек. М.: Прогресс, 1966. 206 с.

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

27. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття: монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. 425 с.

28. Горницкая Н. О границах взаимодействия кино и литературы. *Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия.* Сборник статей. Л.: «Искусство», 1985. С. 14-59.

29. Губина Е. Визуальность письменного текста: к вопросу о соотношении вербального и визуального. 403-408. URL: *https://docplayer.ru/72056352-Vizualnost-pismennogo-teksta-k-voprosu-o-sootnoshenii-verbalnogo-i-vizualnogo.html* (дата звернення: 01.06.2017). Назва з екрану.

30. Гундорова Т. Жінка і дзеркало, 2000. [Електронний ресурс]. URL: http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm (дата звернення: 30.06.2017). Назва з екрану.

31. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. К.: Критика, 2009. 447 с.

32. Драгоманов М. Література російська, великоруська, українська і галицька. К, 1970. URL: https://zbruc.eu/node/31401 (дата звернення: 12.04.2018).

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

34. Дудник Т. Нестандартна сім'я.. Сучасне видання «Кайдашевої сім'ї» розриває шаблони [Електронний ресурс]. URL: http://blog.yakaboo.ua/%D0%BD%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D1%96%D0%BC%D1%8F-%D1%81%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%B5-%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D0%BA/ (дата звернення: 23.09.2017). Назва з екрану.

35. Евреинов Н. Демон театральности / ред. А. Зубкова и В. Максимова. СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.

36. Єфремов С. Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії. К.: Наук. думка, 2002. 757 с.

37. Єфремов С. Іван Левицький-Нечуй. 72 с. [Електронний ресурс]. URL:https://docs.google.com/viewer?url=http://www.ukrcenter.com/!FilesRepository/Literature_Upload3//9dea05e7-abdb-47af-ae1e-393afa63f012.pdf. (дата звернення: 23.11.2017). Назва з екрану.

38. Єфремов С. Історія українського письменства. К, 1995. 688 с.

39. Загірня М. Спогади. Луганськ, 1999. 160 с.

40. Затонський Д. Чи може існувати реалізм у мистецтві? *Філологічні семінари. Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність.* К.: Київ. ун-тет, 1998. С. 11–16.

41. Зонтаґ С. Про фотографію / пер. з англ. Таращук П. К.: Основи, 2002. 189 с.

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

43. Іванченко, Р. Іван Нечуй-Левицький: Нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1980. 147 с.

44. Ильина Т. История искусств. Западноевропейское искусство. М.: Высш. шк., 1983. 317с.

45. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. 572 с.

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

47. Кан Ф. Человек. Л.: Сеятель, 1929. 164 с.

48. Клименко Г. Модерністські інтенції зрілої творчості Івана Нечуя-Левицького. *Вісник Черкаського університету.* Серія Філологічні науки. 2018. № 1. Книга 1. С. 37-46.

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

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

51. Кодак М. Реалізм. *Історія української літератури XIX століття: У 3 кн.* / За ред. М. Яценка. К.: Либідь, 1998. Кн. 3. С. 35 – 73.

52. Костомаров М. Дві руські народності. *Твори Амвросія Метлинського та Миколи Костомарова.* Львів: Просвіта, 1906. С. 413-477.

53. Крутікова Н. Іван Нечуй-Левицький *Історія української літератури XIX століття: У 3 кн.* / За ред. М. Яценка. К.: Либідь, 1998. Кн. 3. С. 99 – 131.

54. Крутікова Н. Розкрита книга життя. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів : у 10 т.* К.: Наук. думка, 1965. Т. 1. С 5 – 51.

55. Крутікова Н. Творчість І. С. Нечуя-Левицького. К., 1961. 247 с.

56. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. К.: Зодіак-Еко, 1995. 304с.

57. Кукуруза Н. Сценічні версії національної класики в українських театрах у контексті сучасної масової культури. *Наукові записки.* Серія: Мистецтвознавство, 2011. №2. С. 168-175.

58. Лавлинский С. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости [Электронный ресурс]. URL: http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html (дата звернення: 11.04.2016). Назва з екрану.

59. Лавров Д. Святий Київ наш великий. К.: Криниця, 2002. 146с.

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

61. Лисюк В. Поезія ремесла: монологи театрального педагога. Вінниця: Нова Книга, 2012. 368 с.

62. Лімборський І. Контроверсійність просвітницького реалізму: ревізія ідеологічного міфу і спроба парадигматичного аналізу. *Слово і час*. 2005. №7. С 37-44.

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

64. Лотман Ю. Избранные статьи по семиотике и типологии культуры: в 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 1: статьи по семиотике и типологии культуры. 479 с.

65. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1975. 384с.

66. Лукач Г. К истории реализма. URL: https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9B/lukach-georg/k-istorii-realizma (дата звернення: 14.08.2017). Назва з екрану.

67. Майдан О. Панас Мирний. *Історія української літератури XIX століття*: У 3 кн. / За ред. М. Яценка. К.: Либідь, 1998. Кн. 3. С. 131 – 160.

68. Мариненко Ю. Творчість І. Нечуя-Левицького 1900-х років (аксіологічний аспект). *Іван Нечуй-Левицький: постать і творчість:* збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси.: вид. Ю. Чабаненко, 2008. С. 124-134.

69. Меженко Ю. Іван Семенович Нечуй-Левицький. Літературний нарис [Електронний ресурс]. URL: http://sites.utoronto.ca/elul/Nechui/Mezhenko.html (дата звернення: 17.03.2016). Назва з екрану.

70. Мейзерська Т. Три сни Нимидори: оніричний простір повісті І.С. Нечуя-Левицького «Микола Джеря». *Онірична парадигма світової літератури. Сучасні літературознавчі студії.* К.: Видавничий центр КНЛУ, 2004. Вип. 1. С. 91-96.

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

72. Міщук Р. Реалізм Панаса Мирного і проблема художньої розповіді. *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст.:* зб. наук. пр. / ред. М. Яценко. К.: Наук. думка, 1991. С. 78 – 111.

73. Муранець Т. Колосальне всеобіймаюче око всієї України. (Іван Нечуй-Левицький в оцінці Івана Франка). *Українські літературознавчі студії.* Вип. 72. 2010. С. 146-159.

74. Наєнко М. Іван Нечуй-Левицький і модернізм. *Іван Нечуй-Левицький: постать і творчість:* збірник праць Всеукраїнської наукової конференції. Черкаси.: вид. Ю. Чабаненко, 2008. С. 135-138.

75. Наєнко М. Польські мотиви в українському реалізмі (Іван Нечуй-Левицький: Причепа та Гетьман Іван Виговський). URL:

http://shron1.chtyvo.org.ua/Naienko_Mykhailo/Polski_motyvy_v_ukrainskomu_realizmi_Ivan_Nechui Levytskyi_Prychepa_ta_Hetman_Ivan_Vyhovskyi.pdf (дата звернення: 05.04.2018). Назва з екрану.

76. Наливайко Д. Епістемологія й поетика реалізму. *Слово і час.* 2004. №11. с. 3-17.

77. Наливайко Д. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. *Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст.* К., 1987. С.3 – 42.

78. Нечуй-Левицький І. Апокаліпсична картина в Києві. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 8. К.: Наук. думка, 1967. С. 259-263.

79. Нечуй-Левицький І. Баба Параска та баба Палажка. *Зібрання творів у 10-ти томах*. т. 3. К.: Наук. думка, 1965. С. 5-26.

80. Нечуй-Левицький І. Без пуття. Оповідання по-декадентському. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 7. К.: Наук. думка, 1966. С. 294-350.

81. Нечуй-Левицький І. Бідний думкою багатіє (фантазія). *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 3. К.: Наук. думка, 1965. С. 27-34.

82. Нечуй-Левицький І. Бурлачка. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 3. К.: Наук. думка, 1965. С. 143-300.

83. Нечуй-Левицький І. Вечір на Владимирській горі. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 9. К.: Наук. думка, 1967. С. 70-94.

84. Нечуй-Левицький І. Вітрогон. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 6. К.: Наук. думка, 1966. С. 92-100.

85. Нечуй-Левицький І. В Карпатах (З мандрівки в горах). *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 4. К.: Наук. думка, 1966. С. 355-388.

86. Нечуй-Левицький І. В концерті. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 10. К.: Наук. думка, 1968. С. 120–135.

87. Нечуй-Левицький І. Вольне кохання. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 9. К.: Наук. думка, 1967. С. 19-55

88. Нечуй-Левицький І. Гастролі. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 8. К.: Наук. думка, 1967. С. 130-187.

89. Нечуй-Левицький І. Дві московки. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 1. К.: Наук. думка, 1965. С. 51-101.

90. Нечуй-Левицький І. Дивовижний похорон. *Зібрання творів у 10-ти томах*. т. 9. К.: Наук. думка, 1967. С. 7-18.

91. Нечуй-Левицький І. Дрегочин та Остріг. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 5. К.: Наук. думка, 1966. С. 14-23.

92. Нечуй-Левицький І. Живцем поховані. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 7. К.: Наук. думка, 1966. С. 260-293.

93. Нечуй-Левицький І. Загальний огляд найновішої руської-української літератури. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 10. К.: Наук. думка, 1968. С. 161–168.

94. Нечуй-Левицький І. Запорожці. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 2. К.: Наук. думка, 1965. С. 338- 358.

95. Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 3. К.: Наук. думка, 1965. С. 300-437.

96. Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я: Повість. К.: Основи, 2015. 176 с.

97. Нечуй-Левицький І. Київські прохачі. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 7. К.: Наук. думка, 1966. С. 359-447.

98. Нечуй-Левицький І. Князь Єремія Вишневецький. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 7. К.: Наук. думка, 1966. С. 5-259.

99. Нечуй-Левицький І. Лист до Бориса Грінченка. 22 серпня 1881 р. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 10. К.: Наук. думка, 1966. С. 288-289.

100. Нечуй-Левицький І. Лист до Марії Заньковецької. 21 січня 1908 р. *Зібрання творів у 10-ти томах*. т. 10. К.: Наук. думка, 1966. С. 476.

101. Нечуй-Левицький І. Лист до Михайла Комарова від 25 жовтня 1911 р. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 10. К.: Наук. думка, 1966. С.487-489.

102. Нечуй-Левицький І. Лист до Михайла Коцюбинського від 20 січня 1903 р. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 10. К.: Наук. думка, 1966. С. 399-402.

103. Нечуй-Левицький І. Лист до Наталії Кобринської від 25 вересня 1900 р. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 10. К.: Наук. думка, 1966. С. 366–369.

104. Нечуй-Левицький І. Лист до Наталії Кобринської від 8 грудня 1898 р. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 10. К.: Наук. думка, 1966. С. 351-353.

105. Нечуй-Левицький І. Марія Заньковецька, українська артистка. *Зібрання творів у 10-ти томах*. т. 10. К.: Наук. думка, 1968. С. 148–160.

106. Нечуй-Левицький І. Микола Джеря. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 3. К.: Наук. думка, 1965. С. 34-143.

107. Нечуй-Левицький І. Навіжена. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 6. К.: Наук. думка, 1966. С. 5-91.

108. Нечуй-Левицький І. На гастролях в Микитянах. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 8. К.: Наук. думка, 1967. С. 5-129.

109. Нечуй-Левицький І. Над Чорним морем. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 5. К.: Наук. думка, 1966. С. 100-314.

110. Нечуй-Левицький І. Неоднаковими стежками. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 8. К.: Наук. думка, 1967. С. 264-482.

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

112. Нечуй-Левицький І. Ніч на Дніпрі. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 8. К.:Наук. думка, 1967. С. 188-199.

113. Нечуй-Левицький І. Поміж ворогами. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 6. К.: Наук. думка, 1966. С. 140-300.

114. Нечуй-Левицький І. Причепа. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 1. К.: Наук. думка, 1965. С. 126-371.

115. Нечуй-Левицький І. Пропащі. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 5. К.: Наук. думка, 1966. С. 46-99.

116. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. *Вибрані твори.* К.: Книга, 2012. 350 с.

117. Нечуй-Левицький І. Сорок п’яті роковини смерті Тараса Шевченка. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 10. К.: Наук. думка, 1968. С. 169–170.

118. Нечуй-Левицький І. Старосвітські батюшки та матушки. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 4. К.: Наук. думка, 1966. С. 38-322.

119. Нечуй-Левицький І. Українська декадентщина. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 10. К.: Наук. думка, 1968. С. 187–223.

120. Нечуй-Левицький І. Українські гумористи та штукарі. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 5. К.: Наук. думка, 1966. С. 356-446.

121. Нечуй-Левицький І. Хмари. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 2. К.: Наук. думка, 1965. С. 5-337.

122. Нечуй-Левицький І. Шевченкова могила. *Зібрання творів у 10-ти томах.* т. 4. К.: Наук. думка, 1966. С. 5-12.

123. Ніковський А. Передмова до «Бурлачки». *Нечуй-Левицький І. Бурлачка* / ред. А. Ніковського. Київ, 1926. С. 5-28.

124. Образ міста в контексті історії, філософії, культури: Краєзнавчі читання. К.: ПАРАПАН, 2005. 200 с.

125. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.

126. Походзіло М. Іван Нечуй-Левицький: Літ. портрет. 2-ге вид., перероб. і допов. К.: Дніпро, 1966. 128 с.

127. Пронкевич О. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму: монографія. К.: Педагогічна преса. 2007. 256 с.

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

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

130. Раскіна Олена. Простимо Кайдашів? [Електронний ресурс]. URL: https://dt.ua/CULTURE/prostimo_kaydashiv.html (дата звернення: 01.02.2017). Назва з екрану.

131. 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. 97 с.

132. Родина Е. Развлечения и игры дворянской эпохи. Театральные увлечения. «Живые» картины. Шарады. Буриме. Научный блог музея-заповедника «Тарханы» [Електронний ресурс]. URL: http://museum-tarhany.livejournal.com/14096.html (дата звернення: 13.12.2016). Назва з екрану.

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

134. Сидоров А. Книга и жизнь: сборник книговедческих работ. М., 1972. 234 с.

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

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

137. Соловьева Г. Смерть и модернизм. *Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск.* 1995. № 5. С. 3-4.

138. Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі. К.: Laurus, 2018. 287с.

139. Татаркевич В. Історія шести понять. К.: Юніверс, 2001. 368 с.

140. Ткаченко Р. Поклик химери: декаданс в українській літературі к. XIX – п. XX ст. К.: Книга, 2010. 136с.

141. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

142. Українка Л. Лист до матері від 14 (27) січня 1903 р. Сан-Ремо. Зібрання творів у 12 т. т. 12. К.: Наук. думка, 1979 р. с. 29 – 35.

143. Фаворский В. Рассказы художника-гравера. М., 1976. 106 с.

144. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Зібрання творів у 50-ти томах.* Т. 31. К., 1981. С. 45-119.

145. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи. *Зібрання творів у 50-ти томах.* Т. 26. К., 1980. С. 5–13.

146. Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя). *Зібрання творів у 50-ти томах.* т. 35. К, 1982. С. 370-376.

147. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический Проект, 2002. 512 с.

148. Хаврусь С. Любов і мрії мудрого Нечуя: літературознавчі розвідки. Черкаси: Інтеграл-Техноімпекс, 2013. 149 с.

Хаврусь С. На екрані – твори Нечуя-Левицького та його стеблів: літ.-краєзн. розвідки, нариси та замальовки. Черкаси: Кур’єр, 2006. 55 с.

149. Хаврусь С. Стеблівські зустрічі: літературно-краєзнавчі розвідки. Черкаси: Кур’єр, 2008. 140 с.

150. Хализев В. Драма как род литературы. Поэтика, генезис функционирования. М.: Изд-во Московского ун-та, 1986. 260 с.

151. Хорошков М. Літературні дискусії другої половини XIX ст. як спосіб генерування нових мистецьких ідей. *Вісник Маріупольського державного університету.* Серія: філологія. Вип. 6. 2012. С. 95-101.

152. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі. К.: Просвіта, 1999. 117с.

153. Чижевський Д. Слов'янський реалізм. *Слово і час*. 2004. №8. С. 48-63.

154. Шестопал О. Засоби «театралізації» літературного тексту (на матеріалі іспанської прози постмодернізму). *Літературознавчі студії.* 2015. Вип. 43(2). С. 326-333. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2015_43%282%29__42 (дата звернення: 18.05.2018). Назва з екрану.

155. Шестопал О. Театральність як перцептивна категорія у контексті сучасних міждисциплінарних досліджень. *Літературознавчі студії.* 2013. Вип. 37(2). С. 436-442. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_37%282%29__68 (дата звернення: 18.05.2018). Назва з екрану.

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

157. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с нем. К.: Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. 384 с.

158. Яворски А., Криспин Т. Введение в семиотические пейзажи. 2010. URL: http://gefter.ru/archive/5322 (дата звернення: 29.10.2017). Назва з екрану.

159. Якобсон Р. О художественном реализме. *Работы по поэтике*. М., 1987. С 387-393.

160. Ямпольський М. Наблюдатель: очерки истории видения М.: Ad Marginem, 2000. 287 с.

161. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001. 240 с.

162. Cornwall A. The Tension of the Real: Visuality in Nineteenth Century British Realism. A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Comparative Literature. Graduate School of the University of Oregon, 2015. 219 p. URL: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/19336/Cornwall_oregon_0171A_11361.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 18.03.2017). Назва з екрану.

163. Crary J. Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, MA: MIT Press, 1992. 183 p.

164. Curtius E. R. Essays on European Literature Paperback. Princeton University Press, 1973. 540 p.

165. Greenberg C. Towards A Newer Laocoon. 1-9. URL: https://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf (дата звернення: 17.01.2018). Назва з екрану.

166. Jay M. Cultural Relativism and the Visual Turn. *Journal of Visual Culture*. 2002. № 1 (3). P. 267-278.

167. Kristeva J. In the Beginning Was Love:Psychoanalysis and Faith. P. 1-36. URL:https://pdfs.semanticscholar.org/fc46/8be007d08c085304389a6a34c35883985685.pdf (дата звернення: 07.10.2016). Назва з екрану.

168. Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection. NewYork: Columbia Univ. Press, 1982. 247 p. URL: http://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf (дата звернення: 15.12.2017). Назва з екрану.

169. Levin H. The Gates of Horn: A Study of Five French Realists. Oxford University Press, 1963. 560 p.

170. Mitchell W. J. T. Interdisciplinarity and visual culture. *Art Bulletin.* Vol. LXXVII. № 4. 1995. 540-544 p. URL: http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Mitchell-

Interdisc_and_Visual_Culture-ArtBulletin-77-4-1995.pdf (дата звернення: 14.06.2017). Назва з екрану.

171. Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. The University of Chicago Press, 1994. 445 p.

172. Mitchell W. J. T. What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images. University of Chicago Press, 2006. 408 p.

173. Pijarski K. «Realism», Embodied Subjects, Projection of Empathy. 147-167 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/322289383_Realism_Embodied_Subjects_Projection_of_Empathy. (дата звернення: 11.03.2017). Назва з екрану.

174. Purgar K. Reality and truthfulness. Abstraction, (hyper) realism and the «post-pictorial condition». *Pianob*. vol. 1. n. 2. 2016. 72-102 p. URL: https://pianob.unibo.it/article/view/6933/6687 (дата звернення: 18.09.2017). Назва з екрану.

175. Rajewsky I. Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. *Media Borders, Multimodality and Intermediality* / ed. by Lars Elleström, 2010. P. 51–68.

176. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialites*. 2005. N6. P. 43-64. URL: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (дата звернення: 23.04.2017). Назва з екрану.

177. The art of the text: Visuality in Nineteen- and Twentieth-Century Literary and Other Media / ed. by S. Harrow. Cardiff: University of Wales Press. 2013. 236 p.

178. Tsimpouki T. Realism, narrative visuality and the hieroglyphic world of Newland Archer. 2008. 125-137 p. URL: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104245/1_BrnoStudiesEnglish_34-2008-1_11.pdf (дата звернення: 21.04.2017). Назва з екрану.

179. Vision and Visuality / ed. by H. Foster. Seattle: Bay Press, 1988. 135 p. URL: https://monoskop.org/images/3/39/Foster_Hal_ed_Vision_and_Visuality.pdf 135 (дата звернення: 23.12.2016). Назва з екрану.

180. Weisstein U. Comparative Literature And Literary Theory: Survey And Introduction. Indiana University Press, 1974. 339 p.

ДОДАТОК А

до дисертації Муравецької Ярослава Сергіївни на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук (доктора філософії)

ВІЗУАЛЬНІ ФОРМИ ЗОБРАЖЕННЯ В РЕАЛІСТИЧНІЙ ПРОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО)

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Муравецька Я. Елементи «театральності» у повісті І. Нечуя-Левицького «Навіжена». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. серія «Філологія».* 2017. Випуск 76. С. 255-259 (0,5 др. арк.).

2. Муравецька Я. Кінематографічна інтерпретація «Кайдашевої сім'ї»: візуальні стратегії. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство).* 2017. №2 (20). С. 150-154 (0,5 др. арк.).

3. Муравецька Я. Театральна інтерпретація повісті «Кайдашева сім'я»: візуальний аспект. *Електронне видання Київського університету імені Бориса Грінченка «Синопсис: текст, контекст, медіа».* 2017. № 3(19). посилання: http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/269 (0,7 др. арк.).

4. Муравецька Я. Візуальне та словесне: зауваги щодо статті Івана Франка «Ювілей Івана Левицького (Нечуя). *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки.* 2018. № 1. Книга 1. С. 93-98 (0,5 др. арк.).

5. Муравецька Я. Реалізм у теоретичному осмисленні Івана Нечуя-Левицького. *Електронне видання Київського університету імені Бориса Грінченка «Синопсис: текст, контекст, медіа».* 2018. № 3(23). посилання: http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/304 (0,7 др. арк.).

Публікації у міжнародних фахових виданнях

6. Муравецька Я. Інтермедіальні засоби візуалізації повісті «Кайдашева сім'я». *Spheres of Culture.* 2017. Volume XVI . С. 144-152 (0,6 др. арк.)

7. Муравецька Я. Функціонування візуальних компонентів у творчості Івана Нечуя-Левицького: від лейтмотиву до архітектоніки. *Dialogul slaviştilor la începutul secolului al XXI-lea.* Anul VII, nr. 1/2019. С. 273-279 (0,5 др. арк.)

Додаткові публікації

8. Муравецька Я. Функціонування компонентів візуального у повісті Івана Нечуя-Левицького «Бурлачка». *Слово і час.* 2017. № 3. ст. 69-72 (0,4 др. арк.).

9. Муравецька Я. Стратегії зорового зображення у повісті Івана Нечуя-Левицького «Без пуття»: реалістичне і декадентське. *Слово і час.* 2017. № 12, 2017. С. 34-43 (0,9 др. арк.).

10. Муравецька Я. Ілюстрована «Кайдашева сім'я»: візуальні стратегії у повісті Нечуя-Левицького та зображеннях Валерії Ляшенко. *Електронний збірник «Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.* 2018. С. 600-617. посилання: http://www.ilnan.gov.ua/index.php/en/publicatio/item/525-literatura-na-poli-medii-zbirka-naukovykh-prats-viddilu-teorii-literatury-ta-komparatyvistyky-instytutu-literatury-im-thshevchenka-nan-ukrainy-red-hundorova-t-i-syvachenko-hm-k-2018-633-s (0,9 др. арк.).

ДОДАТОК Б
ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні конференції

1. VII міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозіум «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Київ, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, 16-17 червня 2016 р.). (очна участь).

2. Міжнародна науково-практична конференція «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 10-11 листопада 2016 р.). (очна участь).

3. XIV Міжнародна наукова конференція молодих учених (Київ, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, 14-15 червня 2017 р.). (очна участь).

4. Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція «Комунікативний дискурс у полікультурному просторі» (Миколаїв, Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського, 6-7 жовтня 2017 р.). (очна участь).

Всеукраїнські та регіональні конференції

5. Науковий семінар «Творчість І. Нечуя-Левицького та українське класичне письменство» (Черкаси, Черкаський національний університет імені Б. Хмельницького, 25-26 квітня 2018 р.). (очна участь).

6. Всеукраїнська наукова конференція «Творчість Івана Нечуя-Левицького. Концептуальні питання українського реалізму» (Київ, Інститут філології КНУ імені Т. Шевченка, 25-26 жовтня 2018 р.). (очна участь).