



Ad fontes!

Володимир Поліщук

ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТОБУДОВИ ОПОВІДАНЬ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО

Загальновідомо, що Старицький був неабияким майстром у розбудові сюжету літературного твору. Письменник розпочав відточувати свою сюжетотворчу майстерність з драматизації прозових творів М.Гоголя й не надто сценічних п'єс українських авторів (Я.Кухаренка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного). На Старицького як майстра сюжетів звертав свого часу увагу й І.Франко. Так, оцінюючи “Драму останньої ночі” (так І.Франко назвав драму Старицького “Остання ніч”) і її головного героя – шляхтича Братковського, він зазначав, що “історична концепція цієї постаті цілком наївна, але сюжет драми дуже оригінальний і заслуговує на увагу”¹. Дещо пізніше утверджував цю іпостась Старицького і Ю.Меженко, але вже з приводу роману “Розбійник Кармелюк”, видрук якого в середині 20-х років ХХ ст. спонукав відомого літературознавця не стільки до рецензії на сам роман, скільки до роздуму, в якому порушувалась серйозна проблема популярності й читабельності творів українських авторів. “Констатуємо невідрадний факт: легкої літератури для розваги ми не маємо. Треба шукати з цього виходу. ... Пошукаємо в архівах наших сюжетів, а з того матеріалу, на який багата історія України всіх часів, зробити легко чимало потрібних нам книжок.

Особливість тої літератури – підкреслена сюжетовість...”². Отже, сюжетобудова була одним із сильних мистецьких складників творів Старицького, зокрема новелістики. На час написання митцем новелістичних творів (90-ті роки) новаційні зміни торкнулися й сюжету, ускладнилися й розширилися його функції в системі літературного тексту, з’явилися т.зв. “безсюжетні”, “беззмістовні” речі. Такі тенденції наявні в російській літературі, не минають вони й українського письменства того часу. “Мусив змінитися характер сюжету, – пише про новелістику рубежу століть І.Денисюк. – Він стає внутрішнім і відбиває динаміку людських переживань, душевних станів, діалектику почуттів. Новелісти “молодої генерації” почали сміливо “обрубувати” фабулу”³. Що ж до прозаїків старшого віку, то з них далеко не всім (скажімо, І.Нечуєві-Левицькому) вдавалося успішно долати власні ж усталені сюжетотвірні вподобання. Сила традиції виявилася для них практично неподоланною. Певною мірою таке можна сказати і про Старицького. Але тільки певною – коли більшою, коли меншою – мірою. Узагальнено кажучи, в сфері сюжету

¹ Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т.33. – С.14.

² Меженко Ю. Замість рецензії на роман “Кармелюк”, твір Михайла Старицького // Життя й революція. – 1927. – №12. – С.357.

³ Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – К., 1981. – С.177.

письменник більше тяжів до традиційності, хоч елементи новочасних “віань” у його творах можна знайти, особливо в мобільнішій новелістиці. Скажімо, вже згадувана “поема в прозі” “Ужас” з огляду на її сюжет (а він таки тут є, навіть два, сказати б, “міні-сюжети”: “внутрішній сюжет”, який відбиває динаміку страшних відчуттів героя, і фрагментарний, “калейдоскопічний” сюжет спогадів про етапи його життя. Ці дві мініатюрні сюжетні лінії перериваються одна одною, творячи своєрідну сповідально-психологічну цілість) може бути віднесена до речей модерних, як і оповідання “Над пропастью”, хоч останнє вже меншою мірою. Але в основному у новелістиці Старицького знаходимо чимало ознак саме традиційної побудови сюжету. Спробуємо їх послідовно розглянути в різних семантичних площинах.

У переважній більшості новелістичних творів письменника художньо зображувані події (чи почуття, що дуже рідко) відбуваються на доволі обмеженій часово-просторовій “території” — від кількох годин до кількох днів. Причому в окремих оповіданнях категорії фізичного часу (напр., “Недоразумение”) чи фізичного простору (напр., “Буланко”, “Будочник”, “Понизив!” та ін.) виступають як активні чинники зображуваної подієвості, а відтак і сюжетобудови. В кількох інших творах (“Будочник”, “Зарница”, “Пан капитан”, “Честный”) “сюжетний” часопростір значно розлогіший, не такий концентрований, як у інших, він же провокує повільніше “протікання” подієвості і... потребу певного переосмислення жанрово-видових ознак, наприклад “Зарниці”, котру за аналізованим чинником (і не тільки за ним одним) логічніше кваліфікувати як повість. Якщо ми звернули увагу на твори, де категорії часу і простору виявляють свою активність, впливаючи на сюжет, то варто звернутися й до прикладів певною мірою в цьому сенсі протилежних — оповідання “Благодетель” і “Одиночество”. Ці твори виразно психологізовані, позначені інтелектуалізмом. Художнє ж завдання — сатиричне викриття “пропащої сили” (“Благодетель”) чи осмислення сенсу самотнього людського буття (“Одиночество”) значною мірою відбувається шляхом “уповільнення” часу чи звуження простору навколо сюжетної подієвості, за рахунок свідомо не-динамічного сюжету.

Сюжетотворча роль категорії художнього часу виявляється і в “роздільному” існуванні у низці оповідань Старицького (“Будочник”, “Понизив!”, “Пан капитан”, “Горькая правда”, “Честный”) часу фабульно-сюжетного і часу наративного (оповідально-розповідного), що, відповідно, зумовлювало неоднолінійний сюжет. Наративний час у названих творах письменника “відбувався” пізніше, і з його висоти герой чи оповідач (інколи — “я-герой” чи “я-оповідач”) оповідав про фабульно-сюжетний час, у якому відбувалися “основні” події, жили й діяли “основні” персонажі. При цьому об’ємні пропорції в сюжеті між зображуваним часом фабульно-сюжетним і наративним були різними, але все ж домінував здебільшого перший.

Окрім кількох названих творів з неоднолінійним сюжетом частину (і то переважно) новелістичного доробку прозаїка складають оповідання з сюжетом однолінійним (“Остроумие урядника”, “Гаданье”, “В вагоне”, “Лихо” та ін.). Звичайно, і тут можна знайти певну специфіку (“Зарница”, “Верба”), систему сюжетних “ускладнень”, та назагал вказане домінування очевидне. Дещо складніше питання з визначенням у новелістиці Старицького типу сюжету залежно від “організації” викладу дії чи дій. Подієву послідовність, а отже й

суто хронікальний тип сюжету спостерігаємо в небагатьох оповіданнях (“Остроумие урядника”, “Поярмаркували”, “В вагоні”, деякі інші). Сюди можна було б додати ще принаймні з півтора десятка творів, аби не їх очевидна ускладненість численними вставними конструкціями, поєднанням сюжетних ліній, зміщенням часових площин, котрі певним чином руйнують фабульну подієву послідовність, означають видимий причинно-наслідковий зв’язок між перипетіями й колізіями сюжету. У художній практиці Старицького-новеліста (в багатьох конкретних творах) частіше поєднуються хронікальні засади сюжетобудування з концентричними (сюжет “єдиної дії”). Це, безсумнівно, сприяє “згущенню” художності творів і їх видимій сюжетній панорамності. Концентричного типу сюжетів (у чистому, сказати б, вигляді) у малій прозі Старицького не виявлено. Відносно ближчими до них можна вважати сюжети згадуваних оповідань “Благодетель” і “Одинокство”, де подієве начало явно притлумлене, а більшість складників творів спрямовано на осмислення їх вузлових проблем.

Сюжети окремих оповідань (“Поярмаркували”, “Буланко”, “Остроумие урядника”, частково “Необычная “голодна кутя”) мають “вальтерскоттівсько-кулішівську”, сказати б, ознаку – мотив дороги як сюжетної вісі, а ще в кількох “подорожніх” оповіданнях (“В вагоні”, “Над пропастью”, “Будочник”) ця ознака віддалено присутня й не така функціонально активна. Вельми природно, що для таких сюжетів властиве пригодництво як питома риса і як один із рушіїв. Тут ми якраз і підійшли до осмислення одної з характерних ознак прози Михайла Старицького – *пригодництва*. Риса ця проявилася у великій прозі письменника настільки виразно й послідовно, що вплинула й на генологічні характеристики його епосу. “Хоча жанр пригодницького роману, – зазначає Н.Левчик, – і був для Старицького своєрідною ширмою, що дозволило наперекір обставинам говорити про речі цензурою заборонені, однак кращі традиції пригодницької літератури були витримані щонайкраще. ... Старицького по праву можна вважати зачинателем історично-пригодницьких романів в Україні”⁴. Суголосні міркування, але вже з приводу роману “Разбойник Кармелюк”, висловив свого часу і згадуваний вище Ю.Меженко, давши, до того ж, і певні типологічні характеристики пригодницькій прозі: “Особливість тої прози – підкреслена сюжетовість. Пригода, авантюра, мандрівка, швидкий темп розвитку дії, напружено заплутані ситуації, люди сильної волі, максимально спрощена психологія дієвих осіб (але не звільгаризована) введена лише як сила, що має рятувати твір від “тарзанівщини”⁵. Узагальнюючий характер цієї характеристики більшою мірою може стосуватися великих епічних полотен Старицького. Але письменник

⁴ Левчик Н. Повернення з небуття (романи “Молодость Мазепы” і “Руина” в контексті світоглядно-естетичних концепцій історичної прози М.Старицького) // *Старицький М.* Молодость Мазепы. Руина. – К., 1997. – С.7. На продовження Старицьким пригодницької “школи” П.Куліша (а останній, як відомо, орієнтувався на Скотта) вказує, зокрема, Є.Баран, дослідник новелістики Ореста Левицького. “Серед письменників, чії твори ми називали в одному ряді із “Чорною радою” П.Куліша, – пише він, – виділяються М.Старицький, І.Нечуй-Левицький та О.Маковей. Продовжуючи традиції П.Куліша, вони у своїх історичних творах розвивали застосовані ним елементи сюжетотворення. Елементи пригодництва наявні майже в усіх творах історичної тематики. Проте у названих авторів вони стають не просто історичним чи біографічним фактом, а художнім прийомом, способом організації матеріалу” (Баран Є. Українська історична проза другої пол. XIX – початку XX ст. і Орест Левицький. – Л., 1999. – С.29–30).

⁵ Меженко Ю. Цит. праця. – С.357.

привносить “дух авантюристичності” й до цілої низки оповідань, динамізуючи, заострюючи сюжет, підвищуючи “читабельність” своєї малої прози. Власне, такий підхід у творенні прози — опора на динамічний сюжет — був на часі, і не тільки в українському письменстві. “Вперше у Толстого, — пише про твір Льва Миколайовича “Кавказький бранець” В.Гречнев, — оповідання побудоване на самих подіях, на самому сюжеті — на найпростішому інтересі до того, чим справа закінчиться...”⁶. Якщо “прикласти” висловлені Ю.Меженком ознаки пригодницької прози до новелістики Старицького, то можна побачити, що ряд тих характеристик (напр., темп розповіді, ускладненість перипетій, психологічна спрощеність характерів тощо) далеко не завжди тут придатні. Як не проводиться пряма паралель і з ознаками оповідання Л.Толстого. По-перше, Старицький у малій прозі майже ніколи не “оголював” сюжет, не “обрубував” фабулу. Хіба що перше його оповідання “Остроумие урядника” побудоване на одній сюжетній лінії, на яку “нанизуються” події-пригоди. В абсолютній більшості ж його творів — не тільки подієвість. По-друге, більшості оповідань письменника притаманний психологізм і далеко не завжди спрощений. По-третє, у новелістиці Старицького практично відсутні “супермени” — сильні натури і т.д. І все ж у його новелістиці, наскільки це дозволила природа жанру, передовсім характер сюжету, надibuємо виразні елементи пригодництва з різноманітними (сюжетотворчими, характеротворчими, стилетворчими) художніми завданнями.

У кількох оповіданнях (“Орися”, “Вербя”, “Копилка”, “Поярмаркуваль”) ефект пригодництва значною мірою забезпечувався вмiлим, майстерним моделюванням усього напруженого сюжету чи окремих ситуацій у ньому, коли герої поставлені в жорсткі умови морального вибору та ще, інколи, й у “спресованому” часопросторі. Як цілком слушно зазначено, “щоб зосередити увагу на думках, почуттях, психології морального вчинку героїв, Старицький показує їх (героїв. — В.П.) в екстремальних психологічних ситуаціях: межових станах стресу, нервової неврівноваженості”⁷. Чи не найпоказовіше в цьому сенсі оповідання “Орися”, в якому дівчина-підліток, наймичка у двох молодих панночок, доведена одною з них до крайньої межі відчаю, мимоволі стає самогубцею. “Екстрiм” у малій прозі Старицького частіше пов’язаний саме з образами дітей — хворих або в чомусь звинувачених. І фінал тут найчастіше трагічний: гине Орися (“Орися”), помирає красивий і здібний Івась (“Дохторит”), помирає Пріся (“Лихо”). І в кожному разі трагедія зумовлена “лихими людьми”, людською черствістю, байдужістю й жорстокістю. Незвичайний стан дитини чи дорослої людини визначає сюжетні колізії й риси характеру і в оповіданнях “Янгол”, “Писанка”, “Горькая правда”, “Зарница”, “Пан капітан”, які різняться хіба що фіналом. У тих із них (“Янгол”, “Писанка”), які відносяться до т.зв. святкових оповідань, розв’язка щаслива, щаслива не без штучної умовності, не без символіки. В інших названих творах розв’язкою екстремальних ситуацій виступає загибель, смерть героїв, в чому теж не слід ігнорувати певний символічний підтекст. А він не скрізь однаковий. У “Горькой правде” смерть талановитого співака-самородка Харка звучить виразним суспільно-моральним осудом бездушності людей, котрі нещадно й

⁶ Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX–XX века. — Ленинград, 1979. — С. 13.

⁷ Історія української літератури ХХ століття. — У 3 кн. — К., 1997. — Кн. 3. — С.240.

аморально ті таланти експлуатували; загибель Галі із “Зарниці” значною мірою символізує і крах певних світоглядних ілюзій “сімдесятників” ХІХ ст., до кола яких належав і Старицький (тут характерний і підзаголовок — “рассказ из невозвратного прошлого”), героїчна загибель свідомого українця Гайдоського на межі своїх володінь може вирости в загальнонаціональний символ...

У деяких творах Старицького, де змодельовано екстремальні ситуації, своєрідною антитезою смерті як розв’язки колізії виступає подія незвичайна — чудо. Ідеться про т.зв. святкові оповідання, написані письменником до церковно-релігійних свят, передовсім Різдва і Великодня (“Писанка”). Фактор чуда більш-менш виразно генерує сюжети і в оповіданнях “Янгол”, “Копилка”, “Гаданье”, “Верба”, “Вареники”...

Функціональна роль екстремальності в оповіданнях Старицького, зокрема і в сюжетобудові, досить очевидна. Вдаючись до такого прийому, письменник успішніше розв’язував різні художні завдання, зокрема в характеротворенні. Таким чином герої творів набагато чіткіше й повніше виявляли власне єство, а події виразніше окреслювались. І.Денисюк зі схожого приводу посилається на міркування Гете, котрий зазначав, що “новела повинна зображувати таку подію, яка б освітила весь характер і становила в його житті вирішальну епоху”⁸.

Повертаючись до елементів пригодництва в оповіданнях Старицького, окремо відзначимо оповідання “Недоразумение”, в сюжеті якого виявляємо два своєрідних концентричних кола пригодництва: “зовнішнє” і “внутрішнє”, між собою тісно переплетені і взаємопов’язані. Вони породжують несподівані повороти й ефекти в напіванекдотичному сюжеті. Перше коло реалізується сюжетною лінією письменника-початківця Андрія Степановича Коропа, а друге — в перипетіях написаного ним авантюрного роману. Тут, до речі, не без іронії окреслено кілька штрихів творчої “кухні” письменника авантюрного жанру. Природно, що в цьому оповіданні зустрічаємо ряд інших атрибутів пригодництва (двозначна телеграма, несподіваний візит поліції, обшук тощо). Духом пригодництва віє й від кількох інших творів, де вже сама описувана подія є незвичайною (“Остроумие урядника”, “Недоразумение”) або відтворено “мисливську” тему з її відомими гіперболами й несподіванками (“Необычная “голодна кутя”, частково — “Понизив!”). Особливість оповідань Старицького, до абсолютної більшості яких не можна вжити означення “пригодницьке” (за винятком хіба названих щойно, та і в них художнє надзавдання було “не-пригодницьким”), — наявність у них, крім динамічно змодельованих сюжетів, багатьох інших атрибутів і ознак питомо пригодницьких: викрадення, переслідування, погоня (“Янгол”, “Орися”, “Поярмаркуваль”), шахрайство, обман (“Поярмаркуваль”), загрозливе змагання (“Понизив!”, “Необычная “голодна кутя”), скарб, заповітна шкатулка (“Гаданье”, “Писанка”, “Копилка”), введення фантасмагоричних картин (“Янгол”, “Буланко”, “Зарница”) чи прийому сну, теж, як правило, фантасмагоричного (“Писанка”, “Вареники”, “Ужас”), звичайно ж, любовна інтрига з любовного трикутника в оповіданнях “Гаданье”, “Понизив!”, “Верба” та ін. Отже, вже сама частотність вживання елементів пригодництва в творчості Старицького, в даному разі новелістичній,

⁸ Цит. за: Денисюк І.О. Цит. праця. — С.83.

виразно засвідчує стійку тенденцію його художнього світу, яка при долученні прикладів з його ж великої прози і драматургії тільки увиразнюється. “Постійне повторення певних елементів побудови (у нашому випадку, скоріше, родових, а не видових. — *В.П.*), — слушно зазначає сучасна дослідниця, — свідчить про більш глибокий зміст або тему”⁹.

Відомо, що пригодницька література “формувався і розвивалась під знаком романтизму”¹⁰, тож пригодництво як питома риса всієї прозової творчості Старицького певним чином її характеризує і з погляду стилю.

Інша характерна риса прози Старицького — досить часте й ефективне користування прийомом контрастного зображення. Цей засіб активно застосовувався письменником і в драматургії, і в поетичній творчості. “Характерним для нарисів (маються на увазі ліричні, поетичні нариси. — *В.П.*) М.Старицького, — відзначає Н.Левчик, — є прийом контрасту, який максимально увиразнює зображуване”¹¹. Переважно такі ж художні завдання контраст, вживаний письменником часто й загалом ефективно, виконує і в новелістиці. За його допомогою або відбувається психологічне поглиблення ситуації чи характеру, або увиразнюються (інколи — загострюються) соціальні характеристики, або додаються штрихи до стильового малюнка твору (і творчості), або виявляються певні симпатії-антипатії автора (оповідача) світоглядного плану. Останнє, скажімо, вельми прозоро заявляє про себе в моментах контрастного зображення в дилемі “колись (добре) — тепер (погано)”, якщо вона зачіпає проблеми національного й соціального плану (“Верба”, “Пан капітан”, “Янгол”, “Зарниця”). Здебільшого контрастне зображення зумовлює ефект трагедійності. Правда, в деяких творах ефект від контрастування виходить і зі сфери комічного, залежно від “надзавдання”, вирішуваного автором у творі. Показові в цьому сенсі оповідання “Недоразумение” і “Благодетель”. В першому з них веселковій мрії героя про самостійне творче життя, про служіння високим ідеалам, про популярність контрастують із сірістю реального буття, власне іронічно випишується характер. Схожа картина, але ще з більшою мірою сарказму, в оповіданні “Благодетель”. Як правило, майстерно виписане, контрастування в оповіданнях Старицького проявляється на різних смислових рівнях, у чому й роль сюжетобудови неабияка. У щойно названих оповіданнях, а також у деяких інших творах (“Над пропастью”, “Зарниця”, “Ужас”), семантика контрасту закладена у глибших її площинах, не виводиться так очевидно, як, скажімо, у “Дохториті” (контрастне зображення інтер’єру хати селянки і хати старшини), в оповіданнях “Орися” (контраст між двома сестрами-панночками), “Горькая правда” (контраст словесних портретів хворого Харка і його нареченої Ликері тощо). “Озовнішені” контрасти у Старицького — це, як правило, конкретні, зримі явища — портрети героїв, інтер’єри будівель, риси вдачі, контрасти між думками й ділами персонажів, між чудовою природою і хворою людиною, між містом і селом, між реальними й ірреальними картинками тощо. Вони й розташовані, зазвичай, поряд, локальні в об’ємах і є фрагментом у вирішенні основної

⁹ *Базпій Р.* Шлях сера Вальтера Скотта на Україну (“Тарас Бульба” М.Гоголя і “Чорна рада” П.Куліша в світлі історичної романістики Вальтера Скотта). — К., 1993. — С.39.

¹⁰ *Литературный энциклопедический словарь.* — М., 1987. — С.305.

¹¹ *Левчик Н.В.* Поезія М.П.Старицького (жанрові та образно-стильові особливості). — К., 1987. — С.25.

проблеми. Абстрактніше, узагальненіше контрастування виставляється не так очевидно, для його усвідомлення й розуміння часто потрібен увесь твір. Такого плану контрасти у Старицького спостерігаємо в деяких оповіданнях, як-от “Одиночество” (різне сприйняття самоти різними людьми), “Ужас” (контраст страшного сновидіння й реальності), в повісті “Зарница” (вимріяні ідеали й реалії життя, їх взаємовпливи) та ін.

Контрастне зображення у творах, як і пригодництво, притаманні переважно письменникам-романтикам, й відповідно атестують малу прозу Старицького.

Схильність письменника до класичної системи сюжетобудови, хоч і не без впливу модерну в деяких творах, видиме домінування в новелістиці Старицького оповідної манери письма зумовили й наявність таких позасюжетних (фабульних) елементів, як *спогад*, *вставна історія* (історія в історії), *внутрішній роздум*, *прийом сну*, яким вельми часто послуговувався автор, причому, не тільки в малій прозі. Певною мірою названі чинники “уповільнювали” й “обтяжували” сюжет, але й, безсумнівно, надавали подіям і характерам зримої об’ємності й глибини, зокрема психологічної. Здебільшого психологізувалися й названі вставні конструкції, що призводило до наочного “оживлення” і зростання їх функціональної ролі та засвідчувало прагнення письменника модернізувати манеру письма. Правда, присутність наратора (часто – “нейтрального” оповідача) ті прагнення помітно гасила. Доволі характерним у цьому сенсі є спогад Ликері біля ліжка вмираючого коханого (“Горькая правда”), де психологізація передана через ліризм, через уривчастість (схвильованість) мовлення, через відчуття героїнею чогось страшного й невідворотного.

Старицький вводить спогади в цілий ряд оповідань (“Янгол”, “Одиночество”, “Верба”, “Недоразумение”, “Лихо”, “Пан капитан” та ін.), причому в останньому сюжет складений так, що спогад капітана Гайдовського формально є спогадом у спогаді. Новелістична манера письма у творі “Ужас”, “некласична” позиція оповідача (“я-герой”, він же – оповідач, який звертається до себе в другій особі – “ти”) відповідно позначаються й на прийомі “сну-спогаду”, збагачують його семантично.

Близькі до спогадів за частотністю вживання і за функціональним призначенням “історії в історії”. У ряді творів ці вставні історії настільки поширені, що можуть претендувати на роль іншої сюжетної лінії чи фактично і є нею.

Внутрішні роздуми як прийом у новелістиці Старицького менш поширені, але вони є, і їх художня роль стилетворча й характеротворча – безсумнівна. Але й тут позначаються роль і місце оповідача (герой тут – у третій особі), що вкотре засвідчує творчу еволюцію Старицького: “на марші” від класичного до модерного (модернізована традиція).

З погляду сюжетобудови, в ряді творів виявляємо прийом обрамлення чи його елементи, яким твір своєрідно закілюється (“Будочник”, “Зарница”, “Янгол”, “Пан капитан”, “Ужас”, “Честный”) і яким ставляться додаткові смислові акценти на основній ідеї¹². Його – обрамлення – зв’язок з основною лінією сюжету не завжди нерозривний, але він практично завжди існує, хоча б опосередкований. У деяких оповіданнях певні епілоги можна кваліфікувати як авторські (“Остроумие урядника”, “Над пропастью”) і не-авторські (“Гаданье”,

¹² Спрацьовує “закон кільця”, за словами О.Логвиненко. Див.: Літ. Україна. – 2002. – 23 травн.

“Верба”, “Зарниця”, “Полярмаркували”). Перші з них зовсім відособлені від сюжету і становлять авторську ремарку, якою нібито стверджується достеменність описуваного, а зміст інших, висловлених оповідачем, впливає з логіки й перипетій сюжету. По-третє, характер розв’язки сюжетів. У трьох оповіданнях (“Остроумие урядника”, “Над пропастью”, “Благодетель”) сюжети можна вважати відкритими. Ще в кількох – “Орися”, “Лихо”, “Пан капітан”, “Понизив!”, “Дохторит”, “Зарниця” – розв’язка трагічна. У решті творів – фінал сюжету щасливий чи відносно щасливий. Але мовимо це так, суто візуально. Ця проблема потребує ширшої розмови, зокрема в дилемі “сюжет-конфлікт” на етапі сюжетної розв’язки.

Дотримуючись у проблемі сюжетобудови, як зазначалося вище, переважно класичних канонів, Старицький, цілком природно, дотримувався цих же принципів і в моделюванні сюжетних розв’язок, незважаючи на гостроту перипетій. Російський літературознавець В.Халізов з цього приводу зауважує, що “випадок у традиційних сюжетах (якими б щедрими не були перипетії дій) все-таки не панує неподільно. Необхідний у них фінальний епізод (розв’язка чи епілог), якщо й не щасливий, то у всякому випадку заспокоїливий і замирюючий, ніби приборкує хаос подієвих хитросплетінь і вводить життя в належне річище: над усілякими відхиленнями, порушеннями, непорозуміннями, кипінням пристрастей і свавільних поривів бере гору благий світопорядок...”

У традиційних сюжетах, – продовжує він, – упорядкована і блага у своїх першоосновах реальність часом (що й відображається ланцюгом подій) атакується силами зла і спрямованими в хаос випадковостями, та подібні стани марні: їх наслідок – відновлення й нове торжество гармонії і порядку, котрі на якийсь час були потоптані”¹³. Це судження вченого щодо художньої практики Старицького-новеліста (і в частині сюжетобудови – теж) дуже доречне. Більше того, можна було б сказати, що воно ніби списане з досвіду нашого письменника. Звісно, тут аргументом є означений уже факт домінування щасливих фіналів, інколи виписаних навіть без достатньої логіки, художньої й історичної. Дуже показовими є оповідання “Вареники”, “Верба”, ще деякі. Інший аргумент, глибший і концептуальніший, слід шукати у світоглядних рисах Старицького. Він, як відомо, був глибоко й усвідомлено віруючою людиною, і фактор релігійності суттєво позначився на його творчості, зокрема, й новелістичній.

У своєму захопленні релігією, її моральними постулатами, а також естетизацією фактора віри Михайло Старицький не був самобутнім, швидше, навпаки, був активним виразником тенденції. Відповідну тенденцію і її причини можна характеризувати словами дослідниці цього літературного періоду Н.Шумило: “Наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. в українській літературі значно активізувався, якщо не досяг найвищого рівня, інтерес до Біблії, чому, безумовно, сприяв збіг історичних обставин: поява друком перекладу Святого писма українською мовою (здійснений П.Кулішем, І.Пулюєм та І.Нечуєм-Левицьким) та посилення процесів національного відродження, коли проблематика раннього християнства й загалом морально-етичні начала духовності почали сприйматися в Україні як ніколи суголосно добі. Але чи не найвагоміша причина – виникнення нового типу художнього мислення з

¹³ Халізов В.Е. Теория литературы. – М., 1999. – С.220 – 221.

перевагою ірраціонально-чуттєвого чинника над раціональним. Крім усього, слід мати на увазі традицію барокової присутності ренесансу в українській літературі...”¹⁴. Стосовно Старицького це міркування Н.Шумило потребує певних коментарів, хоч назагал і щодо нього воно правильне.

Сповідувані релігійні імперативи, в т.ч. і введені письменником в художню суть літературних творів, реалізувалися в них як неонародницькі ідеї, як модернізована традиційність, і в цьому сенсі вони виразно ілюструють тезу про те, що, “виходячи з просвітницької програми, неонародники особливого значення надавали релігійним постулатам моральності, духовному очищенню і прозорінню. Саме релігія поставала, на думку багатьох, сполучною ланкою між народом та інтелігенцією, гарантуючи, зокрема, дієвість закликів до любові, правди, братерства та єдиномислія (Т.Шевченко). Звідси й настанова на пробудження національної свідомості кожної особи поєднувалася з необхідністю осягнення моральних імперативів на шляху духовного зростання”¹⁵. Означені тенденції виявилися не тільки у творчості Старицького, а й в інших письменників, скажімо, Б.Лепкого чи М.Чернявського.

Реалізація релігійних ідей у новелістиці Старицького виявилася по-різному, зокрема, як зазначалося, в тенденційних розв’язках сюжетів низки творів. Які б перипетії не відбувалися у творах, яким би випробуванням і кривдам не піддавалися герої, але, зрештою, все завершується щасливо чи відносно щасливо, незалежно від того, наскільки ув’язується такий фінал із художньою логікою оповідання.

Певна наївність таких розв’язок очевидна, але тільки з огляду на природу й логіку мистецьких законів, природу й логіку розвитку (“саморозвитку”) характерів, соціально-психологічної їх детермінованості. З огляду ж на пропаговану ідею, обґрунтовану світоглядно-естетичними позиціями письменника і тенденціями літературного процесу, все більш-менш закономірно.

Отже, в питанні сюжетобудови, її особливостей, Старицький у новелістиці помітно ближче стояв до традиційності, й лише окремими складниками сюжетно-фабульних характеристик (видима психологізація окремих складників, динамізація сюжетів, зокрема й через елементи пригодництва та обігрування екстремальних ситуацій, “ірраціонально-чуттєвий” чинник у розв’язці тощо) означував спроби модернізації.

м. Черкаси

¹⁴ Шумило Н. Бароково-готичні відлуння в українській прозі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. // Слово і Час. – 2000. – №9. – С.8.

¹⁵ Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (поч. ХХ ст.) // Слово і Час. – 1993. – №1. – С.61. До зацитованого можна б додати, що означена “релігійна” настанова неонародників дещо пізніше у молодих модерністів (“хатян”, наприклад) не зустріла особливої підтримки, швидше навпаки. “На думку літературних радикалів, – зазначає Н.Шумило, – філософські основи новочасних традиціоналістів (до яких, загалом, належав і Старицький. – В.П.) поставали крайнім анархізмом, особливо їхня настанова на духовне очищення і прозоріння, на пробудження національної ідеї в контексті осягнення моральних імперативів на шляху духовного зростання, на богошукацтво” (Шумило Н. Від соціальних настроїв до літературних (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.) // Українська мова і література. – 1996. – №7. – С.7).