

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

СТОГНІЙ ОКСАНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК: 821.161.2С.Яричевський

**ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПРОЗА СИЛЬВЕСТРА
ЯРИЧЕВСЬКОГО: НАРАТИВНІ МОДЕЛІ**

10.01.01 – українська література

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

кандидат філологічних наук, професор

Гаєвська Надія Марківна

Київ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	4
Положення, що виносяться на захист	11
I. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРАТИВНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУВАННЯ	12
1.1. Наративна модель як класифікаційний критерій	12
1.2. Між традицією та новаторством: проблема прозового експерименту на межі XIX–XX ст.	24
Висновки до першого розділу	37
II. СИЛЬВЕСТР ЯРИЧЕВСЬКИЙ У КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРІОДУ <i>FIN DE SIECLE</i>	40
2.1. Критична рецепція творчого доробку С. Яричевського...	40
2.2. Сецесійний психотип С. Яричевського: на зламі епох і помежів'ї культур	47
Висновки до другого розділу	63
III. ТРАНСФОРМАЦІЙНІ МОДЕЛІ НОВЕЛІСТИКИ СИЛЬВЕСТРА ЯРИЧЕВСЬКОГО: ТИПИ ЕКСПЕРИМЕНТУВАННЯ	65
3.1. Наративна класифікація малої прози С. Яричевського	65
3.2. Модифікація епіко-реалістичного наративу в новелах та оповіданнях	71
3.3. Лірико-імпресіоністичне моделювання малої прози	100
3.4. Драматизована модель творення прозового тексту	117
Висновки до третього розділу	123
IV. СПЕЦИФІКА МОДЕЛЮВАННЯ НАРАТИВУ В ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ ЖАНРОВИХ ФОРМАХ СИЛЬВЕСТРА ЯРИЧЕВСЬКОГО	127
4.1. Неоромантичне наративне моделювання поезій у прозі	127

4.2. Міфопсихологічна модель наратування в експериментальній повісті «Прокажена, або Шумовини суспільності»	150
Висновки до четвертого розділу	169
ВИСНОВКИ	172
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	181
ДОДАТКИ	199
<i>ДОДАТОК А. Довідка з видавничого центру «Академія»</i>	
<i>ДОДАТОК Б. Передмова дисертанта до видання вибраних творів С. Яричевського (ВЦ «Академія», серія «In crudo»)</i>	
<i>ДОДАТОК В. Біографія С. Яричевського</i>	
<i>ДОДАТОК Г. Авторська класифікація наративних моделей малої прози С. Яричевського</i>	
<i>ДОДАТОК І. Авторська класифікація наративних моделей в експериментальних жанрових формах С. Яричевського</i>	

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена можливістю розширення парадигми експериментальної прози. Її дослідники О. Бенюк, М. Васьків, О. Капленко, Л. Новиченко, Ф. Якубовський зверталися до аналізу насамперед літератури 20-30-их років ХХ ст., характеризуючи твори М. Хвильового, Г. Шкурупія, Л. Скрипника та інших письменників як експериментальні завдяки не лише тематичним, а, насамперед, наративним новаціям. *Наратив* постає безпосереднім виявом організації викладу, що пов'язано не лише зі структурною стороною тексту, але й з методом текстотворення та рецепції, відповідно, з художнім мисленням митця, специфікою літературної доби та можливістю сприйняття текстів читачем. Наративна методологія, актуалізована в українському науковому дискурсі завдяки працям В. Балдинюк, Л. Мацевко-Бекерської, М. Ткачука, О. Ткачука, І. Папуші, М. Руденко, В. Сірук та ін. дослідників, є актуальною, оскільки дозволяє проаналізувати структуру тексту і водночас вплив на реципієнта.

На сучасному етапі розвитку українського літературознавства все більшої актуальності набуває розгляд постатей, які через соціальні та політичні чинники опинилися поза каноном. Художня сила, мистецька цінність творів і можливість зацікавити сучасного читача є факторами повернення до літературного процесу маловідомих імен межі ХІХ–ХХ століть. Особливо важливим в аспекті європеїзаційної спрямованості вітчизняного літературознавства, тобто у прагненні того, що М. Хвильовий називав «*психологічною Європою*», є розкриття взаємовпливів української та західноєвропейської літератур, що можливо на матеріалі діяльності і доробку таких письменників, як Б. Лепкий, І. Франко, М. Черемшина, С. Яричевський та ін.

Актуальність розгляду творчого доробку С. Яричевського викликана літературними та позалітературними чинниками. До *позалітературних*

зараховуємо те, що на свій час С. Яричевський був визначною фігурою з широким діапазоном самореалізації: від діяльності в Радикальній партії України за головування в ній І. Франка й до посади губернатора міста Серет (Румунія) за часів Першої світової війни. *Літературознавчий* інтерес викликають різножанрові твори митця: малодосліджені новелістика і поезії у прозі та взагалі не проаналізована повість.

За творчістю С. Яричевського були захищені дві дисертації: М. Івасюка («Письменник-демократ Сильвестр Яричевський. Життя і творчість», Одеса, 1971) та В. Челбарах («Творчість Сильвестра Яричевського в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття», Маріуполь, 2009). Науковець М. Ласло-Куцюк – діаспорна україністка з Румунії і перший бібліограф С. Яричевського – вперше висловила думку про *двовекторне спрямування* творчості митця: орієнтацію і на українську традицію, і на сецесійні літературні рухи. У дисертації на основі дослідження наративних моделей прози С. Яричевського ставиться гіпотеза про можливість розширення хронологічних рамок методологічної парадигми експериментальної прози і на період 1890-1910 рр.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота виконана на кафедрі історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського університету імені Тараса Шевченка в межах науково-дослідницької програми «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (державний реєстраційний номер 11БФ044-01, науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г. Ф. Семенюк). Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 5 від 23 грудня 2013 року).

Метою дисертації є визначення наративних моделей та розгляд експериментування у прозі С. Яричевського. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- означити наративну модель як класифікаційний критерій при аналізі прозового тексту, її складники та специфіку побудови в руслі загальнонаратологічного дискурсу,

- визначити місце експерименту у контексті взаємних трансформацій традиції та новаторства межі XIX–XX століть,

- укласти ґрунтовну біографію С. Яричевського, щоб простежити становлення парадигми художнього мислення митця,

- визначити вплив експериментального духу Віденської сецесії на формування творчої стратегії С. Яричевського,

- зібрати джерельну базу всіх доступних прозових текстів автора, підібрати класифікаційні критерії,

- зробити наратологічний огляд прозових збірок письменника, визначити наративні моделі в малій прозі автора з огляду на три жанрові домінанти – епічну, ліричну та драматичну,

- проаналізувати наративні моделі в експериментальних жанрових різновидах (в поезії у прозі, в експериментальній повісті),

- здійснити аналіз рецепції творчого доробку письменника.

Об’єктом дослідження є прозовий доробок письменника: збірки малої прози «На філях життя», «З людського муравлиська», «Між терням і цвітом», прозові цикли «Вірую», «Горатинські оповідання», збірка поезій у прозі «Серце мовить», цикл поезій у прозі «Дев’ята симфонія», повість «Прокажена, або Шумовини суспільності». Залучаються також листування, статті, «Автобіографія» С. Яричевського, спогади про митця та наукові розвідки, присвячені його творчості.

Предмет дослідження – наративні моделі у прозі письменника, їхні складові та основні закономірності експериментування у них.

Методи дослідження. Комплексний характер роботи передбачає інтеграцію низки методів, зокрема загальнонаукових (індукції, дедукції, аналізу, синтезу, опису, моделювання) та спеціальних (філологічний, компаративний, біографічний, типологічного аналізу).

Філологічний метод застосовано для ретельного вивчення текстів, опису, коментування, узагальнення та концептуалізації проаналізованого матеріалу (насамперед у дослідженні специфіки викладу, ідейного змісту, образної системи, граматичних структур).

Компаративний метод у дисертації вжито для порівняння моделювання прози у С. Яричевського та в українських і західноєвропейських письменників другої половини XIX – початку XX століття.

Біографічний метод актуалізовано у звертанні до біографії митця з урахуванням специфіки психотипу та художнього мислення, що знайшло своє відображення у творчій манері та ідейно-тематичній спрямованості його прози.

Метод *типологічного аналізу* застосовано для класифікації наративних моделей, оскільки він дає можливість на основі зіставлення виділяти групи подібних рис у прозових текстах.

У дисертації застосована система ідей *наратології*, що взяла частину підходів від структуралізму, а частину від рецептивної естетики, що дозволяють розглядати кожен текст як окрему багаторівневу структуру. У центрі дослідження – наративна модель у прозі письменника, де наратив розглядається як специфіка розгортання викладу оповідного / розповідного тексту.

Залучаються підходи з психології *творчості*, *наративної психології* та *аналітичної психології*. Ці дисципліни забезпечують можливість проникнення у психологію автора та персонажів для виявлення логіки конструювання текстів.

Також використано *системний і дискурсивний* методи, що дозволяють виявити специфіку художніх явищ з урахуванням історико-культурного контексту, авторської свідомості та рецептивних чинників.

Теоретико-методологічною базою дослідження є наратологічні дослідження, присвячені художньому експерименту і теорії жанрів малої прози у контексті періоду межі XIX–XX століття, питанням культурного

помежів'я, міського тексту, сецесійних рухів. Це праці вітчизняних та європейських літературознавців, що стосуються вивчення процесу розвитку українського письменства межі XIX–XX століть в контексті європейського літературного процесу: І. Андрущенка, Е. Брікса, Т. Гундорової, Й. Зоннляйтнера, С. Павличко, К. Шорстке, Н. Шумило та ін. Значну увагу приділено дослідженням з наратології: В. Балдинюк, Й. Брокмейера, Л. Деркач, Ж. Женетта, В. Іванова, О. Капленко, М. Легкого, М. Лучицької, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуші, Дж. Прінса, М. Руденко, М. Рябченко, В. Сірук, М. Ткачука, О. Ткачука, Ц. Тодорова, В. Топорова, В. Тюпи, Р. Харре, В. Шміда та ін. У висвітленні образу автора та ролі авторської свідомості в художньому творі за основу брались до уваги думки Р. Барта, М. Бахтіна, Г. Клочека, С. Михиди, О. Потебні, К.-Г. Юнга та ін. Проблема художнього експерименту та експериментальної прози досліджена із залученням праць філософів, культурологів, мистецтвознавців та філологів: Т. Адорно, О. Бенюк, О. Боярчук, М. Васькова, Г.-Г. Гадамера, Н. Долгої, О. Журенко, Е. Золя, Л. Ікітян, Я. Мукаржовського, Л. Новиченка, Х. Ортеги-і-Гассета, М. Шкандрія, В. Шкловського, Ф. Якубовського та ін. Також були розглянуті наявні наукові розвідки, присвячені життєвому шляху та творчому доробку С. Яричевського, – праці В. Бузинської, Б. Бунчука, М. Івасюка, О. Івасюк, Ю. Коваліва, М. Ласло-Куцюк, В. Погребенника, Ф. Погребенника, П. Хропка, В. Челбарах та ін.

Наукова **новизна одержаних результатів** дослідження полягає в тому, що

уперше предметно обґрунтовано концепцію впливу Віденської сецесії на специфіку художнього мислення С. Яричевського та формування сецесійного психотипу автора; запропоновано класифікацію наративних моделей малої прози письменника (епіко-реалістична, лірико-імпресіоністична та драматизована моделі); визначено специфічні наративні моделі експериментальних жанрових різновидів: поезій у прозі (неоромантична модель) та експериментальної повісті (міфопсихологічна

модель); всі порівняльні дані оформлені у вигляді таблиць, вміщених у додатках;

удосконалено визначення: «нарративна модель» трактується як класифікаційний критерій аналізу викладових форм на основі виділення базових аспектів розгляду (тип наратора, спосіб розгортання історії, фокалізація і т. ін.); «художній експеримент» розглянуто як металітературну парадигму, що може бути екстрапольована на літературні процеси межі XIX–XX ст. на матеріалі творчості С. Яричевського;

подальшого розвитку набули: нарративна методологія у літературознавстві у визначенні нарративних моделей на основі жанрово-стильового тяжіння у творах автора; дослідження критичної рецепції творчого доробку С. Яричевського з виділенням реалізоцентричного та модерноцентричного векторів.

Теоретичне значення дисертації полягає у системному визначенні нарративних моделей і типів нарації у творчості С. Яричевського, у дослідженні проблеми художнього експериментування, що сприятиме розширенню спектру вивчення української літератури межі XIX–XX століть.

Практичне значення дисертації полягає в тому, що її результати можуть бути використані:

а) у розробці загальних і спеціальних навальних курсів з теорії та історії літератури і компаративістики,

б) у видавничій справі для популяризації творчості митця та видання вибраних творів, зокрема тих, які ще не публікувалися.

Апробація. Основні положення дисертації викладено в доповідях на дев'яти міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях та конгресах: на Шевченківському міжнародному літературному конгресі до 200-ліття з дня народження митця (Київ, 2014), щорічній Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, 2014), Міжнародній науковій конференції «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми» (Київ,

2014), Міжнародній конференції «Wiener Moderne / Ukrainische Avantgarde» (Київ – Відень, 2014), Міжнародній міждисциплінарній студентській конференції «Шевченківська весна-2015» (Київ, 2015), Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених (Київ, 2015), Міжнародній науково-практичній конференції «Література руху опору: вияви національної ідентичності» (Київ, 2015), Всеукраїнських наукових читаннях за участі молодих учених «Мова і література в глобальному і локальному медіапросторі» (Київ, 2016), Всеукраїнській науково-практичній конференції до 160-річчя від дня народження Івана Яковича Франка (Київ, 2016). Робота над темою дисертації сприяла також співпраці з видавничим центром «Академія» у підготовці нового видання вибраних творів С. Яричевського та написанні вступної статті до нього «Небо подарувало йому свою іскру».

Публікації. Положення та результати дослідження представлені в 11 публікаціях, з них 9 вміщено у наукових фахових виданнях України, 1 опублікована в іноземному фаховому виданні, 1 – додаткова публікація. Усі результати дослідження є наслідком самостійної роботи дисертанта.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів із висновками до них, загальних висновків, списку використаних джерел (173 позиції) та додатків. Основний зміст дослідження викладено на 180 сторінках; загальний обсяг (включно з додатком) становить 210 сторінок.

Положення, що виносяться на захист

1. Наративна модель визначається як спосіб організації викладу та класифікаційний критерій, що дозволяє проаналізувати твори літератури з позиції їх побудови, структури та подачі історії.
2. Художній експеримент розглядається як металітературна парадигма, що може бути екстрапольована на літературні процеси межі XIX–XX ст. в українській літературі на матеріалі творчості С. Яричевського.
3. Віденська сецесія вплинула на формування сецесійного психотипу С. Яричевського, що відобразилося та проблемно-тематичному та наративному рівнях його творчості.
4. Наративні моделі малої прози (новел та оповідань) С. Яричевського класифіковані з огляду на три жанрово-стильові домінанти на епіко-реалістичну, лірико-імпресіоністичну та драматизовану наративні моделі.
5. В експериментальних жанрових формах С. Яричевського, а саме в поезіях у прозі та експериментальній повісті, наявні відповідно неоромантична та міфопсихологічна наративні моделі.

І. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРАТИВНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУВАННЯ

1.1. Наративна модель як класифікаційний критерій

Термін «нараторологія» належить Ц. Тодорову, який зазначив, що оповідь вимагає зміни стану, розгортання дії, адже кожна зміна утворює нову ланку оповіді, будучи пов'язана з попередніми та наступними ланками причинно-наслідковими зв'язками [126, с. 41]. Основним поняттям нараторології є *наратив* як репрезентація певної історії, яка розгортається у часі та просторі. Йому притаманна подвійна комунікативна система, що складається з авторської та нараторської комунікацій. Кожен комунікативний рівень має двосторонню побудову, оскільки передбачає як відправника, так і одержувача повідомлення [109]. Наратив можна означити як логоцентричне розповідання з відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, об'єкт і акт повідомлення про справжні або фіктивні події, здійснюваний одним чи кількома нараторами для одного чи кількох нарататорів. Подія в тексті виступає як концептуальне бачення людини, як його найменша структурна одиниця, відмінна від ненаративних елементів (опис, аргументація тощо). Внутрішньотекстовими розповідними інстанціями є імпліцитний, експліцитний наратор, нарататор, автор, реципієнт. Нараторологи потрактовують письменство як своєрідний спосіб *формування моделей експериментального освоєння світу* [67, с. 89-90].

Наративна модель – система, яка відображає властивості семантичних структур внутрішньотекстового рівня та дозволяє глибше занурюватися у художній твір. Термін використовується як робоча категорія, що передбачає типологічні різновиди побудови художнього наративу. Щоб відповісти на питання про те, чим є наративна модель і в чому її специфіка, звернемося до загальнонаукового визначення моделі, яке є похідним від латинського слова *modus* – зразок, копія, образ. Філософський словник

за редакцією В. І. Шинкарука подає таке визначення: «*модель* – речова, знакова або уявна система, що відтворює, імітує чи відображає принципи внутрішньої організації або функціонування, ті чи інші властивості досліджуваного об'єкта (оригіналу), безпосереднє вивчення якого через певні причини неможливе чи ускладнене, і яка може замінити цей об'єкт у пізнавальному процесі з метою одержання нової інформації про нього» [135, с. 304]. *Модель* у найширшому розумінні означає знакову або уявну систему, яка відтворює, імітує або відображає принципи внутрішньої організації чи функціонування, властивості, ознаки характеристики об'єкта (оригіналу) дослідження, безпосереднє вивчення якого неможливе, ускладнене або недоцільне, і може замінити цей об'єкт у пізнавальному процесі з метою одержання нових знань про нього [5, с. 17-18].

У літературознавстві існує багато підходів до категоризації та типологізації наративних моделей, зокрема у таких всесвітньо відомих вчених, як Й. Брокмейєр, А.-Ж. Греймас, У. Еко, Ж. Женетт, Ю. Крістева, О. Лосєв, Ц. Тодоров, Р. Харре, В. Шмід та інші. Першими до моделей оповіді почали звертатися структуралісти. Зокрема, *К. Леві-Стросс* на прикладі міфологічного наративу (міф про Едіпа) проаналізував варіанти моделювання структури міфу, зазначаючи, що модель має відтворювати неусвідомлену інфраструктуру досліджуваного явища, де інфраструктура трактується як порядок взаємоспіввіднесених елементів [63, с. 247-255.]. Найвідоміші текстові моделі визначив В. Пропп на прикладі чарівного казкового наративу, аналізуючи функції подій, що відбуваються з героями, та укладаючи типологію сюжетів, які будуються на цих функціях [99]. Дослідники *Й. Брокмейєр* та *Р. Харре* першими розглянули наративний поворот у гуманітарних науках, почали аналіз власне наративних моделей в аспекті взаємодії між світом автора та реальним світом [20]. Науковці зазначали, що «будь-яка модель є аналогією. Вона пов'язує невідоме з відомим, використовуючи для пояснення (чи для інтерпретації) кола явищ шляхом відсилання до правил (або схем, структур, сценаріїв, рамок,

порівнянь, метафор, алегорій тощо), які так чи інакше включають у себе узагальнене значення» [19, с. 40].

Р. Барт на основі праць наратологів Кл. Бремона, А.-Ж. Греймаса, Ц. Тодорова виокремив такі моделі дослідження:

1. Логічна, що ставить за мету розкриття логіки сюжету, розуміння героїв приходить завдяки відтворення їхніх вчинків у ситуації вибору.

2. Лінгвістична (К. Леві-Стросс, А.-Ж. Греймас), метою якої віднайдення парадигматичних опозицій між функціями.

3. «Персонажна» (модель Ц. Тодорова), що акцентує перехід аналізу на рівень персонажів. Над рівнем функцій виникає рівень дій, де знаходяться персонажі [6].

Якщо звернутися до найбільш узагальненого формулювання, *наративна модель як система принципів конституювання тексту* на глибинному рівні його формування відповідно до природи наративу містить такі складові:

- особливості організації подієвого ряду;
- спосіб представлення історії, порядок представлення подій;
- фокалізація (точка зору) як вузол умов, що впливають на сприйняття і відтворення подій;
- тип представлення висловлювань і думок персонажів, наратора, авторських знаків у тексті [168].

У вітчизняному літературознавстві безпосередньому вивченню наративних моделей присвячені наукові праці дослідників В. Балдинюк «Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука)», К. Зайцевої «Наративні моделі в сучасній дитячій літературі (на матеріалі української, білоруської прози)», Л. Деркач «Наративні моделі у прозі Валеріана Підмогильного», О. Капленко «Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття», В. Качмар «Повістева творчість Б. Лепкого: типи нарації», Л. Козакова «Наративний дискурс малої прози О. Гончара», М. Легкого «Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка», М. Луцицької

«Наративні моделі великої прози Євгена Гуцала», Л. Мацевко-Бекерської «Українська мала проза у дзеркалі наратології», М. Рябченко «Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любо Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наталка Сняданко, Марина Соколян)», М. Руденко «Наративна типологія художньої прози Миколи Хвильового», В. Сірук «Наративні структури в українській новелістиці 80-90-х рр. XX ст. (Типологія та внутрішні моделі)», М. Ткачука «Наративні моделі українського письменства» та ін.

Наративна модель поєднує подієвість та розповідання. Основними в її побудові є обов'язкові складові наративу – подія та її оповідач / розповідач, способ організації часопросторового полотна тексту, відображення наративної ідентичності [46]. Визначення типу нарації пов'язане із вченнями давніх греків. Платон у «Діалогах» вперше розрізнив поняття «мімезис» та «дієгезис» за формальним критерієм. Мімезисом він називав мовлення створених поетом персонажів у трагедіях та комедіях, а дієгезисом – власне авторське мовлення, присутнє в епосі та драматичних творах [90]. Мовою сучасної науки (модель С. Четмана) це розрізнення можна передати як *telling* (говоріння), співвідносне з *мімезисом*, та *showing* (показ), співвідносне з *дієгезисом*. Більшість текстів містить їхнє гармонійне поєднання [цит. за 14].

Центральна проблема наратології як теорії розповіді визначена як модель нарації та образ оповідача / розповідача, а структура цього образу знаходиться в прямій залежності від того, як він розуміє світ [124, с. 4]. Проте, що біографічний автор та фігура у тексті, яка мовить, не є тотожними, заговорив ще М. Бахтін [7]. У сучасному літературознавстві *наратор* – це фіктивний, створений письменником оповідач, переважно один (зрідка кілька) на тому самому дієгетичному просторі, що й нарататор, до якого він звертається. Він формує об'єкт розповіді, власне художній світ, може дистанціюватися від оповіді, персонажів і нарататора, ця дистанція може бути дискурсивною, інтелектуальною, моральною, темпоральною; може бути

експліцитним, всевідним, самосвідомим, впевненим [67, с. 95]. Дж. Прінс розрізняє наратора-агента (персонаж) та наратора-свідка [170, с. 67]. Наратор виконує дві найголовніші функції – репрезентації (наративну) та керування (контролю), на відміну від актора, якому властива функція дії. В той же час він може набувати функції розповідача [94, с. 50].

Термін *нарататор* (особа, якій адресується виклад наратора) ввів Дж. Прінс у 1970-их рр. Він може бути експліцитним (друга особа або у вигляді звертання до читача) або імпліцитним [170]. Нарататор може бути розглянутий як текстовий конструкт, одна з наративних інстанцій внутрішньотекстового спілкування, що розгортається на спільному дієтетичному та міметичному рівнях. Види: перша чи третя особа, оповідний, розповідний, діалогічний, епістолярний, лірично-експресивний, спонукально-риторичний. Може бути активним персонажем, пасивним слухачем або позбавлятися статусу літературного героя – такий трансформується в експліцитного читача. Якщо наратор всевідний, його важко визначити (наприклад, у реалістичній прозі XIX століття) [67, с. 88-89].

За О. Капленко, структура наративної моделі включає три базові аспекти:

1) *Лінгвістичний*. В. Іванов, В. Топоров визначають текст як форму реалізації моделі світу [49]. Наприкінці XX ст. відбувся лінгвістичний (наратологічний) поворот у науках, розширилось поняття тексту, відповідно, і поняття наративу перенеслося на інші сфери, стало доцільним визначати вербальні та невербальні способи комунікації. Основний критерій розрізнення тексту і наративу – історія: наратив завжди містить історію як розповідь про події, в той час, як текст може ставити в центр несподівані елементи. У 1995 р. з'явилась наука лінгвістика наративу («витягання» з оповідного тексту семантичної інформації). Акцентується, що крім того, що мова первинно структурує наративну модель, вона ще й наповнює її певним змістом – думкою.

2) *Онтологічний*. Науковою основою підходів є антропологічна спрямованість мовознавства (В. фон Гумбольдт) та розгляд когнітивної вродженої здатності до мови (Н. Хомський). Мовна картина постає як буттєва модель людини, дискурс поєднує макро- і мікросвіт. Наратив розглядається як спосіб пізнання та конструювання реальності, оскільки людська здатність розповідати історії розглядається як головний спосіб упорядкування й осмислення навколишнього світу.

3) *Культурологічний*. Наратив розглядається як універсальна характеристика культури, адже немає жодної культури, де був би відсутній наратив. Культури акумулюють і трансюють власний досвід і системи смислів за допомогою наративів, сконцентрованих у міфах, легендах, казках, епосі, піснях тощо. Скрізь існує специфічна оповідна стратегія, яка обов'язково зберігає сліди «персональної ідентичності» її творця. Цей момент є особливо цінним, адже відкриває широкі можливості для розгадки людської індивідуальної та колективної психології [55, с. 28-38].

В. Шмід класифікував нараторів, розрізняючи дієгетичного наратора, який розповідає про себе як про фігуру в дієгезисі (у внутрішньому світі художнього твору) та недієгетичного наратора, який розповідає про інших [149]. Женеттівська типологізація наратора є найвідомішою: гетеродієгетичний (розповідач відсутній в історії), гомодієгетичний (розповідач представлений в історії як персонаж): автодієгетичний (герой власної оповіді) чи другорядний свідок (спостерігач, очевидець) [44]. Класифікація В. Шміда простіша, ніж класифікація Ж. Женетта, але женеттівська більше прийнята у вітчизняному літературознавстві. Так, М. Руденко («Наративна типологія художньої прози Миколи Хвильового», 2003) та Л. Мацевко-Бекерська («Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології», 2008) при визначенні різних аспектів наративного моделювання звертаються до концепції Ж. Женетта, однак по-різному трактують категорії наратора та ситуації. Для унаочнення порівняння подамо їхні погляди у вигляді таблиці (табл. 1.1.).

Таблиця 1.1.

Порівняльна характеристика трактування наратологічних моделей
Ж. Женетта у дослідженнях М. Руденко та Л. Мацевко-Бекерської

<i>Тип нара- тора, нара- тивної си- туації за Ж. Женет- том</i>	<i>М. Руденко [108]</i>	<i>Л. Мацевко-Бекерська [75]</i>
<i>1. Гетеро- дієгетичний натор в екстра- дієгетичній ситуації.</i>	= Авторська розповідь першого рівня. Натор розповідає історію, в якій він відсутній як персонаж. Часто – експліцитний автор.	= «Два погляди на одну подію». Натор перебуває поза межами викладеної історії як її учасник, однак присутній в розповіді про неї (як співрозмовник чи спостерігач), граматично є викладом від першої особи.
<i>2. Гетеро- дієгетичний натор в інтра- дієгетичній ситуації.</i>	= Авторська розповідь другого рівня. Оповідач другого ступеня, який розповідає історію, в якій він, як правило, відсутній – «текст у тексті».	= «Всезнаючий натор у художньому світі». Натор репрезентує історію, в якій його немає у будь-якій формі, граматично виявляється як виклад від третьої особи.
<i>3. Гомо- дієгетичний натор в екстра-</i>	= Персонажна розповідь першого рівня. Натор розповідає історію, в якій він фігурує	= «З позиції зацікавленого свідка». Натор розповідає історію, в якій сам виявляється і як

<i>дієгетичній ситуації.</i>	як персонаж.	персонаж, і як викладова субстанція, задля створення враження об'єктивності у розповіді «про себе».
<i>4. Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації.</i>	= Персонажна розповідь другого рівня. Наратор розповідає власну історію.	= «Спроба розповісти про себе». Наратор впізнається за ототожненим виявом приватної історії з максимальною самопрезентацією та індивідуалізованим втіленням первинної емоційності.

У наведених класифікаціях спостерігається *термінологічний плюралізм*. Причиною тому – різночитання, що виникають у типології Л. Мацевко-Бекерської, наприклад, у характеристиці гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації як «два погляди на одну подію» мова йде про виклад від першої особи (спостерігача, співрозмовника), однак усі інші джерела означають його як викладову інстанцію, яка не є частиною дієгезису, про який ведеться розповідь [125, с. 29]. Навпаки: словник подає тлумачення навпаки гомодієгетичного наратора як оповідача, який є персонажем в оповідуваних ситуаціях [125, с. 29]. Гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації означено у праці дослідниці без чіткого розмежування – як такий, що розповідає історію, в якій сам виявляється і як персонаж, і як викладова субстанція, задля створення враження об'єктивності у розповіді «про себе», що практично дублює попередньо цитований тип. Отже, така термінологічна неузгодженість змушує нас вибрати тип класифікації за принципом прозорості, відповідно, у дослідженні будемо звертатися більшою мірою до класифікації М. Руденко [108].

М. Ткачук видав дослідження з історії української літератури, застосувавши наративний аналіз до творів XVIII–XXI ст. У монографії «Наративні моделі українського письменства» (2007) окреслені оповідні виміри, простежується типологія нараторів, естетичні функції оповідача з народу у прозових творах Марка Вовчка, М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Ю. Федьковича, висвітлюється модерністська розповідна стратегія у малій прозі Б. Лепкого, Л. Мартовича, В. Стефаника, М. Черемшини розглядається наратив поетичних творів І. Котляревського, українських поетів межі XIX–XX ст. та, зокрема, Лесі Українки [124].

Науковець М. Легкий у монографії «Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка» досліджує моделі нарації видатного письменника. М. Легкий чітко розділяє всі варіанти на моделі від першої особи, від третьої особи та оповідання з різними типами художнього викладу, які певним чином поєднуються у тексті [65]. Хоча дослідник і виокремив моделі для аналізу власне творчості І. Франка, ми не можемо пройти повз їхню універсальність для української літератури межі XIX–XX ст., особливо принагідно до вивчення творчості письменників, які були послідовниками чи учнями письменника (так звана «школа Франка»).

Продовжує тенденцію до аналізу наративних моделей за способом втілення особи наратора і М. Луцицька, розглядаючи творчість Є. Гуцала та аналізуючи специфіку першоособової та третьоособової нарації у романістиці письменника [71]. М. Луцицька розглядає наративні моделі як способи реалізації авторської свідомості. Розділяємо такий підхід у нашому дослідженні, тому розглядаємо питання авторства та художнього мислення, приділяємо увагу біографічним даним [71].

М. Рябченко на основі комплексного аналізу творів С. Андрухович, Л. Дереша, Т. Малярчук, С. Пиркало, Н. Сняданко, М. Соколян знайшла можливість визначити та схарактеризувати наративні моделі сучасної української прози – автобіографічну, монологічну, постмодерністичну та фентезійну. Автобіографічна модель показує створення власної моделі світу

на протипагу розлогим життєписам класичної біографії або ж для написання твору-спогаду. Монологічна наративна модель призначена для залучення прийомів потоку свідомості та сюрреалістичних візій, що призводить до переважання зображення над розповіддю. Постмодерністична наративна модель має два різновиди: постмодерністична наративна модель з інтертекстуальною структурою; постмодерністична наративна модель з ігровою структурою. Їм властиві інтертекстуальність, іронія, кітч, стьоб, зони з'являються при акцентації на протесті проти засилля масової культури. Фентезійна наративна модель поєднує розповідь про реальні та фантастичні події [109, с. 10-13].

Беремо також до уваги класифікацію В. Сірук, яка виокремлює два види наративних структур (лінійний і нелінійний), визначаючи дев'ять основних їхніх типів. Серед лінійних, тобто таких, що поєднані очевидними причинно-наслідковими зв'язками, дослідниця визначає такі:

1. Історія – центр наративної структури, що об'єднує події, в історії присутній фінал.

2. Історія – центр наративної структури, що об'єднує події, в історії відсутній фінал.

3. Розповідь ґрунтується на внутрішніх, а не зовнішніх подіях.

Нелінійний формат зумовлений тим, що сюжет і фабула не збігаються, але прослідковуються причинно-наслідкові зв'язки. Такий вид наративної структури представлений наступними типами:

4. Наратор у тексті володіє вищим знанням та художньо обробляє матеріал.

5. Твір відкритої структури, де сюжет не збігається з фабулою, але є історія та можливість творчої взаємодії з читачем.

6. «Діалогічний» тип, де кожна фраза діалогу конструює буттєву історію персонажів.

7. Безфабульні художні тексти з квазіісторією.

8. «Нерозповідні» у традиційному літературознавстві форми викладу (наприклад, есей).

9. Твори, складені з уривків, цитат, фрагментів, де немає історії як центру, автор одягає «маску» [113, с. 98-99].

У дослідженні В. Сірук структури практично описують моделі, тож і в цьому випадку очевидна термінологічна неузгодженість. Натомість, дослідниця Л. Деркач чітко розрізняє наративну модель та наративну структуру: так, модель є зразком організації цілого, а структура є способом поєднання елементів цього цілого, які, відповідно, формують модель. На думку дослідниці, наративна модель пов'язана з образом наратора як організатора оповіді, який або є частиною художнього світу, або ж намагається відсторонитися від нього, демонструючи об'єктивне зображення дійсності [36, с. 28].

Л. Деркач аналізує складові наративної моделі в теоретичному та практичному аспектах. Система принципів конституювання тексту на глибинному рівні формування містить такі складові: особливості організації подієвого ряду (визначення мінімальних розповідних одиниць); спосіб представлення історії, порядок представлення подій (наративний темп); фокалізація (точка зору) як вузол умов, які впливають на сприйняття та відтворення подій; тип представлення висловлювань і думок персонажів, наратора, авторських знаків у тексті [36]. З-поміж наративних моделей науковець виділяє модель як образ зображуваного та модель як глибинну структуру тексту і доводить, що визначення особливостей наративної моделі на глибинному рівні конституювання твору залежить від аспекту дослідження, оскільки модель фіксує ті риси об'єкта моделювання, які відповідають цілям дослідження, тобто меті комунікації між абстрактним автором та абстрактним читачем [37, с. 193].

Дослідниця В. Балдинюк аналізує наративи сучасної української історичної прози на прикладі творів П. Загребельного та В. Шевчука та приходить до формулювання їх моделей (модусів) та акцентує їхнє значення

у процесі художньої комунікації [5, с. 157]. Автор виділяє такі *елементи побудови моделей*:

1. Історична основа наративу (наприклад, історичний, готичний тощо).
2. Тип наративу (наприклад, ґносеологічний, спрямований на набуття знання, ідеологічний, спрямований на вплив тощо).
3. Метод побудови наративу (наприклад, для історичної прози характерний метод *проекції*: автор розвиває проекцію із минулого в сучасне).
4. Вид нарації, що враховує тип наратора (першо- чи третьоособовий), властиві прийоми оповіді (розповіді), наративний темп, засоби емоційного впливу на читача, спосіб зображення художнього світу.
5. Специфіка героя: характеристика персонажів (свідомості та поведінки).
6. Місце дії: закритий чи відкритий простір, вид пейзажного включення: пейзаж-контраст чи пейзаж-ілюстрація.
7. Тип часохарактеристики (наприклад, лінійний, міфологічний).
8. Кінцівка, яка визначає, співпадає момент нарації з кінцівкою сюжетних подій у художньому світі.
9. Додаткові нараційні прийоми. Автор детально аналізує їх варіації:
 - анахронія – переплетення часових площин;
 - проlepsиси – випереджаюча розповідь;
 - анаlepsиси – запізніле згадування про події, що передували вже досягнутому моменту;
 - «кончетто» – символічна інверсія образу на протилежний у рамках однієї сюжетної події,
 - мовленнєве вираження суб'єктивної свідомості персонажа поєднується з наративними площинами наратора та інших персонажів (переплетення голосів),
 - сингулятивна розповідь: подія зображена стільки разів, скільки відбулася,

- ітеративна розповідь: один фрагмент зображає кілька подій у зв'язку з їхньою подібністю [5, с. 154-156].

Отже, існує багато підходів до характеристики наративної моделі. Виходячи із загальнофілософського визначення моделі та звертаючись до досвіду світового та вітчизняного наратологічних дискурсів, у якості робочого визначення пропонуємо наступне: наративна модель – це спосіб організації викладу та водночас класифікаційний критерій, який дозволяє проаналізувати твори літератури з позиції їх побудови, структури та подачі історії. Оскільки наратив є типом комунікації між наратором та реципієнтом, можна зробити висновок, що наративна модель – це спосіб ведення діалогу між ними. Складниками наративної моделі є тип наративу, метод побудови наративу, тип наратора (першо- чи третьоособовий), властиві прийоми оповіді (розповіді), наративний темп, спосіб зображення художнього світу, специфіку героя, характеристики хронотопу, засоби емоційного впливу на нарататора (читача, реципієнта).

1.2. Між традицією та новаторством:

проблема прозового експерименту на межі XIX–XX ст.

Поступ літератури пов'язаний з двома блоками чинників. На *екстралінгвістичному* рівні це залучення нових тем зображення, актуальних проблем часу, звертання до переосмислення вже існуючого соціально-психологічного досвіду людства. На *внутрішньохудожньому* ж рівні поштовх для розвитку дають перш за все новаторство та експеримент – у різноманітних способах донесення життєвого матеріалу в різних формах художності [122, с. 254]. У цьому контексті постає необхідність у з'ясуванні суті експерименту, мотивації та специфіки авторського експериментування. Обмежена кількість джерел за обраною темою – як у контексті

літературознавства, так і у сферах естетики та мистецтвознавства – засвідчує актуальність, новизну та необхідність її розробки.

Поняття «експеримент» (experimentum), що походить від латинського «проба, дослід», є визначником когнітивної сфери, яка пов'язана з практичною діяльністю людини, адже, по суті, будь-яку новаторську практичну діяльність супроводжує експериментування [138, с. 3]. У наукових підходах математичних та природничих дисциплін, психології експеримент розглядається як певна активна дія, спрямована на пізнання дійсності, проведена дослідником з метою підтвердження або спростування певної гіпотези на основі емпіричного досвіду. Більшість праць у *науковому дискурсі*, що присвячені темі експериментування, стосуються саме природничих наук. Так, дослідниками експерименту у річищі філософії можна назвати Ф. Бекона, О. Конта, Д. Е. Маха, С. Мілла. У прикладних науках у цій галузі працювали М. Борн, Н. Бор, А. Ейнштейн. Серед українських науковців-природничників можна назвати імена М. Вільницького, П. Капицю, П. Копніна, В. Налімова та ін. Автори праць, присвячених експерименту на стику науки, філософії та мистецтва, – М. Афанасієв, Т. Романовська. Найвідомішими дослідниками філософії позитивізму, що став ґрунтом для впровадження мистецького експерименту, були І. Бичко, І. Нарський, А. Новіков, В. Прозерський. У виникненні та становленні експериментальної психології найбільшу роль відіграв дослідник В. Вундт.

Естетика та мистецтво перейняли експериментальний метод від прикладних наук в останній третині XIX ст. Як метод художньої творчості експеримент обґрунтований у працях Еміля Золя «Почуття реального» та «Експериментальний роман» [48]. Письменник запровадив новий напрям – *натуралізм*, в якому тяжів до застосування схеми «вплив – ефект». Саме Е. Золя вперше увів поняття «експеримент» до сфери естетики, мистецтва та літератури й надалі торкався цього підходу практично в усіх своїх теоретичних розвідках. На думку митця, всі письменники поділяються на

натуралістів-експериментаторів (спостерігають життя) та *ідеалістів* (залишаються в парадигмах релігійних та філософських упереджень), в основі ж такого поділу – діалектична єдність матеріального та ідеального [48, с. 239-280].

Дослідниця О. Бенюк назвала естетичну категорію експериментування «*мистецьким експериментом*», у своїй дисертації з філософії показала трансформацію онауковленого мистецького експерименту до модерністського мистецького експерименту, тобто шлях експерименту від науки до мистецтва [9]. За О. Бенюк існує два види мистецького експерименту в межах періоду кінця XIX – першої третини XX ст.

1) *Онауковлений* мистецький експеримент – метод художньої творчості, який, наслідуючи експериментальний метод науки, був призначений здобувати нові знання про дійсність у межах художніх творів (обґрунтував Е. Золя).

2) *Модерністський* мистецький експеримент – метод художньої творчості, що полягає у випробуванні та моделюванні всіх можливих способів творення, складових творчого процесу та художнього образу задля впровадження нового замість усталеного, загальноприйнятого, специфіка зумовлена його скерованістю на пошук нового як протиположності усталеному [9, с. 9-10].

Модерністський мистецький експеримент досліджували естетики та філософи Т. Адорно, В. Бенямін, Г.-Г. Гадамер, Я. Мукаржовський, Х. Ортега-і-Гассет та ін. Так, Я. Мукаржовський у праці «Дослідження з естетики та теорії мистецтва» визначав експеримент у полі модерну як дистанцію від реалістичної традиції. Принцип, за яким автор розрізняв ці дві епохи, ґрунтується на співвідношенні між мистецтвом та дійсністю. І якщо реалізм прагнув якомога точнішого відтворення дійсності, то модернізм є по суті мистецтвом дистанціювання, що набуває рис деформації дійсності [80]. Суті модерністського експерименту присвячені теоретичний доробок митців західно- та східноєвропейського (А. Бретона, В. Кандінського,

К. Малевича, Т. Ф. Марінетті, А. Матісса, П. Пікассо та ін.), а також, власне, українського модернізму (Леся Курбаса, О. Полторацького, М. Семенка, Г. Шкурупія та ін.), а також дослідників українського модернізму (Й. Гірняка, О. Забужко, О. Ільницького, Л. Танюка, Ю. Шереха) та авангардизму (І. Диченка, О. Ріпко, Л. Соколюк).

Т. Адорно у «Теорії естетики» виділив дві *стадії становлення експерименту* (маючи на увазі саме мистецький вияв експериментування):

1) Експеримент як засіб перевірки певних теорій (співвідноситься з модерним мистецтвом).

2) Модерне експериментування. Художній твір переставав бути передбачуваним – навіть для самого автора, оскільки невід’ємна риса – готовність ризикувати [1, с. 73-74].

Г.-Г. Гадамер про стосунки між традицією та новаторством у другій половині XIX сторіччя стверджував, що «само розуміння образотворчого мистецтва останніх сторіч – лінійна перспектива – почала розхитуватись, це вже віщувало становлення нових стосунків з традицією» [26, с. 55]. Дослідник зазначав, що традиційне мистецтво не становить складнощів при декодуванні, експериментальне ж, навпаки, часто є проблематичним для розуміння (з властивими їм гри та символізації) [26]. Про «непопулярність» модерного мистецтва говорив і філософ Х. Ортега-і-Гассет, пояснюючи це тим, що воно не давало готових відповідей, однак актуалізувало рух думок читачів, вказувало на найгостріші проблеми доби, спонукало до активних дій [87].

В *естетичному та мистецькому дискурсах*, за визначенням О. Бенюк, «експеримент виявляється у свідомо експериментальному характері творчого процесу та художніх творів, у проповідуванні радикального плюралізму, що породжує розмаїття, багатостилевість, еkleктизм» [9, с. 4]. В цьому ж полягає і *культурологічне* бачення суті експерименту. Так, М. Юр визначає художній експеримент як духовно-практичну діяльність людини, яка спрямована на розвиток мистецького дискурсу, зародження нової якості

твору, нової пластичної лексики. В історії мистецтва за кожним з таких спрямувань стояв художник або група митців, творчі інтенції яких реалізовувалися у створенні нової парадигми, естетичних ідеалів та образності [153, с. 234].

Контраверсійним у цьому аспекті є твердження Г. Стайн: «Митці не експериментують. Експерименти ставлять науковці; вони залучають до взаємодії невідомі чинники й роблять висновки з результатів. Митець висловлює те, що йому відомо і кожна мить – це те, що йому відомо в цю мить. Якщо він щось вибудовує задля того, щоб побачити результат, він поганий митець» [173, с. vii]. Письменниця у своїй творчій діяльності прагнула до оновлення літератури, але заперечувала поняття «експериментт» принагідно до розгляду письменницької творчості. Натомість звернемося до думки дослідниці її творчості Н. Богині, наукові розробки якої стосуються «поетики експерименту» Г. Стайн. Науковець визначає експеримент як позитивне художнє явище, яке є «синонімом або принаймні важливою складовою модерністської естетики, спрямованої на свідоме новаторство» [15, с. 18].

Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Гром'яка та Ю. Коваліва подає таке визначення: експеримент (від лат. *experior* – випробовую) – один із методів духовного освоєння світу і людської діяльності, що ґрунтується на дослідях, випробуванні, моделюванні тощо. Новаторську творчість письменника, який свідомо задається метою видозмінювати наявні жанрові структури, збагачувати зображально-виражальні засоби, називають художнім експериментом (експериментальний роман, білі сонети, фігурні вірші, предметно-візуальна поезія) [68, с. 228].

А. Нямцу принагідно до вивчення синтезу традицій та новаторства зауважує, що для сучасної культури характерні інтенсивні пошуки нової духовності, котра не руйнує та не відкидає загальнокультурні традиції, а виокремлює з них загально значуще, конче потрібно сучасності. Трансформація «старої» системи цінностей пропонує аналітичне відношення

до спадку минулого, його творчо усвідомлене включення до сучасної світоглядної моделі світу [127]. Перехід між традицією і новаторством бачиться досліднику плавним процесом. Проте відомо, що експеримент, принаймні у першій третині XX ст., розробляючи нові форми, розбивав традицію – і за рахунок цього самостверджувався на світовій мистецькій арені. Б. Шкловський у праці «Про теорію прози» озвучує думку, яка означає серйозність мистецького новаторства: «мистецтво – це злам. При чому система, що раніше існувала, ламається повністю. Мистецтво відкидає зроблене. Але зроблене продовжує існувати» [148, с. 197], «в житті мистецтва є великі злами, які ми зазвичай називаємо зміною шкіл. Система ламається цілком, ніби відкидається старий досвід, традиція. Відновлюється свіжість відношення частин» [148, с. 291].

Однак принагідно до явищ саме української літератури Н. Шумило закликає утримуватися від таких рішучих оцінок, зазначаючи, що далеко не завжди відбувається рішучий «злам», а паралельно з новаторськими тенденціями існує тяглість *спадкоємних* традицій [151, с. 8]. Національний тип нарації, за Т. Гундоровою, склався в українській модерній історії внаслідок розгортання об'єктно-суб'єктної моделі світу на ґрунті раціональних припущень та романтичних ідеалізацій, які закріпилися в наративних моделях на рівні об'єктивності соціокультурного розвитку, універсальності авторського голосу у другій половині XIX ст. [33, с. 298].

«Літературознавча енциклопедія» подає такі *ознаки експериментальної літератури*: «художні твори, відмінні від традиційних за проблематикою, неординарним моделюванням тексту як світу і світу як тексту, верифікацією певної ідеї, ризикованими з погляду канону прийомами зображення, нестандартною грою семантичних полів» тощо [66, с. 320]. Проте поняття «експериментальна проза» залишається ще не до кінця визначеним, «перебуває на периферії літ процесу у стані номінації описового характеру, а не літературознавчої дефініції» [18, с. 4].

Вперше розробляти теорію *експериментальної прози*, означаючи експеримент як відхід від деякої загальної норми, стилю, рух від універсального до оригінального, взявся Ф. Якубовський на матеріалі творчості письменників 20-х років – В. Підмогильного, Є. Плужника, Ю. Смолича, Г. Шкурупія, Ю. Яновського. Так, говорячи про експеримент, дослідник визначав три *способи* його *втілення*: образний, суто психологічний та сюжетний [155]. Пізніше до характеристики прози 20-х рр. як експериментальної зверталися такі знані дослідники, як Ю. Лавріненко та Ю. Шерех.

Радянські дослідники (автори «Історії української радянської літератури», 1965) давали однобоке трактування експериментальної прози як штукарської, позірно ігрової белетристики, яка містить лише пригодницький струмінь та орієнтацію на західноєвропейські зразки [53]. Пізніше експериментування почало зводитися не лише до жанрів, але й охоплювати поняття стилю – на основі творів Д. Бузька, М. Йогансена, Г. Шкурупія [81]. Л. Новиченко трактує експериментаторство як синонім новаторства, антитезу традиції. Дослідник, аналізуючи літературний процес ХХ ст., означував як експериментальний період 20-30-х рр. (К. Гордієнко, Ю. Смолич) і 60-70-х рр. (В. Земляк, О. Ільченко) [86].

З огляду дослідження розвитку експериментальної прози 20-30-х рр. заслуговують на увагу праці В. Агеєвої, Ю. Барабаша, О. Гриценка, Ю. Коваліва, С. Павличко, М. Шкандрія. В останні роки були захищені також дисертаційні дослідження М. Васькова «Романні форми в українській експериментальній літературі 1920-30-х рр.: генеза, проблематика, жанрові модифікації й різновиди» [24], О. Боярчук «Експериментальна проза 20-их рр. ХХ ст.: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен)» [18], О. Журенко «Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ ст.» [45], О. Капленко «Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття» [54].

О. Боярчук виділяє такі *рис*и експериментального письма (принагідно до розгляду прози 1920-их рр.): автор називає залучення читача терміном «комунікабельність»; читач стає співтворцем тексту завдяки авторським коментарям, ліричним відступам, філософським рефлексіям і т.д.; поетика нової прози має ігрову природу (маска, двійництво, метаморфози) [18]. Принагідно до поняття «комунікабельність» зазначимо, що більш відповідним терміном бачимо «комунікативність» в контексті загальної діалогічності мистецтва та наратологічного розгляду як аналізу внутрішньотекстової комунікації.

В аспекті свідомого експериментування О. Боярчук аналізує журнал «Літературний ярмарок», наголошуючи на таких його особливостях, як технічна вправність письменника, досконалість твору, право на радикальну зміну творчих світоглядно-естетичних засад, пошук оригінальних художніх форм, деконструкція модусів, модернізація белетристичного канону. *Мета* експериментаторства тлумачиться автором як можливість ревізії, деканонізації, переосмислення та оновлення традиції [18, с. 4].

О. Капленко, аналізуючи оповідну сферу авангардної прози, виділяє такі авторські *експериментальні наративні структури*:

1) Тотожність автора й оповідача (результат суб'єкт-об'єктного статусу автора), автобіографічність, кодування наративного контракту – домовленості між оповідачем і його аудиторією (експеримент із образом наратора: він і «фігура в тексті», і втілення авторської інтенції), вільне поводження з читацьким сприйняттям (у М. Йогансена).

2) Психологічний плин свідомості, що створює оптичну ілюзію злиття наратора та протагоніста (у Г. Шкурупія).

3) Автор є персонажем письменника, твору властива авторська інтервенція (коментування процесу написання, автор стилізує себе як образ літератора, іронічна форма подачі), у тексті наявні самовідображальний наратив (метанаратив) – наратив, що звертається і до себе, і до своїх елементів (у Д. Бузька).

4) Діалогічне втілення авторської свідомості передає бінарний голос автора – функцію режисера, позицію композитора, друга іпостась «паперового двійника» – коментатор, що вводиться для регулювання читацького сприйняття, тож спостерігаємо експеримент у моделюванні можливого світу і «я»-концепції, де на першому плані – принцип режисерського мовчання, говоріння відсутнє (у Л. Скрипника) [54].

О. Журенко, дослідниця експериментальної романістики, стверджує, що для всіх експериментаторів властива схильність до *полістилістики* – комбінування у творах різножанрових прийомів і засобів. Одночасно, продовжує науковець, формується залежність жанрових ознак моделі експериментального роману від домінантної спрямованості твору, безпосередньо пов'язаної з проблемою переоцінки письменниками літературних надбань минулого. До експериментальних прийомів зараховуються: літературні алюзії, цитації, «текст у тексті», згадки імен реальних науковців та митців сучасної авторам доби, переплетення об'єктивної та художньої реальностей, відповідно – гра на зіставлення реального та умовного, наявність авторської маски, творення схематичних образів, ігрова настанова, творчий діалог з читачем [45, с. 163-167].

Таким чином, спостерігаємо, що в літературознавстві поняття «експеримент» зазвичай визначається та аналізується в аспекті аналізу прози 20-30-х роках ХХ століття. Проте ми акцентуємо на можливості звертання до періоду межі століть як часу початку активного художнього експериментування. На підтвердження можливості такого підходу наведемо думку професора Ю. Коваліва про *експеримент* як певний *металітературний наратив*, розгляд якого висвітлює «жанрово-стильову специфіку певного твору відповідно до канону» [58, 320]. Так і О. Боярчук зазначає, що поняття «*експериментальний твір*» – не стільки жанрова характеристика, скільки *понаджанрова категорія універсального характеру* [18, с. 12]. Відповідно, можна розширити це поняття, застосувавши його не лише до класично визначених 20-30-х рр. ХХ ст., але й до інших епох,

позначених виразною видозміною традиції, як-от, бароко, передмодернізму, модернізму, постмодернізму.

Реалістична проза сприяла об'єктивації оповідача та відділенню його від героя. Автор навчився творити героя як породження об'єктивної дійсності, маючи намір залучити героя (а через нього й читача) до думок і переживань, а не надати йому готові відповіді на буттєві питання (О. де Бальзак, П. Куліш, Ф. Стендаль, Г. Флобер). У другій половині XIX ст. активізується зближення автора з героєм (Марко Вовчок, М. Лермонтов). З ускладненням оповіді ускладнюється і процес внутрішньотекстової взаємодії. До моменту кінцевого формування роману відбувається певна трансформація у сфері авторського начала. Смысл її в тому чи іншому співвідношенні «об'єктивного» та «суб'єктивного» у творі, що призначений донести до читача певну (авторську – в кінцевому рахунку) думку.

Так, період *fin de siècle* (1890-1910 pp.) від попередньої (реалістичної) літературної доби відрізняє пошук новизни на зовнішньо- та внутрішньотекстовому рівнях. В історії української літератури є безліч прикладів експериментування – більш чи менш вираженого, що підтверджує відома концепція Д. Чижевського, присвячена зміні художніх парадигм – коливанню *культурно-історичних епох* [144]. Адже питання «експерименту» завжди співвідноситься з плином часу, а відповідно – з процесами взаємопереходів та боротьби традиції та новаторства за право існувати. Про період межі століть як про час приходу модернізму на українські терени в цьому аспекті слушно писав Я. Поліщук, відзначаючи, що загалом ранньому українському літературному модернові притаманний *дух неодмінного експериментування*, смислотворення новітньої культурної свідомості, дух загальної цікавості, спокуси й пізнання, спраги й пошук, який особливо цінний тим, що береться за раніше табуйовані зони, руйнує стереотипи, наповнює новим сенсом давно відомі речі, освоює нові терени [96, с. 383].

Література межі XIX–XX ст. у розгляді сучасних вітчизняних літературознавців Н. Гаєвської, Т. Гундорової, М. Ільницького, Ю. Коваліва,

Ю. Кузнєцова, С. Павличко, Н. Шумило та інших дослідників постає як епоха рішучих змін усталеної літературної традиції. Як зазначає Н. Гаєвська, в цей час разом із збагаченням традиційної реалістичної поетики утверджуються нереалістичні форми і стилі [27, с. 217]. За О. Єременко, письменство набуває рис синкретизму художньої образності [42], за Т. Гундоровою – синтезує риси реалізму та модернізму [34]. С. Павличко акцентує вихід за межі народницького дискурсу на межі ХІХ–ХХ ст., що відкрив можливість зблизитися з європейськими літературними та загальнокультурними рухами [88]. Н. Шумило говорить про унікальність періоду межі століть (в питаннях самоусвідомлення літератури, у збільшенні психологізації, символізації, виході за межі традиційних тем, схильності до експериментаторства, синтезу традиційних і новаторських підходів до письменства) та його подальший вплив на всю історію української літератури [151, с. 338].

Як слушно зазначав Й. Бехер, нове мистецтво ніколи не починається з нових форм, нове мистецтво народжується разом з новою людиною [11, с. 80]. Відповідно, якщо А. Шкандрій говорив, що «вир експерименту» захопив письменників після революції [147], надихнувши їх писати по-новому для нового українського читача, то в ситуації розгляду літератури межі століть, мотивація посутньо інша. Аналіз періоду *fin de siècle* на українських теренах в аспекті вияву екстралінгвальних мотиваційних домінант до експериментування може дати наступні означники – ними виступають особливості позалітературного розвитку, визначені І. Нечиталюк:

- 1) Пожвавлення літературного життя – зустріч поколінь, народження нової генерації;
- 2) Децентралізація – широка географія проживання письменників;
- 3) Вплив професійного життя письменників на їхню художню творчість;
- 4) Політизація – комплекс месіанства українських митців;

5) Синкретизм – співіснування тенденцій «старої» і «нової» шкіл у творчості одного автора;

6) Активізація масової літератури – як результат орієнтації на широке коло читачів» [84, с. 41].

На підтвердження можливості застосування поняття «експериментальна проза» до літератури не зрілого модернізму, а саме до переходового періоду *fin de siècle*, звернемося більшою мірою до зарубіжного досвіду науково-практичних підходів, втілених у дисертаційних дослідженнях.

«*Модусом перехідності*» називає М. Долга загальнолітературний поступ періоду межі XIX–XX століть. З огляду на те, що модель світу, яку пропонують письменники нового часу, завжди барочна і фіксує нестабільність уподобань і авторських переваг, художнє мислення перехідних періодів характеризується конфліктністю, суперечністю й драматизмом. Але, на думку дослідниці, подібного роду еклектика відіграє важливу загальнокультурну роль – вона вивільняє художника від тиранії одного стилю і надає йому право на експеримент. Аналіз показує, що подібне експериментування породжує *два види оповіді*:

1) форми пригодницької літератури, що пропагує силу і потужність характерів, романтику далеких мандрів,

2) твори, в яких був представлений напружений пошук нового героя, прощання з минулим і відкритий тип оповіді, спрямований на постановку питання «А що далі?» [38, с. 169-179].

У літературі перехідного часу на прикладі англійського та російського письменства дослідниця виділяє такі синтезовані поєднання традиції та новаторства: фрагменти побутового життя, прагнення вирватися за межі традиційної повсякденності, ряд асоціацій, пов'язаних з культурою попередньої епохи, способи іронізувати над минулим, переформатування художнього світу, експерименти у сфері ідей і художніх напрямів і стилів [38, с. 172]. З нашого погляду, такий підхід може бути плідно екстрапольований і на загальноєвропейський літературний простір

перехідного часу. Саме у вільному експерименті художніх вирішень, які демонструють себе в різних варіантах втілення, виявляється індивідуальність автора і його творчий потенціал. Експериментування з класичними жанрами йде поруч із зусиллями письменників, спрямованими на засвоєння системи відображення, властивої модерністам. Тому в новелістичний сюжет починають проникати позачасові герої, які не бажають обмежувати власне життя традиційними уявленнями про цінності «звичайної людини» [38, с. 170].

Л. Ікітян слушно виділяє *три концепції розгляду художнього експерименту*, аналізуючи творчу стратегію Л. Андрєєва:

- 1) принцип цілеспрямованої дослідної обробки і якісної зміни життєвого матеріалу, що складає основу літературного осмислення,
- 2) процес модифікації або відновлення художньої традиції,
- 3) творча стратегія, позначена набором окремих прийомів для побудови інтриги, вираження ідеї, створення структури, особливостей характерології та взаємодії в парі «письменник – читач» [51, с. 7].

Форми художнього втілення авторського «я» розглянуто в межах проблеми художньої комунікації. Звучить думка про не лише формальний, але й *змістовий бік експериментування*, що значно розширює межі означуваної категорії. Дослідниця виділяє експеримент з огляду на зв'язок з творчим мисленням, світоглядною системою митця, індивідуальною художньою реалізацією в текстах – як моделювання певної ситуації, яка покликана стати варіантом онтологічного випробування [51]. Підхід видається практично значущим, тож будемо звертатися до нього в подальшому дослідженні.

Л. Скубачевська, вивчаючи неореалізм О. Купріна, в одному з розділів дисертації, присвяченої художньому експерименту у творчості автора, визначає такі *риси експериментування письменника переходової доби*:

- варіюванні однакових тем і мотивів у зображенні, що приводило до зовсім відмінних творчих настанов – від оповідей-анекдотів до драматичних і трагікомічних новел та повістей,

- ігровий принцип: перелицювання, обман, розіграш, збіг, випадок, несподівані повороти, схема «здавалося-виявилось» («казалось-оказалось»), створення ситуації гри для подальшого спостереження за розвитком подій,

- уявлення про примарність та оманливість життя: розмивання меж між сном, божевіллям, гарячковим маренням, грою та реальною дійсністю,

- ліризація та символізація прози, імпресіоністичність, синестетичність художньої мови,

- зближення з модерністською прозою в руслі модернізації процесів межі XIX–XX ст. [115, с. 10-13].

Отже, традиція, новаторство та експеримент – ланки одного ланцюга розвитку мистецтва. Вони співвідносилися між собою в межах будь-якого художнього напрямку, особливо в ситуаціях зміни одного напрямку іншим. Традиційне мистецтво до останньої третини XIX століття мало на меті наслідування дійсності (класичний мімезис). Новаторство взаємодіяло з традицією та сприяло її розвитку та видозміні, експеримент же сприяв виходу за рамки традиційного літературного дискурсу і творенню нового художнього простору. У дисертації висловлено думку про експериментальний характер прози межі XIX–XX століття за принципами гри, варіативності, модифікації традиції, пересемантизації стосунків наратора і наратора, введення нових прийомів оповіді (розповіді).

Висновки до першого розділу

Термінологічний та методологічний плюралізм у сфері сучасної вітчизняної наратології створює певні складнощі аналізу: те, що визначення наративної моделі не представлено у словниках і теоретичних дослідженнях,

вмотивовує звертання до обраної методології з метою її прояснення. Як робоче визначення пропонуємо таке: *наративна модель* – це спосіб організації художнього викладу та водночас класифікаційний критерій, який дозволяє проаналізувати твори літератури з позиції їх побудови, структури та подачі історії. Якщо стратегія по суті відповідає на питання «для чого текст твориться так?», то модель відповідає на питання: «яким чином будується текст?». Наративна модель має такі складники: тип наративу, метод побудови наративу, тип наратора (першо- чи третьоособовий), властиві прийоми оповіді (розповіді), наративний темп, спосіб зображення художнього світу, специфіку героя, характеристику хронотопу, засоби емоційного впливу на читача.

На межі XIX–XX ст. традиційна реалістична модель почала активно трансформуватися. У ситуації модерного мистецтва змінилися співвідношення між традицією та новаторством, оскільки мистецтво модерну було експериментальним по суті. Найчастіше дослідники звертаються до аналізу свідомо експериментальних творів із авторською настановою на руйнування традиції, що набули найповнішого представлення в пореволюційні роки (1920-1930-і рр.). Проте ми, спираючись на авторитетні думки О. Боярчук та Ю. Коваліва, будемо трактувати експеримент як певний *металітературний наратив*, а експериментальний твір – як *понаджанрову категорію* універсального характеру. Такий підхід значно збільшує можливості розгляду суті мистецького експериментування, розширює хронологічні межі – на переходові епохи бароко, передмодернізму, модернізму та постмодернізму.

Для уникнення термінологічної неузгодженості дослідження мистецького експериментування в галузі літератури будемо називати «художнім експериментом». *Художній експеримент* трактуємо як новаторську творчо-інтелектуальну діяльність письменника, стратегію прагнення до видозміни, переосмислення, ревізії традиційного ідейно-тематичного зрізу, системи образів, викладових форм.

Серед *властивостей художнього експерименту* періоду *fin de siècle* виділяються насамперед такі: ліризація та символізація прози, імпресіоністичність, синестетичність художньої мови, полістилістика, розширення тематичного спектру, стирання меж між реальним та ірреальним світом, ігровий принцип, психологізація. Експериментування із категорією автора, вільне поводження із текстом логічно зумовлює перспективу застосування інструментарію наратологічної галузі літературознавства. Тож далі в дослідженні торкатимемось висвітлення суті експериментування через аналіз наративного моделювання автором художнього світу й подій у ньому.

II. СИЛЬВЕСТР ЯРИЧЕВСЬКИЙ У КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРІОДУ *FIN DE SIECLE*

2.1. Критична рецепція творчого доробку С. Яричевського

Сильвестр Яричевський залишив по собі великий *доробок* віршів та ліричних циклів («Наддунайські мелодії», «Строфи смутку і жалю», «Строфи сонця і надії» та ін.), збірок малої прози («На філях життя», «Між терням і цвітом»), прозових циклів («Горатинські оповідання», «З людського муравлиська», «Вірую»), драм («Горемир», «Боягузи», «Лови на ловців», «Небесні співці» та ін.), поезій у прозі («Серце мовить»), прози (повість «Прокажена, або Шумовини суспільності»), а також публіцистичні статті («Борба з капіталом», «Співак обездолених, поневолених» та ін.), наукову розвідку «Поет любові і протесту», переклади з європейських мов, наприклад, з німецьких поетів (Й.-В. Гете, Ф. Шиллер), з французьких (П. Ришпен), зі словенських (А. Ашкерц, Ф. Прешерн), з російських (Н. Рябов), з польських (В. Оркан), з болгарських (П. Яворов). С. Яричевський друкувався під *псевдонімами* С. Я., С. Яр, С. Яр. Я., С. І. Я., Ф. Ландсман (з німецької мови: «чоловік землі»), Леонід, Репортер, Шальвір, у польських виданнях – S. Jar, S. J., S. Jar-ki.

Ставимо за мету зробити критичний огляд праць, присвячених шляху письменника, щоб досягнути *загальну рецепцію творчості* С. Яричевського та виокремити підходи до інтерпретації його доробку. Насамперед зауважимо, що І. Франко у статті «Українсько-руська (малоруська) література» зараховував до «наймолодшого покоління» літераторів О. Кобилянську, Б. Лепкого, Д. Лукіяновича, В. Стефаника, В. Щурата, С. Яричевського та ін. і відзначав, що воно, «черпаючи свої стимули прямо із західноєвропейських напрямів імпресіонізму та неоромантизму, прозваного *per nefas* (осудливо)

декадентизмом, іде далі дорогою, прокладеною у нас впливом Драгоманова» [136].

О. Маковей дав загалом позитивну оцінку опублікованим у газетах поетичним та прозаїчним творам молодого письменника у статті «Про фейлетон українсько-руських політичних часописей в р. 1898» [цит. за 98, с. 22]. Критика звучала тільки щодо пошуку свого голосу, адресована молодому поколінню митців. На це С. Яричевський у листі до літературознавця відповів: «Ви собі маєте часом цікавий погляд на літературу і штуку і після укованого шаблону хочете міряти... Зле одно у Вас: здається Вам, що ніхто з русинів, а ще до того з молодезі, не має поняття о літературі світа, нічого не читає й не в силі поняти. Боже мій, се ж несправедливо! І ми тут у Відні щось робимо і учимося і гімнастикуємо мозок, як можемо» [164, с. 492].

У відгуку на поетичну збірку «Пестрі звуки» В. Калинович у газеті «Czernowitzer Allgemeine Zeitung» («Чернівецька всезагальна газета») високо оцінив творчість митця, зазначаючи народність, відсутність «дешевої сентиментальності» та декадансу. Критик писав про те, що С. Яричевський приємно вражає, оскільки «має що сказати людям і знає, як те сказати» [цит. за 163, с. 5-6]. Варто згадати також коротку позитивну рецензію В. Гнатюка на збірку віршів С. Яричевського «Пестрі звуки» 1904 р. у «Літературно-науковому віснику» [цит. за 165, с. 272].

У 1958 р. в Бухаресті Ф. П. Погребенник звернувся до розгляду творчості письменника у статті «Сильвестр Яричевський» [92, 1958]. Праця була написана до 40-річчя від дня його смерті. Тут міститься характеристика життєвого та творчого шляху автора, визначається його місце серед прогресивних письменників початку ХХ століття. У 12 томі «Української радянської енциклопедії» також є стаття, присвячена Сильвестру Яричевському за авторства Ф. П. Погребенника. Письменник характеризується як митець *реалістичної* спрямованості, який також займався викладацькою, перекладацькою, науковою діяльністю [130, с. 512].

Також і у восьмитомній «Історії української літератури» літературознавці Н. Л. Калиниченко та П. І. Колесник розглядають С. Яричевського як письменника, який сприяв розвитку демократичного напрямку в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. [цит. за 50].

У 1971 р. першу масштабну спробу комплексного осягнення творчого шляху письменника в контексті доби здійснив М. Г. Івасюк. Метою роботи було розкриття ідейно-художнього змісту творів С. Яричевського, визначення місця і значення письменника в українському літературному процесі. Автор вважав, що «ідейно-тематичний зміст творчості С. Яричевського тісно пов'язаний із загальним процесом розвитку *реалістичного* напрямку в українській літературі» [50, с. 3]. До досягнення праці М. Івасюка можна віднести окреслення місця С. Яричевського серед інших письменників початку XX століття (О. Кобилянська, В. Стефаник, Леся Українка, І. Франко). Дослідник акцентує на сільській та міській тематиці, на протесті проти соціального та національного гніту. В ідеологічному ключі розглядалася творчість митця як письменника *народницького* спрямування. Проте, не зважаючи на значний тенденційний ухил, праця становить інтерес глибиною аналізу залучених художніх явищ [50]. Також у першому томі великої хрестоматії «Письменники Буковини другої половини XIX – першої половини XX століття» (1998-2001) вміщено статтю М. Івасюка та вибрані твори письменника [13, с. 380-407]. Незважаючи на відхід автора від радянсько-ідеологічної спрямованості, ця стаття звучить необґрунтовано пафосно і контраверсійно: «С. Яричевський близький нам насамперед тим, що у важкі часи боротьби за наше національне відродження був серед людей, які сіяли зерна віри в перемогу наших національних прагнень» [13, с. 383]. Подібні тези знаходимо і в ще одній статті М. Івасюка «Сильвестр Яричевський – поет і громадянин», вміщеній у збірнику статей «Сузір'я українських талантів 1871 року народження», виданому вже у 2012 р. [52, с. 723-728]. Такі висловлювання не можна

розглядати інакше, як звертання не до естетичної, а до національно зорієнтованої оцінки постаті митця.

Максимально повне двотомне зібрання творів С. Яричевського, що вмістило поетичні, прозові, драматичні твори, поезії у прозі, переклади, статті, листування та автобіографію митця було видане у 1977-1978 рр. в Румунії (Бухарест) силами української діаспори [163-164]. Укладач та автор передмови – М. Ласло-Куцюк – надала широку і разом з тим лаконічну панораму життя письменника, зарахувала його до так званої «школи Франка», водночас високо оцінила новаторство автора – в зображенні великоміського життя австрійської столиці, проаналізувала різножанровий доробок митця. Здобутком С. Яричевського було названо те, що він одним із перших «порвав із магічним колом поетизації села та заклав основи урбаністичної теми» [163, с. 18]. Дослідниця глибоко аналізує новаторство та високу художню якість лірики, ліро-епосу (балад та поем у прозі), прози та драматургії автора.

У наступні десятиліття було здійснено кілька видань творів письменника, виходили друком нечисленні дослідження його життєвого шляху, здійснювані такими дослідниками, як: М. А. Богайчук, Р. Й. Дуб, М. Г. Івасюк, О. М. Павлюк та ін. Так, у 1998 р. на базі Чернівецького науково-методичного інституту післядипломної освіти було видано посібник «Письменники Буковини», в якому розглянута й поетична творчість С. Яричевського у *реалістичному* ключі – як характеристична для Кіцманського району Чернівецької області [13, с. 151-153]. У 2003 р. вийшов друком путівник «Літературно-мистецька Кіцманщина», автори якої коротко оглядають творчість автора, хибно акцентують на навчанні у Краківському університеті (замість Віденського) та тенденційно розглядають виключно реалістичну спрямованість прози митця [41, с. 8-9].

Довідник 2000 р. «Українська література у портретах і довідках (давня література – література XIX ст.)» вміщує статтю *П. Хронка* про С. Яричевського [129, с. 350-351]. Дослідник акцентує на контактах

митця з віденським модерним рухом *сецесіонізму*, про який він писав у чернівецьку газету «Буковина». *Новаторство* митця вчений визначає у двох аспектах: по-перше, в увазі до символічної образності, по-друге, в опрацюванні міської тематики у віршах та новелах про Відень. Завдяки цьому П. Хропко, аналізуючи внесок письменника, відносить творчість С. Яричевського до *передсимволізму*, наголошує на близькості до європейського модернізму та акцентує на новизні урбаністичних мотивів утворах автора [129, с. 350].

У 2009 р. вийшло друком видання творів Сильвестра Яричевського, укладене В. Бузинською та О. Івасюк, до якого увійшли вірші, вибрані оповідання, поезії у прозі, а також уперше була надрукована повість письменника «Прокажена, або Шумовини суспільності» [160]. Видання укладачі мотивували тим, що за високим рівнем художньо-естетичної цінності, тематичною спрямованістю та *експериментуванням* творчість митця становить інтерес не лише для літературознавців, але й для ширшого кола читачів [165, с. 5]. В. Бузинська та О. Івасюк назвали С. Яричевського «палким прихильником нових тенденцій у літературі», який пішов не в декадентство, а в оспівування «*Ver sacrum*» («Священної весни») [165, с. 6]. Аналізуючи творчий доробок письменника, дослідниці звертають особливу увагу на мову його творів, характеризуючи її як «палку, емоційну, сецесійно забарвлену, з елементами декору та орнаменту. В ній зображено ментальний синтаксис української інтелігенції початку XX століття» [165, с. 6].

Того ж 2009 р. науковець із Маріуполя В. Челбарах захистила кандидатську дисертацію за темою «Творчість Сильвестра Яричевського в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття» [141]. Дослідниця відзначає тяжіння до масштабності художнього мислення, поєднання національних традицій та ознак новітніх течій у прозі автора, модифікацію жанру новели, міфологічний світогляд митця, властивий ранньомодерністському дискурсу. Художня модель автора означена як «суб'єктивно-екзистенційна», відповідно, В. Челбарах слушно виділяє

основного героя С. Яричевського: це «сучасник письменника, особистість, яка переживає екзистенційне почуття самотності, невлаштованості, пошуків власного «я», сенсу існування, гармонії й ідеалу в житті» [141, с. 172].

В. Челбарах проводить розмежування в малій прозі двох різновекторних тенденцій (зауважимо: щодо поезії подібний аналіз був здійснений П. Хропком), які детермінували проблемно-тематичні й поетикальні виміри його творів: яскраво виражена закоріненість світогляду письменника в традиції вітчизняного літературно-мистецького процесу та вплив сецесійного стилю в оригінальному поєднанні поетикально-стильових рис кількох художніх систем [141, с. 71]. Доробок письменника вперше характеризується як *експериментальний у своїй синкретичності*, адже поєднує романтичні, реалістичні, модерністські риси. Дослідниця зауважує значення і вплив на літературну творчість С. Яричевського його зближення у Відні з австрійськими сецесіоністами. Серед особливостей *сецесійного стилю* в українських митців (О. Авдіковича, Л. Гринюка, Є. Мандичевського, М. Черемшини та ін.) вона називає: лаконізм, економію художніх засобів у поєднанні з граничною смисловою насиченістю тексту, мозаїчність зображення думок і почуттів героїв, показ моменту крайнього нервово-психологічного напруження, символізацію деталі, яка набуває емоційно-психологічного сенсу [141, с. 15]. Проте специфіка віддзеркалення сецесіон-стилю у творчості письменника лише задекларована і потребує, на наш погляд, подальшої розробки. Результати аналізу можна знайти також у статтях дослідниці, присвячених різним аспектам творчості митця, зокрема поезії крізь виміри передсимволістської образності в контексті літературних тенденцій порубіжжя XIX–XX віків [142; 143], малій прозі – в аспекті жанрово-стильового новаторства [140], драматургії – у вимірах ранньомодерністського дискурсу [139].

Таким чином, очевидно, що внесок митця у розвиток вітчизняної літератури та просвіти був дуже значним, проте досі постать С. Яричевського залишається маловідомою широкому загалу. У цьому контексті позитивним є

факт популяризації різних аспектів творчості письменника. В плані визнання та інформування про його діяльність відзначимо, що у 2011 р. у Чернівецькій бібліотеці відбулася велика виставка методично-бібліографічних матеріалів до 140-річчя від дня народження С. Яричевського, за матеріалами якої було видано брошуру «Серце мовить... і болить...» [110]. Впродовж 2014-2016 рр. йде підготовка до видання вибраних творів митця видавництвом «Академія» (директор та ініціатор – В. Теремко).

У десяти томній «Історії української літератури (кінець XIX – поч. XXI ст.) Ю. Ковалів розглядає творчість (лірику, прозу та драматургію) С. Яричевського в контексті ранньомодерністського (неоромантичного та символічного) європейського дискурсу, що пов'язаний із феноменом «Віденського сецесіону» [58, с. 440-449; 59, с. 230-237, 506-508]. В аспекті аналізу доробку науковець наголошував на сецесійності та екзистенційності як психологічних домінантах («сецесійний психотип») [58, с. 441; 59, с. 232, с. 506]. Дослідник зауважував, що «митець не надто схильний до експериментів» [58, с. 448] і водночас серед традиційних текстів зустрічаються «експериментальні в жанрово-стильовому аспекті» твори (наприклад, поема у прозі «Каїн») [58, с. 446-447], отже, відчутне суттєве новаторство. Ця думка потребує дослідження, яке здійснюється в цій роботі.

Розгляду різних аспектів творчості С. Яричевського присвячені також статті останніх років. Так, його поетичний доробок вивчали Б. Бунчук, який аналізував авторську лірику з позицій ритмомелодики та віршотворення [21] та В. Погребенник, який акцентував фольклоризм поезії митця в контексті розвитку українського письменства від романтичного традиціоналізму до сецесіонізму [91], прозу досліджувала Т. Ткаченко у порівнянні з творами Леся Гринюка [123], М. Гнатюк говорив про С. Яричевського як про постать на пограниччі українсько-німецького білінгвального простору в аспекті діалогу ідентичностей [30] та ін. Крім того, різні аспекти творчості автора привертати дослідницьку увагу в дисертаціях: К. Миц проаналізувала окремі твори автора в контексті дослідження історичної епіки («Художня

інтерпретація історичної дійсності в українській прозі XIX –початку XX ст.» [79]), Н. Науменко розглянула символіку деяких поезій у прозі митця («Символіка в образній структурі української новелістики кінця XIX – початку XX ст.», [83]), І. Нечиталюк виокремила роль митця серед інших маловідомих авторів у літературному процесі *fin de siècle* («Художні особливості малої прози письменників другого плану кінця XIX – початку XX століття» [84]), окремі аспекти доробку С. Яричевського згадані в дослідженнях М. Васильєвої («Українська модерна новела кінця XIX – початку XX століть: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби», [23]) і Т. Лопушан («Мала проза» Ореста Авдиковича і розвиток західноукраїнської новелістики 90-х років XIX століття – 1900-х років, [70]).

Отже, у дослідженні представлено найповніший на даному етапі огляд критичних досліджень, з яких постає неоднозначність поглядів на постать митця: від кліше «письменник-демократ», акцентуації на реалізоцентричних тенденцій оцінки (М. Богайчук, Р. Дуб, М. Івасюк) і до найсучасніших означень: сецесійний, модерний письменник (В. Бузинська, О. Івасюк, Ю. Ковалів, М. Ласло-Куцюк, П. Хропко, В. Челбарах). Потребує розкриття тема впливу сецесійних рухів на творчість С. Яричевського, що сприяло модернізації наративу митця.

2.2. Сецесійний психотип С. Яричевського: на зламі епох і помежів'ї культур

Аналіз творчості С. Яричевського дає змогу розглянути питання взаємозв'язку української літератури із західноєвропейськими, зокрема з австрійською та румунською, оскільки письменник був учасником літературного процесу Відня, проживаючи кілька років у столиці Австрії, та значно вплинув на громадське життя м. Серет (Румунія), перебуваючи на посадах директора гімназії та губернатора міста [103, с. 247].

Як зазначає Н. Науменко, з кінця XIX до початку XXI століття український літературний часопростір визначався, з одного боку, виразною амплітудою періодів розквіту та занепаду, вільного польоту творчої думки та засилля кон'юнктурного письма, а з другого – дедалі сильнішою потребою інтеграції в культуру інших народів [82, с. 252]. Проблематика взаємодії культур колишньої метрополії та її колонії (адже Україна, частина якої на період межі XIX–XX ст. була включеною до складу Австро-Угорської імперії, розвивалася у культурному проєвропейському, чи навіть точніше у проавстрійському руслі) може бути відображена у дзеркалі *постколоніальних студій* [154]. Увага до цього періоду в наш час підтримується завдяки виходу наукових розвідок Т. Гундорової, А. Матусяк, С. Павличко, Я. Поліщука та ін. Інтерес до часу існування імперії викликають також сучасні літературні твори, найяскравішим з яких є «Фелікс Австрія» С. Андрухович, який відображує життя Станіслава кінця XIX – початку XX століття «на кресах щасливої Австрії» [2]. У столиці Австро-Угорської імперії жили та працювали Б. Лепкий, М. Черемшина, І. Франко (у 1892-93 він написав і захистив дисертацію у Віденському університеті), С. Яричевський та ряд інших митців. Для західної України (з центрами у Львові та Чернівцях) Відень був найавторитетнішим культурним центром. Активний зв'язок із європейським літературним життям на початку XX століття в Україні підтримувався письменниками модерного світосприйняття, зокрема О. Кобилянською, В. Стефаником, Лесею Українкою та іншими.

Психотип митців перехідного періоду був перехідним, адже модерне мислення вплинуло на пересемантизацію художньої творчості та жанрово-стильову деканонізацію [171, с. 123]. Як зазначав В. Роменець, своєрідність авторської позиції зумовлена світовідчуттям автора, його способом бачення та освоєння дійсності, які впливають на реалізацію мистецького оформлення [107]. У цьому ж сенсі і дослідник психопоетики українського модерну С. Михида зауважував, що художній рівень літературного твору цілком

логічно розглядати як джерело реконструкції психологічного типу митця [78, с. 45]. За О. Єременко, текст постає як компонент моделювання проєкції авторової душі, самоаналізу й самоузагальнення, розгляду автоцентрованої життєвої перспективи» [42, с. 114]. М. Бахтін розглядає теорію авторства в аспекті проблеми відношення автора до героя, адже митець завжди має певний «надлишок бачення», стоїть ніби над текстом, зводячи всі лінії тексту воедино, утворюючи цілісність із частин. Про психологію творчості дослідник зазначає наступне: «художнику немає чого сказати про процес своєї творчості – він весь у створеному продукті» [7, с. 9]. За Г. Полещук, «біографічний метод дозволяє з'ясувати джерело образів і ситуацій, змодельованих у творах» [93, с. 4], отже, необхідно звернутися до аналізу життєвого шляху та художнього мислення автора, оскільки він, формуючи художній світ, самоактуалізується в ньому.

За літературознавчим визначенням, художнє мислення – назва синтезованого психічного процесу митця, результатом якого є мистецькі твори [70, с. 727-728]. Оскільки значна роль у формуванні складних уявлень належить уяві та інтуїції, вони є головними психічними механізмами художнього мислення [61, с. 97]. Результатом його виступає створення художнього образу чи системи образів, що в залежності від виду мистецтва набувають своєрідної знакової фіксації. Передумовами виникнення художнього мислення (за О. Поліщук) є наявність у певної особистості таких *творчих чинників*: естетичного мотиву у творчості; рефлексивності через своєрідний внутрішній діалог, завдяки якому перетворюється своє «бачення» світу на знакову форму; символізації як репрезентація дійсності; інтуїтивності [95]. Для розкриття питання художнього мислення важко обійтися без звертання до філософії, естетики та психології творчості. Літературознавчий підхід Г. Клочека (стаття «Художнє мислення як формотворчий чинник») до проблеми категоріальний апарат для дослідження. Такі елементи художнього мислення як художнє бачення, художня перспектива, мотиви творчої діяльності та творча спрямованість

виявляються у творах насамперед на рівні індивідуального стилю письменника [56].

Митець постає носієм художнього мислення, а побутування цього явища пов'язують з набутим досвідом і вродженими здібностями людини. Авторське світобачення, проходячи через раціональну та емоційну сфери, втілює творчий задум в описі обставин життя героя. Виявлення залежності літературної техніки письменника від особливостей його художнього погляду виступає важливим методологічним аспектом системного дослідження індивідуальної поетики автора. Варто зазначити, що звертання до постаті С. Яричевського у біографічному плані пов'язане з тим, що художнє мислення, сформоване в ході життя митця під впливом соціально-історичних обставин, вплинуло на формування психотипу, на визначення творчої стратегії письменника, на вибір проблемно-тематичного спектру, на спосіб представлення життєвого матеріалу в літературі [104].

Сильвестр Яричевський походив від наддніпрянських козаків за батьківською лінією, а за матірною – із заможного польського роду Слідзинських. У студентські роки він встановив дружні стосунки з письменниками-сучасниками Б. Лепким, М. Кичурою О. Маковеем, Марком Черемшиною, Р. Сембратовичем та ін. На першому курсі університету вступив до радикальної партії (РПУ), яку очолювали М. Павлик та І. Франко. Займаючись активною *самоосвітою*, С. Яричевський багато читав та вивчав, нотував з 1892 р. у записну книжку конспекти студійованих праць. С. Яричевського цікавили й захоплювали філософія, естетика (Г. Струве), література, культурологія, соціально-політичні питання (Ф. Енгельс, Ф. Лассаль), про що свідчить його діяльність – культурно-просвітницька, викладацька, письменницька, громадська. До *літературних інтересів* митця можна віднести твори західноєвропейських, українських і російських авторів (Ш. Бодлера, Г. Гейне, Й.-В. Гете, Е. Золя, Ю. Словацького; Н. Кобринської, І. Франка, Т. Шевченка; Ф. Достоевського,

М. Лермонтова, О. Пушкіна, І. Тургенєва та ін.). Певними орієнтирами для С. Яричевського були постаті Тараса Шевченка та Івана Франка. Так, Т. Шевченкові письменник присвячував статті у чернівецькій газеті «Народний голос» («Поклін столиці Буковини безсмертному Кобзареві» і «1861 – 1911 на Україні», 1911) та доповідь німецькою мовою «Dichter der Liebe und des Protests» («Поет любові і протесту»), а І. Франка у своїй доповіді 1913 р. в Чернівцях він назвав «співачом обездолених і поневолених».

В «Автобіографії», складеній у Львові 1896 р., С. Яричевський пише про себе передусім як про *вчителя*, тож принагідно він розглядає позитивний приклад у педагогіці та патріотизмі, який дали йому сучасники-рогатинці: викладач початкової школи М. Глібовський та о. І. Дзерович, парох Рогатина, пізніше професор університету др. О. Огановський. Прикладами для С. Яричевського завжди були люди, які досягали висот, піднявшись від соціального низу до самого верху завдяки навчанню та наполегливості, самі створили себе: «мені припали до серця такі гарні приміри з шкільних книжок, як про того пастушка, що вчився дуже добре і став по літах папою римським під іменем Сикста V» [164, с. 479-480]. Сам процес *становлення* – професійного, громадянського та літературного – С. Яричевський чітко описує в «Автобіографії». Ще під час навчання в Бережанській гімназії він почав займатися просвітою: по-перше, С. Яричевський заснував відкриту бібліотеку, по-друге, створив «малу гімназіальну академію наук» – гурток однодумців, девізом якого було «Mehr Licht!» (нім. «Більше світла!»). Однак така широка просвітницька діяльність наштовхнулася на спротив і цькування, відгомін якого втілений у повісті «Прокажена, або Шумовини суспільності» в образі вчителя Семенова.

Після навчання у Бережанах майбутній письменник вступив на філософський факультет Віденського університету, про що піде мова далі. Отримавши знання, просякнутий духом тогочасної Європи, письменник на деякий час *повернувся на Батьківщину*, почав викладати українську,

німецьку, польську мову й літературу в західноукраїнських містах (Перемишль, Коломия, Кіцмань, Чернівці). Живучи на Буковині, Яричевський підтримує дружні стосунки з відомими діячами літератури та громадського життя В. Гнатюком, О. Кобилянською, М. Павликом, Є. Ярошинською та іншими. Після смерті Є. Ярошинської саме С. Яричевський редагував її твори, що вийшли у двох томах, та написав спогади про неї [159]. Звільнений з політичних міркувань з посади викладача у кіцманській гімназії, С. Яричевський проводить активну літературну роботу: видає збірку поезій у прозі «Серце мовить», поетичну збірку «Пестрі звуки» та «Ангел-убійник», збірку новел «Між терням і цвітом», драматичні твори «Горемир», «Січ іде» та займається громадською діяльністю: керує хором товариства «Боян», організовує по селах району товариства «Січ». У *кіцманський період* письменник виступає також і в німецькій пресі – публікує в газеті «Bukowiener Post» статтю-огляд українського письменницького поступу під назвою «Eine reformierte Literatur» («Зреформована література»). У 1905 р. виходить загальноукраїнське видання «Декламатор «Розвага», де представлені твори всіх відомих українських письменників, куди увійшов і вірш С. Яричевського «Гімн» [131, с. 79].

З 1905 р. письменник, одружившись з учителькою Стефанією Піотровською, переїхав та влаштувався працювати викладачем у німецькій гімназії м. *Серет* (Румунія), де саме за його старання були відкриті українські класи. У родині народилися п'ятеро дітей, тож педагогічні вміння діяча відточувалися насамперед вдома, а вже потім С. Яричевський проводив заняття для малозабезпечених дітей, займався позакласною освітою учнів через засоби мистецтва – виставки, театр і т. ін., керував міським хором, написав кілька педагогічних праць, зокрема «Kunst und Ästhetik in der Mittelschule» («Мистецтво та естетика в середній школі»). У 1911 р. він став директором Серетської української бурси, а трохи пізніше обійняв посаду

бургомистра (мера) у Сереті. Тут було видано драматичні твори «Княгиня Любов» і «Початок кінця».

У 1914 році вийшла друком наукова розвідка С. Яричевського «Ein Dichter der Liebe und des Protests» («Поет любові і протесту»), яка являла собою текст реферату, виголошеного автором 25 березня 1914 р. в м. Сереті (Румунія) з нагоди 100-річчя від дня народження Т. Шевченка [166]. Можна говорити про те, що вплив Т. Шевченка на доробок С. Яричевського мав прояв традиції і виражався у великій кількості творів громадянського звучання у цитуваннях, ремінісценціях та звертанні до питомо української філософії серця [106].

30 березня 1918 р. письменник помер від раптової хвороби. У місті Сучаві жив його син Богдан, який працював директором у педагогічному училищі. Доньки Софія та Ярослава були учасницями народного театру на Буковині, Софія опікувалася архівом батька (1967 р. переписала єдину збережену повість). У наш час у Сереті (Румунія) відкрито його меморіальний музей та встановлено пам'ятник. Уже по смерті автора в окремих збірках виходили друком його твори. У 1927 р. в Києві було видано антологію «Галицька та буковинська поезія ХІХ в.», у якій творчість С. Яричевського представлено віршами «Вечір в неділю», «Широкий шлях», «Мрія – надія», «Бурлака», «Гімн»; у 1931 р. – в укладеному М. Зеровим збірнику «Байка та притча в українській літературі ХІХ–ХХ вв.» були розміщені деякі твори С. Яричевського, у післявоєнних збірниках «Антологія української поезії в чотирьох томах» та «Антологія української дожовтневої байки» містяться окремі твори письменника [цит. за 50].

Найцікавішим і найменш дослідженим етапом життя С. Яричевського по праву можна назвати «віденський період». У 1896 році він вступив на філософський факультет *Віденського університету* (закінчив у 1901 р., де він вивчав славістику, латину, польську, німецьку, слов'янські мови, літературу, історію, філософію та інші предмети у професорів зі світовими іменами: Й. Їречека, В. Ягича та ін.). Під час навчання зблизився

зі словенською літературною молоддю, наприклад, з поетом А. Ашкерцом та літературознавцем І. Приятелем, глибоко вивчав творчість Ф. Прешерна, перекладав, писав статті.

На відміну від Римської, Російської та Османської, Австро-Угорська імперія проіснувала недовго – всього півстоліття – з 1867 по 1918 рр., однак «вплив її на європейську і світову культуру обернено пропорційний в порівнянні з площею» [3, с. 5]. Саме ця держава, як ніяка інша, була втіленням симбіозу всіх своїх частин – країн, що входили до її складу. Змішування, що приводило до вироблення такої нової якості як універсалізм, австрійським культурологом Л. Гумпловичем було названо *амальгамацією* (від фр. *amalgame* – сплав, суміш різнорідного) [167]. Відень став на цей період чи не головним культурним центром Європи. Австрійський письменник Г. фон Додерер писав про Австрію як про античну державу, самодостатній поліс в образі Відня [цит. за 100].

В період *fin de siècle* Відень пережив соціальні та політичні потрясіння, внаслідок чого відбулися значні трансформації у свідомості людей та у філософській і психологічній думці. Як зазначає спеціаліст із інтелектуальної історії К. Шорстке, столиця Австро-Угорської імперії в цей час виявилася одним із найсприятливіших місць для розвитку позаісторичної культури нашого століття, що спричинила розрив із традицією у багатьох сферах – в економіці, в мистецтві, у психоаналізі [150, с. 18]. Дослідник з позицій психоаналізу З. Фрейда характеризує бунт молодих молодих митців, що виступали проти позицій панівного лібералізму за оновлення мистецтва та утворення нової мови художності, як колективний *єдинівський бунт* проти авторитарності успадкованої батьківської культури [150, с. 25].

У Відні С. Яричевський видав сенсаційну «бульварну» повість польською мовою «Dzika różečka» («Таємниця жебрака»). З 26 січня 1896 р. (майже одночасно з Марком Черемшиною) вступив до академічного товариства «Січ» (пробув у ньому до кінця навчання в університеті)

долучився до його реформування, очолив літературно-науковий гурток, видав разом з Р. Сембратовичем та М. Кордубою альманах «Січ» (підготовлений до 30-ліття заснування товариства). Письменник друкував поезії в газеті «Галичанин», «Батьківщина», в журналах «Дзвінок», «Зоря», «Комар», «Зоря» та ін., відвідував товариства «Поступ», «Родина», «Кружок земляків». Виступав з декламацією творів Т. Шевченка на вечорницях, організованих на його честь, з лекціями перед робітниками та студентами на суспільно-політичні та літературні теми (наприклад, «Праця і капітал»), працював вчителем у вечірніх школах. Прагнув писати докторську дисертацію з літературної компаративістики, про що свідчить листування з приводу теми з І. Франком та В. Ягичем, але не зміг через матеріальну скруту.

У 2014 р. силами Австрійського культурного форуму, Австрійської бібліотеки в Києві в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського та Австрійської служби академічних обмінів (OeAD) було видано велику «Антологію австрійської прози початку XX століття» (укладачі М. Воробей, І. Мегела, В. Фабер, Я. Форст-Баттаглія) [4]. У післямові професор Віденського університету Й. Зоннляйтнер, характеризуючи мистецтво Віденського модерну, говорив про поєднання та протистояння в ньому традиції (т. зв. «Heimatkunst», або «мистецтво Батьківщини» та новацій – у проявах урбаністичної та інтернаціональної культури: «психоаналіз, мовна філософія, критика пізнання тощо дезорієнтували і похитнули такі, здавалося б, міцні основи оповідання, особливо, коли разом з «Я» – до того часу невивченими, а відтак «приреченими на загибель» (Е. Мах) – вижили себе конститутивні елементи власне «розповідання історії» (Г. Брох). Такий наративний досвід кризи проявляється в дисоціації ідентичності героїв, дифузія яких прочитується в багатьох текстах» [4, с. 402].

Саме у 1890-их рр., у Відні сформувалася група представників нового мистецтва, яка назвала себе «Віденський сецесіон», програму якої розробили Й. Гофман та Г. Клімт. Серед її найголовніших представників можна назвати

О. Вагнера, Й Гофмана, Й. Ольбріха та ін. [3, с. 42]. Девізом її стали слова: «Епосі – її мистецтво, мистецтву – його свободу!», що втілилися в якості програми у сецесійному часописі «*Ver sacrum*» («Весна священна»). У 1898 р. у Відні сецесіоністи влаштували велику мистецьку виставку, яка стала кроком до оновлення європейського мистецтва. С. Яричевський не стояв осторонь сецесійних рухів, адже безпосередньо в цей час він був кореспондентом газети «Буковина» у Відні. У своїх статтях «*Vindobona jubilans*» автор здійснив огляд виставки творів живопису, сприймаючи життєствердні оновлюючі художність мистецькі начала та відкидаючи декадентизм. Під впливом сецесійного руху С. Яричевський написав замальовки великоміського життя австрійської столиці, що були новаторськими: автор одним з перших подав зразки зображення Відня в українській літературі [164].

Столиця Австро-Угорської імперії як певний територіальний та символічний топос, що формує віденський текст, властивий багатьом творам С. Яричевського, адже саме тут творилися поезії, нариси, оповідання та публіцистичні статті про мистецьке життя столиці, звідси автор надсилав поезії до газети «Буковина», журналів «Дзвінок», «Зоря», «Комар» тощо [101]. Таким чином, можна говорити про «віденський період» творчості митця. Більшість оповідань та новел цього часу були написані між 1897 та 1901 рр. Це такі твори: «Пан оберлейтнант» (1897 р.), «Дурна, що вона собі гадає» (1901 р.), «Ох! Тоті романи!» (1901 р.), «Довірочна нарада» (1898 р.), «В лавровім вінку (Елегія по літераті)» (1896 р.), «Палій» (1898 р.), «Кандидат на злодія» (1898 р.), «Кельнер» (1898 р.), «Чорна смерть» (1898 р.), «*Madame sans gêne*. Образець по настрою» (1899 р.), «Пролетар» (1898 р.), які входять до збірок та циклів «На філях життя», «Вірую», «З людського муравлиська».

Період *fin de siècle* у літературному просторі Австро-Угорської імперії характеризувався багатством палітри стилістичних засобів, напрямків, ідеологій, форм вираження, синтезування творчих пошуків між

натуралізмом, імпресіонізмом, символізмом, неоромантизмом та декадансом. Як зазначає М. Ласло-Куцюк, література відбивала внутрішню розірваність її творців, психологізм і символізм схрещувалися в ній із натуралізмом, тенденційність із гаслом «мистецтва для мистецтва» [163, с. 27]. Схрещування цих тенденцій привело до виникнення таких мистецьких здобутків, як музикальна поетична проза, ліро-драматична поема, внутрішній діалог і розповідь, підвладна логіці марення і сну [163, с. 10].

Актуальним у контексті художнього експериментування переходною доби стає розгляд явища *сецесії* як явища переходу від реалізму до модернізму, властивого європейському мистецькому дискурсу (за А. Матусяк [74, 169]), відгомін якого знаходимо і в українській літературі – у творчості, зокрема, О. Авдиковича, «Молодої Музи» Марка Черемшини, С. Яричевського та ін. Сецесію вивчали також Ю. Бірюльов, М. Ільницький, Ю. Ковалів, Я. Поліщук, О. Романенко та інші дослідники. Термін «*сецесія*» походить від латинського «*secessio*», що означає «відпадання» чи «відмежування» [58, с. 20]. Оскільки поняття «сецесія» прийшло з мистецтвознавства, спочатку воно співвідносилось з різними означеннями з архітектури та малярства. Одним із них був синонім «квітковий стиль» на позначення багатой орнаментики. Дослідниця Г. Левченко розглядала його в загальномистецькій парадигмі як «уламок орфічного міфу» [64, с. 21-31]. Однак, за визначенням Ю. Бірюльова, «у новочасному розумінні сецесія є не лише вишуканим орнаментальним стилем. Вона є ширшим артистичним рухом і ясно окресленою програмою, рухом, котрий у певний період часу опанував майже всі сфери творчості, створив властиву інтегральну культуру, намагався зорганізувати ціле середовище людини і сприяв становленню монолітного, універсального, великого стилю, співпрацюючи з іншими артистичними напрямками епохи. Сецесія злучила мистецтво із новочасним способом життя, прямуючи одночасно до вираження одвічного зв'язку людини з природою» [цит. за 169]. Науковці знаходять витoki сецесії як мистецького явища у прерафаелітів, у русі «*Ars und Craft*», у творчості

В. Блейка, В. Крейна, В. Морріса, тобто в достатньо широкому діапазоні – від орієнталізму до символізму. А. Матусяк писала про контамінацію векторів художнього освоєння дійсності новим мистецьким напрямом: «майже від початків свого існування сецесія у слов'янських країнах виявляла *дволикість Януса*: перше – наднаціональне, на європейський манер, і друге – національне, тісно пов'язане з історією рідного краю [169, с. 35].

Сецесія сформувалася як глобальний модерний мистецький рух *fin de siècle*, метою якого, за спостереженням К. Шорстке, був «священний обов'язок відродити *мистецтво в Австрії та Австрію через мистецтво*» [150, с. 92]. Сецесіонізм став своєрідним відгалуженням французького символізму на терені Австрії, що саме переживала соціальну та мистецьку кризу, відповідно, мистецький напрям не зміг набути струнності, а парадоксально поєднав у собі непоєднуване – від елементів натуралізму до «мистецтва заради мистецтва» [163, с. 10]. Як зазначає М. Ласло-Куцюк, рух сецесіонізму вийшов за рамки суто мистецького: «широка публіка розглядала рух сецесії не тільки як оновлення малярства, а як загальний протест в ім'я краси, свободи, молодечого запалу, проти заскорузлості в моралі й побуті» [163, с. 11].

Сецесія у літературі, за О. Романенко, – це стиль парадоксів, у якому нехтування канонами, полістилістика та жанрова динамічність є найсуттєвішими ознаками [133, с. 216]. Термін залишається до цінця непростояним та викликає числені дискусії. Поняття «сецесія» принагідно до розгляду культурних та літературних явищ активно використовує Ю. Ковалів: «перехідний етап у кожній національній літературі завжди здійснюється за принципом притягування – відштовхування, має у творчій еволюції кожного письменника власні часові інтервали, вказує на складний рух від одного напрямку (стилю) до іншого. Такий процес називають сецесією» [66, с. 19], а як його прояви дослідник розглядає творчість парнасців, маньєризм, бідемаєр, преромантизм, натуралізм та інші перехідні художні стилі. Ю. Ковалів поряд із поняттям «сецесія» вживає термін

«сецесіон»: «у мистецтвознавстві для з'ясування еволюції культурно-художньої парадигми, ідентифікації нових течій іноді вживають термін «сецесіон», поширений у німецькому та австрійському мистецтві межі ХІХ–ХХ ст.» [163, с. 20]. Проте у більшості випадків термін «сецесіон» використовується у назві організацій, що протиставляли традиційному мистецтву мистецтво модерне: «Мюнхенський сецесіон», «Віденський сецесіон», «Берлінський сецесіон».

На противагу йому, Я. Поліщук пов'язував сецесію виключно з періодом *fin de siècle*. Домінантні риси сецесії Я. Поліщук на визначив, назвавши їх «формою семи «Е»: естетизм (пошук нових шляхів художньої досконалості, прагнення пізнати не дійсне, а духовне), екзотизм (звернення до екзотичних тем, сходознавчий напрям; далекі краї виступають країнами мрій), еkleктизм (неоднорідність – поєднання різних естетичних течій), еротизм (мотив смутку, туги за втраченим щастям), екстравагантність та ексцентризм (зацікавленість неординарним, створення парадоксальних художніх ефектів), енігматичність (використання двозначності, не доказування, натяку), ескапізм (конфлікт автора зі світом, відстороненість від нього, мотив розчарування) [96, с. 23].

На доцільності розмежування понять «сецесія» та «сецесіон» наголошує Ф. Погребенник: «варто залишити термін латинського походження «сецесія» (у перекладі «відірвання, відокремлення, вихід частини з цілості») для домінування ним явищ в історичній і політологічній сфері, <...> у галузі ж мистецтвознавства слід було б закріпити в сучасному термінологічному узусі поєменування «сецесіонізм» на означення мистецького напрямку, що постав у кінці ХІХ ст. у північній і центральній Європі» [92, с. 7].

М. Ласло-Куцюк означає сецесіонізм як своєрідне відгалуження французького символізму на терені Австро-Угорщини, що саме переживала соціальну та мистецьку кризу, відповідно, мистецький напрям не зміг набути стрункості, а парадоксально поєднав у собі непокєднуване – від елементів натуралізму до «мистецтва заради мистецтва» [163, с. 10-11]. Про специфіку

творення малої автора прози вона пише у передмові до двотомного видання творів письменника (Бухарест, 1977): «оповідання Яричевського <...> являють собою часто портрети з *натури* реальних осіб, з якими автор, подібно репортерові, іноді вступає в діалог, примушуючи співбесідника розповісти про своє життя, висловити свої погляди. Мета цих творів аналітична: виявити вплив певного середовища, насамперед великоміського, на світогляд людини, на її долю» [163, с. 27]. Однією із рис сецесійності у літературі, що засвідчило новий тип художнього мислення та зображення з властивою йому фрагментарністю, є звертання до епічних та ліро-епічних жанрів – новел, оповідань, поезій у прозі, фрагментів.

Маючи досвід журналістської роботи (зокрема, для знаного журналу «Буковина»), С. Яричевський у творах надає слово персонажам, приділяє велику увагу мотивації їхніх вчинків. Новели та оповідання зі збірок та циклів «На філях життя», «Горатинські оповідання», «Вірую», «З людського муравлиська», «Між терням і цвітом» тримали у фокусі уваги людину в ситуації соціальних зрушень кінця XIX ст. У художньому світі відображені живі типи в переламний період історії в соціальному, економічному та культурному житті Відня, Львова, Рогатина. У автора переважає міський текст, слідом за М. Вороним та І. Франком митець вводить у творчість урбаністичне тло [171, с. 122-129].

Досліджуючи малу прозу С. Яричевського, Ю. Ковалів зауважує: «вже дебютна збірка «На філях життя» (1903) репрезентувала ще *сецесійний психотип*, який тяжів до нового художнього мислення, заглибленого в різні пласти людської психіки, у конфлікт свідомого і підсвідомого» [59, с. 232]. Додамо, що не лише перша, а й подальші збірки тонко передають соціальні зрушення та екзистенційні пошуки особистості. Психологізм переданий і на рівні відображення внутрішнього світу персонажів, і у специфіці міжперсонажної комунікації; автор майстерно відтворює процес контакти з підсвідомістю [171, с. 122-129]. Перебування у Відні та зацікавлення модерними віяннями у суспільному та культурному житті сприяло

обізнаності С. Яричевського із новими дослідженнями й у сфері людської психіки. Заглиблення у пласт індивідуального підсвідомого із виявленням комплексів знаходимо у багатьох творах письменника: «Проблематик», «Пустка», «Неправдива невістка», «Під самий Великдень», «Бондариха», «Madame sans gêne. Образець по настрою» та ін.

Орнаментика – яскрава характеристика сецесії (звідси культурологічне означення «квітковий стиль») – властива малій прозі С. Яричевського, вона виявляється в оніричних видіннях та в нагромадженні символів, асоціацій. Наприклад, в оповіданні «Великодня мрія» наявні градаційні містично-символічні замальовки, звучать голоси, що передають видіння золотого віку України у сні головного героя Стефана. У новелі «Чорна смерть» постає картина асоціацій головного героя – лікаря в боротьбі з чумою.

Чутливість, про яку писав С. Яричевський у листі до О. Маковея як про сецесійну рису, особливо близька і художньому сприйняттю автора [164, с. 491-492]. Жанри малої прози дають можливість подати історію лаконічно, щоб справити на читача сильне враження. Емоційна напруга, екстремальна ситуація, емпатичне апелювання до читача властиві художній манері письменника. Так, вражає психологічний злам старої Ульріхової, спричинений крахом релігійного світогляду у вік антигуманного раціоцентризму («Свята книга»); не лишає байдужим трагедія життя талановитого артиста, який вимушений грати ролі по кав'ярнях після підлаштованого звільнення з театру («Солодке ім'я «Артист»); викликає занепокоєння і тривогу психологічно достовірне і в той же час містичне оповідання про чоловіка, що опинився сам на сам зі смертю («Страшний товариш»); торкає монолог письменника із того світу («В лавровім вінку (Елегія по літераті)»).

Як зазначав В. Єшкілев, сецесійний стиль має ознаки «певної вичерпаності як наративної традиції, так і наративних практик. Сецесійна ситуація завжди пов'язана з *есхатологічним передчуттям* Апокаліпсису, кінця світу, межі буття» [43, с. 100]. В цьому контексті вирізняються твори

С. Яричевського, що буквально унаочнюють концепцію «кінця циклу»: «Антихрист надходить», «Свята книга» та інші тексти, в яких гранично загострено екзистенційну проблематику.

Сецесійне світовідчуття виражається на рівні художніх пошуків, автор *долає надмірну описовість* (подеколи починає тексти з включення у діалог: «Антихрист надходить!», «Кельнер», «Вірую...»), додає деталізацію, лаконізм та фрагментарність письма – ніби мазками, штрихами, що зближує стилістику з поезіями у прозі, які теж належали перу автора. Наявне експериментування у формі: в більшості творів є невеликий вступ, у якому подано прологомени до історії (найчастіше у вигляді аналогій), зокрема, в оповіданнях «Пан оберлейтнант», «Неправдива невістка», «Палій».

Та є риси, притаманні сецесійному мистецтву, які не властиві творчій манері С. Яричевського, – це насамперед декадентство, яке письменник активно засуджував, а також поєднання натуралізму та «чистого мистецтва» (ідея «мистецтва заради мистецтва») – стилістично його твори найближчі до імпресіонізму та символізму [141]. Екзотичність у творчості С. Яричевського постає у відображенні європейського колориту, подорожей героїв у далекі країни тощо, ексцентричність відсутня. Також не властивий авторові еротизм, хоча статеві стосунки та їхні наслідки знаходять відображення у творах митця – від віянь «вільної любові» до теми хвороб, що передаються статевим шляхом («Неправдива невістка», «Madame sans gêne», повість «Прокажена, або шумовини суспільності»).

Після проведеного аналізу пропонуємо термін «сецесійність» як художню домінанту в контексті австрійсько-українських літературних взаємин перехідного періоду та відображення сецесійного психотипу. Для митців синкретичного світобачення, які проте не були «чистими» сецесіоністами (тобто не поділяли принципів, властивих естетиці напряму) це може бути відповіддю на питання стильової спрямованості автора.

Висновки до другого розділу

Оскільки текст є компонентом моделювання проекції авторського світосприйняття, то наративне експериментування С. Яричевського пов'язуємо з психотипом письменника. Для розуміння творчої стратегії митця досліджуємо його біографію та рецепцію творчості на загальнокультурному європейському тлі *fin de siècle*.

У роботі представлено найповніший на даному етапі огляд критичних досліджень, з яких постає неоднозначність поглядів на постать митця: від кліше «письменник-демократ» до найсучасніших означень: сецесійний, експериментальний письменник. На найбільшу увагу в аспекті повернення українській літературі імені С. Яричевського та його прозового доробку заслуговують діяльність М. Івасюка, який вперше широко висвітлив постать у руслі українського літературного процесу, робота М. Ласло-Куцюк – першого бібліографа митця, дослідження В. Челбарах, яка вперше означає митця як сецесійного письменника, схильного до експериментаторства у прозі – насамперед у плані стильового синкретизму та жанрової дифузії, пошукова та видавнича діяльність О. Івасюк та М. Бузинської, новація Ю. Коваліва в підручниковій літературі, який вперше увів ім'я С. Яричевського до літературного контексту епохи, популяризаторська діяльність видавництва «Академія» (директор – В. Теремко), яке готує до видання збірку вибраних творів митця у серії «In crudo». Така увага до постаті автора означає *питання*, на які покликана відповісти дисертація: чи був Сильвестр Яричевський традиціоналістом чи новатором, якою мірою його прозі притаманний художній експеримент у прозі, як на внутрішньотекстовому наративному рівні відображається трансформаційна модель періоду *fin de siècle*.

Втілюючи «едипів бунт» молодшого покоління митців, що хотіли творити за оновленими естетичними канонами, сецесія виявилась у різних формах австрійського та загалом європейського мистецтва, вплинувши і на

українську літературу, зокрема на творчість О. Авдіковича, «Молодої Музи», М. Яцкова. С. Яричевський написав цикл репортажів з виставки «Віденського Сецесіону» (1898), де зазначив, що нове мистецтво справило на нього незабутнє враження. Риси сецесійності в літературі: переважання жанрових форм малої прози, орнаментальна та символічна насиченість, урбанізм (творення міського тексту), емоційна та емпатична чутливість, тонкий психологізм із заглибленням у несвідоме – різною мірою присутні у прозі митця. У творчості письменника наявне тяжіння до модернізму (не погодимося із тенденційною думкою М. Івасюка про Яричевського-реаліста), але сецесіонізм як напрямок пов'язаний із більшим впливом натуралізму, декадентством, екстравагантністю (за Я. Поліщуком), ніж дозволяв собі письменник громадянського звучання. На нашу думку, адекватним поняттям для визначення особливостей прози митця є риса *сецесійності* як художня домінанта, що не є цілісним стилем, а пов'язана із синкретичним поєднанням символізму, імпресіонізму, реалізму в малій прозі Сильвестра Яричевського, що відображає специфіку наратування письменника у руслі австрійсько-українських взаємин літератури періоду *fin de siècle*. Такий аспект дозволяє поглибити знання про творчість автора та розширити уявлення про весь період літератури межі XIX–XX ст. у контексті європейської міжлітературної взаємодії.

ІІІ. ТРАНСФОРМАЦІЙНІ МОДЕЛІ НОВЕЛІСТИКИ СИЛЬВЕСТРА ЯРИЧЕВСЬКОГО: ТИПИ ЕКСПЕРИМЕНТУВАННЯ

3.1. Наративна класифікація малої прози С. Яричевського

Саме мала проза була в авангарді жанрово-стильового експериментування нової доби. Зміна у структурі новели межі ХІХ–ХХ століть була вперше означена І. Денисюком. Специфіці новелістичної концентрації автор присвятив цілий розділ своєї монографії, зокрема зазначаючи: «обмежений структурний час новели повинен бути виповнений динамічними елементами. Елементи ж статичні, такі важливі в композиції роману, у новелі підлягають суворому обмеженню або тотальній селекції на користь динамічних» [35, с. 16-17]. Ще один дослідник малої прози, В. Фащенко, виділив три основні закони, що діють на мікро- та макрорівні новелістичної композиції: «променя зору», «зіставлення – протиставлення», «підпорядкування частин фокусу» [134, с. 190]. Матеріал фокусується навколо однієї проблеми, яка втілена в максимально гостро виписаній події. Розгляду літератури межі ХІХ–ХХ ст. присвячені численні наукові праці Т. Гундорової, І. Денисюка, Ю. Коваліва, С. Павличко, І. Франка, Н. Шумило, А. Юриняка, О. Юрчук та інших.

Новелістичний доробок С. Яричевського складають п'ять збірок та циклів: «На філях життя», «Вірую», «З людського муравлиська», «Горатинські оповідання», «Між терням і цвітом».

Перша прозова збірка письменника *«На філях життя»* вийшла друком у Чернівцях у друкарні товариства «Руска Рада» при головуванні І. Захарка в 1903 році. У першодруці збережено автентично авторську орфографію та пунктуацію [160]. У 1977-78 рр. у Бухаресті М. Ласло-Куцюк видала двотомник вибраних творів, до якого увійшла і збірка «На філях життя». До неї входять твори малої прози, що були написані між 1897 і 1901 рр.: «Свята книга», «Пан оберлейтнант», «Проблематик», «Дурна, що вона

собі гадає!», «Ох, тоті романи!». За ствердженням професора Ю. Коваліва, вона мала ознаки сецесії в заглибленні в різні пласти людської психіки, зокрема у конфлікт свідомого і підсвідомого, мала виразно екзистенційне забарвлення [59, с. 232].

Збірка, про яку практично не говорять критики (імовірно через те, що тут представлені твори, які у більшості випадків дублюються також в інших збірках), – велике за обсягом зібрання творів С. Яричевського *«Між терням і цвітом»*, яке вийшло друком у 1905 р. у львівській друкарні В. А. Шийковського накладом Р. А. Гординського [158]. До її складу увійшли твори різних жанрів, зокрема новели та оповідання з віденського та львівського періодів, цикл поезій у прозі, а саме: «Бондариха», «Неправдива невістка», «Палій», «Кандидат на злодія», «Солодке ім'я «Артист», «Задоволений чоловік», «За дорогим невідомим», «Пустка», «Кельнер», мікроцикл «В днях жалоби», «Великодня мрія», «Дев'ята симфонія», «Білявиночка моя», «Бубцьо», Чорна смерть», «Madame sans gêne», «Довірочна нарада», «Пролетар», «В лавровім вінку», «Пан суддя», «Казета», «Антихрист надходить», «Доньку віддали замуж». В останні роки життя С. Яричевський хотів видати підсумкову збірку новел, до якої, окрім творів зі збірки *«Між терням і цвітом»*, повинні були увійти й новели, що друкувалися пізніше в періодиці [164, с. 500].

Єдиним зібранням гумористичних творів С. Яричевського стали *«Горатинські оповідання»* (варіант назви – «Рогатий братчик»). Назва походить від анаграмованої назви рідного міста автора – Рогатина (нині – Івано-Франківська область), що був австрійською провінцією Галичини [19]. Традиція подібної назви може бути прослідкована від «Народних оповідань» Марко Вовчок. На рівні художнього світу Горатин постає дійовою особою, яка виявляється через своїх героїв – здебільшого змаргіналізованих персонажів. Метатеза у назві міста (Рогатин – Горатин) слугує, очевидно, створенню комічного ефекту та налаштовує читача на відповідне сприйняття. Дослідниця М. Ласло-Куцюк означає твори збірки як новели в первісному

значенні цього терміну («новина дня»), подібні до аналогічних творів епохи Відродження, зокрема «Декамерона» Дж. Боккачо, які містять гумористичну настанову, побудовані на незвичайних подіях, екстраординарних ситуаціях, призвідником до яких часто є нетверезий стан чи забобонність [163, с. 27]. Проте на думку Ю. Коваліва, тут більшою мірою, ніж гумор, виявляється моралізаторство і дидактична настанова [59, с. 230]. Крім гумористичних, збірка має кілька текстів інших жанрів, зокрема спробу трилеру – новелу «Страшний товариш».

Цикл «*Вірую*» був присвячений життю межі XIX–XX ст. у різних його аспектах [164]. Він виявив авторське експериментування у формі та наративній структурі творів. В. Челбарах розподілила тексти за тематичною спрямованістю на кілька блоків: 1) роздуми над деформаціями людської психіки, моральним та етичним занепадом («Пустка»), 2) критика народницьких рухів («Довірочна нарада», «Рух в руських товариствах»), 3) осмислення політичного та культурного становища українців («Передсмертна пімста», «Великодня мрія», «Шовініст», «Вірую...»), 4) автобіографічні спогади письменника («Господин книжки», «За вітчину, за короля») [141, с. 84-85]. Характеризуючи цикл, М. Ласло-Куцюк, визначає базовий структуротвірний стрижень патріотизму, на який нанизуються всі твори, та иділяє внутрішні зв'язки у творчості автора. Так, новела «Пустка» тематично споріднена з такими творами автора, як «Помалу, помалу...», «Каїн», «Пещені діти», а оповідання «В лавровім вінку» здобувається на найвищу художню оцінку дослідниці [163, с. 27-28].

Збірка «*З людського муравлиська*» задумувалась автором як підсумкова, відповідно, вона представляє вже зрілу новелістику письменника. Як домінантну рису збірки дослідники зазначали екзистенційність, так В. Челбарах писала про специфіку породження конфлікту, що людина та світ в уявленні С. Яричевського перебувають у стані цілковитої розбалансованості, що, як правило, призводить до психологічних розладів, душевного спустошення і, зрештою, до загибелі

[141, с. 110]. Продовжуючи цю думку, Ю. Ковалів зауважує, що принципи соціального Super-ego в урбаністичному просторі витискали природні бажання у підсвідоме, спричиняючи невротичні спалахи, хворобливі рефлексії, що межували з відчуттям фатального спустошення, що співвідноситься з психоаналітичним дискурсом [59, с. 234]. Зауважимо, що для творчості С. Яричевського притаманне творення власне міського тексту. Так, твори збірок «На філях життя» та «З людського муравлиська» присвячені творенню митцем своєрідного віденського тексту [101, с. 166-175]. Автор моделює дискурс міста – «специфічні, притаманні міським текстам принципи та закономірності художньої організації урбаністичної семантики та поетики, які дають змогу встановлювати та вивчати основні типологічні моделі образу міста в міських текстах» [25, с. 5]. Тут подієвість відходить на другий план, поступаючись місцем внутрішнім трансформаціям героїв. М. Ласло-Куцюк характеризує мету цих творів як аналітичну: «виявити вплив певного середовища, насамперед великоміського, на світогляд людини, на її долю», на реалізацію задуму в моделюванні діалогу автора-репортера з героями [163, с. 27].

Є різні підходи до класифікації творів малої прози з позиції наративних типів та структури художніх творів. Суть наративного моделювання полягає не лише в типах наратора та наративної ситуації. Спосіб подання історії, наративний темп, фокалізація, авторські ремарки, композиційні та стилістичні характеристики – все це мусить бути враховане в аналізі. Врахувавши сильні та слабкі сторони наявних підходів, ми запропонуємо власну класифікацію наративних моделей новелістики С. Яричевського.

Звернемося до поглядів дослідників творчості письменника М. Ласло-Куцюк та В. Челбарах, які аналізують малу прозу письменника з огляду на дві тенденції. Так, М. Ласло-Куцюк відносила постать С. Яричевського до т. зв. «школи Франка» з її реалістичним струменем, водночас підкреслюючи, що народність модифікується під впливом контакту з європейським мистецьким рухом сецесіонізму [163, с. 5]. Таким чином, його нарація

зазнавала значних трансформацій, властивих літературним віянням епохи, власне, як і оповідь у творах І. Франка.

В. Челбарах виділяє два типи сюжетно-композиційних структур у творах С. Яричевського:

1) *Оповідання з домінуванням епічного начала*, тяжінням до традиційного реалістичного прозописьма («Свята книга», «Пан оберлейтнант», «Казета», «Під самий Великдень», «Обрахунок» та ін.).

2) *Новели з мозаїчним принципом побудови*, суть якого полягає у komponуванні фрагментарних, на перший погляд хаотичних, однак по суті підпорядкованих внутрішньому психологічному сюжету образів, що оприявлює наближення до поезики імпресіонізму («Пан суддя», «Чорна смерть», «Madame sans gêne»). Тут спостерігається посилення естетизації та інтелектуалізації, поглиблення психологізму, апеляція до «вічних тем» [141, с. 121, 123].

У термінах І. Денисюка перша може бути означена як «новела акції», друга – як «новела «настрою», перша тяжіє до зображення зовнішнього конфлікту, друга – до відтворення конфлікту внутрішнього [35]. Про новелу нового типу дослідник писав так: «пильно досліджується найдрібніший, але найхарактерніший відтинок людського життя, причому життя людської душі передусім» [35, с. 117]. Отже, перший тип можемо розглядати як епіко-реалізмоцентричну модель, трансформовану у зв'язку з впливом нових літературних підходів, а другий – як втілення ліризованої інтенційності, що виявляється в мозаїчності, фрагментарності будови, посиленому психологізмі і тяжінні до технік імпресіонізму.

Однак лишається частина творів, які не можуть бути зарахованими до жодного з типів. Це, насамперед, тексти, що становлять собою діалоги, практично без авторських ремарок, з особливою комунікативністю, наприклад, «Антихрист надходить», «Довірочна нарада», «Кельнер» та інші. У цьому аспекті згадаємо, що С. Яричевський був також і драматургом, написав кілька п'єс: «Лови на ловців», «Небесні співці», «Початок кінця» та

ін. Ці твори були видані на початку ХХ століття та є здобутком уже зрілого С. Яричевського. Так, староукраїнська драма-дума в трьох діях (з піснями в нотах) «Княгиня-Любов» вийшла друком у 1903 р. [157], драматизована поетична казка «Горемир» у 1906 р. [156], народна драма в трьох діях «Січ іде!» у 1907 р. [162]. Прозові тексти, побудовані за принципом драматургічних, на наш погляд, мають бути виділені в окрему наративну модель, експериментальну у своїй комунікативній настанові.

Таким чином, класифікуємо твори малої прози С. Яричевського на три блоки – *за внутрішньою жанрово-стильовою спрямованістю на рівні наративних моделей*. Тексти з п'яти авторських збірок розподіляємо відповідно до авторської класифікації на три блоки [Додаток Г].

1. До *модифікованої епіко-реалістичної моделі* відносимо твори: «Пан оберлейтнант», «Проблематик», «Дурна, що вона собі гадає!», «Ох! Тоті романи!», «Бондариха», «Неправдива невістка», «Палій», «Солодке ім'я «Артист», «Пустка», «Казета», «Бубцьо», «Пролетар», «Едукована», «Кандидат на злодія», «Задоволений чоловік», «Обрахунок. Кусник «січової історії», «Рогатий братчик», «Як Сніжка щось поночі водило і що то було?», «Господин» книжки», «Шовініст», «Рух в руських товариствах», «Вірую...», «Колега моралосипца», «Передсмертна пімста».

2. До *лірико-імпресіоністичної моделі* відносимо тексти: «Свята книга», «Великодня мрія», «Чорна смерть», «Madame sans gêne», «В лавровім вінку», «Пан суддя», «Під самий Великдень», «Страшний товариш», «За Вітчину, за короля».

3. До *драматизованої моделі* відносимо тексти: «Кельнер», «Довірочна нарада», «Антихрист надходить!».

Таким чином, новаторство автора виявляється у творенні експерименту в модифікованій епіко-реалістичній, лірико-імпресіоністичній та драматизованій формах, що творилося на рівні моделювання подієвості, тематики, образотворення, апелювання до реципієнта і т.ін.

На підтвердження висловленої гіпотези про експериментальність трансформаційних моделей наративів С. Яричевського в наступних підрозділах розглянемо детальніше специфіку оповідного моделювання у малій прозі автора.

3.2. Модифікація епіко-реалістичного наративу

в оповіданнях та новелах

Епічні твори, які можна назвати більш традиційними у своїй викладовості, зазнавали у С. Яричевського значних стильових модифікацій. Усі тексти цієї категорії об'єднано за тематичним принципом на кілька груп: замальовки з великоміського життя австрійської столиці, твори про кризу патріархальності, гумористичні оповідання, твори громадсько-політичного звучання, тексти з відтворенням мілітарної проблематики.

Експериментами позначені *твори з життя австрійської столиці*. Вони насичені новими для українського читача реаліями та структурно-художніми новаціями. Життя українських робітників в Австро-Угорщині С. Яричевський описав в оповіданнях «Проблематик» і «Дурна, що вона собі гадає!». Твір з авторським жанровим визначенням «Пролетар (образець з вулиці)» подає у сатиризованому ключі новий тип людини – жителя міста, робітника, пролетаря. Проблему обдарованої особистості, яка не може реалізувати свій талант, автор майстерно розкрив у новелі «Солодке ім'я «Артист». Специфіка життя українського емігранта в столиці Австро-Угорщини художньо представлена у творі «Задоволений чоловік». Оповідання «Кандидат на злодія» представляє аналіз поведінки людей із соціального дна.

«Проблематик» – оповідання, пов'язане із часом проживання автора у Відні та участі у культурно-освітніх робітничих товариствах. З перших слів читач поринає у контекст Австро-Угорської столиці кінця XIX ст. та

дізнається життєву історію головного героя, який постає у фокусі наративної уваги. Перші фрази інтригують, водночас описують персонажа та творять віденський текст: «він став проблематиком у Відні, серед всесвітнього руху, гамору, сопіння великанських машин і серед ударів тяжких молотів; серед веселих усміхів закопчених лиць робітничих і в юрбі пережитих передчасними розкошами дівчат фабричного міста. А як те сталося? Зовсім звичайно...» [164, с. 26].

Робітничі товариства – реалії епохи кінця XIX ст., адже у 1876 р. в Австро-Угорщині було прийнято закон про право на збори та об'єднання. На хвилі пожвавлення промисловості вони створювалися з робітників, які представляли інтереси своїх побратимів по цеху. Руськими такі товариства називалися через те, що галичани називали себе «русинами». Оповідач розглядає зустріч у робітничому товаристві, свідком якої він став, та іронічно констатує привід для зустрічі: «видко навкучило «нашим» сидіти без діла й дзвонити в шклянки, то і розпочали собі якусь балачку» [164, с. 26]. З місця у кутку, яке зайняв оповідач, якнайкраще можна було спостерігати, що відбувається у товаристві – так формується фокалізація. Перед читачем постає образ оратора Трушка – спочатку з відзначенням *аудіальних ефектів* (специфіки мовлення): «голос був чистий, м'який, але доволі рішучий, мова гарна, не строката, якою звичайно говорять наші люди – іменно ж робітники, на далекій чужині. Слід-но – якась інтелігентніша людина» [164, с. 26]. Другий план повідомлення – *інформативний* – викликає питання щодо семантики промови. Судячи з опису, вона була еkleктичним міксом не до кінця зрозумілих оратором термінів: «я вам те поясню, брати мої, так-от класично», «треба жити демонічно». Спостерігаємо насторожене, недовірливе ставлення до героя з боку оповідача, яке підтверджується його словами про те, що мета робітника – навчити інших тому, що він прояснив для себе самого. До цього герметичного знання з іронією та співчуттям ставиться наратор (його емоції та судження у тексті посідають значне місце): «видивився на нього здивований. Його велике самоповажання трохи мене

розсмішило» [164, с. 27]. З розмови постають факти: будучи слюсарем на заводі, чоловік стверджує, що вивчив історію, національну економію і філософію, наводить приклади прочитаних в оригіналах творів І. Канта, Ф. Ніцше, Платона, А. Шопенгауера та ін. Герой говорить про важливість самоосвіти, ідея загалом дуже правильна і не нова, але спосіб отримання цієї освіти, а головне – її результати, викликають питання, оскільки складена в його голові картина світу уривчаста, нецілісна, ризоматична.

Акцент у творі не лише на специфіці образу головного героя, але й на судженнях оповідача. Саме з його настанови у читача з'являється *оцінне ставлення* до робітника. З одного з діалогів стає зрозуміло, що оповідач є філософом, зауважимо, що подібна оцінка наратора подається автором і в новелі «Пан оберлейтнант». У подальшій розмові з оповідачем звучать три його оцінки: «Я пізнав у Трушці дуже збаламученого чоловіка...» [164, с. 29], «Я пізнав у Трушці хорого чоловіка» [164, с. 30], «Я пізнав у нім незвичайно нещасливого чоловіка...» [164, с. 33]. Така *епіфора*, що звучить *рефреном*, висвітлює співчуття наратора до героя, який, будучи добрим з натури і бажаючи поширити добро, замість успішного результату отримує лише нервову хворобу. Трушко проповідував: «Я буду вам Христос, ваш Йозуе... Поведу вас, але всі мусимо триматися разом не руками, а серцями і душами пов'язатися, як ланцями. Ми – боги!!!» [164, с. 29], очевидно, маючи задатки фанатика чи проповідника. Кілька разів у тексті на означення персонажа звучить найменування «сектант». У цьому контексті доводиться утопічність принципів всеблага і всеспасіння. У творі звучить ідея месіанства – від християнства до сучасних авторів народницьких рухів і поглядів. Буремний неспокійний дух, подібний духові головного героя, втілюється у творчості М. Лермонтова («Парус»), а жертвне прагнення соціальної справедливості властиве творам багатьох відомих митців: М. Горького («На дні»), М. Метерлінка («Сліпці»), О. Олеся («По дорозі в казку»), Лесі Українки («Давня казка»).

У творі існує хронологічний розрив тривалістю в рік, що відділяє першу частину від другої. Епізод появи героя в товаристві описано так, що видно зміну в його поведінці: «сидів цілий вечір, велася розмова про близькі вибори чи щось, а наш Трушко, на велике диво й чудо, не забрав ані разу слово. Сидів спокійненько при столі, палив цигаро і мовби води у рот набрав» [164, с. 30]. З діалогу з наратором і ще одним персонажем з товариства, Черемхою, читач дізнається про перипетії з життя чоловіка. За цей час він побував у «Краффт-Ебінга». Це лікарня, названа за прізвищем відомого австрійського психіатра і психопатолога, який був професором Віденського університету та заснував психіатричну лікарню під Грацом [164, с. 499]. Трушко сам веде оповідь про свою акцентуацію на темі допомоги людям, подоланні соціальної несправедливості, за яку довелося платити слізьми дружини та дітей, звільненням з роботи, втратою будь-яких перспектив. Нерозв'язуване питання призвело до стану нервового виснаження і хвороби, таким чином Трушко опинився в лікарні. Спершу йому поставили діагноз – *ідіот*. Все, що сталося з ним там, дізнаємося з його опису.

Зауважимо, що тема душевних хвороб та нервових розладів уже з'являлася у світовій літературі. Так, у 1868-1869 рр. вперше вийшов друком роман Ф. М. Достоевського «Ідіот» у журналі «Русский вестник» [39]. Хвороба князя Мишкіна від дитинства була пов'язана з нервовим перенапруженням, імовірно через те, що рано став сиротою. Зі Швейцарії герой повертається з бажанням послужити своїй Батьківщині. Безпосередність і щирість – головні риси характеру князя, які він проявляє при спілкуванні в соціумі. Душевні терзання від конфлікту, який не може бути вирішеним, тільки збільшують внутрішню напругу та викликають прогресування хвороби, через що князь у кінці твору стає справді ідіотом – людиною, яка не впізнає людей і нічого не розуміє. Подібним чином характеризується і герой твору С. Яричевського.

Пізніше інший лікар зауважив, що він тільки *проблематик* – настільки зосереджена на проблемі людина, яка вже не може побороти свою акцентуацію: «Ідіот – є дурний, не знає говорити і мало дуже розуміє, а ви знаєте і одно, і друге, тільки ви хапаетесь за дуже для вас важкі питання. Хочете відгадувати загадки, проблеми, до яких ви не доросли ані наукою, ані талантом» [164, с. 32]. Власне, ця думка є ключовою у постановці «діагнозу» і проясненні характеру головного героя. Для нього повернення до родини стало початком повернення до нормального повносправного життя.

Розвідки про природу несвідомого видатного психіатра З. Фрейда почали з'являтися в Австрії саме на початку XX ст. С. Яричевський у цей час знаходився у Відні, отже, не міг не бути знайомим із новими ідеями психоаналізу та практикою їх залучення до арсеналу художньої творчості. Погодимося з В. Челбарах, яка оцінює постать «проблематика» як *символічну*: «вона відображає поширений на той час психологічний тип демократа-народника з доволі посередньою освітою, який, пристосовуючись до вимог часу, намагається поєднати застарілу ідеологію народництва, популярні в певних колах соціалістичні концепції з модерністською західною філософією» та розглядає подібну *світоглядну невизначеність* як симптоматичну для цілого українського культурного дискурсу межі століть [141, с. 76].

Таким чином, в *експериментальному* за тематикою оповіданні знайшов втілення новий тип людини – тієї, яка втратила зв'язок з реальністю через нервові перенапруження. Герой втілює неможливість поєднання традиційних принципів соціальної рівності та нових модерних філософських підходів. Час, який пришвидшився до критичної межі, маса інформації, якою не було ні сил, ні знань опанувати, спричинили до нервової хвороби та появи у героя т.зв. *комплексу месії*. Широке інтертекстуальне тло поєднує оповідання «Проблематик» С. Яричевського з творами світової (М. Метерлінк, Ф. Достоевський) та української літератури (Леся Українка, О. Олесь).

В оповіданні «Дурна, що вона собі гадас!» (1901 р.) події відбуваються на фабриці у столиці Австро-Угорської імперії. Текст написаний українською мовою, проте в ремарках зазначається, що насправді герої говорять німецькою з «віденським акцентом». На тематичному рівні зображено віденські будні. На фабриці робітниці не могли вільно відчувати себе через загрози: приїзд пана, неможливість вільно говорити, нагляд і перспективу доносів. Інформація подається без прямої оцінки оповідача, та оповідь поступово переходить до сприйняття дівчат-робітниць: «розумніші і старші робітниці знали добре, що віщували відвідини пана фабриканта. Не одна з них дожила того й на собі. І нині перешептувалися в одній, другій і дальших комнатах» [164, с. 34]. Тут постає *інтрига*, читач поки що лише здогадується про те, чому до нього так ставляться. З розмови стає зрозуміло, що фабрикант має із фабрики гарем, щоб вибирати молодих та гарних дівчат і влаштовувати «любощі». Розгортання подієвого ряду показує, як «любовні» справи поставлені ледь не «конвеєр», на заводі вже є своя система: фабрикант обирає дівчину, а директор допомагає схилити її на свій бік.

Фокус уваги переходить до героїні, починається з опису її зовнішності – молодой, гарної, поетичної натури, в той же час робітниці говорять про неї зневажливо – очевидно, від заздрості. Розлитий у тексті *всевідний наратор* заглиблюється у її ситуацію та думки: «А тота «дурна» сиділа у другій салі за своїм столом і дивилася непритомним майже оком на працюючі дівчата. Думка її витала коло бідної мамі там у малому словінському місті, і коло доброї, хоровитої тітки, у якої мешкала тепер у віддаленій часті столиці» [164, с. 36]. Це чиста душа, що нагадує героїнь з *реалістичної традиції* української літератури – з творів Марка Вовчка, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, Т. Шевченка. Героїня – чиста дівчина, яка стикається з життєвим брудом. Найчастіше такі історії закінчувалися трагедіями (смертю, життям жінки у соціально незахищеному статусі покритки, вбивством дитини). Єдиний варіант відносно щасливого фіналу – «Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка. Більшість оповідачів подібних історій ставляться до героїнь

співчутливо, однак розуміють, що інакший розвиток подій у сучасній їм суспільній ситуації є малоймовірним.

Розмова дівчини з директором – один зі смислових епіцентрів твору. На його пропозицію прозвучала рішуча відмова. В оповіданні наявний *прийом рефрену*, як і у творі «Проблематик», тут і з уст робітниць, і від директора звучать одні і ті ж слова: «Дурна якась! Що вона собі гадає!» [164, с. 37]. Звільнення з роботи викликало сльози молодої жінки від відчуття пекучої несправедливості. Однак позиція її чітка і непорушна: «Я свого серця і любові не маю на продаж» [164, с. 38]. Директор після такої відмови починає підлещуватися, а господар фабрики, що був свідком усього цього діалогу, як дізнається читач, дуже здивований поведінкою дівчини: «Я б її убрав як райську птаху. Вона мені закрутила насправду голову! Мусить когось мати, коли так гороїжиться. А шкода її!» [164, с. 38]. Подається сторона почуттів дівчини: її бажання покинути роботу, яка перетворюється на пекло, осоружність ситуації. Дізнаємося про ще один бік її життя – приватні уроки, на які хоче влаштуватися. Тим паче, що до цього спонукає і освіта, і приклад батька, і передана у спадок моральність: «Се ж і заняття не для неї, дочки бувшого учителя людowego, що, померши, не оставив їй грошей, тільки доволі обширну освіту і заціплені в глибині серця засади чесноти та любов до правди» [164, с. 38]. Таким чином, автор наводить причину, через яку дівчина вимушена працювати на фабриці, – нестатки інтелігентської родини.

Наратор експериментує з *ментальним діалогом*: у трамваї героїня стикається з фабрикантом. Оповідач подає думки кожного із них при цій зустрічі. Її думки: «– От, і він тут! Але що мені там! За пару днів не знаємося більше!» [164, с. 39]. Його думки: «– Куди вона їде? Певно до свого любчика. Певно на сходини. Я насправду цікавий видіти Ромео сеї новітньої Юлії» [164, с. 39]. Дізнавшись, що роботи немає, дівчина відчуває відчай від необхідності повернутися на фабрику. Автор використовує *прийом потоку свідомості* – в зображенні думок, що «напливали роєм», передаючи сум'яття і трагічний пошук у внутрішньому діалозі-самопереконанні погодитися на пропозицію.

Передано почуття, які перемішуються і підштовхують до зовсім необдуманих вчинків. Дівчина вирішила знайти фабриканта у кафе, де він зазвичай буває. Дорога пролягала біля Дунаю, де, йдучи, дівчина відчуває потяг до води: «вода, каламутна вода в ясну днину, вода тота спокійненько пливуча манила її» [164, с. 40]. З точки зору психології, можна говорити про підсвідомий потяг до стихії, яка всотує в себе всі емоції, заколисує, забирає, позбавляє страждань. Фокус зміщується, читач дізнається про те, що сталося з героїнею, з діалогу комісiонера і фабриканта. Виявилось, що вона кинулася з рятувкової станції у річку, але поліцай витягнув її ще живою.

Отже, у творі автор звертає увагу на підсвідомі порухи героїні, яка, знаходячись у розпачі від складної ситуації на роботі, дає реалізуватися своєму *мортальному стремлінню* (прагненню до смерті). До такого розвитку подій спричинили психологічні та економічні фактори непростих умов життя інтелігенції у «наддунайській столиці». Наратор у випадку цього оповідання підштовхує до інтерпретації самим викладом, а не власною присутністю в тексті, експериментує з прийомами рефренового звучання оцінного судження, що творить назву тексту, ментального та внутрішнього діалогів, діалогізації як принципу сюжетотворення, а також потоку свідомості.

Тема мотиву творчої діяльності розкривається в оповіданні «**Ох! Тоті романи!**» (Відень, 1901). Композиційно твір має можна співвіднести з новелою «Новина» В. Стефаника: в обох розповідь починається з кульмінаційного моменту (спостерігається навіть синтаксична подібність), на рівні розповіді спершу подається новина, потім розгортання подій, пов'язаних з нею в різний спосіб:

«Вчера була в часописах <i>новинка</i> : в однім селі Долішньої Австрії повісився одинадцятилітній хлопець, прочитавший Розеггеровий роман «Дикий стрілець». Хлопчина був	«У селі сталася <i>новина</i> , що Гриць Летючий утопив у ріці свою дівчинку. Він хотів утопити і старшу, але випросилася. Відколи Грициха вмерла, то він бідував. Не міг собі
---	--

незвичайно талановитий, читав багато, мав буйну уяву і велику цікавість. Захотів пізнати сам на собі, чи по доконанім самовбийстві перейде в світ духів» [164, с. 42].	дати ради з дітьми без жінки. Ніхто за нього не хотів піти заміж, бо коби-то лишень діти, але то ще й біда і нестатки. Мучився Гриць цілі два роки сам із дрібними дітьми» [118].
--	---

Крім наративної подібності, спостерігається сюжетний перегук з епізодом із твору О. Платонова «Чевенгур» (1927 р.), в якому батько головного героя О. Дванова покінчив життя самогубством з надією на перехід у світ мрій [89].

За С. Яричевським, причина трагедії спровокована тенденціями літератури, сучасної подіям: «Скільки то ще читачів усяких *сенсаційних* романів, що розлітаються градом пестрих зошитів по містам і селам, кінчає подібно?...» [164, с. 42]. Біограф митця М. Ласло-Куцюк наголошує на *автобіографізмі* у творі, адже сам С. Яричевський написав у своєму житті сенсаційний роман «Dzika ròżecka» (пол. «Таємниця жебрака») [164, с. 499]. На підтвердження ми також відзначаємо модифікацію імені автора: Сильвестр – Сільвер, по-батькові митця Гнатович модифікувалося у Гнатенко. У цьому вбачаємо певний момент *маскування* як втілення експериментального підходу, що, з одного боку, може бути співвіднесено з *ігровим* дискурсом пізнішого літературного періоду, водночас, з іншого боку, немає підстав сумніватися в тому, що для автора питання відповідальності перед читачем стало дуже серйозним.

Наратор апелює до моральності авторів, які пишуть твори, що сильно і трагічно впливають на реципієнтів, продукуючи ілюзії, які доводять людей до краху: «Скільки ж то молодців пішло в світ за море на мексиканських сугорбах шукати скарбів, захованих в лоні гір, під руслом рік, потоків. Надіялися бідняги, що випалять з яким Медвежим Серцем, Буйволовим Чолом, Чорним Оленем або іншим начальником індійських племен мізтеків чи апашів файку дружби-мира і дістануться просто до тих печер золотодайних, а тимчасом упали в руки гордого апаші чи лихого дикого

команха, або й скінчили в животах святих алігаторів близь гори Ель Репаро...» [164, с. 42-43]. Тут звертання йде до психологічного зламу від того, що ілюзії зникають, не лишаючи по собі нічого, крім втраченого намарне часу. Спостерігаємо обізнаність автора й у психології творчості, й у культурології (в описі індійських племен).

Тема впливу творчості на сприймачів активно дискутована у літературознавчому дискурсі. На нашу думку, психологія творчості митця може бути досліджена не лише на біографічному матеріалі власне авторської креативної роботи, але й на матеріалі творів, а саме при аналізі зображених конфліктів та образів героїв-носіїв творчості у представників різних видів мистецтва. Так, Й.-В. Гете написав «Страждання юного Вертера» (1774) під впливом власних інтимних переживань, які були описані настільки достовірно, що останні розділи роману вивчають як клінічну картину суїциду [29]. Вплив на читачів книга мала дуже серйозний: світом після її публікації прокотилася хвиля самогубств через нещасливе кохання. Можливості аналізу психології творчості дають твори українських письменників: В. Винниченка («Раб краси»), О. Кобилянської («Valse melancholique»), М. Коцюбинського («Цвіт яблуні»), Лесі Українки («У пущі»), Т. Шевченка («Перебендя», «Музикант»), С. Яричевського («Ох! Тоті романи!»), М. Яцківа («Архитвір») та ін.

Сільвер Гнатенко – герой твору – отримує лист від родини, який описує її суцільні проблеми та бідування (теж момент автобіографічний): 1) бідність, 2) програний у суді процес, 3) хату і землю забирають за борги, 4) у батька хворі очі, 5) мати тяжко переживає, 6) старша сестра нещасливо вийшла заміж, 7) молодша сестра більше не співає, 8) у молодшого брата туберкульоз («чахотка»). *Градація йде за принципом анафори (єдинопочатку):*

«Пишуть з хати, що там біднота <...>

Пишуть з дому, що отець нездужає <...>

І пишуть з дому, що матінка вічно плаче...» [164, с. 43].

Відсутність жодної доброї звістки підштовхує до враження нереальності подій, справляє тяжкий емоційний вплив на героя: «Вісти в йому присіли думку Гнатенка як тяжкий камінь, їли серце, як змії...» [164, с. 44]. Сім'я нічим не може допомогти єдиному, хто мав шанс вибитись у люди, – студентові, натомість потребує його допомоги. Інтелігент, як і в ситуації попереднього твору, опиняється незахищеним перед життям – економічно і соціально. Робота думки показана безпосередньо – герой гарячково розмірковує, як бути і чим можна зарадити. Його служба касиром у бюро дає дуже малі прибутки, та «для бідної родини» він готовий мало не на все, планує перейти на режим жорсткої економії. І в цей момент пошуку варіантів до його рук потрапляє другий лист – як модель виходу із ситуації.

Третій підрозділ передає пост-фактум історію письменницького сходження Сільвера Гнатенка, що працював під псевдонімом Рамон Діаз де ла Ескозура. Виявилось, що роман письменника мав неабиякий успіх. Вплив відображено – як типовий вплив *масової культури*: «Старі гувернантки, розлінюховані, збляклі і незбляклі кокотки і всяки емерити пожирали том за томом і не могли надивуватися героям романа: докторові Зорському, начальникові апашів Буйволовому Чолові і іншим» [164, с. 45]. Таким чином, герой заробляв і мав змогу допомагати родині, а до каси видавця йшли гроші. Є згадка про соціальний момент, який посприяв популярності автора – знання мови: «Система навчання польської мови в галицьких школах стала йому в пригоді. Писав, як справдішній лях». В останніх словах «Прости йому, суспільносте, сей гріх!» відчувається засудження, і розкаяння, і жаль наратора. У той же час читач відчуває, що та творчість, ті ілюзії, які творить Гнатенко, продиктовані не його жорстокістю, а необхідністю вижити в ситуації бідкування. Таким чином, С. Яричевський зауважує, що є й інший бік медалі в питанні відповідальності за творчість. Оповідання репрезентує *віденський текст* автора – в апелюванні до смаків австрійської публіки, у називанні відомих їй імен тощо. Наративною стратегією було пояснення причин створення бульварних романів – через

відсутність іншої можливості забезпечити родину та, імовірно, певною мірою як *виправдання* свого вчинку в минулому, що сконденсовано в останніх словах оповідання: «Прости йому, суспільносте, сей гріх» [164, с. 45].

У центрі наратування новели **«Солодке ім'я «Артист»** – колізія в житті талановитого віденського митця, який у творі залишається безіменним. Наратор називає його не інакше як «артист» і передає розповідь про нього. Точка зору фіксована та подає події від першої особи. Трагедія нереалізованої творчості набуває напруженого виразу у момент вистави в кав'ярні. Столиця мистецтв не дає реалізуватися справжньому талантові, що висловлюється зі слів оповідача: «я погадав: як легко людська злоба, марна забаганка й підкопна робота підлих душ може вбити щастя чоловіка...» [164, с. 175].

Твір втілює неоромантичний конфлікт високого покликання та прозаїчної буденності, яка не дає змогу реалізуватися кращим мистецьким якостям: «Чи орлові добре жити в клітці? Молода буйна сила рве його вгору, високо, на стрічу срібним хмаркам, буйним вітрам, золотому сонцю, небесам!...» [164, с. 174].

Оповідання **«Кандидат на злодія»** присвячене соціальному дну Відня, а саме тим, які харчуються у їдальні для бідних при церкві. Гетеродієгетичний наратор відсторонено подає ситуацію: «перед «людовою кухнею» столиці, на одній зі старших, вузьких улиць стояла громадка людей, покулених і почервонілих від морозу» [164, с. 162]. З діалогу, свідком якого стає читач, розуміємо, що герої є частиною дна не лише соціального, але й морального.

Наратор не засуджує напряду альфонсівський вчинок Леопольда, проте робить логічний та емоційний акцент на останніх словах: «певно впала їм в страву сльоза ангела людськості, гірка сльоза жалю над безпутними синами світа...» [164, с. 167], висловлюючи співчуття до жертв тих, у кого відсутня совість. У тексті фігурує ім'я Ч. Ломброзо (у номінації «ломбровівський тип»), що говорить про обізнаність С. Яричевського не лише

із психоаналізом, але й дослідженнями з антропології. На думку італійського дослідника, за рисами обличчя можна зрозуміти, чи схильна людина вчинити злочин [69].

Віденський текст зустрічаємо і в оповіданні **«Задоволений чоловік»**, у якому персонаж, ведучи розмову з оповідачем, презентує історію свого життя: «я вибрався до Відня, бо чув не раз від робітників у Перемишлі, що в далеких десь там бороли собі які-такі права і сам люд мудріший і більше чоловіколюбний, як наші панки-хлопогризи. Казали перемиські робітники, що от у Відні, то робітник – пан, м'ясо їсть, пиво-вино п'є, куда хоче вступить, всюди його шанують, бо мусять шанувати...» [164, с. 177]. Точка зору переходить від першої особи (наратора) до героя Малюка, який веде оповідь в оповіді, передає не лише подієвий ряд зі свого життя, але й емоційний стан: самотності, суму, радості. Нова дійсність знаходить відображення і в дієгезисі: так, означається проблема цивільного шлюбу, який ще не сприймають по селах, хоча для столиці це вже стало нормою [101, с. 166-175]. Герой говорить і про національне питання в австрійській столиці – у конкуруванні національних меншин між собою за право на розвиток і заможне життя.

Загалом, робітнича тема нерідко зустрічається у творах С. Яричевського, зокрема також в оповіданні **«Пролетар»**. В цьому контексті заслуговує на увагу той факт, що значний вплив на світогляд письменника справили праці Ф. Лассаля, відомого німецького соціал-демократичного діяча, який виступав із гострою та водночас конструктивною критикою існуючого ладу, обстоював необхідність демократичних змін [62]. Відсторонений оповідач подає класифікацію пролетарів, що нагадує дарвінівську, за видами: «двоногий», «четвероногий». Наративна стратегія покликана привернути увагу до скрутного життя робітника у Відні.

Новела **«Пан оберлейтнант»** – єдиний твір у доробку письменника, присвячений *військовій тематиці*. Мілітаризаційні процеси у Європі посилювались на початку ХХ ст. Тоді в австрійській літературі зазвучала тема

життя військових, зокрема у творах О. фон Горвата («Капітан»), Г. фон Гофмансталя («Кавалерійська історія»), В. Канетті («Три вояки і жінка»), А. Шніцлера («Поручик Густль») та багатьох інших. Значна кількість творів цих авторів увійшли до нещодавно виданої «Антології австрійської прози початку XX століття» [4]. І в українській літературі на межі XIX–XX ст. розробку теми мілітаризації у зв'язку з військовими та революційними подіями знаходимо у творчості Б. Антоненко-Давидович («Смерть»), В. Винниченко («Салдатики»), М. Коцюбинського («Сміх», «Невідомий»), Ю.-О. Федьковича (жовнірські твори), І. Франка («Украдене щастя»), М. Яцкова («Гермес-Праксітеля») та ін.

Новела «Пан оберлейтнант» була написана 20.11.1897 у Відні, як зазначено у першодруці [160, с. 33], за версією М. Ласло-Куцюк – у 1898 р. в альманасі «Січ» [164, с. 499]. Твір оповідає про події, які відбулися у Львові в сучасний авторові час та побудовані на спогадах про військову службу, отже, має автобіографічну основу. Невеликий вступ у новелі – опис асоціативного пригадування: наратор, який включений до дієгезису з позиції стороннього свідка, помічаючи молодих вояків, пригадує свого знайомого. Риси наратора – сердечність, відкритість до переживання, що реалізується у зменшувально-пестливих лексичних формах: «малий воячок», «очка», «жаль дивний-дивнесенький», що реалізують *етноментальну настанову співчуття*, характерну для українського фольклору. У центрі оповіді – образ оберлейтенанта. Серед його рис – доброта, підкріплена пошаною, запальний характер, справедливість, відсутність жорстокості. Однак при всіх позитивах, зображено й негативи: «мав наш оберлейтнант часами й немілі химери. Тоді його слухати не було мило. Раз пояснював нам вагу жовніра, мілітаризму взагалі...» [164, с. 14]. На думку героя, військова честь вища за «цивільну», тільки військовий стан дає людині добру славу. У промові протагоніста виділяється шість блоків за числом видів діяльності, які подаються до розгляду: медицина, юриспруденція, філософія, богослов'я, торгівля, промисловість, жовнірство. Останнє бачиться найдостойнішою діяльністю,

оскільки дає добру славу, військо трактується як наріжний камінь суспільства, а військова честь розглядається як найвища форма достоїнства.

Проте, пан оберлейтнант – натура тонка і вразлива, а жорстка світоглядна система – радше модель виживання у непростому світі. Тут відступає на другий план *фантомна маска* (за Ю. Ковалівом [57, с. 233]) і відкриваються істинні прагнення та бажання: «Коли б я не був офіцером, бажав би-м бути музиком» [164, с. 17]. Наратор висловлює свою думку, яка стає передвіщенням наступних подій та висловлює активне судження: «чиста була душа, добре було серце у того пана оберлейтнанта, та погляди на світ, на життя були певне не його... Їх треба було перелицювати...» [164, с. 18].

Наступний розділ оприявлює, що уже близько трьох місяців оберлейтнант переживає непросту внутрішню трансформацію: вперше герой зустрів жінку, яка дала йому опір, змогла стати супротивником, адже не покориласть вдачі та статусу, і цим тотально його полонила [102, с. 121-132]. Причиною трагедії є разюча відмінність у світогляді: «сказала прямо: не можу любити офіцерів. Вони пропагують кастовість – се ідіотизм. Всякому вони відмовляють у честі, привласнюючи її для себе, пришпилюючи на звідки, на медалі, що їм блищать на грудях...» [164, с. 23]. Військовий сам починає шукати причини такого конфлікту в аналізі свого життя, тих догм, яких його навчили всі: родичі, які визначили наперед його долю; оточення, яке було в захваті від його стану і статусу; педагоги, які навчали кастовості та вищості жандармерії.

Всебічний аналіз світогляду показав, що все проповідоване оберлейтнантом було не його аутентичне, а набуте, прищеплене соціумом, у якому він жив. Насправді пошуки офіцера – *екзистенційні*: це пошуки самого себе у мінливому світі, у світі, де соціальні парадигми часто підмінюють істинну людську суть. З позицій екзистенціалізму межові ситуації показують людині дійсність, яка не складається в єдине гармонійне ціле, в ній містяться протиріччя, які не можуть бути вирішені [17, с. 86-87].

Наріжним каменем для військового постає *поняття честі*, і тепер це поняття було знівельовано, звідси крах: «признаю, що далеко щасливіший за мене найбідніший – як то в нас повідають – «цивіль» від мене, офіцера. Він вже привик, що йому всякий краде честь, обшарпує немилосердно, то й жиє, не турбуючись про нічо. А я з тими блискучими зірками на ковнірі маю знести те, що прожив гарне життячко з замкненими на світ і правду очима» [164, с. 24].

Розмова закінчується передчуттями можливої біди. Пейзаж теж передає тривожний настрій, втілений в образі зів'ялого листа. Передчуття підтверджується фактом з кінцевого розділу, де подано замітку з газети із новиною про самогубство оберлейтнанта і висловленням туги. За В. Челбарах, психологічні переживання персонажа передаються не портретними характеристиками чи авторськими описами, а вмілим *комбінуванням наративів* – різночасових та різнорідних за тональністю та смисловою домінантою, які залучені з метою увиразнення трагізму ситуації, створення сенсаційного враження повідомленням про самогубство. Спогади ж наратора унаочнюють *авторську присутність* у тексті, привносячи оцінну домінанту. Гетеродієгетичний наратор проте веде основну лінію викладу, його голос домінує. Дослідниця називає це *владним дискурсом* (мовою передачі та інтерпретації інформації), що більше властиво реалістичній прозі [141, с. 74-75]. Але, погоджуючись із багатьма спостереженнями, маємо зауважити, що така кількість різнорідних вставних текстів – явище виразно модерне.

За моделлю назви новела «Пан-оберлейтнант» С. Яричевського корелює з твором «*Лейтенант Густль*» А. Шніцлера, що був написаний у 1900 р. у Відні [172]. У творах є подібність зображення характеру героя і специфіки конфлікту. Суть назви передає найменування військового чину та пов'язану з ним специфіку психології головного героя. Центральним в обох творах є конфлікт, що пов'язаний із поняттям «кастова честь», яка актуалізує сюжетні повороти у зіткненні з життєвими обставинами героїв. Безпосереднє

втілення конфлікту проявляється через протистояння – ідеологічне у творі С. Яричевського (з об'єктом почуттів) та іронічно-сатиричне у новелі А. Шніцлера (з пекарем) [119, с. 321-326]. Жовнірство, на думку пана-оберлейтенанта, дає суцільні плюси: добру славу, націєтворчий сенс, найвищу честь. У цьому творі способом реалізації та висвітлення конфлікту є любовна історія, світоглядна позиція головного героя щодо вищості жовнірства, розмови з наратором та газетна хроніка, а в новелі «Лейтенант Густль» наявна техніка внутрішнього монологічного мовлення, яка подекуди переривається короткими діалогами з оточуючими. В обох випадках присутня «я-нарація», але тип її стосовно дієгезису відмінний: в історії оберлейтенанта наратор – стороння особа в житті головного героя (гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації), лейтенант Густль же в однойменному творі постає оповідачем (гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації). Головна відмінність специфіки конфлікту в тому, що у С. Яричевського військовий подається людиною з тонким душевним чуттям – любов'ю до музики та до жінки, і ця людина потрапляє у полон ідеї кастової вищості, у тексті ж А. Шніцлера військовий знаходиться у полоні власної пихи, яка не долається, а лише розігривається через смерть опонента [119, с. 321-326]. У першому випадку можна говорити про *модифікований реалістичний наратив*, адже оповідач-протагоніст сам обирає події для висвітлення, передає «із власного знання», залучається газетна хроніка (неупереджена передача інформації) та суб'єктивне ставлення до персонажа; у другому ж випадку наратив виключно модерністський: найближчий до імпресіонізму з його відображенням плину думок і переживань.

Наступна група текстів, які можна об'єднати за спільною ознакою, – *гумористичні*. Частина з них увійшла до циклу «Горатинські оповідання» та є замальовками з життя невеликого містечка Рогатина, звідки родом був С. Яричевський, інші стосуються різних аспектів життя міщан, як у творах Бубцьо», «Едукована», «Колега моралосипца», «Рух в руських товариствах».

Оповідання «**Рогатий братчик**» було створене у Сереті (Румунія) 1910 р. та розповідає про події, що відбулися у рідному для автора містечку – Рогатині, що обігрується і в назві. В основі сюжету – *народний анекдот* про переодягання в чорта з метою пограбування сусіда, який випадково знайшов скарб. Наративна організація твору нагадує тексти Г. Квітки-Основ'яненка («Салдацький патрет», «Мертвецький великдень»), а також цикл «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» М. Гоголя.

Від перших слів у фокусі уваги наратора Михайло Федюк, що постає як авторитет у суспільстві. Відповідно, ситуація і моделюється так, що Михайло – у центрі людського зібрання сусідів, які прийшли послухати його історії. Тут використано класичний *прийом слухання оповідача*. Форма твору *діалогічна*, схожа на оповідання «Під самий Великдень» (написане так само в Сереті двома роками пізніше). В обох текстах є центральною фігурою наратора: у творі «Рогатий братчик» це «маляр і муляр в одній особі», чудовий оповідач Михайло Федюк, який розказує міщанам повчальну історію бідняка Бринди, а в оповіданні «Під самий Великдень» оповідачем постає головний герой – поважний ремісник, який спілкується зі знайомими, переповідає історії, ділиться мудрістю. Всі наступні події є частиною оповіді, яку веде Михайло. Історія часом перебивається вставками (коментарями, вигуками, запитаннями) слухачів, що нагадує читачеві, що це переповідь історії. Кілька разів у середині цього наративу чуємо, як слухачі вгадують, що буде далі, і це пожвавлює оповідь, дає настанову на активізацію рецептивної уваги. Конструкції, що творять текст у тексті, є моделюванням гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації.

Казка Михайла має типовий для *уснорозмовної оповіді* початок («отже то було так»). Є інтерактив: оповідач звертається із запитаннями до аудиторії, наприклад, чи пам'ятають люди певні місця й події, про які мовиться. Розповідається історія про бідного старого Бринду, якому не було за що поховати свою жінку-небіжчицю. Наратор відтворює плин думок

і почуттів персонажа. Чоловік несподівано знайшов на своєму городі золоті монети, але заздрісний церковний товариш спробував їх забрати.

Внутрішній плин думок переривається ззовні – стає годинник. Цей символічний момент завмирання часу подається з точки зору чистої фізики (став, бо давно не заводили), але насправді деталь пов'язана із містичною подією [121, с. 140-145]. У простір хати втручається зовнішня сила: «двері розтворилися, а в дверях дух святий при нас хрещених! – станув сам безп'ятий! <...> А безп'ятий, як станув, так стоїть, не поступає наперед ні кроком. Цілий, мав шкіру гейби цап, в руках желізні вила, а на голові роги, правдиві роги, як би той цап!» [164, с. 62]. Реакція чоловіка, що ледь не втратив розум, емоційна: «всякое диханіе! – крикнув Бринда та підскочив до небіжки на катафалку, схопив її за руку та й кричить: ратуй, жінко, від лиха!» [164, с. 62]. Наступний епізод подає діалог чоловіка із нічним гостем, що представився як «Белзебуб» («Вельзевул»). Гість змушує віддати гроші. Відчувши наставлені на себе вила, чоловік кинувся шукати порятунку в людей: почав з вікна кликати на порятунок.

На цьому оповідач робить багатозначну паузу, окинувши слухачів «тріумфальним поглядом», щоб кожен з них міг винести для себе мораль з цієї історії. Після мовчання в одного з присутніх виникла думка, що це була помста братові церковному від нечистої сили. Після колективного переживання містичного почуття один з учасників засміявся. Сміх розвіяв містичний морок, тут же з'явилося й пояснення, повне здорового глузду і звичайної логіки: це брат одягнув цапову шкіру, щоб видурити у Бринди гроші. А коли виявилось, що шкіра добре приклеїлася, не знімається, у нього стався серцевий напад, що призвів до смерті. Отже, в оповіданні «Рогатий братчик» присутні і містичні, і гумористичні нотки, і парадоксальна ситуація. Історія може бути класифікована як *трагіфарс із сильною етичною домінантою*. Оповідь ведеться за прийомом «текст у тексті».

Ще один твір гумористичного спрямування, де зображення зла набуває викривальних форм – оповідання **«Як Сніжка щось поночі водило і що то**

було». Підзаголовок «сміхованка» одразу налаштовує реципієнта на сприйняття гумористичного зображення. Перед читачем постає образ людини без принципів і без честі, яка готова загарбати все для власного збагачення, не маючи елементарного родинного почуття.

Головний герой Сніжко виникає перед читачем у шинку під час розповідання історій, зокрема самому собі під дією спиртного. Комізм ситуації виявляється у перехрещенні мотивів – філософських та побутових, наприклад, питання «як обрати шлях?» стосувалося не самовизначення в житті, а пошуку хати в нетверезому стані, набуває *гротескного* прояву: «Сніжка викинули вкінці з шинку на горатинський брук, аби міг подивляти його пухову м'якість в часі непогоди. Сталося таке зі Сніжком не перший раз, він за таке відучився навіть гнівати. Кількоразова проба встати з м'яркої, але немилої болотної постелі увінчалася врешті пожаданим успіхом: Сніжко станув на своїх ногах, як на власних, і став глибоко роздумувати над питанням, в котрім саме напрямі знаходиться тепер його хата» [164, с.68].

Дорога привела героя до братового дому, де у фокусі уваги з'являється дивна раптова химера, що викликає тривогу, не дає роздивитися себе в темряві. Темрява тут символічна, як і ця дивна фігура, трактуємо її як архетипне втілення відплати через нелюдяність до брата, вибір лихого шляху, що не дає, втілившись у певній містичній силі, повернутися додому, тобто до місця спокою та стану безпеки. Оскільки голос совісті в героя настільки тихий, що навіть під дією алкоголю не пробивається крізь затуманену свідомість, акцент наратор робить на тишу, яка проявляє харчання і скавучання – так моделюється певна зовнішня сила, що може змусити персонажа задуматися [121, с. 140-145].

Після першого шоку з'являється здатність говорити – у форматі *внутрішнього діалогу* – у звертанні до брата: «Де ж ти мене ведеш, братчику? – лебедить п'яниця, – може, до гробу? Я не хочу! Ти не маєш спокою на тім світі? Я за тебе дам ксьондзові на парастас...» [164, с. 69]. У фокусі уваги героя з'являються *аудіальні* ефекти – гамір і сміх, але хто сміється – не

видно. Цей момент стає для героя переламним, він звертається до свого померлого брата з молитвою про пробачення. В очах Сніжка чудернацька тінь – це метаморфоза брата. Вперше у його словах звучить тема власного гріха. Містику ночі розвіяв ранок: виявилось, що Сніжка «викрав» пес Сивко. Події справили сильний виправно-виховний вплив на персонажа. У тексті наратор не втручається у події, але з того, якими словами подає зміст, сюжет, а головне – характеристику образу, одразу очевидне його оцінне ставлення до оповідуваного.

Крізь увесь комізм тексту знову постає символічний момент *відсутності діалогу* з людьми навколо. Якщо у новелах «Проблематик» і «Казета» персонажа просто не сприймало його оточення, вважало диваком або несповна розуму, то у героя оповідання «Як Сніжка щось по ночі водило...» власне не відбувається жодного діалогу, хоча персону постійно себе вербалізує. Незважаючи на трагізм конфлікту (смерть брата, відкидання сімейних цінностей героєм), твір має *оптимістично-етичне завершення*: той, хто вчинив злочин проти ближнього, покараний. Можна говорити про ненав'язливе християнське звучання, недарма лунає звертання до образу Каїна – одного з вічних у світовій літературі та найбільш поширених у творчості С. Яричевського [121, с. 140-145]. У гумористично-сатиричному ключі твору знаходимо традиції М. Гоголя («Вечори на хуторі поблизу Диканьки»): спілкування Вакули з чортом (нечиста сила, яка зображується не у містичному, а радше в гумористичному ключі), людські вади, гіпертрофовані у міжлюдських стосунках на селі, і у комедії ситуацій з Солохою та її гостями тощо [31].

В оповіданні «**Казета**» (Чернівці, 1904), як і в творі «Проблематик», колізія також побудована на невідповідності героя ситуації. Відмінність же в тому, що, якщо проблематик Трушко від бажання і неможливості покращити світ захворює на нерви, то герой «Казети» пан Пододзьо впадає у стан «проповідування» під дією алкоголю. У тексті зустрічається перемежовування піднесеного стилю з відвертим сарказмом. Подібний

прийом зустрічаємо у творах М. В. Гоголя («Вечори на хуторі поблизу Диканьки»), Г. Квітки-Основ'яненка («Конотопська відьма»), М. де Сервантеса («Дон Кіхот»),

Комізм виявляється у невідповідності дій персонажа та ситуації: головний герой – любитель спиртного та повчань: «як тільки демон алкоголю поклав на його очі свою чародійну заслону, тоді він крізь неї бачив, мов крізь зачаровані скла, і уста його розливали струї великих слів. В таку урочисту хвилю ставав на однім з горбків горатинського ринку, найрадше на однім з його обильних смітників, і починав свою проповідь» [164, с. 46]. Натхнення оратора виявлялося в постійних виступах у найбільш непридатних для цього місцях, а результатами ставали зазвичай сварки та побої. Фокалізацію у творі спрямовано на сприйняття жителями містечка словесного потоку «оратора»: «міщани ідуть на ринок або й з ринку до своїх хат, стануть, послухають, що Пододозьо «таляпає», посміються, порадуються щиро, коли, мовляв, «урізав» котрому з ворогів добре, та й ідуть до своїх хат» [164, с. 48]. Він для них говорить за принципом радіоприймача, який практично неможливо вимкнути, можна тільки перенести (змусити перейти) в іншу точку.

Імпліцитний оповідач проводить іронічні паралелі з відомими історичними та релігійними постатями – пророком Магометом, що переховується (втечі від побоїв), оратором Демосфеном (промовляє на роздоріжжях). Наратор іронізує з приводу освіти і соціального становища героя: «Коли б він був скінчив яку школу, тоді був би став, може, чимсь нікчемним в очах горатинців: був би, може, став поетом-сатириком» [164, с. 46].

Єдиний раз, коли Пододзьо торкнувся політичних питань, привів героя до тяжких наслідків. Це був час пожвавлення діяльності польської общини та її конфронтації з «руською», час доносів і сутичок, наростання шовінізму. Все це призводило до псевдопатріотизму, коли учні рогатинського інтернату вступали до молодіжних польських спортивних національних організацій («Сокол») та співали польську народну пісню «Плине, Вісла» («Допоки Вісла

плине, то Польща не загине»). Головний герой бачить хлопчика у польській конфедератці і, нарікаючи на те, що «рогаті діти родяться в нас в Горатині» [164, с. 52], зриває її з голови та отримує покарання. Ця вказівка на «рогатість» стає ключиком до *етнонаціонального коду* циклу: українська земля під польською владою стає краєм абсурду, де говорити правду може лише напівблаженна, напівбожевільна фігура [121, с. 140-145].

Ставлення наратора до персонажа співчутливе: «свої переконання, як звичайно, оповіщав всьому горатинському світу. І за те потерпів, потерпів несвідущий сердега за справу народну, яку розумів у своїй химерній голові по-своєму» [164, с. 52]. Один із політичних арештів трагічно закінчився для Пододзя. Прощання тільки з жінкою та дітьми постає свідченням усвідомлення індивідуальної аксіології. «П'яна польська водоношка» була єдиною, хто голосив за померлим, принаймні, вона єдина виявилась у фокусі уваги наратора.

Отже, для жителів містечка Пододзьо був своєрідним інформаційним подразником, незручним та в'їдливим, «газетою» / «казетою», тобто живою історією. Тільки у фіналі стає зрозуміло, що герой як комічна фігура постає втіленням *трагічного сміху*. Оповідання «Казета» за специфікою викладу є експериментальним: воно представляє собою своєрідний монолог головного героя у світ, що так і не став діалогом. При всій абсурдності його поглядів та висловлювань, це був єдиний персонаж, який розбурхував людей, створював рухи в суспільстві. Відповіддю інертного соціуму було висміювання, байдужість та агресія. Подібна наративна модель є свідченням *монологічності прояву людської особистості у суспільстві* та навіть екзистенційної самотності героя, що постає водночас і сміховим персонажем, і трагедійним. Пододзьо – *трікстерна фігура блазня*, що єдиний може говорити правду у світі абсурду, в чому можна спостерегти алюзію на твори В. Шекспіра.

Оповідання «**Рух в руських товариствах**» написане з використанням жанрової моделі листа, який вислав до редакції представник «славного

Талапова», що хвалить своє місто. Гумористичний ефект у творі викликає конфлікт офіційного стилю та життєвого матеріалу, який ним описано, наприклад, «важною перепорою до начеркнення дописі була ще й вроджена всім нам, талапівським патріотам, скромність, яка не дозволяє наших діл і хвалебних вчинків розтрублювати в єрихонську трубу» [164, с. 121].

Твір є розповіддю про принади топосу Талапова, «дрібної вітчизни», в якому вгадуються українські землі, в таких аспектах, як політика, мова, громадське життя, різні види діяльності, устої та традиції. *Сатиризація* постає у викритті неосвіченості (відкидання творів Т. Шевченка, М. Драгоманова, оскільки вони «не члени нашого товариства»), пристосуванства («в розмові з сусідами вживаємо лише їх мови» [164, с. 122]), непрофесійності (товариства співців складаються з безголосих, фізкультурники лише спостерігають за тренером, не виконуючи вправ). Ключем до розуміння стратегії є значення слова «талапати», що означає спричиняти звук, що походить від падіння чогось у рідину, плескати чим-небудь рідким, мутити воду, бруднити чим-небудь рідким (за словником Б. Грінченка [116, с. 244]). Відповідно, і заключні слова втілюють авторську стратегію сатиризації зображення громадських рухів: «Сталапаний Талапове, талапівський раю, / Я про тебе талапаю, як талапять знаю!» [164, с. 107].

Окрему групу в добробку С. Яричевського представляють **твори про кризу патріархальності**. Вони являють розпад сімейних стосунків у проявах моделювання в аспектах незгоди між батьками та дітьми, що призводить до трагічних наслідків («Пустка», «Палій»), видозміни сімейних стосунків новим поколінням, зокрема у втіленні концепції безшлюбного співжиття («Неправдива невістка»), мотиву альфонства («Бондариха»).

Оповідання «Палій» та «Пустка» фіксують занепад патріархального суспільства. Вже назва твору «Пустка» налаштовує читача на сприйняття трагічних подій. Символістський струмінь втілено у візуальних образах обійстя («облитого кров'ю»). Пейзажний опис будується за прийомом *контрасту*: у ньому звучить туга і печаль в зображенні холодної осені

(з деревами в «мертвій німоті») та пустими грядками й квітниками, що зіставляється зі світлим ретроспективним пригадуванням весни. Нарація з позиції всевідного оповідача передає історію відсторонено, однак на початку та в кінці твору виникає також першоособовий виклад, створюючи певну символічну рамку, в яку вміщено основний текст.

Уся перша частина оповідання «Пустка» становить внутрішній монолог з надзвичайно яскравим апелюванням до інстанції реципієнта. Насамперед це знайшло вияв у великій кількості риторичних звертань та запитань: «Мені сумно. Чому так глухо в тій хатині?.. Чому не задзвонить голосний, срібний сміх золотокучeryвого дівчати?». Про комунікативність тексту свідчить також теза В. Челбарх щодо творення автором т.зв. *актуального хронотопу*, що передбачає реалізацію того, що відчуває, бачить і чує герой тут і зараз, та, відповідно, залучає емоції реципієнта: «створюючи для своїх героїв екстремальну ситуацію, митець разом із ними переживає трагедію, примушуючи переживати й читача. Таким чином, реципієнт долучається до дії, стає ніби її емоційним співучасником» [141, с. 85-86]. Дослідниця трактує твір у річищі естетики *експресіонізму* – як течії, що сповнена граничної напруги переживань у відповідь на дегуманізацію життя в суспільстві [141, с. 85-86]. Ю. Ковалів класифікує твір не як соціально, а насамперед як екзистенційно орієнтований, що зближує його з новелою В. Стефаника «Палій» [59, с. 232]. На наш погляд, твір поєднує стильові особливості експресіонізму, екзистенціалізму та символізму.

Ідилічна картина патріархального сімейного укладу в оповіданні «Пустка» як втілення раю на землі перегукується за внутрішньою інтенційністю з поезією Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати...». Етнопсихічні та ментальні маркери наявні в обох текстах – це концепт родини з «діточками», символічний образ пісні, ідеалізація певної усталеної моделі [145]. І знову за принципом *контрасту* такій картині протиставляється фактор руйнування – у символічній формі для прив'язки до загальнолітературного, а глибше – християнсько-барокового контексту

з риторичним апелюванням для активізації читача: «Звідкіля в тому раю вродився дух злоби такий, як той біблійський вуж-диявол? І звідкіля в голубів родиться яструб?...» [164, с. 86]. Автор у творі виводить символічне зображення на рівень універсальності, наратор використовує *мотив братовбивства* – як у біблійному контексті, так і у звертанні до образів давньогрецької міфології – родини Атридів, а також апелює до фольклору у включенні пісенних текстів. Наративна стратегія тексту спрямована на емоційне залучення читача до співпереживання та співчуття.

У творах «Пустка» і «Палій» показано деструктивну сторону влади землі над людиною. *Специфіка представлення історії* схожа у двох оповіданнях, однак має й відмінності, що моделюють відмінну рецепцію. Розглянемо детальніше ці особливості у порівняльному аналізі (табл. 3.1).

Таблиця 3.2.

Порівняння наратологічних характеристик у творах С. Яричевського
«Пустка» і «Палій»

Наратологічна характеристика	Твори	
	«Пустка», 1897	«Палій», 1898
1. Спосіб представлення подій	Один із синів, Максим, усуває конкурентів на володіння господою – радіє, коли брата Остапа віддають у військо, видає сестру заміж раніше часу, не поважає батьків. Наслідком такої поведінки героя стає ув'язнення батьків, відречення і смерть матері, божевілля, підпал хати та самогубство батька.	Стефан Сиротюк з дружиною усиновили хлопця. Дружина помирає, а син одружується з хазяйновитою дівчиною. У сім'ї виникають конфлікти через те, що батько вже не може працювати як раніше, тож він іде з дому в найми, а з часом повертається і підпалює хату і здається сам жандармерії.

2. Рамкова конструкція	Розлога, символістська, спрямована на розкриття конфлікту та співпереживання реципієнта, змодельована від першої особи. Плавна перетікає в саму історію, написану відстороненим оповідачем. А закінчення коротке і містить символічні домінанти – у звертанні до Руїни та згадці про родину Атридів.	Невелика, подає контраверсійну тезу про «братовбивчі інстинкти» простого «мужика». Кінцівка є підсумком, який показує розкаяння чоловіка та визнання його невинним.
3. Тип наративу	На початку – першо-особовий виклад, що апелює до співчуття читача. Більша частина тексту представлена гетеродієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації.	Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації. Спосіб викладу підштовхує до співчутливого ставлення до головного героя.

Суть родинної трагедії в обох творах моделюється в представленні, описі подій та діалогах. Точка зору наратора формує погляд, у якому всі біди є наслідком неправомірної поведінки сина щодо до батька, що руйнує попередню гармонійну родинну ідилію патріархального суспільства. Подібна проблематика та спосіб її втілення є свідченнями новаторства у зображенні традиційних цінностей українського села – в екзистенційно-експресіоністичній естетиці, а не в реалістичній, як, скажімо, у творі П. Мирного та І. Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні». Твір «Пустка» має глибший інтертекстуальний контекст, ніж «Палій» (тяжіння до символізму,

перегуки з ідилічним зображенням Т. Шевченка у поезії «Садок вишневий коло хати»). Факт повторного звертання до подібного сюжету вказує на те, що тема була не достатньо вичерпно представлена без проявленого в оповіданні «Палій» *мотиву розкаяння* – обов’язкового в етичній програмі автора.

Соціально-політичні твори С. Яричевського містять авторську концепцію бачення політичних процесів у суспільстві, зокрема в питанні несприйняття польського домінування на західноукраїнських землях, зокрема у творах «Шовініст», «Передсмертна пімста», «Обрахунок. Кусник січової історії». З огляду на те, що митець був активним громадським діячем, у цих творах відобразився відчутний *автобіографічний струмінь*, наприклад, в оповіданні «Господин книжки» та «Вірую...».

«Обрахунок. Кусник «січової» історії» – замальовка С. Яричевського на козацьку тематику, традиційна за способом оповіді (реалістична традиція). За спостереженням М. Ласло-Куцюк, твір відображає такий напрямок діяльності товариства «Січ», як організація добровільних пожежних команд [164, с. 501].

Конфлікт обертається навколо ситуації: пан, а насправді столяр Яценти (поляк) хоче провчити «хлопство», «гайдамаків» – козаків-січовиків, оскільки його сина Штефка не взяли до січового товариства, і через те хороша партія в нього не склалася. Довге роздумування привело Яценти до висновку – про нього одразу не мовиться, при цьому наратор натякає, що вирішення пов’язане з викриттям січовиків-гайдамаків. Однак втілитись воно не встигає через те, що в хаті Яценти стається пожежа. Епізод подано зі сприйняття його дружини, яка голосить. Голосіння це цілком традиційне – звертання до Матері Божої, заклики про допомогу до людей. Плач доповнюється біганиною подружжя навколо дому, заломленням рук, «жалібним ревінням корів». Після цього казковим чином відбувається рішучий перелам: прибуття січовиків і чудотворний рятунок.

Читач так і не дізнається, звідки взялося полум'я, однак стає свідком зміни у ставленні героя до січовиків, про що свідчать лексичні заміни: замість «хлопства», «гайдамаків» звучать слова «люди добрі, ангели мої, хранителі» [164, с. 64]. Наратор проникає у почуття персонажа – ненависть у його душі поступається місцем «дивному теплову» почуттю. Яценти стає свідком боротьби з пожежею: велич стихії підкреслює повагу, що народжується на очах. Це підкреслює *епізод-деталь* – один із козаків стає жертвою вогню: йому летить вогонь в очі. Жінка столяра кидається допомагати, в цьому епізоді постає момент символічного родичання. Картинна історія *не* творить *живі характери*. Однак очевидно, що всевідний наратор позитивно ставиться до січовиків, критикує мілке польське «панство», тож дається взнаки козацьке походження автора. Загалом традиційне зображення творить колізію, що покликана сприяти залученню читача до рецепції та зміни стану до сучасних авторів проблем.

Оповідання **«Шовініст»** побудоване на конфлікті інтересів між «кацапсько-польською мафією» серед шкільних вчителів, яку втілює польський пан Янцьо Скоробрешенко, та «сангвінічними» патріотами («лояльні, як зайці»), що виник у зв'язку з розпуском україномовного класу. Гетеродієгетична нарація переходить у подальше відображення діалогічності як «багатоголосся оповідачів» та постійну зміну точок зору на описувані події: від імені представників місцевої інтелігенції, чиновників з управління шкільною освітою, очима самого «винуватця» вчителя Гнатенка [141, с. 104], позитивного героя, що постає у творі «голосом волаючого в пустелі».

Національні проблеми, але в більшому автобіографічному ракурсі, представляє оповідання **«Господин книжки»**. Твір втілює всевідну наративну концепцію, яка відтворює внутрішнє життя головного героя – хлопчика Степанка. Твір має рамкову конструкцію, відповідно, початок і кінець містять ліризовану настанову наратора: «о, срібні крила дитинних мрій, який же сміливий і буйний ваш лет! Як легко і бистро несете непорочну думку дитяти в країну будучності, повної ясних погідних моментів,

нешкідливих гордощів і щастя не закаламученого ніяким лихом!...» [164, с. 106]. Бідність постає перепорою до здобуття знання, знаходячи символічне втілення в образі «темноти». Однак спраглий «до світла» (ці слова стали життєвим кредо митця) хлопець трансформує життєві обставини силою свого вчинку – втечею до Львова на навчання. Навчання переривається з причини міжнаціональних конфліктів, адже герой «українчик», «хахол», як його називають однокласники. Наратор творить проекцію в майбутнє для головного героя, окреслюючи аксіологічні вектори його подальшого розвитку: «і дні його будуть повні праці, труду й невігоди. В його молоденьку душу залітати буде розвага і нестримне бажання праці, а його серце знайде предмети своєї любові: правду і вітчину. І буде в своїм змислі «господином» книжки...» [164, с. 114].

Отже, модифікація епіко-реалістичного наративу об'єднує більшість оповідань та новел Сильвестра Яричевського. Усі твори цієї категорії угруповано за тематичним принципом на замальовки з великоміського життя австрійської столиці («Проблематик», «Ох! Тоті романи!»), твори про кризу патріархальності («Пустка», «Палій»), гумористичні оповідання («Як Сніжка щось по ночі водило і що то було?», «Казета»), твори громадсько-політичного звучання («Шовініст», «Господин книжки»), тексти з відтворенням мілітарної проблематики («Пан оберлейтнант»). Традиційний виклад модифікується за рахунок комбінування різнорідних наративів, відтворення «віденського тексту», прийомів переходу фокалізації від однієї інстанції до іншої, значними автобіографічними включеннями.

3.3. Лірико-імпресіоністичне моделювання малої прози

Література межі XIX–XX століть переживала непросту ситуацію зміни художньої парадигми. Модерна література більше не давала готові характери, оскільки дійсність перестала бути передбачуваною, відповідно письменство звернулося до показу героїв у їхніх внутрішніх змінах. У творах

такого типу внутрішній сюжет набув набагато більшого значення, ніж зовнішній. «*Новела настрою*» (за І. Денисюком) подає психологічний мікроаналіз через зображення плинності свідомості героя [35, с. 123-124]. Дослідник характеризував її так: «ця форма виявилася догідною для художнього показу пошуків сенсу буття, поглиблення філософічності літератури, її аналітичного і синтетичного водночас начала. Людина досліджувалася за допомогою всебічніших і докладніших нових вимірів, стереометричніше, ніж досі, у діалектичній єдності плинності і сталості рис характеру» [35, с. 128]. До цього типу можна віднести імпресіоністичні твори М. Коцюбинського «Цвіт яблуні», «Невідомий», «Intermezzo». Таким чином, у цьому підрозділі ми розглянемо новели С. Яричевського з мозаїчним принципом побудови, суть якого полягає у komponуванні фрагментарних образів, підпорядкованих психологічному сюжету, в апелюванні до «вічних тем», у наближенні до поетики імпресіонізму.

Новела «**Свята книга**» – перший текст збірки «На філях життя», яка практично є ключиком до розуміння усього подальшого творчого доробку автора. Твір має аксіологічну проблематику, що екстраполюється на період межі століть як часу активної кризи попередніх моделей досягнення життя. Новела є втіленням авторської своєрідності концепції «Духу часу» («*Zeitgeist*», В. Гегель [28]). Наратор подає роздуми жінки про зміну світу, що за структурою та настановою подібні до думок пані Шумінської в оповіданні «Дух часу» Наталії Кобринської [57].

Колізія побудована на протиставленні поглядів на життя старшого та молодшого поколінь, глибше – релігійного та наукового світоглядів. Головна героїня – пані Ульріхова – тримається за все святе, що їй лишилося – Книгу. Біблія представлена як символ Віри в різних іпостасях: віри як сліпої віри у правильність обраного, сили віри та зневіри, у контексті проблеми руйнування віри від зіткнення з іншими аксіологічними категоріями (наприклад, із пізнанням). Пані Ульріхова – образ, що втілює риси саме *релігійного світогляду* з його поділом світу на поцейбічний («земний») і

потойбічний («небесний»), вірою в існування надприродних сил та відведення їм головної ролі у світобудові та житті людей, наявність культу і поклоніння. Натомість антагоністи – молодий правник Карл і його товариш «філософ» Франц втілюють *науковий світогляд*. Дослідницький інтерес юнаків не рахується з гуманістичним ставленням – у центрі бажання дослідити, і не важливий ефект від сприйняття.

Читання Книги займає весь час старої жінки, для неї таке «спілкування» є заповненням життєвого часу, фокус уваги постійно на ньому. Початок будується як своєрідний *діалог між Книгою та Ульріховою*. Свята Книга – не просто символічний образ, а образ-персонаж, наділений сенсом і власним життям, власною долею (яка трагічно екстраполюється на долю головної героїні): «тота свята книга на її колінах дуже вже, дуже стара. Старша навіть, як вона сама! Тепер не прочитає її перший, ліпший ученик горожанської школи у Відні. Така книга!» [164, с. 5]. Історія впливу Книги на жінку починається від часу, коли Ульріхова ще жила з тіткою. Так до тексту входить новий персонаж – вчителька для Ульріхової, яка прищепила їй релігійність, любов і повагу до святої книги, заклала фундамент світогляду героїні. Віри Ульріховій достатньо для поваги та поклоніння. Книга творить гармонію життя жінки.

Моральний *конфлікт* відображений у колізії: життєва необхідність вдруге вийти заміж зіткнулася з містичним одкровенням. Наратор веде оповідь про *оніричне видіння* очима героїні. Очевидно, воно підказане підсвідомістю жінки, у ньому ангел соромить її за бажання вдруге виходити заміж. Епізод сну-марення можна трактувати з позицій аналітичної психології – як голос над-я (суперего) – традиції, мораль, погляди суспільства, зрештою все, чому навчили її тітка і свята книга.

Прагнення жінки змінити погляди Кароля виявлялося в тому, як вона йому проповідувала і навчала. В одному з діалогів звучить теза про «антихристів у книзі»: «Не маю такої книжки великої, бабцю, на якій розмальовані чорти, антихристи і інше бог-зна-що. А бабця має таку

книжку...» [164, с. 8]. Теза про таке наповнення улюбленої книги спантеличила героїню, викликала хвилю внутрішнього супротиву. Всевідний наратор знає не лише про перебіг подій, але й розуміє плин емоцій та зміну станів персонажів, не будучи при цьому частиною дієгезису. Оповідь іде за *синусоїдальною схемою*, рухаючись за емоціями Ульріхової: спокій – сум’яття – урівноваженість – сумнів – злам – смерть.

Сцена в кімнаті Ульріхової передає фокус уваги, прикутий до книги, про яку філософ Франц відгукується з великим захопленням, оцінює її надзвичайно високо. Однак причина захоплення була відмінною від захоплення Ульріхової. Франц бачить там лише правильні готичні букви, орнаменти. *Кульмінація* настає в момент аналізу ілюстрації, на якій у вигляді антихриста зображується Папа Римський, і викликає рішучий опір віруючої жінки. У героїні шок: виявляється, її Біблія протестантська, це означає, що вся віра, яка йшла з її «святої книги», виявилася неістинною, а отже і життя її одразу здалося прожитим намарне. Наратор передає *внутрішній діалог*, у якому борються віра і сумнів у душі Ульріхової: «Отже... значить... лютерські мотиви геретицькі – майже поганські – якби жидівські – ще навіть гірші – грішніші молитви вона читала?.. І думала, що тим прославляє Бога!... Отже тільки літ – сам блуд?» [164, с. 10]. Момент афекту наратор передає спершу через реакцію на те, що відбувається, інших персонажів: філософ остовпів, Карло констатує божевілля родички, Карлова мати дуже здивувалася. Лише після цього фокус зосереджується на Ульріховій, яка кидає книгу в піч. Спалення приводить до того, що «книга догорювала»: неологізм морфологічно споріднений зі словами «догорала» і «горе», передає натяк на стан героїні, що була так прив’язана до свого безцінного скарбу. Останні репліки твору – діалог без авторських ремарок, щоб читач зміг зробити власний висновок щодо всього сказаного. Кароль говорить про смерть Ульріхової, пояснює причину – у спаленій книзі та розчаруванні у вірі. У словах юнака відчувається жаль за родичкою. На відміну від Кароля, Франц як науковець спрямував свій інтерес виключно до феномену книги,

втілюючи не утилітарний підхід: «шкода книжки: одинокий був примірник!» [164, с. 14].

Наявний *контраст* між попереднім «чистим» та сучасним «грішним» життям схожий на біблійну історію про вигнання з раю. Спостерігаємо аналогію внутрішнього конфлікту Ульріхової – до конфлікту Адама і Єви, які вкусили від дерева пізнання добра і зла. Героїня теж пізнала, але це знищило її гармонію та і, зрештою, її саму. Рационально-логічне поборолو емоційно-релігійне: «Учені, учені! <...> І нащо нам убиваєте душі своїми мудрощами? Я така була щаслива, так молилася з тої... тої... святої книги... А тут – ні, она не свята!» [164, с. 13]. В. Челбарах характеризує твір як *сецесійний*, адже есхатологічне передчуття Апокаліпсису було рисою сецесійного стилю [141, с. 71]. *Екзистенційність* тексту В. Челбарах означає з огляду на створення складного морального та психічного випробування: «майстерне моделювання «межових» ситуацій найбільшого психічного напруження, під час яких, згідно з авторським задумом, відбувається руйнування старих світоглядних схем, кардинальна переоцінка минулого досвіду, пошук нових життєвих орієнтирів» [141, с. 72].

За жанровою класифікацією це власне новела в її символічності та універсальності в пов'язуванні одиничного випадку і загальнокультурною тенденцією. Таким чином, на рівні проблемної складової новела про протиставлення науки та релігії як старого (пані Ульріхова) та нового (Кароль, Франц) світоглядів. Наратор є всевідним екстрадієгетичним і не вираженим експліцитно, лише через співчуття у моделюванні ставлення Кароля до тітки, а фокалізація зміщена в бік почуттів та переживань героїні, які подаються зсередини її єства. Канва твору ускладнена оніричними видіннями, описом марення пані Ульріхової, символізованою комунікацією між жінкою та Книгою, що дозволяє говорити про сецесійність і настанову на передмодернізм.

Оповідання «**Під самий Великдень**» було написане у Сереті (Румунія) 26 березня 1912 р. Форма твору діалогізована, схожа на оповідання «Рогатий

братчик», написане двома роками раніше. У першому випадку наявний гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (розказує історію за принципом «текст у тексті»), у другому – гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (розказує історію свого життя). Як і у творі «Обрахунок. Кусник «січової» історії», у центральній ролі – столяр, якого називають паном. Зробимо припущення, що це пов'язано з традиційним видом діяльності для жителя Рогатина – торгово-ремісничого центру: «як Рогатин – Рогатином стоїть, так давно відай жиє вже пан майстер від столярки, наш Михайлівський» [164, с. 72]. Як і у творі «Свята книга», передано елемент протистояння старшого та молодшого поколінь.

В оповіданні «Під самий Великдень» оповідачем постає головний герой – достойний чоловік та поважний ремісник, який доживає свого віку, спілкується зі знайомими, переповідає епізоди свого життя, ділиться мудрістю. Історія чоловіка тісно переплетена з його містом – так проявлено *топос схожості доль*: «до його кремезної, що правда, згорбленої трошечки постаті, до його блакитного споловілого жупана й високої шапки та й чобіт на високих холявах привикло рогатинське око так дуже, що не можна було й уявити собі Рогатина без Михайлівського» [164, с. 72]. При самохарактеристиці героя перед читачем постає людина побожна, благочестива, здорова морально та духовно.

Персонаж подано у передсмертній ситуації, яка втім зовсім на таку не схожа: «лежав собі зівсім вигідно на постелі, в старосвітських перинах кандидат на небіжчика. Виглядало, неначе йому і не в тямці було вмирати, оттак собі поклався відай до ліжка з лінивої години» [164, с. 72]. Умиротворення і водночас сила героя передається через деталі: «мозолиста й замашиста рука», «розмовляв спокійно з прихожими». Наратор подає ситуацію розмови героя з міщанами, що зібралися біля його ліжка. Відчутна повага і душевне тепло до нього: люди з оточення цілують руки, говорять лагідно та евфемістично.

Михайлівський пригадує радості юності – забави, святкування на Єрусалим, на Великдень. Такий смак життя співвідноситься з вченням про лібідо К.-Г. Юнга: лібідо сприймається як смак не до сексуальності, а загалом до задоволення від життя, мортідо ж – навпаки, до відходу від життєвих радощів [152]. Таким чином, на порозі смерті чоловік згадує те, що дає йому натхнення і відчуття приналежності до життя. Михайлівський згадує деякі ситуації з юності, у них знову знаходимо зв'язок його життя з життям міста, з розвагами міста – масовим і радісними. Ще один опис таких святкувань, які показують зв'язок із смаком до життя – тим, що виникає з самого дитинства («ще малим бувало») і супроводжує людину все життя. К.-Г. Юнг в архетипі внутрішньої дитини вбачав ресурс енергії, цікавості до життя та креативності [152]: «забава була, як Бог приказав. Аякже. Ще й нині всьо бачу, якби вчора. Ще малим буваю чекаю того великодня та й Русалиму, як спасення, як самої рідної мами. Аж танцюю з нетерпеливості» [164, с. 74]. Принагідно до тексту входять і цитування народних пісень: весняних, нахненнених юнацьким коханням. Вони вплетені в оповідь про події масових святкувань.

У роздумах Михайлівський торкається й суспільно-політичних питань, висловлює своє патріотичне ставлення до польської гегемонії на західній Україні: «свята Польща, свята панщина, свята корчма – то була трійця єдина, що розпиячила руський нарід геть» [164, с. 74]. Те, про що говорить чоловік, викликає зацікавлення у слухачів – іде діалог, а не монолог. У розмові найбільше виявляється Горовський, який захищає сучасність. Адже слова Михайлівського нагадують світлу печаль за юністю, що пішла, – і в цьому є елемент протиставлення старшого і молодшого поколінь. Розмова про те, як співають зраз пісні – на український чи на польський манер – постає дещо затягнутою, однак Михайлівський м'яко перериває її.

Чоловік звіряє свої передчуття відходу, що зближує твір також із новелою «Чорна смерть», в мозаїчності зміни станів героя. Смерть для нього має соматичне «обличчя»: «ноги як ноги, руки як руки, але в грудях якось мені пусто. Якби щось там урвалося. Говорю, а здається мені,

що то я з чужих грудей добуваю голос» [164, с. 77]. Нарешті Михайлівський виголошує свою останню волю – заповіт доброчесливої людини. Промова була емоційною, повною подробиць. Погодимось з твердженням В. Челбарах, «сцени прощання односельців із вмираючим, позначені високою емоційною напругою, ліризмом оповіді, виступають своєрідним «мірилом» пройденого героєм життєвого шляху. У них – і загальна скорбота, і добра пам'ять, і віра в безсмертя...» [141, с. 81].

Ліричність викладу спостерігається у постійних вставках з народних пісень, у поетизації минувшини з уст Михалівського та у ліризованих описах. Наприклад, в зображенні паузи, яка виникла, коли замовкнув герой: «стояла томляча тишина, яка царює часто в бідній міщанській громадці; Ангел задуми і суму літає тоді від серця до серця і, журу зменшає. Бо вона сповнила б боєм людське серце через край...» [164, с. 78]. В останніх словах Михайлівського звучало побажання музики і жаль за тим, що її не почують. Однак один з тих, хто ніс труну, тонко відчув, що покійний обов'язково має чути пісню. Музика тут – символічний зв'язок життя із життям навіть крізь двері смерті. Недарма кидається в очі колір труни – блакитний: колір мрії та надії, такий важливий і популярний на початку ХХ ст., в часи утвердження українського модернізму (Г. Михайличенко «Блакитний роман», Леся Українка «Блакитна троянда»), що також зближує твір з модерною естетикою.

Такий ідеал доброго благочесного життя, що призводить до легкої смерті, є архетипічним для українців. Зображення поведінки персонажа перегукується з історією останніх годин життя мандрівного філософа Г. Сковороди, який, за легендою, передчуваючи свою швидку смерть, сам неспішно викопав собі могилу, приготував чистий одяг, помолився, ліг і віддав Богу душу. При цьому варто зазначити відчуття ситуації, внутрішню впевненість, побожність. Життя філософа передає його девіз: «Світ ловив мене, та не впіймав» [114]. І в сучасного автора М. Дочинця («Многая літа, благая літа») знаходимо історію про чоловіка з такою ж життєвою

стратегією, як і в пана Михайлівського [40]. Отже, оповідання «Під самий Великдень» є калейдоскопом спогадів та вражень людини на порозі вічності. Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації розказує та діалогізує з односельцями про радість і цінність життя. У творі символізується хронотоп: герой помирає під самий Великдень, що є втіленням його святості, водночас топос єдності доль споріднює героя та місто Рогатин. Народна пісня та ліричні вставки також додають викладу ліричності.

«Страшний товариш» – заключний твір із циклу «Горатинських оповідань», що був написаний 6 жовтня 1907 року німецькою мовою і вийшов друком 1977 року у двотомнику вибраних творів у перекладі М. Ласло-Куцюк. Провідним принципом, що є організаційним у викладі, – принцип внутрішнього сюжету, руху думки та почуття героя.

Гомодієгетичний наратив ведеться від особи чоловіка, що повертається з відкриття читальні («оази освіти») додому, але перешкодою йому стає різка зміна погоди. Гроза переводить героя з думок і мрій до реального життя: «небо одразу потемніло. З дивовижною швидкістю набігали на ньому темні грозові хмари, подібні до чорних духів» [164, с. 80], які збили героя зі шляху. Атипова люта природна стихія примушує героя звертатися до віри. По-перше, у вигуку: «Єгова, змилуйся наді мною!», по-друге, у порівнянні стихії зі старозавітним потопом: «раптом стало страшенно темно, небесний шлюз відкрився і нахлинув... потоп» [164, с. 80]. Раптова зміна погоди викликала ефект непізнаваності місця, спричинивши стрес для оповідача. Наратор тонко передає відчуття, наяві такі сугестивні форми: «і далі, і далі так собі іду, довго, довго, вічність...» [164, с. 80]. Чоловік знаходить рятунок від бурі під дахом хати з «добрими, але чужими» господарями, які погодилися дати переночувати. Оглядаючи інтер'єр приміщення, оповідачеві одразу впадає в очі дивний факт – відсутність ікон.

Сюжет переходить із зовнішнього у внутрішній, *психологічний*. Наступний епізод містить ознаки *трилера* та *детективу*. Він починається з відчуття нереальності: «скільки тривав мій сон, не можу сказати» [164,

с. 82]. Хронотоп символізується, адже кульмінація припала на середину ночі – міфологічно значущий час: найстрашніші речі скоювалися до крику півнів, що засвідчив фольклор, творчість Т. Шевченка: («ще треті півні не співали»... [145]). Пам'ять повертається поступово, згадується тяжкий сон, відчувається нежить. Починається кінестетичне впізнавання – герой торкається речей навколо з метою зрозуміти, де він: «я мацаю навколо себе рукою. При тім моя ліва рука натрапляє на щось ніби мокрувате. Та то нічого. Ага – далі – раптом, о, Боже милий! Ця річ має, здається, ніс, рот, вуха, людські риси» [164, с. 82]. Упізнання прояснює картину: перед героєм мрець. Внутрішній монолог оприявлює рух емоцій, наростання тривоги, страху, відрази: «я кидаюся напівмертвий на спину, я хочу вставати і однак лежу, наче прибитий цвяхом до підлоги» [164, с. 82]. В особистості героя відбувається боротьба між раціональною та ірраціональною складовою. Опис цієї ситуації передається як гарячковий рух роз'ятреної свідомості. Вигуки чергуються з питаннями, короткі речення з періоди з довгими. Внутрішній монолог перетворюється на діалог за принципом *потоків свідомості*: «Рятуйте! Розбійники! – кричу я з усієї сили. Хіба мене не чують? Кричу же я справді? Ах ні, моє горло стискається, крик завмирає на моїх устах» [164, с. 82].

Одним із ключових питань героя є наступне: «Хіба й його убив грім?» [164, с. 82], отже, оповідач припускає факт власної смерті (подібний мотив звучить у творі «В лавровім вінку (Елегія по літераті)»). Над розумом починає брати гору *міфологічна свідомість*: «забобон, який мені прищеплювали з дитинства про блукаючі злі духи, починає бушувати у моїй уяві» [164, с. 82], втілюючи елементи *хорору*. Озвучується страх оживання мерця та загроза завдання шкоди героєві. Вони підкріплюються чутими плітками та забобонами. Водночас відбувається спроба раціонального осмислення того, що відбувається. У внутрішньому діалозі озвучується спроба втечі. Наступний епізод прояснює ситуацію: виявилося, що ця кімната – єврейська трупарня, а господар – сторож на цвинтарі. Події ночі лишилися

у минулому, настав день, що замкнув цикл. У творі втілено *прийом викриття містичного*, як і в оповіданнях «Рогатий братчик», «Як Сніжка щось по ночі водило...». Містичний жах раціоналізується і від цього розсіюється.

Жанрове класифікація твору залишається дискутованим питанням. Перекладач тексту з німецької М. Ласло-Куцюк, зазначаючи, що це кращий твір С. Яричевського, зауважувала, що він побудований за технікою *детективу*, тому тримає читача весь час в напруженні, примушуючи його вірити, що йдеться про якесь таємниче вбивство [163, с. 27]. Ю. Ковалів розцінює фабулу як натяк на готичний роман, в якому події розвиваються в інфернальному просторі, супроводжуються експресивно інтерпретованими природними стихіями [59, с. 236-237]. Ми ж, проаналізувавши специфіку нарації, вбачаємо у тексті втілення елементів *трилеру* і навіть *хоррору*. Містичний жах раціоналізується і від цього розсіюється, отже втілено *прийом викриття містичного*. Нарація ведеться від першої особи (гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації), що наближає читача до сприйняття внутрішнього психологізованого сюжету. Спосіб оповідування передає рух емоцій та думок персонажа в екстремальній ситуації, практично весь твір має внутрішню фокалізацію та символізований хронотоп.

Оповідання **«В лавровім вінку (Елегія по літераті)»** є одним з найвідоміших у доробку С. Яричевського. Подібно до деяких інших творів автора він починається з сатиричного зображення, а закінчується високопатетичними висловлюваннями гомодієгетичного наратора. Оповідач – письменник, що помер від голоду. Він оповідає про своє життя після смерті, у викривальному ключі описує рецепцію своєї творчості та ставлення до себе друзів і ворогів.

Як зауважує В. Челбарах, «властиво, маємо справу з ракурсом потойбічного «бачення» земних подій духом покійного, що само по собі є досить екзотичним у нашій літературі» [141, с. 106]. Проте М. Ласло-Куцюк доводить інтертекстуальний зв'язок оповідання з творами української

літератури, наприклад, поемою «Похорон» І. Франка (де теж є автобіографічні мотиви) та віршем «Мені однаково» Т. Шевченка [163, с. 28]. Погодимось з думкою про близькість з авторською інтенцією у творі І. Франка, однак щодо поезії Т. Шевченка зазначимо, що прямі паралелі відсутні.

Наративна структура не фіксує ситуацію помирання, констатувавши цей факт, оповідач переходить до відображення фрагментів: «Сталося – я вмер... Тиф голодовий мене замучив на смерть, я почимчикував у могилу спочивати. Сумовитий ангел страждальців повів мене в рай» [164, с. 102]. У тексті вживаються *виразні номінативи*, що підкреслюють стан бідності інтелігенції: головного героя звать Стефан Терпиголод, край його названий Голодоморем. Гостра сатира у творі передає істинний стан справ у царині літератури та взагалі людських стосунків, викриваючи такі негативи, як пиха, заздрість, зрадливість.

Кульмінаційним моментом є сцена поминок – контрастна у суті свого моделювання з огляду на голодне життя письменника. Саме найближчі друзі «вилили найбільшу жовч» на творчість митця в той час, як найвищу оцінку їй дав саме ворог, вихованець-графоман, що пише на замовлення, намагається за рахунок чужого імені заробити собі славу, ще один колега по творчому цехові виголошує брехливу промову, третім бере слово представник товариства, яке практично звело митця на той світ. Наратор використовує виразні гіперболічні порівняння для розкриття абсурдності ситуації: «Накидали на мою могилу копу лаврових вінців. Можна би ними замістити цілу оранжерею», «А скільки тут лент! Можна би сміливо урядити два краями стежок на львівській Зарваниці» [164, с. 104].

Першопочаткова гумористична інтенція («Ангел страждальців повів мене в рай. Я навіть боявся там туди рватися, гадаючи, що для руських літералів нема й на тому світі раю» [164, с. 102]) з розвитком подій змінюється на трагедійно-драматичну, коли автор говорить про своє високе покликання: «До люду і для люду... пішов би я жити. Він стоїть того. Пішов

би жити і ще раз з голоду вмерти...» [164, с. 105]. Очевидно, це висловлення близьке і самому С. Яричевському, чия творчість відображає життєві принципи. Фінал твору С. Яричевського звучить піднесено (на відміну від іронічно-сатиричного початку), висловлюючи авторське кредо. Отже, настанова залишається ще народницькою, однак спосіб представлення модифікується, модернізується, передаючи суть конфлікту екзотичними засобами, як-от прийом мовлення з потойбіччя, перемежовування гумористичної інтенції та високої патетики.

В оповіданні «**Великодня мрія**» (1903) спостерігається поєднання двох наративів – реалістично-народницького та символіко-історичного. Назва оповідання є семантичним центром твору, вона означає одразу два концепти: по-перше, мрію – тобто сподівання, надію, по-друге, Великдень – символічний означник воскресіння та відродження – з переходом від релігійного сенсу (дія відбувається власне у ніч на Пасху) до патріотично-філософського.

У рамках реалістичної оповіді гетеродієгетичний наратор розповідає історію молодого вчителя Стефана Янівського, традиційного у своєму світогляді – працюючого, правдолюбного. Через смерть батька та матеріальну скруту сім'ї він був змушений повернутися з міста, де саме закінчив гімназію і відбув військову службу, додому, на рідну ниву, щоб допомагати матері працювати на землі. Юнак описаний в руслі *народницької парадигми* – як інтелігент і водночас «молодий мужик», що почав боротися за соціальну справедливість. Це викликало, з одного боку, повагу і любов простолюду, з іншого – заздрість, обмови і немілість у польського панства. Конфлікт розвивався і зрештою призвів до участі у страйку, арешту, хвороби.

Наступна частина твору є *рухом уяви* героя, що перебував у стані марення: «а той дзенькіт кайдан, а тота гаряча хвиля живого страйкового вулкану приспали його душу... Степанова душа вилетіла з тіла, полинула десь далеко в засвіти» [164, с. 94]. У внутрішньому світі героя формується історіософське бачення української минувшини. Осягнення долі держави

відбувається у ретроспективному формуванні – з акцентом на добі козацтва. Так символічний хронотоп входить до структури тексту, створюючи історичну основу наративу із застосуванням методу *проекції* із минулого в сучасне.

У тексті розкривається *апологія бунту*. Вона моделюється через оніричні видіння, передачу аудіальних ефектів: відтворення звуків дзвону в церкві («Бам! Бам! Бам!») та звучання містичного голосу, який пророкує: «О Дніпре мій, Дніпре, широкий та дужий!... Сю ніч уп'єшся, пекельнеє свято!.. Оживуть гетьмани в золотім жупані, прокинеться воля!» [164, с. 95], а також через цитування поетичних творів Т. Шевченка («Розрита могила», «Чигрине, Чигрине...», «Великий льох»). Звертання до постатей національно-визвольного руху козацької доби – Гордієнка, Хмельницького, Мазепи, Полуботка, Дорошенка, Сагайдачного – створює унікальну образну систему тексту з екстраполяцією в минуле. За авторською настановою, ці символічні образи є реальним втіленням історії України, що емоційно насажує героїчний пафос. Як і Т. Шевченко, С. Яричевський висловлює критичне ставлення до Б. Хмельницького, дорікає «батьку» за «блуд» неправильного стратегічного вибору. Ключовими для активного соціального та національного розвитку автор відображає концепти *гордості* за свою державу: «ми хотіли і мусимо відіграти свою роллю в громаді народів. Ми мусимо їм принести здобутки нашої мислі, плоди нашого серця» [164, с. 96] та *жертвовної праці* як плати за майбутню щасливу долю. Отже, поєднання наративів в оповіданні покликане створити модель воскресіння держави через апологію бунту, втілену в оніричному видінні головного героя, та водночас емоційно залучити читача до співпереживання через реалізацію патріотичної концепції на рівні життєвої історії головного героя.

Продовження патріотичної теми спостерігається і в оповіданні **«За Вітчину, за короля»**. *Ліризований наратив* спрямовує на відтворення щасливої юності: «на рожевих крилах западаючого сонця надлітає туга і дзвонить у срібні дзвони згадок, вичаровує з глибини незабутніх літ святої молодості хороводи веселих і смутних подій... І я починаю тиху розмову

з минувшиною». Наративна стратегія автора полягає в ностальгії за тим світлим періодом. Твір описує час, коли ще не відчувалося міжнаціональної різниці між молодими поляками та українцями, не було вищості становища перших над другими, відповідно спортивні та ігрові форми взаємодії не ставали стіною між ними, а, навпаки, сприяли консолідації та дружбі.

Опис подій постає через внутрішню фокалізацію оповідача, проходячи шляхами пам'яті та емоцій. Автор використовує один з найпопулярніших прийомів – аудіальні ефекти: вигуки, згадки про пісні, що піднімали бойовий дух обох команд. Гомодієгетичний наратор подає історію інтимізовано, за допомогою займенника «ми» або звертання до другої особи однини наближає оповідь, зменшує дистанцію між собою і нарататором: «добре, що ти коло мене, товаришу радощів і смутків» [164, с. 133]. Особливістю наративної техніки сповідування у творі є *комунікативна спрямованість* ліризованого наративу, що виражається у великій кількості риторичних звертань і запитань, наприклад: «Чи пам'ятаєш?», «Чуєш?», «Чи тямиш, товаришу?» тощо.

Новела «**Чорна смерть**» (Відень, 1898), як і твір «Великодня мрія», поєднує символічний та реалістичний наративи, але створена у ще більш художньо витонченій манері. У тексті відсутні діалоги, натомість відтворенню внутрішнього стану персонажу присвячена основна увага.

Твір наближається до ліричного типу зображення:

– в поетизованих описах: «там, у тім думнім просторі, повіває білою хусткою мара смерті», «сотками людей пожирає розрите темне лоно землі» [164, с. 192],

– в символізації подій, виведенні на фольклорно-міфологічний рівень товариської дружби: «ви чули повістку, де повідається, що упав юнак у зеленому полі, а вороний заржав сумно і ямку-могилу свому другові-чоловікові копає?» [164, с. 194],

– у чотири рази повторюваному рефрені на мотив помсти «Каменем на них».

Історія розказана гетеродієгетичним наратором. У центрі зображення – лікар, що ризикнув життям і здоров'ям, щоб урятувати місто від чуми. Так втілюється мотив свідомої жертви, властивий багатьом творам автора («В лавровім вінку», «Великодня мрія», «Вірую...» та ін.). Лаконізм і гранична точність у колористиці та символізованій образності (маски смерті, чума як кара, лікарі як «шпіони людськості») робить твір експресивно-експериментальним, апелює до глибокого співпереживання реципієнта.

Твір «**Madame sans gêne**» (1898) продовжує розвиток віденського дискурсу у творчості митця: у зображенні топосу Австро-Угорської столиці (Пратер, Леопольдштадт), частковому відтворенні звучання німецької мови, критичному оцінному ставленні до міста як до «великоміського гонення за купними ідеалами» [164, с. 197]. Жанрова характеристика автора – «образець по настрою» – одразу налаштовує на сприйняття твору як *новели настрою*. Історія розказана гомодієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації, він частково передає рух власних думок, частково оповідає про героїню – «Madame sans gêne» (франц. «пані без упереджень»).

Перша частина тексту відображає плин думок наратора, є втіленням практики *потoku свідомості*: «ступая з моїми тяжкими думами <...> ще хвиля, хвилинка і остогидла мені тота пекельна темнота. Нині порожнеча в мені витає. Моя мисль не заповнює її нині марами, що стрясли би моєю істотою...» [164, с. 197]. Внутрішнє мовлення наратора – іронічне, навіть цинічне: «вертаю. Таки не даром Господь приліпив в часі створення чоловіка ноги!» [164, с. 197], «за мною гонить високий дишкант склепарки, переслідує прощанням <...>, залюбилася в мені баба, чи що?» [164, с. 197]. Раптова знахідка – замітка в газеті «Буковина» (в неї була загорнута ковбаса, що виявляє також авторську іронію, адже відомо, що С. Яричевський працював у цій газеті) про деяку пані Олену Х.

Наступна частина є мозаїчним переказом долі молодої артистки, що продовжує акторську тему у творчості митця після оповідання «Солодке ім'я «Артист». Великий талант виявився неспівмірний з тихим родинним життям,

відповідно почалися її подружні зради. Актриса заплатила за коротке багатство і славу своїм соромом, а потім і розлученням. Короткий переказ історії супроводжувався коментарем оповідача: «про тоту історію знає світ, та своїм звичаєм мовчить...» [164, с. 199]. Плин думок оприявлює інсайт: «химерна думка! Тота ковбаса зі звіряти, ніхто не заперечить. Ми її споживаємо, не чуючи відризи, ні жалю. Звіря! Чи ж тота звірина багато різнилася від тієї красної, блискучої, усміхненої ляльки?» [164, с. 200]. Авторським експериментом є парадоксальне порівняння долі героїні з несмачною ковбасою – зіставлення мистецько-публіцистичного дискурсу із гастрономічним. Твір є мозаїчним за структурою, наближеним до імпресіоністичного (заглибленням у внутрішній емоційний стан персонажа) та до натуралістичного напрямів (фізіологізованими порівняннями та загальною цинічною настановою наратора).

Новела «**Пан суддя**» (Львів, 1894) теж містить поєднання двох наративів – *реального та оніричного*. Всевідний наратор передає фрагмент історії головного героя – судді Параграфовича, який знервований судовою справою однієї згорьованої матері. Вона нагадала йому історію його життя, стосунків і зради. Спогад приходить у формі повернення у різні епізоди минулого, вихоплює фрагменти з нього: спілкування з бідною, але любою дівчиною, сватання до багатой панночки, успішна кар'єра правника.

Автор виявляє обізнаність у теорії психоаналізу З. Фрейда, описуючи несвідомі душевні потяги та вплив знервованості на марення, яке виникло у відповідь на те, що пан «хотів успокоїтися, відігнати сі думи, що неначе мари скакали в його душі» [164, с. 207]. З несвідомого у видінні до героя прийшла *аніма* в образі збездещеної дівчини з його минулого, несучи мертве дитя на руках. Єдине бажання, з яким вона з'явилася – убити гнобителя, що їй відбувається на символічному рівні. У видінні вона дає відповідь на внутрішні питання, які перед сном задавав собі пан суддя про етичність засудження людини, що діяла з мотиву помсти: «коли пекло палить груди, якже тут бути ангелом? Кривда жадає пімсти, бо кривда творить муку, а

від муки душа умирає, шаліє» [164, с. 209]. Символічне вбивство стало для героя шляхом душевної трансформації та катарсису, тому, розкайвшись, він наступного дня їде шукати дівчину, однак знаходить лише її могилу.

Особливе значення у творенні настроєвого полотна посідає *психологізований пейзаж*, що передає емоційне нагнітання розбурханої підсвідомості героя, що відмежовано від свідомості рамкою раціональності, як вікно відмежовує стихію від внутрішнього простору кімнати: «а надворі все бісилась шалена буря», у кульмінаційний момент «на небі залопотів страшенно грім», у розв'язці «надворі стало ще темніше, але в душі пана судії прояснилося» [164, с. 209]. Новела є однією з наймайстерніших текстів мозаїчного характеру у всьому доробку С. Яричевського.

Отже, твори лірико-імпресіоністичної моделі містять внутрішній психологізований сюжет, увагу до плину почуттів та зміни станів героя, стильовий синкретизм (поєднання загостреної екзистенційності, імпресіонізму та експресіонізму), невелику кількість героїв, прийоми емоційного наближення до читача.

3.4. Драматизована модель творення прозового тексту

С. Яричевський був автором не лише прозових, але й багатьох драматичних творів – «Січ іде!», «Горемир», «Княгиня-Любов», «Початок кінця» та ін. Драма, на відміну від прозового тексту, покликана передати подію в її безпосередній вербальності зі слів персонажів. Наратор у такому творі зазвичай всевідний, найяскравішим його проявом у тексті є авторські ремарки. І. Денисюк, порівнюючи драматичний твір з епічним, метафорично зазначав стилістичні відмінності між двома родами літератури: «драма гранчасто гостра, епіка накидає на подію певний серпанок. Спокійно й розлого тягнуться речення в романі, неначе каравани верблюдів у пустелі. Виклад у драмі порівнювали до бігу босими ногами по розпеченій блясі» [35, с. 124].

Невелику частину творчого доробку письменників межі XIX–XX ст. становлять діалогізовані оповідання, написані практично без авторських ремарок, з особливою настановою на комунікативність. Зважаючи на це, виділяємо їх в єдину модель за спільним *драматургічним принципом*. У них втілені такі особливості драматичних творів, як:

- єдність місця, часу, дії і слова;
- відображення у тексті подій повсякденного, громадського чи побутового життя, сучасного письменникові,
- діалогічний спосіб викладу художнього матеріалу, мінімізовані авторські ремарки.

Ці особливості творять художню драматургію у новелістиці письменників: Леся Мартовича («Грішниця»), В. Стефаника («З міста йдучи», «Діточа пригода»), С. Яричевського («Антихрист надходить», «Довірочна нарада», «Кельнер») та ін. Характеризуючи такі твори В. Стефаника, Ю. Мартич писав: «новели його формою нагадують *маленькі драми*, які складаються тільки з монологів, діалогів, реплік і об'єктивних ремарок автора» [73, с. 94].

Оповідання **«Антихрист надходить»** було написане у Рогатині в серпні 1903 року. За оформленням художнього матеріалу цей твір є *діалогом* між двома рогатинськими жінками, який передає страх соціальних змін, політичної українізації та неприязнь до духу часу. У творі відображаються настрої епохи *fin de siècle*: психологічне напруження кінця XIX століття, стрімкий суспільно-економічний розвиток і пов'язана з ним криза людської індивідуальності, яка переживала злам, апокаліптичні передчуття.

Висновки і наслідки подаються у розмові жінок перед з'ясуванням ними причиною морального падіння суспільства, гумористичний струмінь посилює ефект нарації: «Антихрист таки близько. Розпуста, пиятика, якої не бувало. Або і тоті дівчата нинішні – як они строяться. Понасаджують чупірадла, як кінські голови, та й парада! За наших часів того не бувало!»

[164, с. 55]. Тут, як і в новелі «Свята книга», де пані Ульріхова теж засуджує жінок, які, відходячи від традиційної патріархальної лінії, роблять прогресивні та модні справи, наприклад, «гонять на біоциклах». Тож Спостерігаємо осуд старшим поколінням молодшого, несприйняття нових суспільних виявів і віянь життя (як-от моду, етикет тощо).

Додатковий гумористичний ефект справляє контамінація реального та релігійно-символічного пластів – у географічній характеристиці наближення невідворотного зла: «вже антихрист надходить! Вже він близько Галіції – ще тільки пару миль» [164, с. 54] та у творенні образу антихриста зі звичайної людини.

Антихристом у свідомості жінок постає молодий інтелігент з міста, який є народним просвітителем, учителем селян, що виступає проти колонізації. В обох героїнь викликала тривогу звістка про те, що він вже у Горатині. Кульмінаційний момент твору передає раптову зустріч із ним: «хотіла говорити далше та тут і урвала, впиливши в один бік очі. Здивовання і ненависть відбивались в них» [164, с. 57]. Фокус уваги звертається на сприйняття протагоністок, картина подається з їхнього опису, передаючи несприйняття і здивування.

У фіналі твору жінки йдуть – і це символічно: минуле поступається місцем майбутньому, хоч і не охоче: «а молодий «антихрист» ще довго тут розмовляв, не відаючи, як його «люблять». І бунтував, бунтував, бунтував...» [164, с. 57]. Гетеродієгетичний наратор взагалі не втручається до історії, лише подає її таким чином, що читач одразу розуміє, співчуттям до кого з героїв він перейнятий, і ділиться цим із читачем.

Отже, твір передає міфологізовану свідомість межі XIX–XX ст. у представників галицького міщанства. У їхніх думках і міркуваннях змішані поняття соціальної дійсності, релігійні забобони та питання національної самоідентифікації, явлені автором у формі діалогу з мінімумом авторських ремарок. Звучить тема особного шляху українства (галичанства)

від польського народу, актуалізовані потреби у соціальних та національних змінах.

Якщо твір «Антихрист надходить» містить викривальне зображення українського міщанства, то оповідання «Довірочна нарада» (Відень, 1898) присвячене сатиризації діяльності земляцького товариства у столиці Австро-Угорської імперії. Варто зазначити, що оповідання має автобіографічні риси – сам С. Яричевський мав пряме відношення до діяльності товариства «Січ» у Відні, в Україні теж займався громадською діяльністю, тому знав з перших уст, яким чином відбувалися подібні засідання.

Всевідний наратор пародіює засідання просвітницького товариства. Твір являє собою *полілог* із драматургічним принципом означення ролей. Такими протагоністами є голова товариства і його члени, які висловлюються по черзі або всі разом. *Імена* переважно теж комічні: Дубовенський, П'ястуковський, Байкевич. Оповідання не містить глумливого сарказму, скоріше *іронічно-сатиричне* викриття активної бездіяльності просвітницького товариства.

Комічні ефекти творяться митцем за допомогою таких *прийомів*, як:

- сатиричне маркування хронотопу: ресторан «Під зеленою козою»,
- іронічні коментарі наратора: засідання мало початися о сьомій годині, а почалося о десятій – «отже зовсім точно»,
- тавтології, що показують непродуктивність діяльності: «думаю, щоби ми роздумали над тим, чи ми можемо думати про задуману думку» [164, с. 98],
- обігрування прямого і переносного значення слів: «дневного порядку не приписую зовсім, бо гадаю, що порядним людям не треба приписувати порядку» [164, с. 98],
- порівняння, що створюють гумористичний ефект: «тов. Йосифович така сама сметана, як я. Хто хоче, той нас і злиже» [164, с. 99], «ми в конституційній державі, ми русини, а не якісь китайці» [164, с. 99],

– парадокси: «тоті, що покрали, се нужденні злодії! Їх всюди пятнувати як таких, але я не згоджуюся, щоб проти них виступати. Се дуже чесні люди!» [164, с. 100],

– іронічне зниження високого пафосу – у виступі поета з декламацією поезії: «Різник вола най ріже, а клініка трупа – / А наша славна «Купа» буде вічно... купа!» Грімке «браво» і «славно» заступають поетові лавровий вінець» [164, с. 100].

Отже, наратор подає події не у формі оповіді, а у формі *показу*. Саме формат полілогу може якнайповніше втілити авторську наративну стратегію на сатиризацію діяльності псевдопросвітницького товариства з викриттям усіх його недоліків і загалом непотрібності: «вправді непотрібне, але, але, ну, оно для нас ладне!» [164, с. 101]. Можемо також зробити висновок, що твір побудований за принципом *поліфонізму* – багатоголосся, що втілено у полілозі персонажів, кожен з яких веде свою лінію від початку до кінця тексту.

С. Яричевський у своїй творчості доводі багато експериментував з різними формами мовлення персонажів та наратора. Якщо у новелі «Страшний товариш» *драматизований монолог* (розмова з самим собою) є лише одним із прийомів, то оповідання «**Кельнер**» (Відень, 1898) повністю побудоване за цим принципом. Оповідач постійно переходить від часу історії до часу нарації, вставляючи поміж фактами звертання до уявного слухача, що містить мотивацію його монологу, самозаперечення та дозвіл самому собі продовжувати: «ет, що то сповідати вам такі дурниці! Або ви що з того скористаєте? Чи такі нісенітниці можна описати чи уложити з них який віршик або роман? Де там! Я так от вам оповідаю, аби не нудилося...» [164, с. 187].

Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації у творі є оповідачем історії свого життя. Розбивка на абзаци передає, з одного боку, рух думки персонажа, з іншого – є аналогічною змінам реплік у драматичному творі. Наратор звертається до наратора, до слухача і

доповнює свій монолог приписуваними йому відповідями, наприклад: «Може, позволите, пане, іще чарочку? Ні? Шкода! Пийте, пийте, я радий, що з вами здивався. Побалакаємо собі дещо. Я люблю з Вами балакати – ви добрий чоловік» [164, с. 185]. Як в оповіданнях «Казета», «Як Сніжка щось по ночі водило і що то було?», у творі герой постає у нетверезому стані. Ситуація моделюється таким чином, що саме цей факт сприяє його комунікабельності. Уся інформація, яку можемо довідатися про нього, постає з його мовлення, підживлюваного риторичними апелюваннями до слухача: «правда, цікава історія? Се ж моє правдиве життя...» [164, с. 187].

Перед читачем у формі самопрезентації постає новий *тип загубленої людини* з великого європейського міста періоду *fin de siècle*. З одного боку, чоловік є досить розумним, про що свідчать вкраплення латини, з цікавою історією, оскільки побачив світ – Бразилію, Відень, Будапешт, Бухарест та інші міста, але, з іншого боку, неприкаяний, адже виріс у родині з батьком-п'яницею, тож успадкував від нього родовий сценарій стосунків з жінками (б'є дружину, навіть покалічив її, позбавивши слуху на одне вухо) та алкогольну залежність, що має форму непроминального стану: «п'яний я, відай, вродився, п'яний оженився, п'яний помру...» [164, с. 191].

Нарація вміщує, крім оповіді історії за хронологічним принципом, також відтворення діалогів, що, втім, входять до загального монологічного викладу наратора. Наприклад, відтворення розмови з батьком:

«– Кельнером, – каже, – будеш. Не злий се хліб! Шануйся, то доробишся і грошей, а згодом ще й, може, реставрацію отвориш! Я тобі поможу...

– Ага, допоможеш, коли зможеш! – погадав я собі...» [164, с. 188].

Або у змалюванні стосунків із клієнтами закладу:

«– Числю і бачу, що тут буде певно замало тільки чотири склянки пива і чвертка курятки! Преці, всіх осіб є тут дев'ять!

– Що вас то обходить! Пияк якийсь! Зараз мені господаря! – кричав старий жид» [164, с. 189].

Отже, нова дійсність потребувала нових форм відтворення і творення. Такий прийом, як драматизація монологу, є авторським експериментом із оповідністю, що моделює тип «загубленої людини» періоду *fin de siècle*. Історія та нарація у викладі персонажа є переплетеними і творять комунікативний дискурс.

Крім зазначених, є інші тексти з особливою формою, яка синтезує риси прозового та драматичного творів. Це, зокрема, оповідання «Дурна, що вона собі гадає!», «Пустка», «Казета», «В лавровім вінку (Елегія по літераті)», «За Вітчину, за короля», «Вірую...», «Господин книжки» та ін. Загалом увесь доробок С. Яричевського характеризується особливою комунікативністю, прагненням залучити реципієнта до співпереживання. На основі цієї інтенції творилися тексти, що модифікували ліричні, епічні та драматичні струмені.

У цьому підрозділі було виділено та проаналізовано твори драматизованої наративної моделі. Їм притаманні особливі експериментальні прийоми монологічного, діалогічного та полілогічного мовлення, творення багатоголосся, відображення у тексті подій повсякденного життя, сучасного письменникові, творення відповідних соціальних типів, єдність місця, часу, дії і слова та відсутність авторських ремарок.

Висновки до третього розділу

Мала проза завжди була в авангарді жанрово-стильового експериментування як у плані проблемно-тематичних новацій, так і в царині викладових форм. Новелістичний доробок С. Яричевського складають такі *збірки*: «На філях життя», «Між терням і цвітом», «З людського муравлиська» і *цикли* «Вірую», «Горатинські оповідання». У розділі подано коротку анотацію зазначених збірок та циклів, що репрезентує доробок автора у його хронологічному зрізі. Такий виклад дозволив прослідкувати

розвиток як безпосередньо тем, так і способу їх художнього втілення на рівні наративного моделювання.

Найбільше експериментів письменник здійснив вже у зрілій прозі, що пов'язано насамперед з пошуком власного стилю й авторського «голосу» та з впливами сучасних для нього мистецьких модерних рухів, переважно західноєвропейських.

Беручи до уваги думки авторитетних науковців (І. Денисюка, М. Ласло-Куцюк, В. Челбарах), вважаємо за потрібне створити власну класифікацію для більш повного представлення типів художнього моделювання фікційного світу у малій прозі С. Яричевського шляхом розширення кількості і змісту застосованих класифікаційних критеріїв: домінування певного епічного / ліричного / драматичного начала, принципу побудови твору, типу наратора і наративної ситуації, наративного темпу, особливостей розгортання дієгезису, втілення актуального хронотопу, застосування відповідної фокалізації, психологізації викладу тощо.

На основі такого багатокритеріального оцінювання розглянутих у розділі творів, ми пропонуємо застосувати до всього новелістичного доробку митця наратологічну класифікацію, що передбачає його розподіл за трьома моделями згідно з жанрово-стильовим принципом:

1. *Модифікована епіко-реалістична модель*, яка включає оповідання з домінуванням епічного начала, тяжінням до сюжетності реалістичного прозописьма, що зазнає тематичних та наративних трансформацій.

Розглядаємо модель на прикладах творів, тематично угрупованих у кілька блоків: замальовки з великоміського життя австрійської столиці, твори про кризу патріархальності, гумористичні оповідання, твори громадсько-політичного звучання, відтворення мілітарної проблематики. Проблема творів переважно екзистенційна та етично маркована.

Моделі притаманні такі прийоми, як комбінування наративів, поєднання гетеро- та гомодієгетичної нарації, використання прийомів «текст у тексті», контрасту, рефрену (за принципом анафори чи епіфори), залучення

аудіовізуальних ефектів, ментального діалогу, фантомної маски, градації як структуротвірного принципу, актуального хронотопу тощо. Особливостями організації подієвого ряду у новелістиці є причинно-наслідкові зв'язки, визначена часова та просторова структури, змінність ситуацій. Точка зору зазвичай зосереджується не на самій події, а на сприйнятті її з боку одного з персонажів. На рівні художнього простору автору властиве новаторське зображення віденського топосу, нових соціальних типів. Гумористичним творам притаманні прийоми гротеску, трагіфарсу, трікстерства.

2. *Лірико-імпресіоністична модель*, яку представляють новели з мозаїчним принципом побудови, що полягає у komponуванні фрагментарних образів, підпорядкованих психологічному сюжету, в апелюванні до «вічних тем», що наближує до поетики імпресіонізму.

Особливістю нового типу викладу став показ психологічного процесу як прийому розкриття характеру героя, який на структуротвірному рівні провокує зменшення кількості персонажів та творить граничну концентрацію викладу, переважає гомодієгетична нарація. Автор використовує такі наративні техніки, як поєднання реального та символічного наративів, проекції з минулого в сучасне, потік свідомості, контрастні художні паралелі і зіставлення, оніричні вставки, символіко-ліризваний пейзаж, внутрішні діалоги персонажів, що наближає доробок автора до сецесійного мистецтва. За мозаїчним принципом розгортання внутрішнього сюжету автор експериментує з жанром трілеру та навіть хорору.

3. *Драматизована наративна модель*, яка об'єднує тексти, що становлять собою діалоги, побудовані за драматургічним принципом.

Драма, на відміну від прозового тексту, покликана передати подію в її безпосередній вербальності, тож до ця модель об'єднує тексти, експериментально творені без авторських ремарок, проте з діалоговою настановою на комунікативність, що проявляється у формах діалогу, полілогу за принципом поліфонізму (багатоголосся) або діалогізованого монологу.

Отже, у трьох виявлених наративних моделях автор наслідує традиції письменства XIX століття з його відстороненою оповідністю і водночас входить у річище модерної літератури з її наративним експериментуванням, що оприявлює трансформаційні процеси періоду *fin de siècle*.

Наратор у творах С. Яричевського у багатьох випадках постає і персонажем, і викладовою інстанцією, а весь дієгезис вибудовується навколо подій у його житті та відповідних переживань. Навіть при подачі матеріалу від третьої особи наявні вияви авторського ставлення, що знаходять вираження у співчутливій позиції оповідача.

IV. СПЕЦИФІКА МОДЕЛЮВАННЯ НАРАЦІЇ В ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ ЖАНРОВИХ ФОРМАХ СИЛЬВЕСТРА ЯРИЧЕВСЬКОГО

4.1. Неоромантичне наративне моделювання поезій у прозі

Літературний процес кінця XIX – початку XX століття постає новаторським та синкретичним, оскільки формувався в непростій ситуації зміни суспільних формацій та світоглядних орієнтацій. О. Бігун, автор ґрунтовного дослідження «Типологія жанру поезії в прозі (французька та українська літератури кінця XIX – поч. XX ст.)», характеризує внутрішньотекстову причину появи жанру так: «вивільнення модусу поетичного з-під канонів метру та ритму в творах сформувало виняткову модель ліричності, орієнтовану на внутрішній світ людини з найтоншими душевними порухами» [12, с. 4]. У сучасному літературознавчому дискурсі поняття «поезія у прозі» є дискутованим – аж до повного заперечення та заміни його на два терміни – прозова лірика та лірична проза – у працях Т. Гуляра [32]. У цьому розділі говоримо про поезії у прозі С. Яричевського, оскільки сам автор дав своїм творам таке жанрове визначення.

Основними *ознаками поезій у прозі* є: невеликий обсяг, лірико-настрійний сюжет, філософсько-медитаційний характер суджень, відносна безсюжетність, підвищена емоційність, тенденція до фонетичної та ритмічної організованості. І. Сивкова характеризує структурну реальність цього жанру: по-перше, має місце гібридність – своєрідний синтез, схрещення елементів ліричної поезії з викладовою формою прози, по-друге, відбувається інтенсифікація образності, по-третє, загальна стратегія підпорядковується «поетичному пафосові», по-четверте, характерним є своєрідний «верлібризм» – свобода форми вислову, що стає формою експресії думок і почуттів зі значною перевагою чуттєвого начала [111, с. 72]. Як зазначає угорська

дослідниця Ж. Зельдхеї-Деак, на відміну від верлібру, вони поділяються не на строфи, а на абзаци [47, с. 194].

Вивченням жанру поезій у прозі займалися М. С. Бернар, О. Бігун, Т. Гуляр, І. Денисюк, Ж. Зельдхеї-Деак, Ю. Кузнцов, В. Найко-Блідченко, І. Сивкова, Ц. Тодоров, Н. Шумило та ін. Витоки поезій у прозі можна шукати у фольклорі. Дослідники вбачають початки фрагментарної прози у біблійних псалмах, в апокаліптичних видіннях, а на слов'янському ґрунті вона була вперше виявлена у «Слові о полку Ігоревім» [35, с. 178-190]. У світовому письменстві поезії у прозі були відомі ще з другої половини ХІХ ст. завдяки творчості А. Бертрана (збірка «Гаспар з півми» [10]) та Ш. Бодлера (збірка «Малі поезії у прозі» [16]). М. Балашов у своїй передмові до збірки «Гаспар з півми» «Алоїзіус Бертран та народження поезій у прозі» обґрунтовує постання жанру завдяки зусиллям саме французьких символістів [цит. за 10].

В українській літературі численні жанри фрагментарної прози: образки, шкіци, замальовки, акварелі почали виникати на межі ХІХ–ХХ ст. Принагідно дослідженню жанру присвятили свої наукові розвідки О. Бігун, І. Денисюк, Ю. Кузнєцов, С. Павличко, І. Сивкова, Н. Шумило та ін. в працях яких вибірково зверталась увага на естетичні та стилістичні новації при звертанні до поезій у прозі, однак жанр потребує більш детального дослідження. Н. Шумило вказує, що саме лірична мініатюра (фрагментарна проза, поезія в прозі) є «найтиповішою жанровою формою, на якій позначається процес «ліризації» в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.» [151, с. 267].

Плідним, з нашої точки зору, виглядає підхід Н. Шумило, яка так визначає особливості поезій у прозі: складовою побудови етюду, образка є елемент «зарисовки» – яскравого пластичного малюнка, що виявляє єдність героя і природи. Ліричні мініатюри рівною мірою можуть бути фабульними і безфабульними. За стильовим, ритмічним оформленням це може бути і поетична лірична медитація, і лірико-епічне оповідання, але обов'язковим є

узагальнююче змістове начало. Дослідниця підкреслює, що фрагментарна проза, зокрема лірична мініатюра, витворюючи власні форми осмислення життєвого матеріалу, дала такий бажаний для української літератури елемент *філософичності* [151, с. 269].

І. Денисюк вбачає причину утворення жанру в реакції на канони віршування, «ілюзорним виявом поетичної свободи», бо, визволившись з-під «залізних сплітів» вірша, рими, автор потрапляв під інші правила організації художнього тексту, дещо аналогічні верліброві. Таким чином, за спостереженнями науковця, тенденція до деструкції зустрілася з супротивною течією – мобілізацією поетичних засобів для виразу спонтанності почуттів: інтенсифікацією образності, підвищенням емоційним, патетичним тонусом поетичного стилю, загальним настроєм витонченості, гармонійності, ритмічності та мелодійності іншого, ніж у віршах, «вільнішого, спонтаннішого характеру». При цьому відома неоднозначна оцінка поезій у прозі І. Денисюка: він услід за І. Нечуй-Левицьким засуджує модерністську ліризовану прозу за її декаданс, песимізм та відчуття безвиході [35, с. 189].

Без вияву різкого оцінювання пише про модерністські поезії в прозі у своїй «Теорії літератури» С. Павличко. Дослідниця вказує на особливості жанру, який «передбачає певний ритмічний склад, поетичні, або такі, що вважалися поетичними, образи, теми, дискурси, орнаментальність, кучерявість стилю, певний словесний фетишизм <...>, сентиментальність, чуттєвість, які так само вважалися неодмінною рисою ліричної, поетичної прози, що водночас бачила себе прозою психологічною» [88, с. 124-125]. Продовжує цю думку й І. Сивкова, зазначаючи, що жанр поезії у прозі став одним із «симптомів» появи на українському ґрунті модерністського способу бачення світу не як матеріальної даності, первинної реальності, як то було за панування часів позитивістських доктрин у мистецтві, а як реальності другого порядку, що є всього лише віддзеркаленням справжнього (ідеального, духовно-свідомого) буття людини [111, с. 71].

О. Бігун слушно акцентує на ознаках сецесійності, які можна пояснити впливом європейських культурних рухів на український літературний розвиток періоду *fin de siècle*. Поезії у прозі, вважає дослідниця, були ознакою зародження нового типу художнього мислення: увага до інтерсуб'єктивності переорієнтовує літературний фокус із зовнішнього світу на внутрішні рефлексії ліричного героя, засоби метафоризації та символізації дозволяють створити пластичну картину, увага до синтезу мистецтв забезпечує чуттєве наближення зображуваного [12, с. 47-83].

До жанру поезій у прозі часто зверталися українські письменники кінця XIX – початку XX ст. Ліризовану прозу писали О. Авдікович («Демон руїни»), О. Кобилянська («Рожі», «Там звізди пробивались»), М. Коцюбинський (цикл «З глибини», акварелі), В. Стефаник («Дорога», «Моє слово», «Ользі присвячую», «Раненько чесала волосся» і т. п.), У. Кравченко («Розгублені листочки»), Г. Хоткевич («Поезії в прозі»), Дніпрова Чайка («Морські малюнки»), М. Черемшина («Ледові квіти», «Заморожені фіалки»), М. Яцків («З циклу вічних поезій») та ін.

С. Яричевський видав збірку поезій у прозі «*Серце мовить*» 1903 р. – однією з перших, пізніше були написані інші твори цього жанру, що об'єдналися в цикл «*Дев'ята симфонія*». Дослідження причин появи жанру, особливостей його поетики у творчості майстра слова є плідним у сенсі пізнання типу авторської свідомості, визначення місця письменника в літературному процесі доби серед розмаїтих художніх течій та стилів.

Оскільки поезія у прозі є синкретичним жанром, то можемо виокремити в межах жанру риси, які притаманні власне поезії та власне прозі. Так, *прозовими* особливостями є: сюжетність, чітка композиційна будова, ліричні відступи, авторська оцінка. *Поетичні* риси проявляються через посилену метафоричність, суб'єктивність оповіді, паузи, елементи внутрішнього римування, принцип повторюваності образів [105].

Розуміючи сутнісні характеристики помежів'я жанру між лірикою та епосом, ми розглянемо збірку в межах аналізу прозового, а не поетичного

доробку митця. По-перше, практично всі твори збірки мають виражену сюжетно-композиційну структуру. По-друге, в поезіях у прозі С. Яричевського відсутнє внутрішнє римування. По-третє, з формального боку, написані вони як прозовий текст, без поетичної розбивки на строфи, лише з великою кількістю абзаців. Отже, принагідно до творчості С. Яричевського говоримо про жанр поезій у прозі як про втілення ліризму у прозовій оповіді.

До аналізу окремих поезій у прозі зверталися М. Васильєва, М. Івасюк, Ю. Ковалів, Л. Мацевко-Бекерська, Т. Ткаченко, В. Челбарах, Н. Шумило. Однак відсутні системні дослідження, які б характеризували наратологічну перспективу внутрішньотекстової комунікації у ліризованій прозі автора.

Щодо генези цього жанру у літературній творчості М. Івасюк подає контраверсійну думку: «не можна стверджувати, що ці письменники (українські) успадкували жанр віршів у прозі в польських та австрійських модерністів. В українській літературі були свої умови для виникнення віршів у прозі. <...> *Причина* появи жанру поезії у прозі в Україні – тяжіння до лірично-сентиментальної оповіді (як у письменників старшого покоління: Марка Вовчка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького, Ю. Федьковича та ін.). <...> Крім того, не можна не допускати й інших впливів, особливо впливу творчості І. Тургенєва» [50, с. 12-13]. Далі М. Івасюк критикує думку літературознавця А. Музички, який називав С. Яричевського модерністом і додає: «Яричевський не наслідує модерністських традицій, а скоріше наближається до манери тургенєвських віршів у прозі з їх чітко вираженим сюжетним стрижнем та загальним оптимістичним звучанням» [50, с. 13]. Не можемо погодитися з такими твердженнями – насамперед через близькість митця до західноєвропейського культурного життя, відсутністю вказівок у його особистих записах про захоплення творчістю І. Тургенєва. Крім того, саме твердження про оптимістичність творів викликає сумнів. У збірці «Серце мовить» поєднані мотиви боротьби, суму, патріотичне звучання, поривання до ідеалу та неможливості його досягти, тобто те, що на нашу

думку, найближче до характеристики *неоромантизму* як стильового напрямку митця.

Ю. Ковалів так означив експериментування С. Яричевського в жанрі поезії у прозі: під впливом модерністського синтезування жанрів С. Яричевський апробував великоформатну ритмізовану поему в прозі з редукованим до ліричної рефлексії сюжетом [58, с. 448]. М. Ласло-Куцюк, аналізуючи творчий доробок автора, довела, що звертання до ритмізованої прози манило автора ще на першому етапі його творчості, в час перебування у Львові, про що свідчить лист С. Яричевського до редактора журналу «Зоря» В. Лукича, з якого стало відомо, що митець працював у той час над повістю у «біблійному стилі» «Мара» [цит. за 163, с. 7]. Дослідниця пов'язує твори з «великими алегоричними романтичними поемами в прозі», а саме: «Księgi narodu polskiego» А. Міцкевича, анонімною «Книгою буття українського народу» та іншими творами, написаними «біблійним стилем» з головним прийомом – граматичним паралелізмом [цит. за 163, с. 25].

Збірка «Серце мовить: поезії в прозі» після виходу друком (1903, Коломия, накладом редакції «Поступ» [161]) більше не перевидавалася. Пізніше з'явилися інші поезії в прозі, що увійшли до циклу «Дев'ята симфонія», і публікувалися в інших збірках малої прози. Окремі тексти увійшли до двотомника, виданого у 1977-1978 рр. [164, с. 244-284], та видання вибраних творів 2009 р. [165, с. 63-84]. Л. Мацевко-Бекерська, коротко характеризуючи їх, відзначає монолітність збірки «Серце мовить» та різноспрямованість циклу «Дев'ята симфонія», одна група творів якої пов'язана з віденськими враженнями письменника (з емоційним спектром – від відчаю до відчуття вселюдської любові), друга представлена сатиричними в'їдливими ескізами [163, с. 26].

Загалом збірка «Серце мовить» включала такі тексти: «Помалу, помалу...», «Цар в неволі», «Пелікани», «Сон-билиця», «Над колискою сина», «Каїн», «Пещені діти», «Спартанка», «Ангел-заточник», «Серце мовить». Більшість із них були видані у львівському журналі «Зоря»

(1896 р.). Вони спрямовані на передачу глибокого патріотичного почуття, на висвітлення загальнолюдських цінностей у їх конфлікті з міщанським життям, включають апелювання до загальносвітових сюжетів та образів.

Твір **«Помалу, помалу...»** структурно побудований на залученні народної пісні «Помалу, помалу, братику, грай!..», перший рядок якої звучить у тексті сім разів. Пісня пов'язана з народною казкою Покуття, яку записав, упорядкував і літературно опрацював М. Зінчук у м. Коршів Коломийського району, Івано-Франківської області 11 березня 1991 року (оповідач: Бойчук П. Ф., 1924 р. н.) [97]. У ній ідеться про родинне братовбивство в сім'ї доброго господаря, що мав двох розумних синів і одного дурного, який єдиний зміг у скруті батькові допомогти (вистежити і впіймати дикого звіра), а брати від заздрощів убили брата. Та на тому місці виріс кущ калини, з якого вирізали сопілку, і традиційно вона озвалася людським голосом, заспівала пісню:

«Помалу-малу, братчику, грай,
Не врази мого серденька вкрай.
Ти мене вбив, зі світу згубив,
За того звіра, що в саду рив» [97].

С. Яричевський переосмислює народний сюжет. Варто зазначити, що мотив братовбивства дуже часто звучить у текстах письменника (новели «Пустка», «Палій», поезії у прозі «Помалу, помалу...», «Каїн» та ін.). В аналізованому тексті слова з пісні виконують функцію нагадування і водночас ретардації. Гомодієгетичний наратор («я»-оповідач) звертається до уявних співрозмовників у другій особі множини («ви») з риторичними запитаннями, сповненими болем і знання таємниці. Твір будується як гіпербола.

За першим цитуванням наратор пригадує пісню, яка «мов легіт, долітає мене з казочного краю молодості, з пори золотих снів, рожевих мрій, ясних, як сонце надій, на світлу будучину мого краю» [161, с. 3] та апелює до пригадування нарататорів, які мають знати історію (нагадує, що вона

може варіюватися), втілену в пісні, до емоцій, які прагне передати зображенням. У центрі оповіді чарівна «дудочка», яка «грає-плаче» та жалобить наратора тужливою картиною. Асоціативний ефект пригадування, який літературознавство пов'язує з іменем М. Пруста (особливо активно втілювалося в його епопеї «У пошуках втраченого часу»), спостерігаємо в С. Яричевського.

Пісня – художній ключ до розгадки закладеної наратором таємниці: мовиться про Україну, точніше про шевченкову ідею козацької України, тонко передану через образну систему українського романтизму: могили, вітер, «козачий степ» – символічні втілення «великої руської родини», «слави-долі», «волі», «ворогів», «будущини». Очевидно, що є не лише інтертекстуальний вплив шевченкової літературної традиції, але й етноментальних концептів, закладених у підсвідоме українства [106]. На текстовому рівні спостерігаємо перегук твору С. Яричевського «Помалу, помалу...» [161, с. 4-5] із поезією Т. Шевченка «Іван Підкова» [145, с. 73-74]:

«Панували, добували І славу, і волю – Минулося: осталися Могили по полю... Високії ті могили, Де лягло спочити Козацькеє біле тіло, В китайку повите; Високії ті могили – Чорніють, як гори, Та про волю нишком в полі З вітрами говорять...»	«В нашому-таки рідному краю порозкидались самі-самі могили. Тихо довкола. Вітер, один вітер бушує по широкому степу, там його воля. <...> Се степ козачий, широкий, в могилах наші батьки, наша минула слава-доля...»
--	--

Велика кількість риторичних звертань покликана збудити сучасників, показати контраст між сучасним станом руїни та «золотим віком» – колишньою героїчною славою.

У тексті перехрещуються два наративи: патріотично-символічний та фольклорно-викривальний, особливо яскраво це втілює абзац про покару: «Задзвонили дзвони, справив брат братові похорони величаві. <...> Та не довго було й йому животіти. Немезіс кривава та справедлива... Прийшла, зробила своє...» [161, с. 5]. Немезіда – давньогрецька богиня відплати за порушення суспільних та моральних норм [77] – увиразнює наратив, виводить його на рівень універсальності.

Аудіальний ефект введення пісні як основи наративу набуває градаційного пожвавлення та виходить на рівень пуанту в останній частині поезії у прозі, де показане символічне викриття каїнових злочинів – з уст кобзаря та матері над колискою дитини – найвпливовіших інстанцій передачі народної моралі. Звук переходить з тихого на гучний, покликаний викликати з небуття образи колишньої слави, засудити братовбивчі злочини, нагадати про минуле, означити кару для зрадників.

Наступна поезія в прозі «**Цар в неволі**» теж присвячена темі свободи, яка тут втілена у екзотичному (африканському) символічному образі лева – царя звірів, замкненого в клітку поряд з усіма його підопічними, «володаря без волі». Твір можна умовно поділити на дві частини. Перша містить кепкування звірів з лева і його рик, який зупинив кпини, і роздуми, передані наратором з погляду лева: «Ах, вони мене нітрохи не бояться! Вони мене нітрохи не жалують!» [161, с. 9]. Друга є передчуттям змін (що властиво більшості письменників межі століть – О. Кобилянській, М. Коцюбинському, Лесі Українці). У неоромантичному ключі звучить надія лева на звільнення, якому його мучитель в червоному одязі, що виведе звіра на глум публіки, стане шляхом до втечі. Надія на волю звучить у передчутті Лева, в останніх словах, у його видінні: «В тому півсні з'явилися широкі вольні простори і соняшним блиском сіяюче марево свободи...» [161, с. 11].

Виразним символічним звучанням автор наділив поезію в прозі «**Пелікани**». Екзотика «південного краю» втілена в образах дивних птахів, які, водночас, пов'язані із християнською символікою. Аналізуючи

образність цього твору, Н. Науменко звертатися до «Лексикону» Л. Зизанія: неясит (по-грецьки пелікан) особливий тим, що роздирає собі груди, аби прогодувати дітей [83, с. 156]. Через образ пелікана в українській бароковій літературі інтерпретували постать Ісуса Христа [72; 132].

Зачин твору казковий: «В далекому, південному краю живе птаха пелікан» [161, с. 12]. Концепт святості материнської фігури («з німбом почесі») є традиційно українським. Спостереження наратора за поведінкою птахів – мати роздзьобує груди, діти живляться м'ясом і кров'ю, матір гоїть рани – насичені конструкціями звертання: «Слухай», «Їжте...», «Диви...». Реципієнт спостерігає за картинами жертвовності та поетичних паралелізмів отримує семантичний маркер від оповідача: «Єсть одна велика Мама, що також має свої діти. Гарна вона, як світ з міріадами зірок і сонць променистих <...>, люба вона, як життя, коли є для кого жити, а добра, як Творець!.. Се – вітчина!..» [161, с. 14-15]. Отже, експериментальна образність у тексті поєднується з традиційними цінностями: сімейними та патріотичними.

Вже сама назва наступного тексту «**Сон-билиця**» налаштовує читача на сприйняття нереалістичного хронотопу. У тексті наявні два фокуси зображення: перший локалізує погляди Херувима, другий – першоособового оповідача. «Я»-наратор від початку показаний окремо, як сторонній спостерігач, який бачить сумного Херувима. Причина суму передається через прийом контрастного показу «веселої» природи та бідного життя народу, який змушує його спинити свій лет і зупинитися біля придорожного каменю, викликає не ангельський, а пекельний біль. Спостерігач розчулюється плачем і лиш тоді заводить з Херувимом розмову: «плакав добрий, чистий ангел, як те дитя призабутого, гнобленого, приниженого люду... І жалко стало моєму серцю, і я спитав: – Чого ж ти так ридаєш, хороший, добрий геніє?» [161, с. 17].

Наступна частина тексту є діалогом між протагоністом і героєм, вона означає їхні погляди на народну скруту. В розмові виявлено, що оповідач

ідентифікує себе з народом (через займенник першої особи множини): «Нам треба небесної, великої сили, що піднесла б народ, що привернула б нам серця могутніших братів, що воскресила б тих, котрі сплять в могилах...» [161, с. 18]. Діалог активізував і ангела – переставши плакати, він дав пораду, що робити у складній ситуації: «Чого ви ждете, чого ждете, чого ви гнівите небо?.. Встати вам до спільного, великого бою, зв'язатись вам однією рукою, одним великим спільним серцем, і ви непобідимі, бо за вами правда...» [161, с. 19].

Для оповідача таке одкровення стало осяянням, що втілено в образі сонця, яке осліпило на мить його очі. Образ світла є одним із базових для автора, як і образ слова, який в українській літературній традиції утвердився як зброя завдяки Т. Шевченку та Лесі Українці. Херувим у творі показаний як образ, що «розчинився» в народі, як біблійський «глас вопіючого в пустелі»: «він все витає поміж народом, він все голосить своє тихе, а таке голосне слово...» [161, с. 20].

Таким чином, поезія у прозі «Сон-билиця» означає поєднання реальності життя, адже навіть назва означає, що це билиця – тобто те, що було, та нереальності. Оніричність втілюється в символічній картині спілкування Херувима з наратором, діалогу про зневіру і надію на соціальні зрушення. Образ ангела зустрічається як у поезіях у прозі, так і в новелах автора («Свята книга», «В лавровім вінку (Елегія по літераті)» і т. ін.) як означник контакту з понадреальним.

«Над колискою сина» – наступний текст збірки. Як і в творі «Помалу, помалу...» для автора є важливим вибудовування внутрішнього напруженого ліричного сюжету на «вістрі» народної пісні. Так, слова «Спи, дитинко, спи, / Очка зажмури», що звучать впродовж невеликого тексту, є фактично приспівом.

Важка доля з усіма хитросплетіннями можливих варіацій життя – ось тема поезії у прозі. Т. Ткаченко схильна розцінювати взаємодію між матір'ю та дитиною в цій мініатюрі як діалог вербального та чуттєвого текстів, що

наче відтворює непорушний синтез двох складників людини – розуму й серця, душі і тіла [123, с. 172]. Загалом побудований твір за моделлю звертання матері до дитини, традиційній для фольклору та авторської романтичної традиції, тож у творі відчутна народницька традиція в темі – у зображенні життєвої програми для молодої людини, а також на лексичному рівні: «батенько рідненький», «літа молоденькі» тощо. Подібна наративна стратегія втілена й у поезії «Мі (Колискова. *Arpeggio*)» Лесі Українки з циклу «Сім струн»:

«Любо ти спатимеш,
Поки не знатимеш,
Що то печаль;
Хутко прийматимеш
Лихо та жаль.
Тяжка годинонько!
Гірка хвилинонько!
Лихо не спить...
Леле, дитинонько!
Жить – сльози лить.
Сором хилитися,
Долі коритися!
Час твій прийде
З долею битися, –
Сон пропаде...
Місяць яснесенький
Промінь тихесенький
Кинув до нас...
Спи ж ти, малесенький,
Поки є час!» [128, с. 46-47].

Як і у поезії Лесі Українки, у С. Яричевського звучать мотиви тяжкого життя, праці, соціальної несправедливості, передчуття бурі, та оригінальним

у творі митця є оптимістична кінцівка, яка передбачає славу, ратний подвиг і правду – як найвищу етичну заповідь, яка дарує дитині допомогу ангела, який з'являється як символ віри в останніх рядках тексту.

Як уже було зазначено, одним із домінуючих мотивів, які властиві творчості митця на різних рівнях розгляду – від сімейно-побутового до національно-історіософського – є мотив убивства брата. Поезія у прозі «**Каїн**» у візуальних та аудіальних образах, вибудованих на властивому для автора прийомі контрасту, розгортає перед читачем всю історію людства в символах братовбивства. Загалом звертання до образу Каїна досить часто зустрічається у світовій літературі – в поемах Дж. Байрона, В. Гюго, І. Франка. Ю. Ковалів відзначає особнє місце твору серед інших текстів збірки: «на тлі ліро-епічних поем, написаних переважно в традиційному ключі, експериментальна в жанровому аспекті, присвячена висвітленню важливих етико-філософських проблем поема в прозі «**Каїн**» видається справді новаторською. У ній відсутній сюжет, компенсований характеристикою «демонічної» діяльності Каїна як втілення «духу пекельної злоби» та медитативним осмисленням морально-ціннісних критеріїв» [58, с. 447].

Образи людей постають такими, що в минулому були чисті душами, «як шати херувима», вибудовується барокова символізація заздрості, що виглядає, як «адська семиголова змія», з'являється червона пожежа в оливковому (зеленому) гаю, яка породила червону мару (втілення війни). Третьоособова нарація передає історію ніби «згори», як всевідне око. Одночасно з цим фокус зображення глибоко занурений у символічний контекст зображення. Ще одним важливим мотивом у тексті є мотив неприкаяності: окаянний не може знайти собі місця у світі, заздрість випекла йому душу, він – не живий і не мертвий – мусить бути «поклонником і робітником» війни: «а він ішов далі, за трупами, по трупах і кланялись йому царі, престоли і народи... І доселі ходить він, сильний, проклятий Каїн» [161, с. 28].

На мотивах протиставлення минулого і теперішнього побудовано поезію в прозі **«Пещені діти»**. У творі наявне властиве для збірки протиставлення минувшини і сучасності не на користь останньої. Гетеродісгетична нарація через слова всевідного оповідача передає історію матері та її любих дітей, які відцуралися від неї. Єдиним вірним залишився її «непещений» син. Незважаючи на фольклорний спосіб конструювання сімейного конфлікту в творі, автор подає концепти, які важливі для розуміння сучасному читачеві: важливість єдності між дітьми, відсутності міжусобиць. І хоч тема актуальна від часів правління Ярослава Мудрого, спосіб моделювання виходу із кризи – модерний. Герой навчився боротися з долею і збудував для матері храм «долі-волі». Наратор творить символічну візію, яка означає позитивний вихід зі скрутної ситуації: «на карті дій записала Історія вчинок «найменшого брата», непещеної дитини. А мати навіки її поблагословила...» [161, с. 34].

Зображенню ратних подвигів, образ матері-войовниці, борця за незалежність, натхненниці синів у битві присвячено твір **«Спартанка»**. На давньогрецькому тлі (події відбуваються в Лакедемонії – область зі столицею в місті Спарта) розгортаються військові події. Головна героїня – Гераклія – «жінка гарна, як богиня», її ім'я недарма походить від імені героя Геракла. Вона є фокалізатором, з її точки зору подає всевідний оповідач історію битви, саме її сприйняття забарвлює нарацію емоційно: «ворога, чутно, так багато! Тим краща буде перемога, тим славніша година тріумфу!.. І лице Гераклії прояснилося, блисло, мов Аврора, що розганяє темноту ночі...» [161, с. 38]. Саме такий образ матері видається нараторові найнеобхідніший зараз суспільству, бачиться як ідеальний: «мати додає духа, накликає до бою, бо перемога мусить бути» [161, с. 39], оскільки демонструє безкомпромісність, максималізм, славу і смерть як найвищі орієнтири.

У мініатюрі **«Ангел-заточник»** митець знову звертається до образу ангела, цього разу такого, що пригрішився і за це покараний, тому зветься заточником. В українській літературі XII–XIII ст. був відомий книжник Даниїл Заточник, така номінація походить від означення ув'язнення.

«Моління...» та «Слово Даниїла Заточника» були написані практично віршами у прозі.

Заточником ангела у творі С. Яричевського зробив Єгова. Можливістю спокути означено допомогу знедоленому народові: «мав блукати <...> по світу, доки не виконає діла, що оживотворило б який народ» [161, с. 40]. Будова твору своєрідна – все художнє зображення передано очима ангела-протагоніста, наратор передає також його думки та емоції – сум, радість, задуму. Баладний, наспівний стиль втілено через ритмізовану мову, через специфіку конструювання речень, більшість із яких починаються сполучником «і» та дієсловом: «І пішов ангел...», «І побачив він народ...», «І призадумався ангел-заточник...» [161, с. 40-41].

Образ матері – непроминутий у творчості С. Яричевського. Єдиний правильний варіант допомоги народу – через матерів і їхню науку, завдяки якій сини будуть рости патріотами (знаходимо тут перегук із твором «Спартанка»). Концепти виховання та стосунків між батьками та дітьми проступають і в сцені прощення ангела-заточника та перетворення його на ангела-воскресителя.

Твір «**Серце мовить**», що дав назву збірці, у її композиції розташований останнім. Уже сама назва, уведена автором у розряд символу, підкреслює *кордоцентризм* як домінанту художнього мислення С. Яричевського. Серце – один із базових концептів української етноментальності. «Серце мовить... і болить...» – брошура з такою назвою, присвячена огляду життя і творчості митця, вийшла у 2011 році в Чернівцях [110]. Варто зазначити, що філософія серця, обґрунтована теоретично Г. Сковородою та П. Юркевичем, властива як традиційній українській літературі, так і модерній, хоча в період *fin de siècle* філософія серця поєдналася з європейськими екзистенційними віяннями. Жанр поезій у прозі в українській літературі вповні втілює сердечність як вісь художнього зображення [105, с. 262-266].

У творі в символічних обрисах постає сподівання (мрія – мова серця) оповідача на воскресіння народне. Тематично та образно ця поезія у прозі

пов'язана з першою мініатюрою збірки – «Помалу, помалу...». Вже усталився властивий авторові прийом контрасту: у показах гордості – болю, любові – ворогування тощо. Текст сповнений звертань до реципієнта, має найбільшу у збірці кількість риторичних запитань, що покликані розбурхати уяву та волю читача. Сам образ серця втілює мрію наратора, постає тим визначником, що допоможе знайти шлях до відродження: «на окрилених лицарських конях летять з країни доброго духа ясні-преясні воїни. Ах, я бачив їх, я подивляв їх, я благав прибути їх у розкішному сні серця, в чорну годину глибокого, як пропасть, смутку. Серце їх пізнало!» [161, с. 47].

Наступний цикл поезій у прозі С. Яричевського «Дев'ята симфонія» не був надрукований окремим виданням, твори вийшли у збірці «Між терням і цвітом» (1905). До циклу відносимо тексти: «За дорогим невідомим», «Нерівно бідні», «Утоплениця», «Знайда», «Дев'ята симфонія», «Білявиночка моя!», «Доньку віддали замож». Сюди ж, як зауважує М. Ласло-Куцюк, автор хотів включити ряд сатиричних творів, що раніше виходили як газетні фейлетони під спільним заголовком «Широким світом», а саме «Бонзи», «Демократична політика», «Моляться», «Вічевий дзвін», сюди автор також включив твори «Котярка» та «Загадка» (присвячений О. Кобилянській) [163, с. 289-290].

Твір «**За дорогим невідомим**» вміщено до збірки новел «Між терням і цвітом», яка не перевидавалася з моменту публікації 1905 р. у Львові [158, с. 64-69]. Поезія у прозі передає конфлікт між мрією та дійсністю. Оповідач є гомодієгетичним, він розповідає історію від першої особи, в певних фразах поводить себе навіть зухвало, стверджуючи фразу до читачів: «досить вам се знати», «нащо вам теє знати», обмежуючи рівень знання наратора про події, концентруючись лише на тому, що вважає найважливішим. Колористика тексту виразно передає порив *in blau*, властивий українській модерній літературі («Блакитний роман» Г. Михайличенка, «Блакитна троянда» Лесі Українки). Чітко означено символічність зображення: «Було се одне з ефемерних явищ, які вилонюються з *блакитного* хрусталу, засвітають

фосфоричним блиском на момент, що називається в людській мові весною життя, і никнуть, розпливаються в безкрай *синяві* вічності» [158, с. 64].

У творі наявні елементи естетики декадансу – в зображенні героїні, якій була властива нескінченна меланхолія: «мала дивне обличчя, овіяне ареолою якогось дивного смутку, що вилонювався з глибини її душі і кидав магічну тінь на її цілу постать» [158, с. 64]. В той же час у тексті присутні елементи реалістичності – в описі її реальної життєвої ситуації (дочка багатих батьків, якій час виходити заміж) та романтизму – в конфлікті нездійсненності: особливо прикметними в цьому аспекті є останні слова про її відхід на Свят-вечір, в якому спостерігається інтертекстуальний перегук з повістю «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка.

Наратор не входить дійовою особою в дієгезис, натомість передає історію як добрий друг героїні, який виразно демонструє своє оцінне ставлення та співчуття до героїні: «Звідкіля взялося в молодому, недосвідному серці стільки знання людської вартості! Так великі постники-аскети пізнавали острими змислами своїми, що говорять до них люди, насичені м'ясом і розпустою» [158, с. 65]. Загалом тло зображення виразно християнське – хронологічно семанізовані відрізки мають межами християнські свята – Свят-вечір та Різдво, що втілюють концепти святості. Святість не сполучувана з міщанством – у цьому причина смерті героїні, яка вийшла заміж, але не за любого. Шлях душі по смерті показаний як поривання до «дорого невідомого», *in blau*, до мрій та надій, що цілком властиво для неоромантичного зображення.

Наступні три твори – «Нерівно бідні», «Утоплениця», «Знайда» – об'єднані в мікроцикл «**В днях жалоби**» та вміщені у збірку «Між терням і цвітом» [158, с. 88-93]. Мініатюри присвячені «зайвим» людям – тим, хто не знайшли собі місця у великому місті. Перший текст виразно малює образ наратора – чоловіка інтелігентного, очевидно, близького самому авторові (звучить навіть протест проти декадентства, який декларував С. Яричевський). Чоловік опиняється перед вибором, чи пожертвувати гроші

хлопчику-прохачу, веде внутрішній діалог із собою: «Чому я йому не дав їх?.. Я перейшов коло него як глухий. <...> І знов якийсь благальний голос. <...> Чи тоті бідолахи – думалося мені – змовились нині дратувати мої нерви?» [158, с. 88]. Зрештою, він віддає гроші іншому – жебраку, що грозився за спиною. Сам собі наратор ставить питання: «Чому мені більше подобався сей грозячий жебрак? Ох, неоднаково вони були бідні!...» [158, с. 89] і залишає його без відповіді, апелюючи до читача.

Другий текст – «Утоплениця» – є продовженням попередньої теми. Наратор, задумливий, гуляючи дунайською столицею ввечері, стає свідком розмови про те, як дівчина 17 років щойно покінчила життя самогубством. Гостро звучить те, що подія передана не безпосередньо – через техніку показування (*showing*), а опосередковано вербально – через оповідь (*telling*). Зрештою, ніхто так і не став рятувати дівчину, історія закінчилась переповіданням поліцаєві подій. Образ дівчини виразно перегукується з образом Офелії з «Гамлета» В. Шекспіра – сумовите втілення смерті через нещасливе кохання. Наратор, який у другій, «діалогічній» частині відходить на другий план, передає розмову відсторонено, залучаючи читача до співчуття за загубленою долею молодого людини.

У третьому тексті оповідь ведеться про подію, що сталася на похороні молодій цесарівни біля ратуші. Мініатюра «Знайда» демонструє символічний образ дитини (немовля), що покинута напризволяще серед натовпу: «Велике місто й велика розпуста» – підсумком звучать слова людей. У зародку гетеродієгетичний наратор подає історію майбутнього хлопчика – його віддадуть у дитячий будинок і він стане робітником, і далі може бути або шлях радості для нього, або шлях смутку. Відповідь звучить підсумком усього циклу, втілюючи поривання «до світла!» (втілене як в ідейній спрямованості творчості, так і в громадській діяльності митця): «а ясне сонце чого так і сяє чаром? Та не побідить смутку, що віє від жалібних киреїв, хоругвів і людського горя...» [158, с. 93].

Поезія у прозі «Дев'ята симфонія» – найвідоміший твір з числа малої прози С. Яричевського, до аналізу якого звертались М. Васильєва, Л. Мацевко-Бекерська, Н. Науменко, В. Челбарах, Н. Шумило відзначаючи художню вартісність, вершинність його серед інших мініатюр автора.

Для розуміння концепції написання твору звернемося до історії самої *симфонії № 9* Л. ван Бетховена. Прикметно і важливо для подальшого аналізу, що це остання завершена симфонія композитора, яка з'явилася вже після того, як він тотально перестав чути. Над нею автор працював упродовж десяти років, поєднуючи в одне дві самостійні частини, додавши до початкового задуму «Оду до радості» Ф. Шіллера (що нині є гімном Європейського Союзу). Унікальний твір ще й тим, що митець увів спів до загальносимфонічного тла. Музичні критики відзначають, що геній задуму музиканта значно перевершив технічні можливості симфонічної музики на тодішній момент її розвитку [112]. Для сецесіоністів Бетховен став символом буремного генія, так, лейпцизький митець М. Клінгер у 1902 р. створив скульптуру музиканта, а художники зібрали з цього приводу цілу «бетховенську виставку» у Будинку сецесії. К. Шорстке цей захід характеризував як «приклад колективного нарцисизму», у якому «сецесіоністи прославляли митця (Клінгера), що прославляв героя мистецтва (Бетговена)» [150, с. 227].

Погодимося із жанровим визначенням М. Васильєвої, яка означає новаторську жанрову дефініцію твору як новела-метафора: «в новелі «Дев'ята симфонія» С. Яричевського відношення «зіставлення-протиставлення», що виникають у світі людей (вони означені дихотомією «людина-творець» – «людина-руйнівник»), на світ їх матеріалізованих ідей. Введення в структуру твору образу «Дев'ятої симфонії» (що внаслідок трансформації його в образ Радості набув метафоричного звучання) та її автора – Л. ван Бетховена є фактором новаторства автора у створенні модифікації новели, заснованої на метафорі» [23, с. 12].

Текст С. Яричевського умовно можна розділити на дві частини – перша є присвятою самому Л. ван Бетховену, друга розглядає теми радості в двох її проявах – утилітарному («грішна радість») та духовному (як вияв загальнолюдської любові). Від першої особи промовляє наратор, захоплений величчю як постаті великого генія, так і ідеєю вселюдської єдності, яка актуалізована в поетичній вставці з «Оди до радості» Ф. Шіллера:

«Як любо, як солодко жити на світі!

Обніміться мільйони,

Най цілуєсь світ цілий!

Люди всі братами стануть

На твій поклик чарівний!» [158, с. 103].

У заспіві хронотопічно розгортається картина «довкола пишного Відня» на початку XIX ст. Геній постає у двох площинах – побутовій (музикант у своїй кімнаті на третьому поверсі біля фортепіано) та надреальній – «як демон шалючої стихії» [158, с. 102], «глухий творець пісні над піснями» [158, с. 103], що свідчить і про біблійний інтертекст.

Дослідники сходяться на тому, що цей твір є одним з тих, що найбільше виражають настанову на комунікацію, на апеляцію до читача. Так, Л. Мацевко-Бекерська означає модель як гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації з деміургічною позицією викладу, що сприймається як запрошення до реципієнта пізнати феномен генія, таким чином експліцитно виражений наратор творить відкритий фікційний світ твору, який залишає значне місце для читацької активності [75, с. 164-165]. Поезія у прозі звучить як заповіт автора, адресований сучасникам та нащадкам: «Люди всі тоді братами стануть. Коли? Чи далеко той час? Коли сповниться заповітний голос великої дев'ятої симфонії?» [158, с. 105].

Завершальна частина містить докір сучасникам за «глухоту» їхніх сердець. Загалом для концепції письменника було важливо наголосити на відмінності фізичної (у Л. ван Бетховена) та духовної (у черствих душ) глухоти, провести ідею загальнолюдської єдності, втіленої в символічних

кодах загальнолюдських цінностей Христа, Будди, Конфуція. За глибиною художнього охоплення та естетичного втілення поезія у прозі «Дев'ята симфонія» є одним із найвищих досягнень у письменстві С. Яричевського.

Твір «**Білявиночка моя!**» також був уміщений до збірки новел «Між терням і цвітом» [158, с. 106-107]. Увесь текст подано від першої особи, оповідач представлений як інтелігент, що проживає у чужому місті у важкій матеріальній скруті, що відображається на всьому його побуті та річищі, куди спрямовані думки. У тексті вгадуються автобіографічні мотиви, адже матеріальна скрута неодноразово переслідувала С. Яричевського, так само як і озвучене в тексті бажання служити Вітчизні.

Настроєво твір складається з двох абсолютно протилежних полюсів: перший – гнітючий та песимістичний, другий – піднесений та радісний. Подією, що змінила перший на другий є поява головної героїні тексту. Композиційно автором використовується прийом контрасту – подібний до поезії Т. Шевченка «Мені тринадцятий минало...» [145]:

«А дівчина <...> Прийшла, привітала, Утирала мої сльози І поцілувала... <i>Неначе сонце засіяло, Неначе все на світі стало Моє... лани, гаї, сади!..»</i>	«Застукав хтось у двері моєї хатини. Війшов рудобородий жид і... <i>І з'явилась она! Она – моя непаяна помічниця, потішниця, мойому серцю відрада! Вона – білявиночка моя!»</i>
--	--

Прийом неочікуваності створює наративну несподіванку: лише в останніх рядках тексту читач дізнається про «особу» «білявиночки». Нею виявилася срібна корона – плата за переклади, спосіб для існування. В авторській настанові – це матеріальне, яке надихає на духовне – на творення письменства та служіння Батьківщині.

Наступний текст «**Доньку віддали замуж**» (1903) ідейно та композиційно співзвучний з оповіданням «Вона вийшла заміж» (перша

редакція повісті «Людина», 1887 р.) О. Кобилянської та мініатюрою С. Яричевського «За дорогим невідомим» (1904). Усі названі твори оприявлюють неоромантичний конфлікт – розрив між мрією та дійсністю, міщанським бажанням видати заміж доньку та її пориванням до любові та патріотизму, який розбивається об буденність.

До тематичної групи з назвою «Широким світом» увійшли твори «Бонзи», «Демократична політика», «Моляться», «Вічевий дзвін». Поезія у прозі «**Бонзи**» викриває сильних світу сього, яким не вистачає розуму. Слово «бонза» пояснено як священик, служитель буддизму в Японії та Китаю, а в переносному значенні – забобонний священик [163, с. 277]. Твір присвячено можливості пізнання істини, символізації когнітивного процесу та викриттю тих, хто приховує правду. Текст починається з констатації: «лопнув один величний, могутній мозок людський» [163, с. 277], тобто була зруйнована певна метасистема, надпарадигма. Причиною виявилось те, що він забагато працював, виводячи людей до істини та «братолюбія» (шевченківський мотив). Світло знання, розуміння, «мозку» явно протиставляється темноті – «кузні пересудів». Поезія у прозі містить повтор, який закріплює сенс: «не розуміли конструкції людського мозку. Або не хотіли розуміти» [163, с. 277], викриває невірних «бонз», що замість служіння правді тонуть в алкоголі та розпусті.

Мініатюра «**Демократична політика**» є проявом сатиричного струменю у творчості С. Яричевського. У центрі оповіді – родина Мацапурських, які «стали панством щойно в другім поколінню, то на етикеті розуміються незле» [165, с. 80]. Вже прізвище налаштовує на іронічне сприйняття: мацапурою називають неохайну або незграбну людину [117, с. 656]. Вся суть демократичності «прогресивного» панства полягає в тому, щоб робити правильні «шпіци» (тобто візити) до «потрібних» знайомих. Так С. Яричевський іронізує над обмеженістю частини демократичної української еліти.

«Моляться» – невелика замальовка, яка викриває людські вади (з уст пияка, лікаря, чиновника, директора школи). Найочевиднішими вони стають у молитвах. Усі звертання будуються за методом від супротивного, наприклад: «Боже мій! Чи я добрі ліки бідакові коли записав? Чи я хворих на той світ не справляв? Чи я про себе не дбав? За що ти мене болями пообкладав?» [165, с. 81]. У цих словах звучить глибоке етичне переконання автора, яке моделює таку нарацію, що без дидактики одразу емоційно впливає на реципієнта.

«Вічевий дзвін» – ще одна сатирична мініатюра на адресу псевдопатріотів та псевдоінтелігентів, які замість праці раділи на народних зборах, що їхні імена надруковані великими літерами на плакаті: «на вічу всі патріоти сиділи, як запечатані: нарід говорив про свою кривду й свої потреби, а вони сиділи і вимовно мовчали» [165, с. 82]. Твір побудований за моделлю повторів, подібних до кумулятивної казки: спершу імена надруковані на плакаті, потім у газеті, а далі – наратор недвозначно вказує – *in dulce infinitum* (лат.: до солодкої нескінченності).

Останні два твори, що представляють лірико-символічний струмись в поезіях у прозі автора, були видані окремо: «Котярка» в альманасі «Січ» у 1898 р., «Загадка» в альманасі «За красою» на честь О. Кобилянської у 1905 р. Поезія у прозі **«Котярка»** передає історію старої діви, її жорстокі зіткнення з прозаїчною буденністю. Жінка розчарувалася у близьких, які від неї відцуралися, у коханому, якого обмовили перед нею – і тепер живе у стані екзистенційної самотності. Гомодієгетична нарація у трагедії самотності спрямована на залучення читача до співпереживання та співчуття.

Твір **«Загадка»** стоїть особно інших поезій у прозі про стосунки чоловіка та жінки, у ньому проступає лише контекст стосунків без будь-яких додаткових соціальних чинників, лише психологія. «Він» у творі – той, кому потрібно тільки нове, а коли загадка розгадана, стає нецікавою. Співчуття гетеродієгетичного наратора на боці жінки, у висловленні надії: «може, їх

душі стрітяться при одному джерелі, і він уже не відвернеться від неї ніколи» [165, с. 84].

Отже, малодосліджені тексти зі збірки «Серце мовить» та циклу «Девята симфонія» заслуговують на увагу, оскільки, з одного боку, відобразили тяжіння до родо-жанрового синтезу, властиве епосі, а з іншого – засвідчили індивідуально-авторську неоромантичну наративну модель. Експерименти С. Яричевського у жанрі поезії у прозі витворили унікальні особливості творчої манери у відображенні неоромантичного конфлікту, в апелюванні до вічних образів, символізованого хронотопу, звертанні до «вічних тем» та універсальних філософських смислів і, водночас, у сатиричних мініатюрах на суспільні теми.

4.2. Міфопсихологічна модель наратування в експериментальній повісті «Прокажена, або Шумовини суспільності»

У листі до В. Лукича (Львів, 25.09.1896) С. Яричевський згадує про творення повістей: «Святі і грішники» – з життя національної інтелігенції та «Шумовини суспільності» – твір, що «порушує квестію проституції, приголомшену, а, прецінь, кричачу в нашій ц.к. стисліший вітчизні» [164, с. 488]. До нашого часу дійшла лише друга з них. Повість «Прокажена, або Шумовини суспільності» вперше побачила світ у 2009 р. завдяки науковцям В. Бузинській та О. Івасюк, які відшукати текст в архівах та вмістили до чернівецького видання творів митця [164, с. 8]. Так вона, що існувала донедавна лише в переписі доньки письменника Софії, увійшла в дискурсивне поле української літератури. Означений у листі модус легкої поведінки у тексті реалізується за принципом зваблення, проявлений в українському письменстві у романі Панаса Мирного «Повія», однак модифікований завдяки модерності мислення автора [76]. Зауважимо, що дослідники творчості письменника М. Івасюк, М. Ласло-Куцюк та В. Челбарах у своїх наукових розвідках не торкалися цього тексту. Увага

до прозової творчості митця нині поживається, зокрема саме зараз видавництво «Академія» готує до видання збірку вибраних творів, яка включатиме і названу повість.

На творчість С. Яричевського впливали нові європейські літературні напрями, рух сецесіонізму. Це позначилося на модернізації стилю митця, у пошуку нових тем – передусім пов'язаних з урбанізацією. Великоміський формат буття письменник називав «муравлиськом людськості», відповідно його твори були присвячені різним аспектам метушливого міського життя, акцент на які зроблено і в назві повісті «Прокажена, або шумовини суспільності». Твір має підзаголовок «Повість для мужчин і розумних женщин, початок повісти початої в р. 1893 (повість з теперішньої доби)» [165, с. 85], що одразу вказує на час створення (остаточної дати не збереглося) та аудиторію, для якої він був написаний.

Слід зазначити поживавлення психологізму в літературі на межі XIX–XX ст. (Т. Гундорова, І. Денисюк, С. Павличко, Н. Шумило та ін.), яке Л. Мацевко-Бекерська характеризувала таким чином: «вербалізація психіки, несподівані повороти свідомості в різних за напругою актах зображеного автором фікційного світу стають головним предметом зацікавлення художньої комунікації» [75, с. 81]. Учені, які розробляли концепції наративної психології – Й. Брокмейер, М. Л. Крослі, Дж. Комбс, Дж. Фрідман, Р. Харре та ін., розглядали наратив не лише як текст, що містить події, а як *світоглядне повідомлення*, за допомогою якого суб'єкт конструює своє «Я» та взаємодіє зі світом як одне ціле [146, с. 213].

Модель конфлікту повісті побудована на темі зваблення молодой недосвідченої дівчини старшим одруженим чоловіком. *Зваблення* – не нова для української літератури тема. Проблематика, пов'язана з образами скривдженої, зганьбленої жінки, як і жінки-покритки із байстрам, зазвучала особливо гостро в українській реалістичній літературі XIX ст. Можемо згадати в цьому контексті твори Г. Квітки-Основ'яненка («Сердешна Оксана»), Панаса Мирного («Повія»), І. Нечуя-Левицького («Бурлачка»),

Т. Шевченка («Катерина», «Наймичка», «Утоплена») та ін. Європейські віяння «вільної любові», що з'явилися на межі XIX–XX століття, так і не стали питомими для України з її патріархальним укладом. Цей аспект відображає оповідання С. Яричевського «Неправдива невістка»: приведена люблячим сином у дім молода жінка (цивільна дружина) після його раптової смерті опиняється в скруті неприйняття й тихого осуду, що призводить до трагічної розв'язки [164, с. 149].

Композиційно повість «Прокажена, або Шумовини суспільності» складається з *трьох частин*. Цифра відсилає реципієнта до давніх містичних уявлень про триєдність світу: від язичницької віри у Яв, Нав і Прав до християнського вияву Божественної суті – Отець, Син і Дух Святий. Три частини – символічне втілення зародження, розвитку та завершення конфлікту, відображення основних колізій на шляху розвитку сюжету. Тракуємо подібну символічність як втілення міфологічної моделі художнього мислення, яка виявляється на рівні літературних творів і в сучасних письменників, наприклад, «драма на три життя» «Солодка Даруся» М. Матіос. До кожного розділу Сильвестр Яричевський добрав епіграфи із фольклорних джерел – прислів'їв та пісень. Вони виконують у тексті подвійну функцію – мають композиційну роль та як засіб етнопсихологічного маркування.

У першому розділі в якості епіграфа використано народну приказку **«За сиротою – Бог з калитою»**. Наративний фокус фіксує становлення образу головної героїні Уляни (Юльці) Заповичевої – доньки «просвітителя народу», «світлодавця» (народного вчителя). Композиційно текст починається з жалобної події: батько помирає, а мати з донькою вимушені виживати самотужки. В описі похорону гетеродієгетичний (всевідний) наратор подає анахронічну вставку з описом позитивного впливу натхненного та енергійного вчителя на село Лозівці, яке докорінно видозмінилося завдяки йому: «ясне світило просвіти озоряє ціле село і щодня, щогодини стає краще. Ясніше в курних, низеньких хатах, по зелених

полях і левадах» [165, с. 88]. У цьому описі втілено відгомін актуального для другої половини XIX ст. *народницького дискурсу*, що було притаманне героям Б. Грінченка, О. Кобилянської, О. Кониського, Лесі Українки та інших митців.

У наукових розвідках Т. Гундорової і С. Павличко міститься рецепція та інтерпретація народницької парадигми. Вона розглядається як домінанта розвитку українського культурного та політичного розвитку в умовах бездержавності. С. Павличко тлумачить термін «народництво» у трьох аспектах: як політичну ідеологію, як спосіб художнього існування літератури (стиль, система стилів), як культурний дискурс – форма її теоретичного осмислення та критики [88, с. 39]. Аналізуючи аксіологічну парадигму народницького світогляду, Т. Гундорова зазначала, що для такої дискурсії характерна узагальненість наративних структур, які занурені у простонародне життя, уснорозмовну стилістику та психо-етнографічну культуру. Етичний формат поставав через образи зведеної дівчини, сина-розбійника, солдата-москаля, відродженого грішника, покинутої матері, інтелігента-«українофіла», які мали підносити інтелігентський ідеал народної гуманності та патріархального порядку [33, с. 45].

Тема просвіти темного народу налаштовує на певний горизонт очікування: вихідні позиції повісті формують передбачення розвитку або трансформації народницької теми. Отож єдиною рятівною можливістю по смерті батька для сім'ї постають педагогічні вміння Уляни. Наратор, обравши за фокалізатора пані Заповичеву, передає її скорботні думки та почуття з приводу можливості такого заробітку і зрештою висловлює сумнів у можливості їхньої реалізації зважаючи на недосвідченість і погане здоров'я дівчини. Емоції матері передаються в народницькій стилістиці, що перегукується з іконописними зображеннями українських дівчат у творах Г. Квітки-Основ'яненка, наприклад, переживання за майбутнє доньки, в якій є тільки її врода: «що ж їй за хосен з тих золотих кучериків, як в ясного херувима, з тих оченят, як лазур на небі, з тих шовкових брів, з того

прегарного носика, лебединої шийки і прекрасних, мов уточених, грудей та дрібних парів тих рученят? Що ж їй з того, коли тут спасень нізвідки!..» [165, с. 89]. Однак розвиток теми якісно відрізняється психологізмом.

Наратор налаштовує читача через зображення дівчини до тієї єдиної можливості, яка зможе врятувати від фінансової скрути в таких умовах – до заміжжя. І тут виведені три типи претендентів на роль її чоловіка: інспектор, молодий вчитель та міський панок. Звернемося до компаративного аналізу цих дійових осіб (табл. 4.2.).

Таблиця 4.2.

Порівняльна характеристика моделювання чоловічих образів у повісті

«Прокажена, або шумовини суспільності»

Персонаж	Інспектор Байдачевський	Учитель Семенів	Панок Мишкович
Перша поява в історії	фігурував на похороні батька Уляни	спершу з'являється в думках матері Уляни	матір згадує про знайомство з ним
Характерист ики наратора	«шкільний інспектор, добрий бесідник, чоловік досить талановитий. Слово його, здавалося, так і палало жаром любові до свого товариша по званню» [160, с. 88]. Його промова вразила	«ще за життя покійника приходив до їх дому молодий хлопчина Семенів. Він є тимчасовим учителем у селі Полунги. Молодий то ще хлопець собі» [160, с. 89], був визнаний «неблагонадійним» через соціалістичні погляди.	«одним з міських донжуанів» називає його наратор», показано, що мав несерйозні наміри: «думав, що трохи полюбитися з нею і покине, як зівялу рожу» [160, с. 92]. Автохарактеристик а: «я й самий-такий русин Мишкович і

	присутніх на похороні.		не встидаюсь свого» [160, с. 89].
Ставлення матері – фокалізатора	Прихильно ставилась до інспектора, мала надію, що допоможе професійному становленню доньки на ниві вчителювання.	Просив руки Уляни, та отримав відтермінування поки не здобуде повагу і статус, а Уляна поки не виросте. Матір не дуже прихильна до нього, бо боїться нужди для доньки, а вчитель небагатий.	Для матері те, що панич звернув увагу на її доньку, було проявом статусності, але теж відмовила, пояснюючи молодістю доньки.

Загалом на початку твору внутрішнє мовлення матері займає найбільше місця. Внутрішні діалоги, потік думок та почуттів, вкраплення спогадів – такі новації вводить в оповідну сферу автор. Практично, думки Заповичевої формують життєву стратегію для доньки, яка втілиться, але зовсім іншим чином, ніж було закладено. Це, насамперед, переїзд до орендованої квартири у місто, по-друге, це одруження доньки, по-третє, звертання по допомогу до інспектора.

Дівчина весь час зображується біля квітів – вона й сама схожа на квітку, яку дуже легко зірвати чи ушкодити: «красне дівчатко мало на ангельським личку вираз глибокої туги і жалю. На тлі різнобарвних цвіточків головка її миготіла, як найкраща рожа, очка ясніли, мов дві прекрасні незабудки» [165, с. 92]. Як уже зазначалося, письменник під впливом європейського модерного мистецтва звертався до такого явища, як *сецесія*. Одним із тлумачень його є *квітковий стиль*, тяжіння до орнаментики та декоративності. Як зазначає І. Вавренчук, на межі XIX–XX століття сецесія

на західноукраїнських землях починає виходити на перший план у різних видах мистецтва, передусім у музиці, архітектурі та живописі у виді поєднання народних мотивів з принциповою декоративністю та орнаментикою, що утверджує модернізацію галицького мистецтва [22, с. 225-232]. Це справляло значний вплив і на літературу. Так, для поезії Лесі Українки питомим є звертання до образів квітів на позначення почуттів та різних порухів душі, на прикладі творчості письменниці дослідниця Г. Левченко визначає образ квітів як багатозначний мистецький концепт, який вписується у сецесійну культуру *fin de siècle* [64]. *Сецесійне поле концепту квіти* у повісті С. Яричевського може бути означене так: 1) символ молодості, недосвідченості й недоторканості, 2) означення скороминущості життєвої зовнішньої краси, передчуття того, що скоро вона зав'яне і зникне, 3) втілення ніжності, трепетності, абсолютної природної естетики, 4) зцілення душі від спілкування з природою (щоб впоратися з горем через відхід батька, Уляна починає займатися садом).

З думок матері про доньку та її долю фокус уваги наратора переходить на подію – візит інспектора. Образ пана Байдачевського збирається сукупно з окремих штрихів: поважний, статний чоловік років сорока, давно одружений, небайдужий до алкоголю. Заповичева керується власними відчуттями у виборі життєвого шляху для доньки, тому такою важливою є фіксація на її сприйнятті пропозиції допомоги від чоловіка: «слова виповів він якимось так м'яко, сердечно, що вони неначе так погладили Заповичеву по серцю, мало що не розплакалась з радощів» [165, с. 93].

До моменту знайомства Уляни з інспектором вся емоційна увага наратора прикута до почуттів матері, а після нього фокалізація зміщується в бік стосунків двох людей. Ставлення Байдачевського до дівчини моделює інтригу: вербально – він висловлює бажання домогтися, однак соматика видає бажання: «інспектор глядів на неї жадними очима. Видавалась йому кращою від класичної Афродіти, від усіх красоток, які бачив у своєму житті» [165, с. 96], «ловив ті погляди з жадобою і вічно вдивлявся в неї пристрасним оком»

[165, с. 97]. Саме вербальні маркери, які характеризують погляд чоловіка, означають суть ставлення, адже очі – символізація душі, тож зрозуміло, що душа інспектора схильна до жадоби, привласнення, підвладності інстинктам.

В аспекті стосунків між молодими людьми, які лежать в основі творення конфлікту повісті, діють психологічні чинники. Звернемося в аналізі мотивів та проявів міжособистісної взаємодії до засновника аналітичної психології К.-Г. Юнга, який займався дослідженням *архетипів* – першотипів людської свідомості та поведінки, які відображені у міфологічній свідомості людства на рівні життєвих сюжетів богів, переважно давньогрецьких олімпійців [152]. Апеляція до суміжних із дійсністю міфологічних сюжетів є плідним для психологічного аналізу поведінки героїв літературного твору, що оприявлює суть та стратегію наративного моделювання [120].

Розлогі діалоги передають емоційність та надмірну опіку матері, недосвідченість та вдячність доньки, пристрасть і самовпевненість інспектора: Байдачевський тисне пропозицією допомоги (наратор зауважує, що став говорити «з натиском»), Юльця ніяковіє і шаріється, а мати роздумує над тим, що «жити нема з чого, треба конечно брати те, що дають, інакше не буде нічого» [165, с. 97]. Гетеродієгетичний наратив, на перший погляд, формує історію у руслі об'єктивності, однак, при детальнішому аналізі зауважуємо втручання наратора у тонких натяках та ремарках: «шукали слів подяки для *ненадійного* благодійника» [165, с. 96], «інспектор був видимо не рад з того, що «*стара*» забагато мішається і *псує* йому «станцію» в розмові з красною білявкою» [165, с. 97], «виконують мами своїм дочкам *ведмежу* *послугу*» [165, с. 97]. Ідея Заповичевої про можливість брати уроки в Семенова одразу розбивається об залізні аргументи інспектора про можливий поговір та осуд («молоде – пусте»). У цьому вбачаємо майстерну маніпуляцію почуттями, а, отже, і впливом на момент вибору. Байдачевський досягає мети – виступає як меценат, чим викликає велику вдячність, тож матір забуває, що нещодавно зважувала вигоди від сватання двох молодих людей. Як підсумок – слова наратора: «навчить біда топити,

коли ся нема чого вхопити» [165, с. 97], які втілюють народну мудрість, апеляцію до фольклорних джерел, якими сповнений текст повісті.

Прагнення інспектора надати посади Уляні, перед тим навчивши її вчителюванню, – поворотний етап на життєвому шляху дівчини, момент, після якого вона стає йому зобов'язаною. На питання про те, як віддячити, Байдачевський дуже влучно відповідає: «А чим же! Чим Бог дасть!». Юльця, яка спершу остерігалась Байдачевського, здивувалась його пропозиції, але страх швидко минув: «так мала дитина: побачить чужого, дужого чоловіка, та й лякаєсь, то укриває своє лице, відповідає на запити несміливо, а коли їй той “страшний пан” подарить бублика або шеляг і заговорить ласкавіше, то і випхаєсь до нього і гратись піде, мов з давним знакомим» [165, с. 98]. Аналітична психологія за К.-Г. Юнга називає архетип, що відображає смак життя, креативність, базову довіру до світу фігурою внутрішньої дитини, або Божественного немовляти. В цитованому епізоді читач спостерігає, як цей внутрішній стан Уляни вирвався назовні, інфантилізувавши вже доволі дорослу молоду людину. У цьому описі – глибоко прослідкована зміна стану і ставлення, адже дитя, яке ще не пізнало загрози (а саме такою є Юльця), не відчуває страху. Відповідно, вона не може застерегти себе сама, а матір у ситуацію не втручається, очевидно, зауваживши, що благодійник не може бути аморальною людиною. Кінець розділу показує три відмінні характеристики станів героїв: Заповичева хвалить інспектора, хоч і пригадує поговор про «приставання» інспектора до панночок, однак ігнорує цей спогад, дівчина, захоплена своїми думками, береться до книжки, а Байдачевський висловлює захват від Уляни. Таким чином, перша частина історії моделює інтригу.

Для епіграфа до другого розділу – *«Козак знає, а мовчить...»* – обрано відображення точки зору епізодичної у повісті особи – молодого вчителя Семенова, це він є тим козаком, що знає і не може вплинути на хід історії. Події, про які йдеться у цій частині, торкаються насамперед навчання панни Уляни в інспектора. У школі її характеризують як добру, адже «не б'ють

в шкуру, тільки кричать» [165, с. 99], хоча робота дається дівчині зовсім нелегко, авторитет в учнів виробити не вдалося – далася взнаки недосвідченість. Юльця докладає особливих старань у педагогічному навчанні, інколи їй на допомогу в наведенні порядку в класі приходить навіть «мамунця». Тут автор показує знання з педагогіки та психології освіти, апелює до зменшення мотивації до навчання, номінує лозівську школу «жидівським хайдером». Цим користується інспектор, який «мав, певне, велику приємність учити гарну Юлію, бо майже щодня заглядав до школи в Лозівцях» [165, с. 99] та працював щодня з нею втричі довше, ніж було домовлено. Мати не здогадувалася про істинні наміри Байдачевського: «раділа, що інспектор занявся так ревно її дочкою. Не підозрювала його о жаднім лихім намірі» [165, с. 100]. Пристрасть чоловіка породжувала довгі відвідини та відверті розмови про любові інших, суцільні компліменти на адресу молодой вчительки, тож зрештою це стало основним заняттям під час їхніх зустрічей, тож Уляна швидко звикла до такого способу життя, думаючи, що все це є проявом «дружньої приязні».

Фокус уваги в цьому розділі – на психології панни. У поведінці героїні не спостерігається дорослішання: це така сама дитина, тільки в новій для себе сфері діяльності. За час вчителювання не виробилося ні впевненості, ні достоїнства, ні мудрості. Ключем до внутрішньої прихильності Юльці стали слова інспектора, саме аудіальність подано оповідачем як шлях завоювання дівчини: «Вона ще не *чула* таких красних любовних *історій*... І серце дівчини не раз затужило за тим тихим, небесним раєм любові великої, до пізньої ночі вона *вслухалась* в його слова. *Слухала* вона, а гаряча уява черпала в її мислі прегарні картини любовного щастя...» [165, с. 101]. Можна зробити висновок, що Юльця закохалася не в самого інспектора, а в його *наратив*, Байдачевського ж як людину вона зовсім не пізнала, не відчувши його таємних корисливих помислів [120]. Романтична закоханість формує ідилічну картину ефемерного щастя. Фантазування новаторськи відтворено наратором зсередини ества молодой дівчини у відображенні уявних картин

польотів: «літала вона на крилах любові небом під ясними зорями, під блискучим сонцем, купалась в блакиті, в сріблястих хмарках, у золотім промінню, або злітала з тим невидимим другом її серця на зелені левади, різні цвітні простори, в затишні гаї, між казочко-гарні дерева...» [165, с. 101], оксиморонного сплетення відчуттів жалю і радості, внутрішнього діалогу про пошук раю, в якому внутрішній голос серця підказує, що рай на землі можливий лише в любові.

Юльця внутрішньо вагається між Семеновим та інспектором. Наратор передає почуття через внутрішній діалог із великою кількістю риторичних звертань та запитань. Почуття дівчини можна розглядати як *передкохання*, бажання почуття, а не саме почуття. На підтвердження приведемо її слова у здійсненні вибору: «кого полюбити?». Інтроекція та саморефлексія показують, що Семенова вона жаліє: «Перед очима її думки станула постать Семенова з жалісними очима. Його, його любити? Вона призабула об нім, вона ж його й ніколи не любила» [165, с. 101], а інспектора сприймає як надлюдину: «Той, котрого вона полюбила б, мусів би бути напівбожищем, надчоловіком?...» [165, с. 101]. Модерні ніцшеанські ідеї, які прийшли до української літератури стараннями О. Кобилянської, знайшли відображення у повісті С. Яричевського. Саме Ф. Ніцше стояв у витоків перегляду моралі та етики в період *fin de siècle* [85].

Мораль доводила героїні, що не можна думати про інспектора як про чоловіка, оскільки він пов'язаний подружнім обов'язком, а уява малювала картини їхнього казкового кохання. Так сформувався внутрішній конфлікт героїні між почуттям та необхідністю в неоромантичному ключі. Діалог між Уляною та Байдачевським може бути означений як *агон*. Саме цей давньогрецький термін на позначення протистояння передає внутрішню суперечливу суть розмови між героями. Інспектор постійно демонструє силу, пробивається до дівчини з усією енергією невтоленої спраги. Юльця вагається, крається навпіл, роздвоєна на мрії та дійсність [120]. Наведемо цитату в якості прикладу:

«— Цілую, бо тебе люблю над життя, найдорожча Юльцю!

— Згляньтесь, ви ж прецінь жонаті, чи ж се випадає, чи так можна?

— Можна, можна, моя красотко! Серцю не закажеш любити.

— Але ж ви маєте зовсім інакші обов'язки!..

— І виконую їх! Жінці дати, що їй належить, а серцю, чого серцю треба!»

[165, с. 101].

Цей діалог збігається з позицією *наративної психології*, що життя людини – це не лише те, що реально відбулось, а й те, що розказано як реальне [146, с. 213-216]. Таким наративом є почуття інспектора та переконання у безгрішності стосунків між жонатим чоловіком та молодою дівчиною. Байдачевський оповідає вигадану історію про вимушене одруження з нелюбою жінкою з метою викликати позитивний емоційний відгук, представляючи себе рятівником для тієї, що опинилася в такій ситуації, як і сама Юльця. Крім ілюзорної, але мотиваційно дієвої аргументації, інспектор плете нескінченне в'язиво слів про ідеально щасливе майбуття їхніх стосунків: «Я тебе поведу в світ ідеалів, святого, тихого щастя» [165, с. 102]. Промови Байдачевського розкривають новомодні віяння у трактуванні гендерних питань, практично схиляє її до т.зв. «вільної любові»: «серце звеса в сферу правдивої любові, *не скованої ланцюгами подружжя*. Любов виростає на ґрунті буйнім, чистім, без примішки низького матеріалізму» [165, с. 102]. Така мова виконує яскраво виражену *сугестивну функцію*, позбавляючи дівчину критичності погляду, навіюючи єдино правильну стратегію поведінки: «він знав, що Юлія не все розуміла, що він говорив, але відчувала на свій спосіб, відчувала нервами дівчини, до котрої незайманого лона притискався мужчина і будив не так непорочну любов, як пристрасть» [165, с. 102]. Єдина особа, яка мала реальний вплив та могла змінити хід історії, – мати – вирішила не втручатися, довіряючи Байдачевському та не припускаючи думки про хибність його науки. Наратор двічі називає її необачною.

На відміну від сластолюбного інспектора і довірливої матері, наратор незримо входить до тексту і відкриває для нарататора справжній *status quo*: «та й Юлюся коли б була знала, що тоті сердечні на позір слова інспектора про ту женячку з милосердя суть брехнею. Коли б була знала, що він оженився з чистого матеріалізму, бо жінка його понесла гарні гроші і протекцію своєї визначної родини. Коли б була знала, що не перша вона стає цілею безпечного *донжуана*, що були перед нею десятки таких же молоденьких і гарних учительок» [165, с. 102]. У цьому контексті умовний спосіб – втілення неможливості достукатися до героїні, досади від щирого серця.

Увага до почуттєвої сфери, проникнення у її психологію ніби «зсередини» засвідчує зміну авторської концепції художнього зображення від реалізоцентричної до сецесійної – мистецтва переходової епохи. За словами Т. Гундорової, сецесіонізм спирався на розкутість плоті, на еротизм (що меншою мірою виявляється, але все ж починає звучати у творі), стилізацію, імпресіоністичний психологізм та на спонтанність творчості, на рослинну декоративність, передачу тонких душевних переживань, переростання настрою в естетичні жести, надмірну чуттєвість, метафізичне страждання, самотність, психологію смерті. У зв'язку із цим, як зауважує дослідниця, саме необхідністю розвивати чуттєву сферу художньої творчості пояснював С. Яричевський звертання окремих письменників до сецесії (мав на увазі себе, Б. Лепкого, О. Маковея) [34, с. 111-112].

Фокус уваги зміщується на хронотоп: час подається як тяглість, що передає оцінку: «а дні йшли, бігли – не йшли, а наука тяглась щораз даліше, безконечна, страшна» [165, с. 103]; а топос міста зображається через можливість передавати чутки та плітки: «в містечку заговорили досить голосно про інспекторові любові з гарною учителькою» [165, с. 103]. Власне, з цього речення у творі починає звучати особливо гостро тема «шумовин суспільності», що дало назву твору. Адже спільність людей – як носій, з одного боку, суспільної моралі, з іншого боку – колективного

стереотипу – входить у текст як дійова особа, що може впливати на долі героїв, формувати обставини, засуджувати чи виправдовувати. «Суспільність» починає говорити багатьма різними голосами, наратор подає уривки з діалогів, кожен з яких носить осуд щодо легковажної поведінки, висміювання та нотку заздрості – здебільшого саме з жіночих голосів:

«– Ато собі вибрала, вибрала наша красовиця Юлія романтичного Ромео! – сказала одна худа панна.

– Але ж бо справді гарна пара! – додали другі.

– Гарна, нема що й казати!

– Пустить же він її на зелену пашу, ой пустить!

– Се небезпечний кавалір!

– Бо до свого кавалірства й жінку має!...

– Ну ж і золотий конвір світить і звізди на нім сіяють! Зовсім романтично.

– І поетично, як про того коня з звіздою на хребті» [165, с. 103].

Слова знаходять підкріплення у подіях – у спробах людей довідатися, чим займаються Уляна з Байдачевським по вечорах у класі. Цікавість підштовхувала до підглядання та підслуховування, чутки ходили містом. «Шумовини» росли за принципом «сніжного кома»: «старші пані і девотки дали волю своїм язикам. Спершу пускали вістки потихо, шепотом, після, коли вже заговорили за ними й міські паничі, коли почули свої сплетні в щораз більше прикрашених репродукціях, пустили бомбу голосну, шипучу» [165, с. 103]. Втім, були і люди, які співчували Уляні та її матері, вважаючи їх жертвами.

Кульмінаційний момент зближення в подальшому кардинально вплине на долю, а головне – на світовідчуття та саморефлексію головної героїні. Спостерігаємо одразу два аспекти зближення Уляни та Байдачевського: номінаційний та подієвий. *Номінаційний аспект* – улесливе прохання інспектора звертатися до нього на «ти». Спершу таке прохання Юльця сприймає як фамільярність, але зрештою піддається на умовляння. *Подієвий*

аспект – інтимна зустріч під час «натуралістично-ботанічної прогулянки». Інспектор так описує дорогу, якою мають пройти молоді люди: «Там в лісі, в старом урочищі, там, де тота могила у вінку дерев, знаєте? Там можна би зловити пізньою порою навіть того мотиля, про котрого ви вчились: жалібницею зве його нарід» [165, с. 104]. Розглянемо *символічну* картину докладніше. Ліс – це символ іншого, не соціального середовища, стихійного у своїй природності. Старе урочище – закрите місце, захищене від людських очей. Могила у вінку дерев – неймовірної глибини образ, адже могила – символ смерті і переходу в інший вимір, а вінок – давній язичницький символ дівочої цноти. Разом ці образи створюють контекст травми і трансформації через перший сексуальний досвід. Підсилює їх образ осіннього мотиля (метелика), якого звуть «жалібницею» на означення жалоби «за родиною або й коханою особою» [165, с. 104], що вказує на майбутній жаль, який згодом відчує героїня, який вилітає опівночі – в містичний час одномоментного закінчення і початку дня.

Дівчина в тексті зображується у романтичному ключі: «Коли підбігала, подобала на найкращу пташку. Коли ж станула між цвіттям, здавалось, що се найкраща цвітка» [165, с. 104], отже, актуалізовано той самий вимір недосвідченого дівочтва. З точки зору аналітичної психології – це втілення давньогрецького образу *богині весни Кори*, доньки матері-землі Деметри [8], яка характеризується саме таким довірливим розквітанням. Уся дорога до урочища була для Юльці втіленням дитинної радості від контакту з природою. Так і за міфом, раділа квітам і травам Кора, аж до моменту викрадення її богом підземного царства *Аїдом*, який має до того ж риси *демонічного коханця*: «вступним боєм умів пірвати її серце, посунути пориви молодій душі в незнану для дівчини границю, подразнити смислову натуру, що спала, бо ніхто її не смів перед тим будити жадним горячішим промінням пристрасті» [165, с. 104]. Втіленням останнього в повісті є саме Байдачевський; дорогою він рухається поряд, темний і скритний. Міфологічний розвиток сюжету провів Кору через стан безіменної жертви

до стану володарки підземного царства богині Персефони – дружини Аїда [8]. Однак сюжет панни Уляни зупинився на стадії Жертви.

Наратив інспектора, адресований Юльці, стає все палкішим та пристраснішим: «ти дифирамб на честь невимовної краси тієї природи, моя любко!» [165, с. 105], називає її Сафо, Богданкою, викликає відчуття щастя, змушує забутися. Сугестія «про поезію змислів» справляє гіпнотичний вплив. Таким приводом до символічного забуття були для Кори в міфологічній історії три гранатових зернятка із земель потойбіччя – такими були слова та пестоці Байдачевського для Уляни. Останнє символічне опертя – старий пам'ятник, символ пам'яті, можливості опам'ятатися – залишився осторонь, проігнорований. Маніпуляція вербальними та невербальними засобами змушує дівчину піддатися. Передчуття недоброї події в історії означене через образ швидких сутінків, які втілюють загальну тривожність ситуації. Дівчина починає відчувати, що щось не так, але не має змоги вирватися. Злам відображено два рядками: «інспектор схопив Юлію могутніми руками, обняв. За хвилю чутно було оголомшений крик Юлюсі...» [165, с. 106]. Прикметно, що мати тієї ж миті відчула зміну: «власне в ту хвилю, коли інспектор дав волю своїм довго уриваним забаганкам, почула Заповичева тисніння коло серця» [165, с. 107]. Образ серця залишається для автора способом фокусування на найглибших чуттєвих, душевних та духовних началах життя людини, втілюючи властивий українській етноментальності кордоцентризм, сердечну призму світосприйняття.

Риска відділяє попередню частину розділу від наступної – так само, як ця подія відділяє дитинство Юльці від дівочтва. Відчуття непоправності скоєного знаходить символічне втілення в образі «зірваного цвіття» в руках у героїні. У модерному ключі наратор передає із психологічною достовірністю вечірні *внутрішні діалоги* дівчини, головними дійовими героями яких є: образ інспектора, який врятував її від бідності ціною дівочої честі, голос батька-небіжчика та інші голоси, що на різний лад розглядали її вчинок та картають за нього. Глибокий внутрішній сором породжував

химери перед внутрішнім зором дівчини. Наратор фіксується на кількох діалогах Уляни:

1) Із самою собою: про перехід у дівочтво, про смерть батька і загрозу убозтва: «– Ужобество?

– Ні! Прецінь вона мала хліб, уміє заробити: вона ж тепер учителька» [165, с. 107].

2) Зі своєю совістю – про інспектора: «ти заробила на хліб?.. Певне, мусіла заробити, коли дав хліба... Як, як ти заробила?.. Тото питання палило її пекельним вогнем. Своєю красою і честю ти заробила... А, гарний заробіток, нема що казати» [165, с. 107].

3) З батьковим образом («строгий мораліст»), який дорікає: «гарна дівчина-зарібниця, невинятко...» [165, с. 107].

4) З голосом суспільної моралі, втіленого Super-ego («над-Я»), який спершу позірно виправдовує, а потім різко засуджує вчинок дівчини: «се невинний блуд молодості, дасться простити! <...> він сам, причина твого лиха, відвернесь від тебе, погордить тобою, бо учинив уже те, чого собі бажав, кине тебе в недолю, в нещастя, на дно моральної пропасти... А твій отець обернесь в домовині, не буде мати спокою в гробі, а твоя мати не знесе сорому, а обоє разом проклянуть тебе, чуєш? Проклянуть!..» [165, с. 108].

5) Знов із самою собою – у переконанні можливого щасливого вирішення проблеми.

На очах у читача у техніці *showing* (показування), а не *telling* (розповідання про події), тобто міметично, а не дієгетично зображено внутрішній злам Уляни, супроводжуваний гарячкою та безсонням. Проникнення у внутрішній світ героя суголосне моделюванню психології героя у новелі «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського – у зображенні повних протиріч внутрішніх діалогів, в яких герой розсипається на кілька его-ідентичностей, як-от: батько, чоловік, митець [60]. У творі С. Яричевського відбувається психологічне заперечення себе героїнею від відчуття сорому перед батьком, а в його лиці – перед усім патріархальним суспільством, що

записано в історії родового та колективного несвідомого. Екзистенційний зріз стану апелює до не-існування, не-буття, відсутності відчуттів, почуттів, думок, практично відмову від них, він привів дівчину до глибинної внутрішньої кризи – морального падіння. За калейдоскопічним принципом перед її очима проходять кадри з життя – така експериментальна практика монтажу властива була творам 20-30-их рр., наприклад, подібно цього у Г. Шкурупія спострігаємо психологічний плин свідомості, що створює оптичну ілюзію злиття наратора та протагоніста (бачимо світ ззовні та зсередини) [54]. Оніричні видіння у повісті С. Яричевського апелюють також до знання праць З. Фрейда про теорію сновидінь, написаних та виданих у 1900-их рр. у Відні [137].

Синхронно із цими нічними муками роздумів та оніричними видіннями Уляни фіксується почуття молодого вчителя Семенова, серце якого відгукнулося на подію. Юнак ніби й готовий убити інспектора або відкрити матері правду, але сюжет повісті не передає втілення цих рішучих задумів, адже, як цитує народне прислів'я автор, «мовчить козак». Експериментальне моделювання ситуації *паралелізму* покликане підкреслити внутрішній розрив людини *fin de siècle*. Герой, так само, як і дівчина, коливається у внутрішньому діалозі, дискурс наближається до кримінальної теми (що саме активно розвивалася у творах, зокрема, І. Франка):

«– Коли се правда, що люди говорять, то хіба нічого іншого не зостанеться мені, як забити того падлюку інспектора. А потому – в тюрму! Ха-ха-ха! А варто ж за таку бестию залізити в тюрму та й зігнати!...

– А може, він не такий, хоть люде говорять. А може, вона не зійшла на дорогу нечесних... Вона, біла голубка! Ліпше буде піти і розказати все дочиста старій Заповичевій» [165, с. 108].

Ці слова формулюють додаткове напруження, створюють ще одну інтригу та втілюють надію на можливу допомогу «доброю думою» і, можливо, добрим ділом юнака.

Третій розділ має епіграф з народної пісні: *«З ким ти мене молодую покидаєш? Не покину, моя мила, не покину... Возьму я тя за рученьки, як дитину!..»*. Діалог на його початку формує модель подієвості, втіленої у вчинках героїв: інспектор із властивим йому сугестіюванням переконує пані Заповичеву, що дівчині треба їхати до Львова навчатися. Дівчину Байдачевський переконав раніше, застосувавши іншу аргументацію, яка посилила її відчуття сорому: інспектор натякає на хворобу, яку передав Юлії статевим шляхом, та на необхідності якнайшвидшого лікування, забороняючи звернутися їй за допомогою до матері.

Дівчина продовжує поводити себе як жертва, оскільки не здатна на рішучу відсіч навіть після таких драматичних подій: «ох, я проклята!.. Отче, мамо! Добрі ви мої духи, простіть мені! – проговорила придушеним голосом Юлія, зложивши руки, мов до молитви, і піднісши очі в небо» [165, с. 109]. Відповідно, внутрішнє сум'яття у душі героїні нарастає. Неширість із матір'ю дає Заповичевій невірний слід – як свідчення втоми доньки та її переживання через роботу. Спроба діалогу з дівчиною вилилося в нещирий обмін репліками. Зміна у дівчині підтверджується її словами: «ціле життя – то мука, гірка мука» [165, с. 110], що свідчать про початок дорослішання – важкого і травматичного для дівчини. Образ інспектора весь час знаходиться у внутрішньому фокусі зору панночки, не дає висповідатися перед матір'ю, здивованою зміною в поведінці Уляни, викликає залежність від його позиції: «мовчати треба! – сказала Юлія. – Слухати ради того доброго, доброго приятеля!..» [165, с. 110]. А «добрий приятель», вміло маніпулюючи, влаштовує все на свій розсуд.

Останнім шоком для Юльці, який відображений на сторінках повісті, є те, що з ними до Львова їде дружина Байдачевського, а не її матір. Це схоже для неї і на остаточне переривання пуповини, і на смерть водночас, тож має для дівчини одночасно амбівалентний сенс. Як давньогрецький Аїд, інспектор викрадає дівчину у царство тіней – «жінчиних свояків» – принципово незнайомий та ворожий для неї світ. Сльози, прощання

з матір'ю, розцілювання портрету батька – все це провісники нешвидкого повернення дівчини, остаточної смерті її попереднього статусу. Повість закінчується важкими передчуттями невеселого майбутнього життя: «Юлії здавалось, що на її долю, золоту, блискучу, вимріяну, налягла така порожня і не дасться нічим зв'язати...» [165, с. 111]. Від'їзд у місто як у ворожий, незбагнений і незнайомий край, який навряд чи справить позитивний вплив на героїню, є не новим для української літератури прийомом, подібне спостеріглося у творах реалістичної традиції, наприклад, у романі «Повія» Панаса Мирного [76].

Повість практично має відкритий кінець, який залишає за читачем право домодельовувати події, які мають відбутися у Львові, залишаючи це поза поглядом наратора. Така відкрита кінцівка спонукає до комунікації між автором і читачем, змушує замислитися, апелює до співчуття. Отже, означуємо повість як *експериментальну* через невеликий обсяг, редукцію сюжету, всевідність наратора, наявний і яскраво виражений міфологізм (у формуванні образів на базі міфу про Кору-Персефону та Аїда, у фольклорно-міфологічному аспекті триєдності в композиції тексту) та психосимволізм, включення до тексту оніричних видінь, внутрішніх діалогів, діалогів-агонів, звертання до «квіткового стилю», що надає твору сецесійного звучання.

Висновки до четвертого розділу

Отже, експеримент із прозовими жанрами та стилями дав можливість виділити маловідому творчість С. Яричевського в окремий розділ. Поезії у прозі рідко ставали об'єктом літературознавчого дослідження, повість не ставала жодного разу. Наративні моделі експериментальних фанрових форм представлені у Додатку Г.

Поезії у прозі С. Яричевського є втіленням неоромантичної наративної моделі, вони демонструють неординарність творення художнього світу, поєднання традиційних та експериментальних наративних прийомів. Базовим конфліктом у збірці «Серце мовить» і циклі «Дев'ята симфонія» є розрив між мрією та буденністю, у творенні образів за принципом контрасту, у звертанні до емоційних ситуацій, у збільшенні кількості риторичних фігур для активізації читача, для емоційного залучення його до співпереживання. Герої, відповідно, теж неоромантичні – це найчастіше або духовні символічні істоти – ангели та херувими, які тонко впливають на видозміну реальності (у більшості випадків за допомогою слова), або свідомі жінки, яким не дано досягти особистого щастя. Експериментальність поезій у прозі С. Яричевського постає у незвичному наративному моделюванні: чергуються пришвидшений (калейдоскоп подій, емоцій) та ретардований (за допомогою вставок з пісень та риторичних звертань і запитань) наративні темпи. Також поєднується гетеродієгетична та гомодієгетична нарація, що в залежності від ситуації творить або ефект тотальності в зображенні описуваних явищ, або ефект наближення до читача. Хронотоп найчастіше символічний, певним чином міфологізований, він поєднує реальні обриси предметів із неймовірними істотами та ситуаціями («окрилені лицарські коні», калинова дудочка, що промовляє людським голосом тощо), залучає архетипічні образи-символи матері, сонця, пісні, могили, вітру а також звертання до постатей, що стали символічними: Христа, Будди, Конфуція, Каїна, в авторській інтерпретації – також Л. ван Бетховена, розтягується з далекого минулого в далеке майбутнє. Мовленнєве вираження суб'єктивної свідомості персонажа поєднується з площинами наратора та інших персонажів, втілюючи прийом переплетення голосів. Оповідач чітко моделює комунікативні ситуації, апелюючи до нарататора, ставлячи риторичні запитання, змушуючи задуматися над універсальними аксіологічними категоріями у загальнолюдському, національному та особистісному вимірах.

Повість «Прокажена, або шумовини суспільності» вперше здобулася на наукове дослідження – з позицій наратології та залучення психоаналітичних підходів. Аналіз повісті показав, що твір поєднує традицію та новаторство в українській літературі межі століть. *Традиційність* спостерігається у специфіці конфлікту – зваблення молодії дівчини поважним паном, адже подібна ситуація була властива оповідним структурами епічних творів другої половини XIX ст. (Г. Квітки-Основ'яненка, Панаса Мирного, Т. Шевченка та ін.), темі народництва, співчутті наратора до героїні. *Авторським експериментом* було моделювання дієгезису в модерному ключі, що властивий європейським сецесійним літературним віянням межі століть, до яких був близький митець, звертання до «квіткового стилю», у повісті зустрічаємо психологізовані діалоги-агони, сугестійно-маніпуляційні впливи, напружені внутрішні діалоги, голоси, постійний перехід фокалізації від інтроспекції до подієвого ряду, символічність зображення, всевідність наратора та вияв ставлення до героїв у способі моделювання дійсності, увагу до аудіальних, візуальних, символізованих елементів, відкритість фіналу як свідчення відкритої комунікативної ситуації.

Повість є невеликою за обсягом, схожа на розлоге оповідання з вставками з фольклору та елементами потоку свідомості. Експериментування з внутрішнім мовленням у творі наближає його до модерністичних зразків повісті (наприклад, творів О. Кобилянської, М. Коцюбинського, О. Плюща) – з символізованим та редукованим сюжетом, великою кількістю вставок внутрішнього мовлення, фрагментаризованістю та парцельованістю авторського письма, чергуванням номінаційних та подієвих рядів.

ВИСНОВКИ

Становлення парадигми наративного дискурсу відбувалося у ХХ ст. на засадах двох існуючих наукових шкіл – структуралізму (який ішов від внутрішніх моделей тексту) та рецептивної естетики (який рухався від рецепції до тексту). Короткий огляд наратології як науки засвідчив її досягнення та перспективи у трьох періодах розвитку: доструктуралістському (К. Леві-Стросс, В. Пропп, І. Франко), структуралістському (Ж. Женетт, Ц. Тодоров, В. Шмід) та постструктуралістському (М. Кросслі, Дж. Комбс, Дж. Фрідмен). Вітчизняна наратологія розвивається дуже активно саме у наш час, про що свідчать монографічні та дисертаційні видання, статті та розвідки Л. Мацевко-Бекерської, І. та О. Папуші, М. Руденко, М. та О. Ткачуків, В. Сірук та ін.

Наявний термінологічний та методологічний плюралізм створює певні неузгодженості та складнощі аналізу (зокрема, у працях Л. Мацевко-Бекерської, В. Сірук, О. Ткачука) та мотивує звертання до обраної методології з метою її прояснення. Так, визначення наративної моделі не представлене у словниках, що свідчить про недостатній рівень теоретичного осягнення базових категорій наратології. У якості робочого визначення запропоновано наступне: **наративна модель** – це спосіб організації викладу та водночас класифікаційний критерій, який дозволяє проаналізувати твори літератури шляхом оцінки їх складників: побудови, структури, подачі історії, способу ведення діалогу між наратором та нарататором у межах художньої комунікації.

За основу аналізу було обрано класифікацію наративних моделей (модусів), розроблену В. Балдинюк, оскільки вона видається найбільш універсальною і включає такі *елементи побудови моделей*: історична основа, тип і метод побудови наративу, тип наратора: першо- чи третьоособовий, властиві прийоми оповіді (розповіді), наративний темп, спосіб зображення

художнього світу, специфіку героя, хронотоп, засоби емоційного впливу на читача.

Для уникнення термінологічної неузгодженості різновид мистецького експериментування в галузі літератури в роботі позначено поняттям **«художній експеримент»** у значенні новаторської творчо-інтелектуальної діяльності письменника, стратегії прагнення до видозміни, переосмислення, ревізії традиційного ідейно-тематичного зрізу, системи образів, викладових форм, свідомої їх трансформації для отримання та передачі читачеві знання про дійсність, що є найбільш адекватним часові.

Найчастіше дослідники розвитку літературного процесу звертаються до експериментальних творів із авторською настановою на руйнування традиції, що набули найповнішого представлення в пореволюційні роки (1920-1930-і рр.). Проте ми, спираючись на авторитетні думки О. Боярчук та Ю. Коваліва, трактуємо **експеримент** в літературі значно ширше – як певний *металітературний наратив*, а **експериментальний твір** – відповідно як *понаджанрову категорію* універсального характеру. Такий підхід значно збільшує можливості розгляду суті мистецького експериментування та розширює його хронологічні межі.

Застосування такого розширеного трактування надало можливість аргументувати наявність певних експериментаторських підходів і рис у творчості одного з незаслужено маловідомих авторів різностильових творів періоду *fin de siècle* – С. Яричевського. Внаслідок проведеного аналізу літературних даних нами визначено місце експерименту в контексті взаємних трансформацій традиції та новаторства у його творчості і *засвідчено про прояв експериментаторства в українській літературі вже у 90-их рр. XIX ст.*

Серед *властивостей художнього експерименту* періоду межі століть ми насамперед виділяємо такі: ліризація та символізація прози, імпресіоністичність, синестетичність художньої мови, полістилістика, розширення тематичного спектру, стирання меж між реальним та ірреальним світом, ігровий принцип, психологізація, що втілюється через проникнення

у свідомість персонажа на рівні моделювання його індивідуальної картини світу. Актуальним у контексті художнього експериментування переходною доби стає розгляд явища *сецесії*, властивого європейському мистецькому дискурсу (А. Матусяк), відгомін якого знаходимо і в українській літературі – у творчості, зокрема, О. Авдиковича, «Молодої Музи», Марка Черемшини, С. Яричевського, та ін.

Рух сецесіонізму розгорнувся у Європі, головним чином в Австро-Угорській імперії, у 1890-их рр., коли С. Яричевський перебував у Відні. *Риси сецесійності в літературі* – переважання жанрових форм малої прози, орнаментальна та символічна насиченість, урбанізм (творення міського тексту), емоційна та емпатична чутливість, тонкий психологізм із заглибленням у несвідоме – різною мірою присутні у прозі митця.

Звертання до *постаті С. Яричевського* у біографічному плані пов'язане з тим, що художнє мислення, сформоване за життя митця під впливом соціально-історичних обставин, вплинуло на визначення творчої стратегії письменника, на вибір проблемно-тематичного спектру, на спосіб представлення життєвого матеріалу у творчому доробку. Крізь призму біографічного методу ми розглянули життєвий шлях С. Яричевського, зробивши максимально повний виклад, який синтезував і структурував інформацію, зібрану різними бібліографами, та одержали психологічний і творчий портрет інтелігента-літератора та громадського діяча періоду межі XIX–XX ст. Була укладена максимально ґрунтовна *біографія* С. Яричевського, простежено становлення парадигми художнього мислення митця, сформульований психотип письменника. Визначено вплив *експериментального духу Віденської сецесії* на формування його творчої стратегії.

В ході написання роботи було зібрано *джерельну базу всіх доступних прозових текстів автора*, проведено її наратологічний аналіз та визначені відповідні класифікаційні критерії.

Мала проза завжди була в авангарді жанрово-стильового експериментування з точки зору проблемно-тематичних новацій та пошуків в царині викладових форм. Новелістичний доробок С. Яричевського складають збірки: «На філях життя», «Між терням і цвітом», «З людського муравлиська» і цикли «Вірую», «Горатинські оповідання». У роботі подано коротку анотацію зазначених збірок та циклів, що репрезентує доробок автора у його хронологічному зрізі. Такий виклад дозволив простежити розвиток як тем, так і способу їх художнього втілення на рівні наративних структур (за класифікацією Ж. Женетта, яку модифікувала М. Руденко). Найбільше експериментів письменник здійснив вже у зрілій прозі.

Нами представлено найповніший на даному етапі *огляд критичних досліджень*, з яких постає неоднозначність поглядів на постать митця: від кліше «письменник-демократ» та реалізоцентричних тенденцій оцінки – і до найсучасніших означень: сецесійний, модерний письменник. Беручи до уваги різні підходи до оцінки художнього викладу, для більш глибокого розгляду та адекватної класифікації ми звернулися до поглядів дослідників творчості письменника М. Ласло-Куцюк та В. Челбарах, які аналізують малу прозу письменника з огляду на існування в ній двох тенденцій – реалізоцентричності та ліричної мозаїчності. У термінах І. Денисюка першу співвідносимо з «новелою акції», що тяжіє до зображення зовнішнього конфлікту, а другу – з «новелою настрою», яка моделює сюжет як розвиток внутрішнього конфлікту героя.

Вважаємо за потрібне модифікувати цю класифікацію для більш повного представлення типів художнього моделювання фікційного світу у малій прозі С. Яричевського шляхом розширення кількості і змісту застосованих класифікаційних критеріїв, а саме врахувати домінування певного епічного / ліричного / драматичного начала, принцип побудови твору, тип наратора і наративної ситуації, наративного темпу, особливості розгортання дієгезису й відповідних художніх прийомів і технік, втілення актуального хронотопу, застосування відповідної фокалізації, психологізація

викладу тощо. На основі такого багатокритеріального оцінювання розглянутих у розділі творів, ми *пропонуємо застосувати* до всього новелістичного доробку митця *наратологічну класифікацію*, що передбачає його розподіл за трьома моделями згідно принципу жанрово-стильової відповідності:

1. Модифікована епіко-реалістична модель, яка включає оповідання з домінуванням епічного начала, тяжінням до сюжетності реалістичного прозописьма, що зазнає тематичних та наративних трансформацій. Розглядаємо цю модель на прикладах творів, тематично угрупованих у кілька блоків: замальовки з великоміського життя австрійської столиці («Проблематик», «Солодке ім'я «Артист», «Ох! Тоті романи!»), твори про кризу патріархальності («Пустка», «Палій», «Неправдива невістка»), гумористичні оповідання («Казета», «Як Сніжка щось по ночі водило і що то було?», «Рух в руських товариствах»), твори громадсько-політичного звучання («Шовініст», «Господин книжки», «Вірую...»), відтворення мілітарної проблематики («Пан-оберлейтнант»). Проблематика творів переважно екзистенційна та етично маркована. Моделі притаманні такі прийоми, як комбінування наративів, поєднання гетеро- та гомодієгетичної нарації, використання прийомів «текст у тексті», контрасту, рефрену (за принципом анафори чи епіфори), залучення аудіовізуальних ефектів, ментального діалогу, фантомної маски, градації як структуротвірного принципу, актуального хронотопу тощо.

Особливостями організації подієвого ряду у новелістиці є причинно-наслідкові зв'язки, визначена часова та просторова структури, змінність ситуацій. Точка зору зазвичай зосереджується не на самій події, а на її сприйнятті з боку одного з персонажів. На рівні художнього простору автору властиве новаторське зображення віденського топосу, нових соціальних типів. Гумористичним творам притаманні прийоми гротеску, трагіфарсу, трікстерства.

2. Лірико-імпресіоністична модель, яку представляють новели з мозаїчним принципом побудови, що полягає у komponуванні фрагментарних образів, підпорядкованих психологічному сюжету, в апелюванні до «вічних тем», що наближує тексти до поетики імпресіонізму, наприклад, у творах «Чорна смерть», «Під самий Великдень», «Свята книга», «Madame sans gêne».

Особливістю нового типу викладу став показ психологічного процесу як прийому розкриття характеру героя, який на структуротвірному рівні провокує зменшення числа персонажів та творить граничну концентрацію викладу, переважає гомодієгетична нарація. Автор використовує такі наративні техніки, як поєднання реального та символічного наративів, проекції з минулого в сучасне, потік свідомості, контрастні художні паралелі і зіставлення, оніричні вставки, символіко-ліризований пейзаж, внутрішні діалоги персонажів, що наближає доробок автора до сецесійного мистецтва. За мозаїчним принципом розгортання внутрішнього сюжету автор проєкспериментував з жанрами трілеру та хорору у новелі «Страшний товариш».

2. Драматизована модель, яка об'єднує тексти, що становлять собою діалоги, побудовані за драматургічним принципом, зокрема оповідання «Антихрист надходить!», «Довірочна нарада», «Кельнер». Драма, на відміну від прозового тексту, покликана передати подію в її безпосередній вербальності, тож ця модель об'єднує тексти, експериментально створені без авторських ремарок, проте з діалоговою настановою на комунікативність, що проявляється у формах діалогу, полілогу за принципом поліфонізму (багатоголосся) або діалогізованого монологу.

Експериментування С. Яричевського з прозовими жанрами та стилями дало нам можливість виділити в окремий розділ з **експериментальними жанрофами**, куди відносимо його маловідомі і тому практично недосліджені поезії у прозі автора як *ліро-епічне новаторство* періоду *межі століть* та *експериментальну повість* зі зредукованим сюжетом та

посиленим психологізмом. Специфіка моделювання нарації С. Яричевського в цих жанрових формах дає змогу виділити два типи наративних моделей – неоромантичну та міфопсихологічну.

Поезії у прозі передають неабиякий хист автора, неординарність моделювання художнього світу, поєднання традиційних та експериментальних наративних прийомів. У збірці «Серце мовить» та циклі «Дев'ята симфонія» **неоромантичний тип моделі** постає у специфіці базового конфлікту – розриві між мрією та буденністю, в пориванні *in blau*, у творенні образів за принципом *контрасту*, у звертанні до емоційних ситуацій, у збільшенні кількості риторичних фігур для активізації читача, для емоційного залучення його до співпереживання. *Герої*, відповідно, теж **неоромантичні** – це найчастіше або духовні символічні істоти – ангели та херувими, які тонко впливають на видозміну реальності (у більшості випадків за допомогою слова), або свідомі жінки, яким не дано досягти особистого щастя.

Експериментальність поезій у прозі С. Яричевського полягає у специфічному наративному моделюванні: чергуються наративні темпоритми (пришвидчений та ретардований), поєднуються гетеродієгетична та гомодієгетична нарація (залежно від ситуації створює ефект тотальності описуваних явищ або ефект наближення до читача), втілюється прийом переплетення голосів і апеляція до нарататора через постійні риторичні запитання. *Хронотон* найчастіше символічний, певним чином міфологізований, поєднує реальні обриси предметів із неймовірними істотами та ситуаціями, залучає архетипічні образи-символи (матері, сонця, пісні, могили, вітру, а також звертання до постатей, що стали символічними: Христа, Будди, Конфуція, Каїна, в авторській інтерпретації – також Людвіга ван Бетховена), розтягується з далекого минулого в далеке майбутнє.

Експериментальний повісті «Прокажена, або Шумовини суспільності» властива **міфопсихологічна модель**, яка поєднує традицію (у специфіці конфлікту) та новаторство (у способі його розкриття)

в українській літературі межі століть. Залучення методів аналітичної психології дає змогу глибшого дослідження *психології конфлікту*. На міфологічному ґрунті стосунки головних героїв (Уляни та Байдачевського) постають як стосунки богині весни Кори та її викрадача бога підземного царства Аїда, у яких дівчина внутрішньо лишилася в стані жертви і не пройшла жіночого становлення.

Авторським *експериментом* було моделювання дієгезису в модерному ключі (властивий європейським сецесійним літературним рухам межі століть), звертання до «квіtkового стилю». Повість є невеликою за обсягом, схожа на розлоге оповідання з вставками з фольклору та елементами потоку свідомості. Твір написаний у модерному ключі, тому містить психологізовані діалоги-агони, напружені внутрішні діалоги, символічність зображення, потік свідомості, постійну зміну фокалізації (від інтроспекції до подієвого ряду), символічність зображення, всевідність наратора, увагу до аудіальних, візуальних, символізованих елементів, відкритість фіналу як свідчення відкритої комунікативної ситуації. *Експериментування* з внутрішнім мовленням у творі наближає його до модерністичних зразків повісті (наприклад, творів О. Кобилянської, М. Коцюбинського, О. Плюща).

Маючи досвід журналістської роботи (зокрема, для знаного журналу «Буковина»), митець у творах надає слово персонажам, приділяє велику увагу мотивації їхніх вчинків. Новели та оповідання з прозових збірок «На філях життя», «Вірую», «З людського муравлиська», «Між терням і цвітом», «Горатинські оповідання», повість «Прокажена, або шумовини суспільності», поезії у прозі зі збірки «Серце мовить» та циклу «Дев'ята симфонія» тримали у фокусі уваги людину в ситуації соціальних зрушень кінця ХІХ ст. Автор вводить у дієгезис *урбаністичне тло*, зокрема, Відня.

Особливостями організації подієвого ряду у творах митця є причинно-наслідкові зв'язки, визначена часова та просторова структури, змінність ситуацій, представлення не просто переліку подій, а нарації про події, *фокалізація* зазвичай зосереджується не на самій події, а на сприйнятті її

з боку одного з персонажів. Якщо наратор виражено присутній у внутрішньотекстовому просторі, він передає своє оцінне ставлення до того, що відбувається. В такому випадку і вступ, і останні слова твору містять ненав'язливий, але цілком конкретний вияв ставлення, що знаходить вираження в позиції оповідача, який в емоційному плані не залишається стороннім спостерігачем, хоч і не завжди постає актантом і рушієм сюжету.

Таким чином, у виявлених наративних моделях С. Яричевський наслідує елементи традиції реалістичного письменства XIX ст. з відстороненою оповідністю і водночас входить у річище європейської сецесійної літератури із властивим їй наративним експериментуванням. Така характеристика творчості письменника оприявлює трансформаційні процеси періоду *fin de siècle*. Причиною широкого культурного погляду С. Яричевського була географічна та ментальна *близькість до європейських літературних рухів*, зокрема до групи митців «Віденський Сецесіон». *Віденський топос* сприяв проявам оновлення традиційної мистецької парадигми у творчості митця, є експериментальним для української літератури. На нашу думку, адекватним поняттям для визначення особливостей творчості митця є *сецесійність* як *художня домінанта*, яка не є цілісним стилем, а пов'язана із синкретичним поєднанням символізму, імпресіонізму, реалізму в малій прозі С. Яричевського, що відображає специфіку наратування письменника у руслі австрійсько-українських взаємин літератури періоду *fin de siècle*. Такий аспект дозволяє поглибити знання про творчість автора та розширити уявлення про весь період літератури межі XIX–XX ст. у контексті європейської міжлітературної взаємодії. Доробок С. Яричевського заслуговує на місце в українській і світовій літературі завдяки високому художньому рівню його експериментальної прози, що засвідчив проведений аналіз наративних моделей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Адорно Т.* Теорія естетики / Теордор Адорно. Пер. з нім. – К.: Основи, 2002. – 518 с.
2. *Андрухович С.* Фелікс Австрія: роман / Софія Андрухович. – Львів: Вид-во Старого Лева, 2014. – 288 с.
3. *Андрущенко І. В.* Культура Австро-Угорщини кін. XIX – поч. XX ст. Духовний злет доби історичного занепаду / І. В. Андрущенко. – К.: Альтерпрес, 1999. – 225 с.
4. Антологія австрійської прози початку XX століття / П. Альтенберг та ін.; уклад.: В. Фабер та ін.; відп. ред. В. Фабер, М. Воробей; післямова Й. Зоннляйтнер; пер.: Андрущенко І. та ін. – Київ: Темпора, 2014. – 448 с.
5. *Балдинюк В. Д.* Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука): дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Віра Балдинюк, НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2004. – 175 с.
6. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательного текста / Роллан Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Московского университета, 1987. – С. 387-422.
7. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин; сост. С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
8. *Бедненко Г.* Греческие богини: Архетипы женственности / Галина Бедненко. – М.: Независимая фирма «Класс», 2005. – 184 с.
9. *Бенюк О. Б.* Поняття «експеримент» у логіці мистецьких подій кінця XIX – першої третини XX століття): дис... канд. філософ. наук: 09.00.08 / Олеся Бенюк, КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2004. – 182 с.

10. *Бертран А.* Гаспар из тьмы: Фантазии в манере Рембрандта и Калло / Алоизиус Бертран. Изд. и подгот. Н. И. Балашов и др., пер. с франц. Е. А. Гунста, примеч. Ю. Н. Стефанова. – М.: Наука, 1981. – 351 с.
11. *Бехер И. Р.* В защиту поэзии / И. Р. Бехер; Пер. с нем. Е. Кацевой; Предисл. Т. Мотылевой. – М.: Изд-во иностр. лит., 1959. – 373 с.
12. *Бігун О. А.* Типологія жанру поезії в прозі (французька та українська літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст.): дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Ольга Бігун, Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2008. – 181 с.
13. *Богайчук М. А.* Письменники Буковини: Посібник / М. А. Богайчук, Р. Й. Дуб; Ред. Григорчук О. С. Чернів. обл. наук.-метод. ін-т післядиплом. освіти. – Чернівці, 1998. – 208 с.
14. *Богачевська І. В.* Християнська наративна традиція: філософсько-релігієзнавчий аналіз: автореф. дис... д-ра філос. наук: 09.00.11 / І. В. Богачевська, Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2007. – 36 с.
15. *Богиня Н.* Поетика експерименту в творчості Гертруди Стайн: рівень перший (від «Q.E.D.» до «Ніжних гудзиків») / Наталія Богиня. – Дніпродзержинськ: ДДТ, 2011. – 310 с.
16. *Бодлер Ш.* Поезії / Шарль Бодлер. Пер. з франц. Д. Павличко, М. Москаленко; ред.-уп. М. Москаленко, вст. ст. Д. Павличка, післямова Д. Наливайка. – К.: Дніпро, 2001. – 266 с.
17. *Больнов О. Ф.* Философия экзистенциализма. Философия существования / Отто Больнов; сост. Ю. А. Сандулов; науч. ред. А. С. Колесников, В. П. Сальников; Санкт-Петербургский ун-т. – С.Пб.: Лань, 1999. – 224 с.
18. *Боярчук О. М.* Експериментальна проза 20-их років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Оксана Боярчук, К.: КНУ ім. Тараса Шевченка. – К., 2003. – 220 с.

19. *Брокгауз-Ефрон* // Большая советская энциклопедия: В 66 томах (65 т. и 1 доп.) / Гл. ред. О. Ю. Шмидт. – 1-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1926-1947. – Режим доступа: <http://mail.enc-dic.com/brokgause/Rogatin-11271.html>

20. *Брокмейер Й., Харре Р.* Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 29-42.

21. *Бунчук С.* У віршувальній робітні Сильвестра Яричевського // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка: Збірник наук. праць з нагоди 60-річчя д. філол. н., проф. М. Ткачука / За ред. д. філол. н. Поплавської Н. М. – Серія: Літературознавство. – Вип. 27. – Тернопіль: ТНПУ, 2009. – С. 229-236.

22. *Вавренчук І.* Гуцульська музична сецесія та стиль закопанський / Ирина Вавренчук // Львівсько-ряшівські наукові зошити – Lwowsko-Rzeszovskie zeszyty naukowe. – № 1. – Львів-Ряшів: ЛНУ ім. І. Франка, Uniwersytet Rzeszowski. – С. 225-232.

23. *Васильєва М. Б.* Українська модерна новела кінця ХІХ – початку ХХ століть: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Майя Васильєва, Одеський національний ун-т ім. І.І.Мечникова. – О., 2003. – 196 с.

24. *Васьків М. С.* Романні форми в українській експериментальній літературі 1920-30-х рр.: генеза, проблематика, жанрові модифікації й різновиди: дис... д-ра філол. наук: 10.01.01, 10.01.06 / Микола Васьків, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – 407 с.

25. *Вихор І. В.* Дискурс міста в українській поезії кінця ХІХ – першої половини ХХ століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Інна Вихор, Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Т., 2011. – 20 с.

26. *Гадамер Г.-Г.* Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Ганс-Георг Гадамер. Пер. з нім. Ред.: Є. Горева; Упор. Д. Наливайко. – К.: Юніверс, 2001. – 280 с.

27. *Гаєвська Н. М.* Художнє осмислення психології особистості в прозі Євгенії Ярошинської [Електрон. ресурс] / Н. М. Гаєвська // Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 39(1). – С. 216-221. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_39\(1\)__30](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_39(1)__30)
28. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменологія духу / Г. В. Гегель; пер. П. Таращук; ред. пер. К. Кушаков. – К.: Вид-во С. Павличко «Основи», 2004. – 548 с.
29. *Гёте И. В.* Страдания юного Вертера; Эгмонт; Ифигения в Тавриде / И. В. Гёте; сост. и примеч. И. С. Веселовой; вступ. ст. А. Н. Веселовского; пер. с нем. Н. Касаткиной. – Харьков; Белгород: Клуб семейн. досуга, 2014. – 428 с.
30. *Гнатюк М.* Українсько-німецький білінгвізм: пограниччя чи діалог ідентичностей / М. Гнатюк. – Вісник Львівського університету. – Серія філологічна. – 2014. – Вип. 60, ч. 1. – С. 10-18.
31. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: в 9 т. / Н. В. Гоголь. – М.: Русская книга, 1994. – Т. 1-2: Вечера на хуторе близ Диканьки. – 1994. – 493 с.
32. *Гуляр Т. Б.* Прозова лірика: генеза, еволюція, жанристика: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тарас Гуляр, Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. – Київ, 2013. – 20 с.
33. *Гундорова Т.* Проявлення Слова: дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – Вид. 2-ге, переробл. та допов. – К.: Критика, 2009. – 447 с.
34. *Гундорова Т. І.* Дискурсія українського модерну. Постмодерна інтерпретація: дис... д-ра філол. наук: 01.01.01; 10.01.06 / Тамара Гундорова; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1996. – 373 с.
35. *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / І. Денисюк. – Наук.-вид. тов. «Академічний Експрес». – Львів, 1999. – 280 с.

36. *Деркач Л. М.* Наративна модель як спосіб художньої презентації світу / Лариса Деркач // Наукові записки ТНПУ. – Серія: Літературознавство. – Вип. 31. – С. 245-256.

37. *Деркач Л. М.* Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Лариса Деркач; Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. – Луцьк, 2008. – 226 с.

38. *Долга Н. М.* Модус перехідності в англійській та російській «малій прозі» рубежу XIX-XX ст. (неоромантизм і неореалізм): дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Наталя Долга, Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. – О., 2010. – 202 с.

39. *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: в 7 т. / Ф. М. Достоевский. – М.: Лехіка, 1994. – Т. 3: Идиот: роман: В 4 ч. – 1994. – 619 с.

40. *Дочинець М. І.* Многії літа. Благії літа: заповіти 104-річного Андрія Ворона – як жити довго в здоров'ї, щасті і радості / Мирослав Дочинець. – Мукачево: Карпатська вежа, 2014. – 147 с.

41. *Дуб Р.* Літературно-мистецька Кіцманщина: Путівник / Р. Дуб, ред. М. Куєк. – Чернівці: Б. в., 2003. – 39 с.

42. *Єременко О. В.* Літературний образ у стильовому полі синкретизму: (на матеріалі укр. прози другої половини XIX – початку XX ст.) / Олена Єременко. – К.: Євшан-зілля, 2008. – 320 с.

43. *Єшкілев В.* Сецесія / В. Єшкілев // Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ, 1998. – С. 100.

44. *Женетт Ж.* Фигуры / Жерар Женетт. – В 2-х т. – Т. 1-2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.

45. *Журенко О. М.* Модерні тенденції української романістики 20-х рр. XX ст.: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ольга Журенко, Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2002. – 188 с.

46. *Зайцева К. В.* Наративні моделі в сучасній дитячій літературі (на матеріалі української, білоруської прози): автореф. дис... канд. філол.

наук: 10.01.05 / Катерина Зайцева, Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2015. – 19 с.

47. *Зельдхейи-Деяк Ж.* «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева. К проблеме жанра / Ж. Зельдхейи-Деяк // Русская література. – 1990. – № 2. – С. 188-194.

48. *Золя Э.* Собрание сочинений: В 26-ти т. / Эмиль Золя. Пер. с франц. Под общ. ред. И. Анисимова и др. – М.: Гослитиздат, 1960-1967. – Т. 24: Из сборников «Что мне ненависно», «Экспериментальный роман». – М.: Худож. лит., 1966. – 566 с.

49. *Иванов В., Топоров В.* Славянские языковые моделирующие системы: Древний период. – М.: Наука, 1965. – 246 с.

50. *Ивасюк М. Г.* Писатель-демократ Сильвестр Яричевский. Жизнь и творчество: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.642 «Литература народов СССР (украинская)» / М. Г. Ивасюк, Одесский государственный институт им. И. И. Мечникова. – О., 1971. – 20 с.

51. *Икитян Л. Н.* Художественный эксперимент как творческая стратегия в прозе и драматургии Леонида Андреева: дис... канд. филол. наук: 10.01.02 / Людмила Икитян, Тавр. нац. ун-т им. В. И. Вернадского. – Симф., 2011. – 219 с.

52. *Ивасюк М.* Сильвестр Яричевський – поет і громадянин / Михайло Івасюк // Сузір'я українських талантів (1871 року народження): Хрестоматія. – Т. 2. – К.: КиМУ, 2012. – С. 723-728.

53. Історія української радянської літератури / АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка; редкол: С. А. Крижанівський (відп. ред.) та ін. – перероб. і доп. вид. 2-го т. – К.: Наук. думка, 1965. – 863 с.

54. *Капленко О. М.* Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Оксана Капленко, НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2005. – 194 с.

55. *Капленко О.* Перші кроки вітчизняної наратології / Оксана Капленко // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 81-84.
56. *Клочек Г.* Художнє мислення письменника як формотворчий чинник. Режим доступу: <http://www.anvsu.org.ua/index.files/Articles/Klochek2.htm>
57. *Кобринська Н.* Ядзя і Катруся та інші оповідання / Н. Кобринська. – Л.: Українсько-Руська видавнича спілка, 1904. – 156 с.
58. *Ковалів Ю.* Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: підручник: у 10 т. / Юрій Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – Т. 1: У пошуках іманентного сенсу. – 512 с.
59. *Ковалів Ю.* Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: підручник: у 10 т. / Юрій Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – Т. 2: У пошуках іманентного сенсу. – 2013. – 622 с.
60. *Коцюбинський М. М.* Твори: в 3 т. / М. М. Коцюбинський. – Київ: Дніпро, 1979. – Т. 2: Оповідання (1901-1909). – 1979. – 285 с.
61. Краткий словарь по эстетике / Под ред. М.Ф. Овсянникова. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.
62. *Лассаль Ф.* О сущности конституции: речь, произнесенная в одном Берлинском фрейне / Ф. Лассаль. Пер. с нем.; предисл. Э. Бернштейн. – О.: Буревестник, 1905. – 23 с.
63. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология / Клод Леви-Стросс. – М.: Академический проект, 2008 г. – 555 с.
64. *Левченко Г.* Квітковий стиль та уламки орфічного міфу в ліриці Лесі Українки / Галина Левченко // Слово і час. – № 2. – 2012 р. – С. 21-31.
65. *Легкий М. З.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка: Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. 10.01.01 / Микола Легкий; Львів. держ. ун-т ім. І.Франка. – Львів, 1997. – 17 с.
66. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.

67. Літературознавча енциклопедія У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 622 с.
68. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ Академія, 1997. – 752 с.
69. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство: параллель между великими людьми и помешанными / Ч. Ломброзо. – К.: Україна, 1995. – 276 с.
70. *Лопушан Т. В.* «Мала» проза Ореста Авдиковича і розвиток західноукраїнської новелістики 90-х років XIX століття-1900-х років: Автореф. дис... на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. 10.01.01 / Т. В. Лопушан, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2001. – 19 с.
71. *Луцицька М. Є.* Наративні моделі великої прози Євгена Гуцала: дис.... канд. філол. наук: 10.01.01 / Марина Луцицька, Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2011. – 205 с.
72. *Макаров А. М.* Світло українського бароко / А. М. Макаров; Ред. Ю. Косенко. – К.: Мистецтво, 1994. – 285 с.
73. *Мартич Ю.* Путь новели / Ю. Мартич. – К.: Держлітвидав УРСР, 1955. – 278 с.
74. *Матусяк А.* Сецесійний дискурс письменників «Молодої Музи» // А. Матусяк // Слово і час. – № 6. – 2008. – С. 35-50.
75. *Мацевко-Бекерська Л. В.* Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології / Лідія Мацевко-Бекерська. – Львів: Сплайн, 2008. – 405 с.
76. *Мирний П.* Повія / Панас Мирний. – Х.: Фоліо, 2007. – 254 с.
77. Мифология: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – 4-е изд., репринт. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 736 с.
78. *Михида С. П.* Психопоетика українського модерну: проблема реконструкції особистості письменника: монографія / Сергій Михида. – Кіровоград: Поліграф-Терція, 2012. – 349 с.

79. *Миц К. В.* Художня інтерпретація історичної дійсності в українській прозі XIX – початку XX століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Катерина Миц, Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2012. – 20 с.

80. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский; Редкол.: А. Я. Зись (пред.) и др.; Пер. с чеш. В. А. Каменской. – М.: Искусство, 1994. – 605 с.

81. *Наєнко Н.* Проза // Історія української літератури. У 2-х томах / І. О. Дзеверін. – К.: Наукова думка, 1988. – Т. 2. – с. 50-78.

82. *Науменко Н. В.* Мозаїчне панно української малої прози / Наталія Науменко. – Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка: зб. наук. праць. – Серія: Літературознавство. – Вип. 42. – Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. – 268 с. – С .252-254.

83. *Науменко Н. В.* Символіка в образній структурі української новелістики кінця XIX – початку XX ст.: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Наталія Науменко, Національний ун-т харчових технологій. – К., 2002. – 204 с.

84. *Нечиталюк І. В.* Художні особливості малої прози письменників другого плану кінця XIX – початку XX століття: дис.. канд. філол. наук: 10.01.01 / Ірина Нечиталюк. – О.: Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2011. – 196 с.

85. *Ницше Ф. В.* Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше; сост., ред., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьян. – М.: Мысль, 1996. – Т. 1 / Пер.с нем. Я. Берман и др. – 1996. – 832 с.

86. *Новиченко Л. М.* Український радянський роман: (стислий нарис історії жанру) / Л. М. Новиченко; АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – К.: Наук. думка, 1976. – 132 с.

87. *Ортега-и-Гассет Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы: сборник / Хосе Ортега-и-Гассет. Пер. с исп. Послесл. Н. Матяш. – Москва: Радуга, 1991. – 638 с.

88. *Павличко С. Д.* Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко; голов. ред. С. Головка. – 2-ге вид., переробл. і допов. – Київ: Либідь, 1999. – 446 с.
89. *Платонов А.* Сборник / А. Платонов. – М.: Современный писатель, 1994. – Т. 2. Мир творчества, 1994. – 430.
90. *Платон.* Сочинения / Платон. – В 4 т. – М.: Правда, 1969. – Т. 2. – 490 с.
91. *Погребенник В. Ф.* Фольклоризм поезії Сильвестра Яричевського в контексті розвою української літератури від романтичного традиціоналізму до сецесіонізму // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. – Серія: Філологічні науки. – Випуск 1. – С. 5-12.
92. *Погребенник Ф.* Сильвестр Яричевський / Федір Погребенник // Новий вік, орган генеральної ради АРЛУС для українського населення РНР. – Бухарест, 1958. – 1 квітня. – № 147.
93. *Полещук Г. Я.* Поетика прози Миколи Вінграновського: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ганна Полещук, КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – 16 с.
94. *Поліщук В.* Герой, персонаж, актант, актор – розмежування термінів (на матеріалі малої прози В. Назаренка) / Вікторія Поліщук // Слово і час. – 2001. – № 11. – С. 45-50.
95. *Поліщук О. П.* Художнє мислення в контексті естетичної теорії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філософ. наук: спец. 09.00.08 – естетика: рукопис / О. П. Поліщук. КНУ ім. Т. Шевченка, Київ, 2009. – 31 с.
96. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму: літературознавчі студії / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 295 с.
97. «Помалу-малу, братчику, грай...»: Українська народна казка Покуття. – Режим доступу: [http://proridne.org/Українські_народні_казки/Помалу-малу, братчику, грай.html](http://proridne.org/Українські_народні_казки/Помалу-малу,_братчику,_грай.html)

98. *Попович О. О.* Осип Маковей – критик та історик літератури / Наук. ред.: Мельничук Б. І. та ін.; Чернів. держ. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці: Рута, 2001. – 145 с.
99. *Пропп В. Я.* Собрание трудов в 4-х томах / Владимир Пропп. – М.: Лабиринт. – Т. 2: Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. – 1998. – 512 с.
100. *Редчиць Т. В.* Пізня проза Гайміто фон Додерера. Структура та наративні типи: дис... канд. філол. наук : 10.01.04 / Тетяна Редчиць; Черкас. держ. технол. ун-т. – Черкаси, 2011. – 205 с.
101. *Рибась О. В.* Віденський текст Сильвестра Яричевського // Літературознавчі студії: збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філол. – Вип. 43, част. 2. – Київ: Київський університет, 2014. – С. 166-175.
102. *Рибась О. В.* Наративні моделі збірки новел «На філях життя» Сильвестра Яричевського // Літературознавчі студії: збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філол. – Вип. 44, част. 2. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2015. – С. 121-132.
103. *Рибась О. В.* Сильвестр Яричевський у світовому літературному контексті: компаративні паралелі // «Шевченківська весна – 2015»: матеріали XIII Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів, молодих вчених. – К., 2015. – С. 246-249.
104. *Рибась О. В.* Специфіка художнього мислення Сильвестра Яричевського та її реалізація у новелістиці письменника // Літературознавчі студії: збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філол. – Вип. 42, част. 2. – Київ: Київський університет, 2014. – С. 233-240.
105. *Рибась О. В.* Філософія серця в українській поезії у прозі / Оксана Рибась // Літературознавчі студії: збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філол. – Вип. 37, ч. 2. – Київ: Київський університет, 2013. – С. 262-266.

106. *Рибась О. В.* Шевченківські традиції у творчості Сильвестра Яричевського / Оксана Рибась // Шевченкознавчі студії: збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філол. – Вип. 18. – Київ: Київський університет, 2014. – С. 650-658.

107. *Роменець В. А.* Психологія творчості: Навч. посіб. / Володимир Роменець. – 3-тє вид. – К.: Либідь, 2004. – 286.

108. *Руденко М.* Наративна типологія художньої прози Миколи Хвильового / М. Руденко; Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. В. Гнатюка. – Т.: 2003. – 88 с.

109. *Рябченко М. М.* Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любо Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наталка Сняданко, Марина Соколян): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Марина Рябченко; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 19 с.

110. «Серце мовить... і болить...»: метод.-бібліогр. матеріали до 140-річчя від дня народж. укр. письменника С. Г. Яричевського / Уклад. О. Глова. – Чернівці: ЧОУНБ ім. М. Івасюка, 2011. – 20 с.

111. *Сивкова І.* Поезія у прозі як жанр української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Штрихи до проблеми) // Вісник Черкас. ун-ту. – Серія: Філологічні науки. – Вип. 28. – Черкаси: ЧДУ ім. Б. Хмельницького, 2001. – С. 71-76.

112. «Симфонія № 9 D-dur, Op.125». – Режим доступу: <http://www.beethoven.ru/node/70>

113. *Сірук В.* Наративні структури в українській новелістиці 80-90-х років ХХ століття (типологія та внутрішньотекстові моделі): Монографія / Вікторія Сірук. – Луцьк: РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки, 2006. – 224 с.

114. *Сковорода Г. С.* Твори: у 2-т. / Г. С. Сковорода. – К.: АТ «Обереги», 1994. – Т. 2: Трактати; Діалоги; Притчі; Переклади; Листи. – 1994. – 479 с.

115. *Скубачевская Л. А.* Специфика неореализма А. И. Куприна: дис... канд. филол. наук: 10.01.02 / Любовь Скубачевская, Харьковский национальный ун-т им. В.Н.Каразина. – Х., 2007. – 206 с.

116. Словарь української мови / Упор. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко. – В 4-х т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958. – Том 4. – с. 244.

117. Словник української мови: В 11 т. / АН УРСР, Інститут мовознавства / За ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1970-1980. – Т. 4. – 1973 р. – 706 с.

118. *Стефаник В. С.* Твори / В. Стефаник; за ред. Ю. Гаморака; підгот. В. Грабар. – Львів: Піраміда, 2015. – 315 с.

119. *Стогній (Рибась) О. В.* Мілітарний дискурс у творчості Сильвестра Яричевського та Артура Шніцлера / Оксана Стогній // Літературознавчі студії / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філол. – Вип. 47. – К.: Київський університет, 2016. – С. 321-326.

120. *Стогній (Рибась) О. В.* Психологічний наратив повісті «Прокажена, або шумовини суспільності» Сильвестра Яричевського / Оксана Рибась // Літературознавчі студії: збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філол. – Вип. 46 – К.: ВПЦ «Київський університет», 2015. – С. 334-346.

121. *Стогній (Рибась) О. В.* Специфіка наратування у гумористичній прозі Сильвестра Яричевського (На матеріалі збірки «Горатинські оповідання») / Оксана Стогній // *Studia methodologica* / Ternopil V. Hnatiuk National Pedagogical University (Ukraine), J. Kochanowski University in Kielce (Poland). – Issue 41. – Ternopil, 2015. – P. 140-145.

122. *Стогній О. В.* Художній експеримент як структурний елемент прози Сильвестра Яричевського / Оксана Стогній // Науковий вісник Миколаївського нац. університету ім. В. О. Сухомлинського: зб. наук. праць / Серія: філологічні науки (літературознавство). – № 1 (17). – Миколаїв, 2016. – С. 254-259.

123. *Ткаченко Т.* Материнська рефлексія у прозі Леся Гринюка і Сильвестра Яричевського // Наукові записки ТНПУ імені В. Гнатюка / За ред. д. філол. н., проф. Ткачука М. П. – Серія: Літературознавство. – Вип. 37. – Тернопіль: ТНПУ, 2009. – С. 170-174.

124. *Ткачук М. П.* Наративні моделі українського письменства / Микола Ткачук. – Т.: ТНПУ: Медобори, 2007. – 463 с.

125. *Ткачук О. М.* Наратологічний словник / Ред. В. Г. Дончик; Терноп. держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

126. *Тодоров Ц.* Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров; перекл. з франц. Є. Марічева. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.

127. Традиція і новаторство у світовій літературі: зб. / відп. ред. А. Є Нямцу; Чернівецький держ. ун-т ім. Юрія Федьковича, Науково-дослідний центр «Біблія і культура». – Чернівці: Рута, 2000. – 128 с.

128. *Українка Леся.* Зібрання творів у 12 т. / Леся Українка. Ред. колегія: Є.С. Шабліовський (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 1975 р. – Т. 1: Поезії / Упоряд. та приміт. Н.О. Вишневської; Ред. тому А. А. Каспрук,. – К.: Наук. думка, 1975. – 447 с.

129. Українська література у портретах і довідках: Давня література – література ХІХ ст.: Довідник / Кононенко П. П., Погрібний А. Г., Денисюк С. П. та ін.; Редкол.: С. П. Денисюк та ін. – К.: Либідь, 2000. – 358 с.

130. Українська Радянська Енциклопедія: В 12 т. / Редкол.: Бажан М. П. (голов. ред.) та ін. – Вид. 2-е. – К.: Голов. ред. Укр. Рад. Енцикл., 1977-1985. – Т. 12. – К., 1985. – 568 с.

131. Український декламатор «Розвага»: артистичний збірник поезій, оповідань в прозі, монологів, жартів і гуморесок найвидатніших українських поетів і письменників: для читання і декламування на сцені, вечорницях, дома, в громаді... / Уложив О. Коваленко. – 2-е вид. – К.: Вид. І. Самоненко; Тип. С. Кульженко, 1906. – 576 с.

132. Українські письменники: біо-бібліографічний словник: У 5 т. / голова ред. кол. О. І. Білецький. – Х. : Прапор, 2005. – Т. 1: Давня українська література (XI–XVIII ст.) / уклад. Л. Є. Махновець; відп. ред. О. І. Білецький. – 2005. – 976 с.

133. Ученые записки Таврического национального университета им. В. В. Вернадского: Научный журнал. – Серия: Филология. Социальные коммуникации. – Т. 23 (62). № 1. – ТНУ им. В. В. Вернадского. – Симферополь, 2010. – 368 с.

134. *Фащенко В. В.* Вибрані статті / В. В. Фащенко. – К.: Дніпро, 1988. – 373 с.

135. Філософський словник / За ред. члена-кореспондента АН УРСР В. І. Шинкарука. – К.: Головна редакція УРЕ, 1973. – 600 с.

136. *Франко І.* Твори: В 20 т. / І. Франко. Редкол.: Корнійчук О. Є. та ін. – К.: Держлітвидав України. – Т. 16: Літературно-критичні статті / Ред.: О. І. Білецький, 1955. – 466 с.

137. *Фрейд З.* О сновидениях: тотем и табу. Очерки по теории сексуальности. О сновидениях / З. Фрейд: Пер. с нем. – Х.: Фолио, 2005. – 414 с.

138. *Храмович М. А.* Научный эксперимент, его место и роль в познании / М. А. Храмович. – Минск: Изд. БГУ им. В. И. Ленина, 1972. – 230 с.

139. *Челбарах В. В.* Драматургія С.Яричевського крізь виміри ранньомодерністського дискурсу / Челбарах В. В. // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. – Вип. 32 / редкол.: Г. Ф. Семенюк, А. В. Козлов та ін. – Ч. 2. – К.: Твім інтер, 2008. – С. 405-417.

140. *Челбарах В. В.* Жанрово-стильові домінанти малої прози Сильвестра Яричевського // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 76. – С. 69-77.

141. *Челбарах В. В.* Творчість Сильвестра Яричевського в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: дис... канд. філол.

наук: 10.01.01 / Валентина Челбарах. – Маріуполь: Маріуп. держ. гуманіт. ун-т., 2009. – 194 с.

142. *Челбарах В.* Поезія Сильвестра Яричевського в контексті літературних тенденцій порубіжжя XIX – XX віків. – Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/poeziya-silvestra-yarichevskogo-v-konteksti-literaturnih-tendentsiy-porubizhzhya-hih-hh-vikiv#ixzz3YPY3sVdZ>

143. *Челбарах В.* Поетичний спадок Сильвестра Яричевського крізь призму передсимволістської образності // Наукові записки ТНПУ. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2008. – Вип. 23. – С. 90-101.

144. *Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи / Дмитро Чижевський. – Режим доступу: <http://izbornyk.org.ua/chyzh/chyb16.htm>

145. *Шевченко Т. Г.* Кобзар / Тарас Шевченко; уклад.: Дзюба І. М. та ін. – 2-ге вид. – Харків: Клуб сімейн. дозвілля, 2016. – 716 с.

146. *Ширяєва Т. М.* Наративна психологія: теорія та практика / Т. М. Ширяєва // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Психологія і педагогіка. – 2013. – Вип. 22. – С. 213-216.

147. *Шкандрій М. Б.* Модерністи, марксистки і нація: українська літ. дискусія 1920-х рр. / М. Б. Шкандрій; авториз. пер. з англ. М. Климчук. – К.: Ніка-Центр, 2006. – 382 с.

148. *Шкловський В. Б.* О теории прозы / Виктор Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 384 с.

149. *Шмид В.* Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

150. *Шорстке К.* Віденський fin de siècle: політика і культура / Карл Шорстке. – Л.: ВНТЛ-Класика, 2003. – 320 с.

151. *Шумило Н. М.* Під знаком національної самобутності / Н. М. Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

152. *Юнг К.-Г.* Архетип и символ / Карл-Густав Юнг. Перевод: В. В. Зеленский. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

153. *Юр М.* Художній експеримент як творча стратегія українських митців // Сучасне мистецтво: наук. зб. – К.: Фенікс, 2014 р. – № 10. – с. 243-248.
154. *Юрчук О. О.* У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія / Олена Юрчук. – К.: Академія, 2013. – 221 с.
155. *Якубовський Ф.* Від новелі до роману: етюди про розвиток української художньої прози ХХ ст. / Фелікс Якубовський. – К.: ДВУ, 1929. – 266 с.
156. *Яричевський С.* Горемир: поетична казка / Сильвестр Яричевський. – Чернівці, 1906. – 23 с.
157. *Яричевський С.* Княгиня-Любов: староукраїнська драма-дума в трех діях (з трема піснями в нотах) / Сильвестр Яричевський. – Коломия: Галицька накладня Я. Оренштайна, 1903. – 60 с.
158. *Яричевський С.* Між тернем і цвітом (новелі) / Сильвестр Яричевський. – Львів: друкарня В. А. Шийковського, наклад Р. А. Гординського, 1905. – 64 с.
159. *Яричевський С.* Моя згадка про Євг. Ярошинську / Сильвестр Яричевський. – Відділ рукописів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 101 (М. Павлика). – № 642.
160. *Яричевський С.* На філях життя: новелі / Сильвестр Яричевський. – Чернівці: друкарня товариства «Руська рада» І. Захарка, 1903. – 64 с.
161. *Яричевський С.* Серце мовить / Сильвестр Яричевський: поезії в прозі. – Коломия: редакція «Поступу», 1903. – 48 с.
162. *Яричевський С.* Січ іде! Народня драма в трех діях / Сильвестр Яричевський. – Чернівці: друкарня «Австрія», 1907. – 52 с.
163. *Яричевський С.* Твори: в 2-х т. / Сильвестр Яричевський / Підгот. текстів, вступ. стаття М. Ласло-Куцюк. – Бухарест: Критеріон, 1977. – Т. 1. – 301 с.

164. *Яричевський С.* Твори: в 2-х т. / Сильвестр Яричевський / Підгот. текстів, вступ. стаття М. Ласло-Куцюк. – Бухарест: Критеріон, 1978. – Т. 2. – 509 с.
165. *Яричевський С.* Твори / Упор. та вступна стаття О. М. Івасюк, В. Є. Бузинської. – Чернівці: Букрек, 2009. – 304 с.
166. *Яричевський С.* Ein Dichter der Liebe und des Protests. Поет любові і протесту. Un poet al iubirii si al protestului / Сильвестр Яричевський. – Чернівці: Рута, 2009. – 88 с.
167. *Brix E.* Ludwig Gumplowicz oder Die Gesellschaft als Natur / E. Brix. – Wien-Köln-Graz: Böhlau, 1986. – 358 S.
168. *Lahn S., Meister J. C.* Einführung in die Erzähltextanalyse / Silke Lahn, Jan Cristoph Meister. – Verlag J.B. Metzler, Stuttgart – Weimar, 2008. – 311 S.
169. *Matusiak A.* W kregu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki tworczości pisarzy Młodej Musy. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, – 2006. – 396 s.
170. *Prince G.* Dictionary of narratology / Gerald Prince. – Revised edition. – USA, Nebraska: University of Nebraska Press: Lincoln & London, 1989. – 118 p.
171. *Rybas O.* Secession narrative Sylvestr Yarychevsky's short fiction // Spheres of culture: Brain of Ukrainian Studies of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. – Volume 11. – Lublin, 2015. – S. 122-129.
172. *Schnitzler A.* Erzählungen / Arthur Schnitzler; Ausw. u. Nachw. Von Burkhard Spinnen. – Zürich: Manesse, 2002. – 653 S.
173. *Wilder Th.* Introduction // Stein G. Four in America. – Freeport, NY: Books for Libraries Press. – 1969. – P. v – xxvii.



Товариство
з обмеженою
відповідальністю

**«Видавничий центр
«Академія»**

04119, Київ-119, а/с 37
т/ф (044) 483-19-83
456-84-63

Р/р 26006162141001
в КРУ КБ «Приватбанк»
МФО 321842
ЗКПО 21524440

ДОВІДКА

Видана аспіранту Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка Стогній (Рибась) Оксані Володимирівні в тому, що вона дійсно впродовж 2015—2016 рр. співпрацювала з видавничим центром «Академія», є укладачем видання вибраних творів Сильвестра Яричевського у серії «In studio» та автором статті-передмови до цього видання «Небо подарувало йому свою іскру». Книга знаходиться у процесі друку, орієнтовний час публікації — початок 2017 р.

За основу переднього слова до збірки та принципів її укладання взято матеріали та результати виконаної дисертаційної роботи на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за темою: «Експериментальна проза Сильвестра Яричевського: наративні моделі».

Довідку видано для подання до спеціалізованої Вченої Ради із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за шифром 10.01.01 — українська література.

Директор

В. Теремко

ДОДАТОК Б.***Передмова дисертанта до видання вибраних творів С. Яричевського******(ВЦ «Академія», серія «In crudo»)*****НЕБО ПОДАРУВАЛО ЙОМУ СВОЮ ІСКРУ**

Кожен, хто торкається слова і творить текст, сам стає Текстом. Бажання висловитися дає енергію для творення, а світогляд – канву для творчості. А для читача – це можливість прочитати цікаву книгу життя неординарної особистості.

Життя Сильвестра Яричевського нагадує новелу. Про пошуки, вихід за власні межі, подорожі, спроби вплинути на довколишнє життя, соціальну реалізацію та врешті – успіх! Кілька десятиліть тому в Румунському місті Серет Сильвестру Яричевському відкрили пам'ятник. Упродовж ХХ ст. румунська діаспора долучалася до популяризації його доробку, зокрема вивчення його творів, згадати хоча б виданий у 1977 році двотомник з розлогою передмовою дослідниці Магдалини Ласло-Куцюк. Повільно повертається до українського літературного процесу ім'я Сильвестра Яричевського, але все ж повертається після майже столітнього забуття, спричиненого революцією та війнами: у 10-томній «Історії української літератури» професор Юрій Ковалів присвятив кілька розділів цьому письменникові.

Народився майбутній митець у невеликому містечку Рогатин на Галичині у родині кравця, однак пишався найбільше тим, що рід його вівся ще від наддніпрянських козаків. Козацька кров жила у ньому, кликала до дій. У польській Бережанській гімназії разом із Богданом Лепким заснував літературно-мистецький гурток, девізом якого були слова Йогана-Вольфганга Гете «Більше світла!».

Там, де з'являвся С. Яричевський, неодмінно починалися громадські та культурні зрушення: від організації просвітницьких курсів до керування хором і драмгуртком, від педагогічної діяльності до створення читалень,

від організації пожежних команд до перебування в Українській радикальній партії за головування у ній Івана Франка та Михайла Павлика.

Провчившись деякий час у Львові на філософському факультеті, С. Яричевський вирішує переїхати до Відня – чи не головного центру тогочасної Європи, де спершу працює вантажником у порту, а згодом вступає до університету. Юнак навчався у кращих «світил» свого часу: професорів Ватрослава Ягича та Костянтина Їречека. Тут він жив одночасно з Зігмундом Фройдом, Леопольдом фон Захер-Мазохом, Йозефом Ротом та іншими відомими особистостями. 1898 р. у столиці Австро-Угорської імперії було влаштовано помпезну мистецьку виставку. Організаторами її був «Віденський сецесіон» – група митців, які обстоювали модерний розвиток мистецтва, перехідний етап від реалізму до модернізму, який назвали сецесією (від латинського «відокремлення»). На цій виставці побував і Сильвестр Яричевський, написав про неї цикл репортажів до української газети «Буковина». Сецесіонізм проник у творчу душу і забував новими темами та творчими експериментами.

Просякнутий духом тогочасної Європи, письменник на деякий час повернувся на Батьківщину, де викладав українську мову й літературу в західноукраїнських містах. Живучи на Буковині, Яричевський підтримував дружні стосунки з відомими діячами літератури та громадського життя Євгенією Ярошинською, Михайлом Павликом. Кілька років чоловік знаходився у матеріальній скруті, та 1909 року остаточно осів у румунському місті Серет – на Батьківщині дружини. Сильвестр Яричевський активно займався громадською діяльністю. У Сереті митець досяг справжнього успіху та визнання – був обраний бургомістром та став директором гімназії.

Він сприяв популяризації української мови у Європі, коли писав німецькою та польською, вільно володів словенською. Був обізнаною людиною, викладав мови: українську, німецьку, польську, латину, а також географію та каліграфію. Активно працював над перекладами модерної німецької літератури, наприклад, з Фрідріха Ніцше. С. Яричевський

проводив успішну наукову діяльність. Він був одним із найталановитіших українських ораторів та декламаторів поезії. Виявив талант на святкуванні 100-річчя від дня народження Тараса Шевченка, виголосивши промову за мотивами власного дослідження феномена Кобзаря.

«Небо подарувало йому свою іскру» – характеристика героя з новели «Солодке ім'я «Артист». Ці слова пасують і до характеристики постаті самого С. Яричевського. Успішними можна вважати його творчі спроби у різних жанрах: у поезіях, ліричних циклів, збірках новел, драмах, поезіях у прозі, прозі, а також публіцистичних статтях та педагогічних працях. Та одного разу Осип Маковей порадив молодому письменникові зосередитися на прозі, беручи матеріал із навколишнього життя, за що в одному з листів молодий митець дякує старшому товаришу. А вже наступного року у статті «Про фейлетон українсько-руських політичних часописей в р. 1898» критик дав позитивну оцінку опублікованим у газетах поетичним та прозаїчним Яричевського.

У Відні з'являються одні з кращих в українській літературі оповідань про урбаністичне життя австрійської столиці, яке автор називає «людським муравлиськом». У цих творах відчутне звертання до сецесії – мистецтва переходної епохи. Саме столиця Австро-Угорської імперії дала емоційний запал митцеві, тож Яричевський у листах до колег пояснював необхідність розвивати чуттєву сферу у творчості.

У пропонованій книзі представлені найяскравіші новели та оповідання зі збірок «На філях життя», «З людського муравлиська», «Між терням і цвітом», циклів «Горатинські оповідання», «Вірую», вибрані поезії в прозі, а також повість «Прокажена, або шумовини суспільності». У текстах зображено часовий проміжок – кінець XIX – початок XX століття, географічне охоплення: Австро-Угорська імперія, західна Україна, Румунія. Героями творів є переважно жителі міста, галерея образів формується відповідно до авторського бачення найцікавіших типів.

«Сталося так – я вмер» – за цими першими словами твору «У лавровім вінку» постає властива авторові сув'язь комізму, трагізму і символізму. Із раю він споглядає за тим, що відбувається на його власних розкішних та багатих поминках. Прикметно, що герой помер від голоду... Яричевський подеколи постає самоіронічним. Згадаємо в цьому контексті, що перша поетична публікація автора вийшла під псевдонімом «Шальвір», що означає «ошуканець» (діалектне слово).

Ласий до чужого добра чоловік упивається в шинку від своєї безкарності, за що його п'яного в цілях перевиховання тягає по селу примара («Як Сніжка щось поночі водило і що то було?»). Спосіб розв'язання конфлікту нагадує «Різдвяну пісню в прозі» Чарльза Діккенса. Традиція гумористично-сатиричного зображення, що в українській літературі іде від Івана Котляревського та Олекси Стороженка, підказує нам також подібність до конфліктів з гоголевими «Вечорами на хуторі поблизу Диканьки».

Військовий, що проповідує соціальну кастовість та вищість жандармерії, закохується у панянку з зовсім відмінним світоглядом, яка розбиває йому серце («Пан оберлейтнант», 1897 р.). Хіба не схожий конфлікт зустрічаємо в написаній десятиліттям раніше водевільній п'єсі Антона Чехова «Ведмідь»? А образ психологічного складу героя асоціюється з позицією персонажа з новели Артура Шніцлера «Поручик Густль». Загалом тема контакту світогляду військових та цивільних викликала зацікавленість митців на межі XIX–XX століття на фоні передчуття Першої світової війни.

Юнак від бажання дізнатися, що буде на тім світі, накладає на себе руки («Ох! Тоті романи!»). Тут є перегук з пізнішим романом Андрія Платонова «Чевенгур», у якому батько головного героя Олександра Дванова вкорочує собі віку з тієї ж причини.

Поезії у прозі – це невеликі твори на межі поезії та прози. Цей давній жанр давній, витoki якого знаходимо в Біблії, у «Слову о полку Ігоревім», на межі XIX–XX ст. став особливо популярний. С. Яричевський творить

сюжетні образні замальовки в неоромантичному ключі з зображенням прагнення до ідеалу – такого бажаного і практично недосяжного.

Повість «Прокажена, або Шумовини суспільності» публікується вдруге. Тема зваблення дівчини оформлена відповідно до впливів модерності та містить психоаналітичні вставки: в історії молодшої вчительки звучать внутрішні діалоги, голоси, наявні містичні збіги обставин. Ці риси роблять твір новаторським для свого часу та цікавим для сучасного читача.

Проза С. Яричевського привертає увагу психологічною достовірністю, афористичністю, таким популярним сьогодні залученням описів екстатичних та містичних переживань, сновидінь, близьких до трилеру та горору сюжетів, а також гумору, іронії та сатири. Вдумливий читач, рефлексуючи над пропонованими текстами, відчує асоціації та паралелі зі світовою літературою, і, водночас, одержить задоволення від своєрідної мови і манери Сильвестра Яричевського.

Адже відчутно, що у митця була мета: сказати Слово і бути почутим.

ДОДАТОК В.
Біографія С. Яричевського

Час	Місце	Подія
14 (як пише в «Автобіографії») / 16 (як визначає більшість дослідників) січня 1871 р.	Рогатин	Народився у сім'ї кравця, першим із чотирьох дітей. За батьківською лінією (від Ігнатія Яричевського) він походив від наддніпрянських козаків, за материнською (від Катерини Слідзинської) – із заможного польського роду.
1880-і рр.	Рогатин, Бережани	Навчався у п'ятикласовій школі, потім у гімназії.
1880-і рр.	Бережани	Укладено невидану друком збірку ліричних та сатиричних поезій, перекладів та прозових творів, яка нині зберігається в родині літератора. У гімназії разом з Богданом Лепким він заснував літературно-мистецький гурток, девізом якого стали слова Й.-В. Гете «Більше світла!».
1891 р.	Львів	Дебютував у журналі «Дзеркало» як поет із віршем «Доля» під псевдонімом Шальвір.
1891 р.	Львів	Вступив на філософський факультет Львівського університету.
1892 р.	Львів	Вступив до радикальної партії (РПУ), яку очолювали Іван Франко та Михайло Павлик, був делегатом на з'їзді цієї партії.
1892 р.	Яворів	Працював репетитором та керував хором у монастирі василіанок.
1892-1893 рр.	Львів	Був членом оргкомітету музичного

		товариства «Львівський боян».
1894-1896 рр.	Львів	Відбував військову службу, що, очевидно, знайшло відображення у новелі «Пан оберлейтнант».
28 березня 1895 р.	Львів	Вийшло перше (усього було п'ять) число сатиричного часопису «Стріла», який видавав С. Яричевський.
1896-1901 рр.	Відень	С. Яричевський навчався на філософському факультеті Віденського університету.
1896 р.	Відень	Вступив до академічного товариства «Січ», долучився до його реформування, очолив літературно-науковий гурток, видав разом з Р. Сембратовичем та М. Кордубою альманах «Січ» (підготовлений до 30-ліття заснування товариства).
1898 р.	Відень	Відбулась елика художня виставка «Віденського Сецесіону». Її відвідав С. Яричевський.
1901 р.	Кіцмань, Перемишль, Коломия, Чернівці	Повертається в Україну, займається педагогічною діяльністю: викладає українську, німецьку, польську мову й літературу.
1903 р.		Видано збірку поезій у прозі «Серце мовить» (1903).
1904 р.		Видано поетичну збірку «Пестрі звуки».
1905 р.		Видано збірку новел «Між терням і цвітом».
З 1905 р.	Серет (Румунія)	Письменник, одружившись з учителькою Стефанією Піотровською, переїхав та влаштувався працювати викладачем

		у німецькій гімназії м. <i>Серет</i> , де саме за його старання були відкриті українські класи.
1906 р.		Видано драму-думу «Горемир».
1907 р.		Видано драму «Січ іде!».
1908 р.		Видано збірку «Ангел-убійник».
1911 р.	Серет	Він став директором української бурси, а трохи пізніше обійняв посаду бургомістра (мера).
1912 р.	Серет	Видано драматичний твір «Княгиня Любов».
1913 р.	Серет	Видано драматичний «Початок кінця».
1914 р.	Серет	Вийшла друком наукова розвідка С. Яричевського «Ein Dichter der Liebe und des Protests» («Поет любові і протесту»), приурочена до 100-ліття з дня народження Тараса Шевченка.
30 березня 1918 р.	Серет	Письменник помер від раптової хвороби.
Наш час	Серет	Відкрито меморіальний музей та встановлено пам'ятник.

ДОДАТОК Г.**Авторська класифікація наративних моделей****малої прози С. Яричевського**

Модифікована епічна модель	Лірико-мозаїчна модель	Драматизована модель
Оповідання з домінуванням епічного начала, тяжінням до сюжетності реалістичного прозописьма, що зазнає тематичних та наративних трансформацій, але, однак, тяжіє до традиції.	Новели з мозаїчним принципом побудови, що полягає у компонуванні фрагментарних образів, підпорядкованих психологічному сюжету, в апелюванні до «вічних тем», що наближує до поезики імпресіонізму.	Тексти, що становлять собою діалоги, практично без авторських ремарок, з особливою авторською настановою на комунікативність, побудовані за драматургічним принципом.
<i>Зі збірки «На філях життя»</i>		
«Пан оберлейтнант» «Проблематик» «Дурна, що вона собі гадає!» «Ох! Тоті романи!»	«Свята книга»	
<i>Зі збірки «Між терням і цвітом»</i>		
«Бондариха» «Неправдива невістка» «Палій» «Солодке ім'я «Артист» «Пустка» «Бубцьо»	«Великодня мрія» «Чорна смерть» «Madame sans gêne» «В лавровім вінку» «Пан суддя»	«Кельнер» «Довірочна нарада» «Антихрист надходить!»

«Пролетар» «Едукована» «Кандидат на злодія» «Задоволений чоловік» «Казета»		
3 циклу «Горатинські оповідання»		
«Казета» «Обрахунок» «Як Сніжка щось поночі водило і що то було?» «Рогатий братчик»	«Під самий Великдень» «Страшний товариш»	«Антихрист надходить!»
3 циклу «Вірую»		
«Пустка» «Господин» книжки» «Шовініст» «Рух в руських товариствах» «Вірую...» «Передсмертна пімста»	«Великодня мрія» «В лавровім вінку» «За Вітчину, за короля»	«Довірочна нарада»
Зі збірки «З людського муравлиська»		
«Бондариха» «Неправдива невістка» «Палій» «Кандидат на злодія» «Задоволений чоловік» «Солодке ім'я «Артист» «Пролетар» «Едукована» «Колега моралосипца»	«Чорна смерть» «Madame sans gêne» «Пан суддя»	«Кельнер»

ДОДАТОК І.

**Авторська класифікація наративних моделей
в експериментальних жанрових формах С. Яричевського**

Неоромантична модель: Поезії у прозі - <i>Збірка «Серце мовить».</i> - <i>Цикл «Дев'ята симфонія».</i>	- Поєднання традиційних та експериментальних прийомів. - Конфлікт мрії та буденності. - Творення образів за прийомом контрасту. - Символізація хронотопу. - Чергування наративних темпів. - Поєднання гетеро- та гомодієгетичної нарації. - Прийом «переплетення голосів».
Міфопсихологічна модель: <i>Експериментальна повість «Прокажена, або Шумовини суспільності».</i>	- Традиційний конфлікт зваблення дівчини. - Психологізований модерний виклад. - Редукований сюжет - «Квітковий стиль». - Діалоги-агони. - Перехід фокалізації від інтроспекції до подієвого ряду і навпаки. - Всевідність наратора - Увага до аудіальних, візуальних елементів. - Невеликий обсяг. - Фольклорні вставки. - Елементи потоку свідомості (внутрішні голоси, оніричні видіння тощо). - Фрагментаризованість та парцельованість авторського письма.