

10. Філоненко С. Місія здійснення: популярна література у дзеркалі критики: літературно-критичні статті. Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2017. 184 с.
11. Шарова Т.М., Землянська А.В., Шаров С.В. 100% успіху: життєві орієнтири. Мелітополь: ФОП Однорог Т.В., 2019. 168 с.

Зотова В.Г.

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького*

Залогіна Г.Г.

*викладач української мови і літератури
КЗ «Мелітопольське училище культури» ЗОР*

«ГОВОРИ, ГОВОРИ...»: ПОЕТИКА МОНОЛОГІВ І ДІАЛОГІВ У МАЛІЙ ПРОЗІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО

***Анотація.** У статті аналізуються окремі мовно-стильові аспекти малої прози М. Коцюбинського. Увагу зосереджено на художній семантиці, архітектоніці та стильовій палітрі монологів і діалогів, їх значенні у розкритті авторської думки.*

***Ключові слова:** жанри малої прози, реалізм, модернізм, стильова еволюція, наратив, монолог (внутрішній), діалог.*

В українському літературному процесі увага до мови художніх творів завжди була особливою. Тож не дивно, що на зламі ХХ і в перші десятиріччя ХХІ століть письменники знову й знову звертаються до пошуків особливого слова, і воно незрідка стає одним з головних персонажів, веде і автора, й читача за собою.

Спостерігаємо, що час тотального заперечення літературної спадщини представниками постмодерної культури поволі минає, хоч навіть у період становлення й вершинного злету українського постмодернізму це заперечення іноді виглядало парадоксальним, бо, скажімо, чим би була наша карнавальна література кінця ХХ ст. без І. Котляревського та інших українських майстрів минулих епох? (Схоже на те, що й наступним літературним генераціям з їх новою філософською платформою і художньою палітрою доведеться мати справу з мовою як з одним із

найдивовижніших феноменів своєї творчості.) Ми є свідками наступної хвилі перепрочитання, дослідження історико-літературного поля вітчизняної класики.

У цьому сенсі погоджуємося з думкою Я. Поліщука про те, що «творчий доробок М. Коцюбинського засвідчує чималі потенційні можливості до реінтерпретації та реактуалізації <...>. Не йдеться про якийсь штучне «підтягування» творів М. Коцюбинського до культурної кон'юнктури чи моди <...>. В ранзі літературної класики художня проза М. Коцюбинського приречена на безустанне перечитування, віднайдення в її надрах смислів, співзвучних новим часам» [4, с. 300].

Повертаючись до постулювання однієї з провідних ролей мови у сучасному українському художньому тексті, завважимо: прозова спадщина М. Коцюбинського голосно відлунує у сучасних пошуках способів мовно-художнього вираження авторської думки. Сміливе експериментаторство письменника зі словом – від вишуканої оцадливості (особливо фольклорних) форм і засобів, пейзажності, інтерактивності (твір як макродіалог) у ранніх реалістичних творах до розвою чуттєвих епітетів і метафор, багатущої колористичної палітри, символічних образів, гри на контрастах, ліризму оповіді, її фрагментації, розірваності, глибокої психологізації, філософізації і при цьому суб'єктивації у період імпресіоністської / експресіоністської / символістської творчості – піднесло його тексти до вершин модерністської творчості.

Динамічна манера викладу, навіть тоді, коли М. Коцюбинський описував, здавалось би, статичні епізоди, потребувала й відповідної побудови твору, що серед іншого виявилось у посиленій увазі до різноманітних монологічних і діалогічних конструктів. Метою даної статті є аналіз художньої семантики, архітектоніки та стильової палітри монологів і діалогів у малій прозі письменника.

В оповіданнях, нарисах, новелах, образках, етюдах, акварелях М. Коцюбинський використовує кілька різновидів монологів – від «класичного» зовнішнього чи (здебільшого) внутрішнього монологу до потоку свідомості – і в кожному конкретному випадку вони виконують конкретно визначену письменником функцію. Чи не основна з них – відтворення типу, характеру, індивідуальності людини у її взаємовідносинах зі світом і з самою собою.

Уже в новелах та оповіданнях 90-х рр. XIX ст. у М. Коцюбинського поряд з авторськими наративами на структуру художньої оповіді відчутно впливають монологи й діалоги персонажів. Зовнішні монологи надзвичайно лаконічні, незрідка вмонтовуються в конструкти з досить складною

полікомпонентною архітектонікою, де, наприклад, у єдиному мовно-мовленнєвому масиві нерозривно пов'язане слово оповідача і монолог персонажа, що подається першим у формі невластне прямої мови.

Внутрішні монологи ще не такі розлогі, як у пізніших творах, однак у них відчутно проглядають ідіостильові маркери пізнішої прози М. Коцюбинського, коли письменник – скористаємось словами П. Тичини – «дійшов свого зросту і сили». Маємо на увазі манеру відтворення внутрішнього світу героя, його психічного стану за допомогою не лише відповідної лексики, а й свідомо вживаних стилістичних фігур, експресивного синтаксису, що знайшло своє вираження у частотному вживанні неповних або обірваних речень, питального, окличного знаків, трьох крапок. Таким чином, відносно формальний синтаксис сповнюється художньої семантики, «працює» на авторську ідею.

Зокрема, в оповіданні «Пе-коптьор» (1896), у якому сюжет побудовано на народному молдавському звичаї добиватися сватання звабленої дівчини нею самою, події інтерпретуються з точки зору автора-оповідача. Він намагається подати реалістичне бачення ситуації. У цьому баченні поєдналися народні уявлення про честь, мораль і авторська точка зору: сфери існування наратора і персонажів ідентичні (Ф. Штанцель). Оцінка зображуваного проглядає в описах молоді і батьків, реалістичній, на наш погляд, мотивації (іноді завуальованій, переданій через погляд, лаконічну або обірвану фразу тощо) вчинків і ставлення персонажів один до одного. Але авторові-оповідачеві не вдається уникнути опосередковано вираженого власного бачення ситуації. Недарма історія закінчується неочікувано щасливо не лише для звабленої Гашіци, а й для Йона, якому вона почала набридати. На вимогу батька, незважаючи на те що родини ворогували між собою, Йон засилає сватів до вже не любої ним жінки. Та коли бачить, як Гашіца працює, знову змінює своє ставлення до неї: «<...> згодом, поньокуючи коні, що бігали кружка на припоні по снопах пшениці, Йон скося поглядав уже на Гашіцу, на її сильні жилаві руки, якими вона зручно трясла решето, віючи зерно та засипаючи половою, мов снігом, увесь гарман, і чув, що в його серці тане завзятість, поступаючись місцем згоді зі своєю долею...» [2, с. 248].

На загальному наративному тлі оповідання вкрай короткий внутрішній монолог-думка батька Йона, обрамлений, з одного боку, розкішним сільським пейзажем, а з другого – описом зрадливого молодого чоловіка, виглядає органічно, оскільки мотивується укладом сільського життя, де багато важать робочі руки і традиції: «Настали жнива. По ланах розсілись полукіпки, осміхались хліборобам, прохались на гарман. Висока й

міцна, як дубина, стояла по горах кукурудза, вип'явши напоказ грубі качани; виноград по садках жовтів, наливався... / Червоне, як перчиця, обличчя мош Костакове з задоволення ще червонішало, коли він поглядав на ту благодать. «Треба одружити Йона восени», – поклав він, а позаяк замір його не був таємницею, то Йон хутко довідався про батькову волю і не тільки підляг їй, а цілком поклався на батьків смак. / Тому-то через деякий час, в вільні години, Йон уже з санкції батькової зазирає у чорні очі присадкуватій Домніці та носив на пальці мідяну каблучку від неї <...>» [2, с. 242–243]. Завважимо, що у наведеному конструкті (пейзаж – монолог-думка мош Костаки – поведінка Йона як наслідок батькового рішення), незважаючи на описовий характер, багато зовнішньої і внутрішньої динаміки, а також оціночних суджень – від батькового зачарування благодаттю природи до Йониного, хоч і не бажаного ним самим, цинізму й до ледь відчутного авторського смутку, що струмує у третьому компоненті конструкту.

Ще більше емоцій спостерігаємо у внутрішньому монолозі Гашіци. Різноманітними дієслівними формами з відповідною семантикою, обірваними окличними й питальними реченнями автор передає напружене чекання, страждання і розпач ошуканої в коханні дівчини: «<...> сиділа, мов скаменіла. / «Ні, не прийде... Але повинен... Прийди... прийди... прийди... – уперто думала вона водно, вкладаючи в ті думки всю міць жадання. – Нема... Покинув... Через Домніку покинув... Але чекай!.. Та що йому зробиш?.. Одружиться, а я... покинута, знеславлена... Сором!.. сором!.. довіку сором... Візьмуть люди на зуби, мов вітер солону... А батько!.. Домне, домне!..» / Вже над світом – змучена, змерзла й зневірена – повернула Гашіца додому, твердо поклавши побачитись конче з Йоном та розмовитись з ним по щирості, до краю...» [2, с. 244] Архітектоніка конструкту змінюється. Тепер його початковий і завершальний компоненти сконденсовано, а внутрішній монолог дівчини розгорнутий, розкриває найтонші порухи Гашіциних відчуттів.

У пізнішій творчості М. Коцюбинського спостерігаємо подальше «розгортання» монологічного мовлення персонажів, яке щоразу має відповідні задуму письменника структури, про що свідчать такі твори, як «Цвіт яблуні» (1902), «Він іде!» (1906), «Невідомий» (1907), «Intermezzo» (1908), «Дебют» (1909), «Подарунок на іменини» (1912), «На острові» (ймовірно 1912) та ін. Поглиблення суб'єктивізації оповіді, зображень внутрішньо-психологічних станів, романтика, імпресія та експресія, а іноді й гра, мотив якої відчутний в етюді «Цвіт яблуні», в оповіданні «Дебют» та інших творах, поєднуються в них, ми б сказали, з посиленою монологічною

інтерактивністю, оскільки у своєму (частіше внутрішньому) мовленні персонажі часто звертаються до самих себе, інших, використовують означено-особові, узагальнено-особові конструкти, незрідка об'єктами звертання стають абстрактні поняття.

Яскравою ілюстрацією означеної інтерактивності є монолог сліпої Естерки в образковій «Він іде!»: «– Слухай ти, жидівський сину! – кричала вона словами, що лишались у неї в горлі. – Ти знов ідеш? Ти, що одняв моїх дітей! Мого Лейбу і мого Хаїма... Ти знов благословиш розливати кров твого народу! Слухай, віддай мені моїх синів... Се я тобі кажу, я... сліпа Естерка, що виплакала очі... я, мати синів моїх бідних... Слухай, куди ти йдеш, спинись... Доволі крові...» [2, с. 471] Унікальна форма монологу – прийом «безголосого голосу» – дала авторові можливість зосередити увагу власне на жахливих подіях погрому, на тій трагічній ситуації, у якій опинились мешканці містечка. Н. Калениченко пише: «Працюючи над твором, письменник послідовно заміняв усі описові моменти («від автора») безпосередньо відтвореними драматичними сценами, «пропущеними» крізь стривожену уяву персонажів» [2, с. 20]. Монолог Естерки розкриває джерела страху людей, а відтак і причини їх поведінки: «<...> тупали тисячі ніг, дихали тисячі грудей, ревіли баси і танцювали, як божевільні, дзвони. Великі, середні й маленькі...» [2, с. 472]. І тільки забута усіма стара сліпа жінка, втративши найдорожче, вже нічого не боялась: слова «лишались у неї в горлі», Естерка «кричала щось невизначне, а їй здавалось, що вона говорить і викидає з себе весь біль, все горе і всю зненависть» [2, с. 471], «вона трясла кулаками і кричала словами, що лишались глибоко в грудях» [2, с. 472].

М. Коцюбинський намагався якомога повніше використати художні можливості монологу, розширити його функції, передати не тільки внутрішній стан людини, а й зміни у її свідомості і підсвідомості; розкрити психічний стан героя в усій його безпосередності, у процесі безперервної зміни думок, почуттів, вражень, спогадів тощо. Так з'явилися його новелістичні монологи – потоки свідомості, на яких іноді будувався увесь твір або окремі його частини. Додамо, що в цих монологах ще більше увиразнюється драматизація оповіді (у новелі «Intermezzo» автор вказує навіть дійові особи) – одна з відзначальних рис малої прози письменника. Крім того, в них змінюється точка зору, зміщуючись у бік внутрішньої фокалізації. Цим можемо пояснити розповідь від першої особи, монологічну поліфонію – наявність другого «я» або інших голосів, екзальтованість оповіді, особливу емоційну напругу. Зокрема, це спостерігається в етюді «Цвіт яблуні», де читач стикається і з трагізмом реальної події, і з її

іреальністю, з фантомом творчості митця-оповідача; з реальними почуттями і з грою, зі спостереженням за почуттями. Самоіронія автора є alter ego його батьківського «я». На противагу безпристрасності художника батько жахається, побачивши, відчувши свого vis-a-vis: «Я стрепенувсь. Боже! Що зо мною? Чи я забув, що у мене вмирає дитина?» [2, с. 396]. Далі монолог стає поліфонічним. «Якісь голоси говорять у мені» [2, с. 397], – промовляє герой.

Експресіоністичний характер подібних монологів – потоків свідомості очевидний. Саме в них увиразнюється сутність, єство образу-персонажа, «знімається» авторський суб'єктивізм, натомість посилюються суб'єктивна роль персонажа і об'єктивне звучання твору. З іншого боку, у монологіях – потоках свідомості через граничне саморозкриття героя, через його світогляд, почування, настрої передаються авторські уявлення про світ.

Якщо в етюді «Цвіт яблуні» потоки свідомості переважно репрезентують стан суб'єкта, то в «Intermezzo» поряд із цим виразно відчутним є суспільне тло, на якому теж постає драма письменника, що «важко долає свою внутрішню кризу, вичерпаність сил та відсутність натхнення до творчості» [4, с. 119]. Мікропоетика монологів в обох творах схожа (кризові стани, «я»-фокалізація, багатоголосся), однак в «Intermezzo» символізм і алегорія образів посилюються, а ліризм, асоціативність, паралелізм (людина – природа) стають чи не основними засобами зображення внутрішнього світу персонажа. Йому вдається подолати свою психологічну кризу і в кінці твору, незважаючи на побачене й пережите («чорний разовий хліб» [3, с. 49], «речі, повні жаху» [3, с. 50], «Між людьми, як між вовками» [3, с. 51], «Людей їдять пранці <...>» [3, с. 51]), оновитись, сповнитись сил, повернутись до міста – від простоти і ясності існування на тлі природи до цивілізаційної гри, про що йдеться у прикінцевому монологі: «Город знову простяг по мене свою залізну руку на зелені ниви. Покірливо дав я себе забрати <...>. Прощайте, ниви. Котить собі шум свій на позолочених сонцем хребтах. Може, комусь він здасться так, як мені. І ти, зозуле, з вершечка берези. Ти теж строїла струни моєї душі. Вони ослабли, пошарпані грубими пучками, а тепер натягаються знову. Чуєте? Ось вони бренькнули навіть... Прощайте. Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, налажені, вона вже грає...» [3, с. 51] Саме в «Intermezzo» рефреном звучать слова, цитовані нами в заголовку: «Говори... Говори...» [3, с. 50-51].

М. Коцюбинський використав у новелах усі можливі форми діалогу: діалог як розмову двох осіб, полілог, багатоголосся, а також внутрішній діалог. Прикладом діалогу як спілкування двох осіб може бути діалог Фатьми з Алі у новелі «На камені» (1902). Ось його початок: «- Ти

здалеку? / <...> / - З-під... Смірни... далеко звідси... / - Я з гір. / <...> / - Чого забився сюди? Тобі тут сумно? / - Я бідний – ні зірки на небі, ні стебла на землі... заробляю. / <...>» [2, с. 380]. Уже тут помітна недомовленість, незакінченість реплік і саме цей прийом психологізує ситуацію, створює певний настрій. Або розмова пані Наталі з Варварою в оповіданні «Сміх» (1906): «- Ви були, Варваро, на вулиці? – поспитала пані Наталя. / - Ні, не була. Постояла трохи на хвітрці. / - Що ж там ... спокійно? / - Та так... Приходили якісь люди, питали пана. / - Люди приходили? Які ж ті... люди? / - А хто їх знає... люди... / - Що ж у них... було що в руках? / - В руках? Ціпки були / - Ціпки? / - Я сказала, що пана нема... Усі виїхали. / - Добре зробила, Варваро, добре... Пам'ятайте ж, Варварочко, що в домі, опріч вас, нікого немає... Ах, боже!..» [2, с. 455].

Двочленні діалоги знаходимо в «Поєдинку» (1902), «Intermezzo» (1908), «Дебюті» (1909), а також у новелах «Сон» (1911), «Подарунок на іменини» (1912), «Коні не винні» (1912). Проте, маючи, в основному, однакову побудову, діалоги М. Коцюбинського відзначаються певними структурними особливостями: 1. Серед них розрізняємо, так би мовити, класичні, репліки яких не розмежовані ніяким іншим текстом (див. наведені вище). У таких конструкціях зміст реплік героїв самодостатній, щоб діалог виконав свою художню функцію. 2. Письменник використовує діалоги, ускладнені авторськими поясненнями, психологічними коментарями, описами природи або інтер'єру, що надає мовленню персонажів більшої конкретності, психологічної вмотивованості. Переважно ускладненими, наприклад, є діалоги у новелістичному оповіданні «Коні не винні». 3. У М. Коцюбинського знаходимо структурно новий діалог, у якому одні репліки промовляються уголос, інші – про себе, більше стосуючись уже невластне прямої мови, як, наприклад, розмова пана Миколи й Івана Піддубного під час відвідування першим другого («Поєдинок»), діалоги у новелі «На острові» (ймовірно 1912) тощо. 4. Нарешті, письменник часто будує оповідь на низці діалогів, і тоді вони поступово переходять один в інший, що спостерігаємо, скажімо, в оповіданні «Сміх» (1906).

М. Коцюбинський майстерно використовує й полілог, зразок якого знаходимо у тому ж творі: «- Ну, чого ти жахаєшся? – розсердився пан Валер'ян. – Певно, діти, пустуючи, зачепили віконницю, як се часто буває, а ти зараз не знаєш що подумала... / З кухні вибігла Варвара. / - Що сталося, Варваро? – налякалась пані Наталя. / - Панич Горбачевський прийшли... Вони через двір зайшли до кухні. / - А-а!.. нехай заходить, нехай... – Студент Горбачевський уже вихилявся з-за спини Варвари. / - Що там

чувати, розкажіть!.. – привітався до нього господар. /- Здається, погано. Цілу ніч, кажуть, у Микитки був чорносотенний мітинг. Пили і радились, кого мають бити» [2, с. 456–457].

Надзвичайно цікавий полілог складають різні голоси, що озиваються в душі у Віктора, персонажа уже згадуваної новели «Дебют». Оповідач навіть часом губить сам себе справжнього від власноруч нав'язаної ролі, маски, яка іноді намертво приростає до обличчя.

Дев'ятнадцятирічного Віктора, що потрапляє як учитель до заможної шляхетської родини, мучить приховуваний комплекс неповноцінності. Вже зі вступного абзацу твору дізнаємося, що «пана навчителя» невідступно переслідувала думка про потерті лікті, які, здавалося, от-от розлізуться. Вікторові почуття до господареві дочки Анелі, значно старшої за нього, негарної, вулгастої, з довгим носом і пісним «костьольним» виразом обличчя, зароджуються з гострої образи за її неувагу і з майже спортивного прагнення викликати інтерес до себе, прихильність байдужої жінки.

Починається гра, в якій герой втрачає себе самого. Ні читач, ні навіть він сам не може визначити, які ж із його освідчень правдиві – в любові чи у ненависті. Роль, яку він узяв на себе, стає часом його еством, роздвоєю, роз'їдає душу. Кілька внутрішніх «я» постійно сперечаються, аналізують одне одного. І Віктор іноді сам не знає, якому голосу вірити: «Мені противний той пісний вид і довгий ніс, і вся її пласка фігура з гострими дужками пліч. А нарешті той клерикальний дух. І разом з тим я буваю щасливий, коли вона звертає на мене увагу» [3, с. 70]. Стає очевидним, що маска зажила самостійно. Дві душі, два внутрішні «я» весь час борються один із одним, і Віктор не може пристати до жодної точки зору.

Існує й третя точка зору – безпристрасного стороннього спостерігача-наратора, який теж грає, але вже з героєм. Таким чином, спостерігаємо «перебивку» думок, своєрідний розгорнутий діалог. У цьому діалозі погляд спостерігача є найбільш об'єктивним, а тому, на наш погляд, іронічним. Зазначимо: і позиція наратора, і позиція самого персонажа є антагоністичною. Так, ненавидячи дівчину, Віктор відчуває й інші почуття до неї: «Анелюка, Анелюка, Анелюка... Мила і ненависна. Замилував би і розтоптав би ногами. Мрія й упир» [3, с. 75]. Найяскравіше виявилась ця душевна розполовиненість у фінальних епізодах твору, де заради успіху герой грає вже із самою смертю. Хоча й тут він залишається актором, не може бути щирим навіть із самим собою і тому виглядає смішним і жалюгідним. Та справжнє ество Віктора все ж прогляне, він зніме свою маску, коли відчує свободу від своїх почуттів до Анелі і задивиться на першу ж стрічну блондинку. Так, вдаючись до експресіоністичних засобів,

застосовуючи полілог, М. Коцюбинський поступово, як Л. Толстой, «зриває маски» з героя, оголюючи сутність його людської натури.

Іноді письменник вдається до багатоголосся, яке відрізняється від полілогу здебільшого не структурою, а особливо тісним тематичним і емоційним взаємопроникненням реплік, змальовує настрої, почування, бажання великої групи людей, гомін натовпу [5, с. 106]. У цей гомін або розмови окремих людей можуть вплітатися звуки природи (шум моря, вітру, шелест листя на деревах тощо), створюючи певний колорит, забарвлення, тло, на якому відбуваються події твору.

Типовим прикладом багатоголосся, за допомогою якого передається сторонність, байдужість, неувага черниць до людини, їх лінощі, моральні вади, є багатоголосся у новелі «У грішний світ» (1904). Наведемо його дещо скорочено: «- Матушко, чи не можна б нам самовара? – переймають богомольці якусь черничку. /- Треба б сестрі Марії... - й проходить далі. / Сестра Анфіса стає на дверях крамнички. /- Отак... одна на одну скидають... ліниві ж, господи! – закидає вона свої тенета на черничку. /- А вам яке діло? /<...> /З кухні вискакує сестра Марія. Очі заплакані, червоні. /- Сварились? – цікавиться сестра Анфіса. – Ай, грішна. / Помирилися... Три дні мовчали... Аж сумно стало... /- Надовго ж? /- А господь знає... /- Тут богомольці самовара просять... чаю хочять попоти... /- Самовара? Коли б сестра Секлета... Та де ж Секлета?... Секлето! Секлето-о-о!» [2, с. 410–411].

Прикладом другого виду є багатоголосся у новелі «На камені», де голос Алі (його невігадлива монотонна пісня, з якої Фатьма чує тільки оте «О-ля-ля... о-на-на...») зливається з шумом, стогнанням, зітханням, ударами морських хвиль: «Бу-ух!.. бу-ух!.. бу-ух!..» [2, с. 379]. Подібне знаходимо і в першій з новел «На острові».

Взаємопроникнення, єдність голосу людини і звуків природи – характерна особливість багатоголосся, створених М. Коцюбинським. До того ж вони майже завжди подаються на кольоровому тлі – так змальовується жива, багатогранна, емоційна, звукова, живописна картина.

На ефект багатоголосся, багатоплановості оповіді звертають увагу й інші вчені. У діалогах М. Коцюбинського, на думку Т. Вавринюк, «за допомогою невластивої прямої мови відтворюється дійсність у різноманітних суб'єктивних зображеннях, що створюють ефект багатоплановості оповіді. Автор ніби перевтілюється у своїх героїв і, передаючи їхні думки чи мовлення, вдається до тих лексичних, фразеологічних і граматичних засобів, до яких вдалися б його герої в зображуваній ситуації. <...> цей прийом

допомагає автору схарактеризувати своїх героїв <...> розкрити найпотаємніші грані психіки персонажа» [1].

Особливою діалогічною формою у новелах М. Коцюбинського є внутрішній діалог, за допомогою якого, на думку Ю. Кузнецова, «передаються авторські переживання» [6, с. 64] і який є ефективним засобом характеристики образів. Внутрішній діалог і його різновиди (аутодіалог – розмова із самим собою; діалогізований монолог – внутрішній монолог, у структуру якого вплетено уявний діалог) є настільки характерними для стилю письменника, що саме його творами проілюстрована словникова стаття у літературній енциклопедії: «До аутодіалога <...> вдаються для передачі внутрішнього конфлікту персонажа, його роздвоєності, кожна із сторін душі представлена тоді окремим голосом, іноді персоніфікованим (батьківське і письменницьке «я» у новелі «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського). / Діалогізований монолог <...> (розмова з мужиком у новелі «Intermezzo» М. Коцюбинського) є важливим засобом психологічного аналізу, розкриття «діалектики душі» персонажа» [6, с. 64].

Діалог у новелах М. Коцюбинського багатофункціональний, але всі його функції врешті решт підпорядковані головній меті – якнайбільше сприяти вираженню авторської думки. Через діалог передаються її тонкощі, найскладніші відтінки та грані. Саме з ідейного, мотивного боку у М. Коцюбинського можна розрізнити, на нашу думку, діалоги-асоціації, -прозоріння, -викриття. Прикладом діалогу-асоціації може бути розмова Фатьми з Алі у новелі «На камені». Психологічно наповнена, за змістом вона торкається елементарного в житті, від того – найдорожчого у ньому, асоціюється з ним. Сумуючи за рідним краєм, волею, Фатьма не уявляє без них справжнього життя, а не маючи його, не боїться й смерті, їй байдуже. Ось красномовний кінець діалогу: «- Ти не боїшся, ханим, розмовляти зо мною? Що зробить Мамет, як нас побачить? / - Що він схоче... / - Він нас заб'є, як побачить. / - Як він схоче...» [2, с. 380].

Яскравим зразком діалогу-прозоріння є і знаменитий діалог автора-оповідача з мужиком у новелі «Intermezzo», який допомагає героєві усвідомити згубність теорії, згідно з якою митець не залежить від народу. Розмова з конкретною людиною повертає письменника до складних реалій життя, до думки про необхідність бути разом з людьми за будь-яких обставин, особливо у горі: «Він говорив про речі, повні жаху для мене, так просто й спокійно, як жайворонок кидав на поле пісню, а я стояв та слухав, і щось тремтіло в мені. / Ага, людське горе, ти таки ловиш мене? І я не тікаю! Вже натяглися ослаблені струни, вже чуже горе може грати на них!» [3, с. 50].

М. Коцюбинський використовує діалоги-викриття, у яких не тільки відкрито розвінчує антинародні, асоціальні, аморальні явища і вчинки, а й додає їх змісту іронічно-сатиричного звучання, не залишаючи сумнівів щодо своєї авторської позиції. Цікавим у такому контексті є діалог пана Адама з хлопом, свідком чого став Віктор (новела «Дебют»). Ще більше сарказму додано діалогам у творах «Сміх» та «Коні не винні», де саме у діалогах з'ясовується сутність так званих лібералів, які лише на словах проголошують і підтримують ліберальні ідеї, а насправді ніколи не відмовляються від своїх привілеїв. Однак М. Коцюбинський у своїх діалогах – не тільки суддя. Він ще й людина, яка дуже цінує життя, найрізноманітніші його прояви. Ось чому навіть в одному з останніх творів – «Хвала життю» (ймовірно 1912), який писав тяжко хворим, приреченим, автор постає оптимістом, тонким ліриком, ніби залишає нам у спадок любов до всього живого і, звичайно ж, до людини.

Отже, монологи і діалоги у творах М. Коцюбинського не можна виокремлювати з усієї художньо-стильової системи. Вони – її органічна, невід'ємна частина, взаємодіють з іншими мовно-структурними компонентами, а ізольовані – втрачають у своєму змісті й силі. Монологи й діалоги є важливим засобом характеристики образів, сприяють більш повному розкриттю їх художньої сутності.

Усім різновидам означених структур у новелах М. Коцюбинського властиві лексичне багатство, відповідна синтаксична побудова речень – фрагментарна, еліптична; їх різна довжина; динамізм, напруженість мовлення; психологічна наповненість.

Лише за умови літературного контексту можна зрозуміти, відчувати всю красу, витонченість і художню силу монологів і діалогів як авторських зображувальних засобів, побачити, що саме у монологах та діалогах найбільше реалізуються природи (характери) героїв, проглядають їх духовні цінності – *use estvo*.

Своїми новелами М. Коцюбинський (разом із Лесею Українкою, О. Кобилянською, В. Стефаником) зробив «золотий засів», який упродовж усього новітнього періоду історії української літератури дав щедри сходи у творчості Г. Михайличенка, Г. Косинки, М. Хвильового, О. Гончара, Є. Гуцала, А. Конельського, І. Роздобудько та ін.

Література

1. Вавринюк Т.І. Невласне пряма мова в новелах М. Коцюбинського. URL : irbis-nbuv.gov.ua > [irbis_nbuv](http://irbis-nbuv.gov.ua) > [sgiiirbis_64](http://irbis-nbuv.gov.ua).
2. Коцюбинський М.М. Твори: в 2 т. / упоряд. і приміт. М.С. Грицюти; вступ. ст. Н.Л. Калениченко. К. : Наукова думка, 1988. Т. 1.: Повісті та

- оповідання (1884–1906) / ред. тому М.Т. Яценко. 584 с.
3. Коцюбинський М.М. Твори: в 2 т. / упоряд. і приміт. В.А. Зіпи. К. : Наукова думка, 1988. Т. 2.: Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси / ред. тому Н.Л. Калениченко. 496 с.
 4. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... : Михайло Коцюбинський: літературний портрет. К. : ВЦ «Академія», 2010. 304 с.
 5. Українська Літературна Енциклопедія: в 5 т. / ред. І.О. Дзеверін та ін. К. : «Українська Радянська Енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 1988. Т. 1. 536 с.
 6. Українська Літературна Енциклопедія: в 5 т. / ред. І.О. Дзеверін та ін. К. : «Українська Радянська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1990. Т. 2. 574 с.

Зотова В.Г.

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри української і зарубіжної літератури

Колодіна Т.І.

здобувачка вищої освіти,

*Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького*

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ БЕСТІАРНОЇ ПАРАДИГМИ Є. ПОЛОЖІЄМ У ЙОГО ПРОЗОВИХ ТВОРАХ

***Анотація.** Автори аналізують бестіарні образи Є. Положія у романах «Риб'ячі діти», «По той бік Пагорба», а також у повісті «Собача дорога». Звертається увага на засоби творення символіки бестіарних образів, розглянуто особливості їх репрезентації як маркерів духовності.*

***Ключові слова:** художній образ, бестіарний образ, образ-символ, маркер духовності, авторська думка.*

Євген Положій – сучасний український письменник, багатогранною творчістю якого захоплюються українські й зарубіжні читачі. Він незрідка звертається до бестіарних образів, через які розкриває ставлення людини до оточуючого середовища – природи та суспільства. Образи тварин є для письменника тим важливим тлом, на якому він художньо досліджує складні сучасні характери. Проте анімалістика у творах Є. Положія мало досліджена. Тому метою нашої статті є аналітичне вивчення художньої парадигми бестіарних образів Є. Положія у його романах «Риб'ячі діти»,