

15. Антонович В. [Рецензія] / Володимир Антонович // Київская старина. – 1882. – Т. 4. – С. 134-142. – Рец. на кн.: Мордовцев Д. Сагайдачний : историческая повесть / Д. Мордовцев. – СПб., 1882. – 294 с.
16. Горский И. Исторический роман Сенкевича / И. Горский. – М. : Наука, 1966. – 306 с.
17. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів [та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с
18. Гладков А. Необходимость и границы вымысла / Александр Гладков // Вопросы литературы. – 1965. – № 9. – С. 62-70.
19. Александрова Л. П. Советский исторический роман : типология и поэтика / Л. П. Александрова. – К. : Вища школа, 1987. – 160 с.
20. Чайковский А. Передмова / Андрій Чайковський // Чайковський А. Олексій Корнієнко / А. Чайковський. – К. : Веселка, 1992. – С. 5-8.
Стаття надійшла до редакції 29 березня 2013 р.

T. S. Kara

SEMANTIC AND STRUCTURAL FEATURES OF A HISTORICAL NOVEL

The article highlights distinctive features of historical novelette – both structural and informative. The views and conclusions of different scientists are discussed. The definition of the term 'historical novelette' is given.

Keywords: *past, scientific cognition, document, fiction, conjecture, historical novelette.*

УДК 821.161.2

С. Д. Кирилюк

ПРОЗА МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО ТА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджуються антропологічні виміри прози Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка. Основна увага звертається на аналіз таких опозицій, як обличчя / маска та центральне / маргінальне з метою виявлення прихованих смислів тексту твору. Такий підхід дає можливість виявити особливу увагу до людини та її внутрішнього світу на зламі ХІХ – ХХ століть. Дослідження базується на засадах аналітичної антропології.

Ключові слова: *обличчя, маска, центральне, маргінальне, аналітична антропологія, українська проза.*

Винесена на обговорення проблема може видатися певною мірою несподіваною, оскільки творчість Михайла Коцюбинського і Володимира Винниченка не зовсім надається до зіставлення, а саме тоді, коли говоримо про творчі завдання, які ставили перед собою ці письменники, незважаючи на їхні спроби подолати традиції реалізму, що певною мірою жували себе в українській прозі періоду *fin de siècle*. Хоча не менш важливим бачиться дещо інше, а саме те, як репрезентує себе кризь призму минулого століття сам твір і творчість письменника в цілому, як він «відкривається» своїми досі не розкритими гранями. Це й визначає **актуальність** дослідження. Своєрідними критеріями такої репрезентації можуть слугувати різноманітні фактори – окремі предмети, на які не завжди звертається увага самого автора, природні явища, пейзаж чи його елементи тощо. Але все ж варто виокремити ключовий фактор, він пов'язаний з

людиною, різноманітністю її іпостасей, її жестами, мімікою, голосом і тілом як такими. Часто саме цим моментам у тексті художнього твору відводиться важлива роль, незважаючи на ті чи ті авторські декларації, якими часто письменник послуговується з метою озвучити певні програмні позиції (традиційно ці «голоси» «вкладені» в уста персонажів). Але цей фактор, пов'язаний з репрезентацією *людини*, як правило, перебуває в маргінальній позиції, якщо співвідносити його з «програмовим» аспектом твору – тобто з тим, чому сам автор відводить важливу роль, виносячи в «центр» як головну, фундаментальну проблему. Тому завжди існуватиме літературознавча спокуса звернути увагу на так звану *волю-до-твору*, про яку «автор сам нічого сказати не може, він перебуває в її полоні...», підкорений нею на рівні несвідомого. На подібному підході акцентує увагу Валерій Подорога: «Ми повинні знайти таку позицію, яка дасть можливість побачити цю волю «в роботі»: як рухається, виплітається, розповзається поза свої межі текст, як з'являється форма, той ритмічний дивний атрактор, що починає підкоряти собі письмо і пов'язані з ним смислові блоки зростаючої тканини тексту; як поступово вимальовуються обриси незнайомого нам світу, з його по-особливому викривленим простором-часом, персонажами та їхніми тілами, жестами, позами, чуттєвістю, – всім тим, що необхідно саме для цього світу; як встановлюються в ньому перші межі й заборони, як щось у ньому закінчується, щоби зараз же повторитися й початися знову, наче перший раз» [1, с. 14]. Засади аналітичної антропології дають можливість досить близько підійти до пов'язаних між собою ланок цілісної тканини тексту з тою метою, аби з'ясувати його приховані смисли. Варто ще раз відзначити: приховані не спеціально, радше – несвідомо. Вони виступають, витворюючи ті гострі, невидимі на перший погляд «кути», вилаштовуючись у нерівну, але досить виразну «лінію». Таким чином, текст і його елементи перебувають у постійному русі, балансуючи від маргінесу – до центру й від центру – до його меж. Цей процес відбувається в залежності від обраної «точки відліку». Такою «точкою» є *обличчя* – обличчя як знак у просторі й часі періоду *fin de siècle*, як певний орієнтир у спробі прочитання епохи (насамперед – літературної). Саме це й становить мету дослідження.

Варто відзначити: творчість названих авторів обрано для обговорення ще й тому, що й у житті це були зовсім не схожі творчі особистості – вони настільки різні, що спроба аналізу їхніх творів під пропонованим кутом зору може здатися, як уже відзначалося, необґрунтованою й позбавленою літературознавчої перспективи. Та саме подібним сумнівом і продиктований такий крок у «прочитанні» названих прозаїків періоду раннього українського модернізму. Характерними в цьому плані бачаться висловлювання Михайла Рудницького про Володимира Винниченка: «Гляньте на обличчя, побачите кілька рухів і не потребуєте чекати розмови, щоб відчутти, що маєте перед собою людину енергійну, рішучу, навіть владну» [2, с. 232]. Зауважмо, що М. Рудницький ставить у *центр* саме обличчя як ключовий репрезентативний критерій особистості автора, творчість якого він розглядає. У статті, присвяченій Михайлові Коцюбинському, дослідник акцентує увагу на «закритості», на пошуках своєїрідної та цілеспрямованої *маргінальної* позиції письменника: «Скромний і тихий, наче професор-спеціаліст, що лякається почати розмову про те, чим він найбільше цікавиться, – можуть його не зрозуміти, іронічно всміхнутись, подумати, що він дивак або претензійний. [...] Працює Коцюбинський, як якийсь ентомолог із маленькою скринькою та сіткою на метеликів – краще, щоб його не бачили» [2, с. 166]. Зрештою, для пропонованого аналізу подібні характеристики не настільки важливі, хоча вони потверджують обґрунтованість намірів, а саме – простежити антропологічну перспективу творів. Таким чином, відбувається оприявлення в «денному світлі» творчого обличчя самого автора.

Проаналізувавши позиції *центрального* і *маргінального* в плані співвідношення

обличчя як маски та маски як обличчя, з одного боку, і *закритості / відкритості* – з другого, можна відслонити в тексті художнього твору приховані рівні сприйняття, пов'язані з особливостями літературної епохи як такої і літературної епохи як репрезентанта в площині реалізації її стильових особливостей. Показовим є те, що вже в першому своєму друкованому творі, який став, без сумніву, «провокацією» (маємо на увазі повість «Краса і сила»), В. Винниченко суттєво зміщує пріоритети навіть тоді, коли подає портретну характеристику персонажів. Стикаємося з незвичайною і не зовсім уписаною в художні стереотипи літературного часу характеристикою жіночого обличчя: «То була краса, що виховується тільки на Україні, але не така, як малюють деякі з наших письменників. Не було в неї ні «губок, як пуп'янок, червоних, як добре намисто», ні «підборіддя, як горішок», ні «щок, як повная рожа», і сама вона не «вилискувалась, як маківка на городі». Чорна, без лиску товста коса; невисокий, трохи випнутий лоб; ніс тонкий, рівний, з живими ніздрями; свіжі, наче дитячі губи, що якось мило загинались на кінцях; легка смага на матових, наче мармурових щоках і великі, надзвичайно великі, з довгими віями, темно-сірі очі, з яких, здавалось, дивлячись, наче лилося якесь тихе, м'яке, ласкаве світло, – то була й уся краса сієї дівчини» [3, с. 318] (підкресл. моє. – С. К.). Окремо тут варто говорити про запропоновану автором альтернативу – «краса і (або) сила» (звернемо увагу на те, що первісна назва твору – «Сила і краса»). Так виявляє себе бажання письменника вловити дух часу, відгукнутися на його запити й вимоги, змістивши пріоритети. Отже, окреслимо важливі параметри проблеми, винесеної на обговорення. По-перше, варто відзначити, що характер автора великою мірою задає тон і впливає на формування характеру персонажа. Звідси – «провокаційність» героїв творів. Багато хто з них прагне узгодити вимоги свого внутрішнього світу зі світом зовнішнім, тобто вони намагаються завжди бути «чесними з собою». Персонажі В. Винниченка здатні відкривати навіть потворні сторони як власної зовнішності, так і душевних глибин, виносячи це в «центр» і відводячи йому роль тотального, вирішального фактора. Наприклад, одна з героїнь «Базару» Маруся обпалює своє обличчя кислотою, щоби зовнішня краса не заважала їй у революційній роботі. А Гликерія із оповідання «Контрасти» більш ніж свідомо сприймає власну непривабливу зовнішність, вона навіть акцентує на ній: «Гликерія почуває, як гаряча хвиля крові підіймається їй у груди, надавлює їх і вогнем суне до лица. О, який сором! Він навіть не хоче дивитись на неї, а вона уявляла, що у нього справді є якесь чуття до неї. До неї, до цього гострого, пацючого лица з рідкими зубами й рябуватими щоками, з цею мізерною жовтуватою косичкою» [3, с. 225]. На противагу В. Винниченкові, М. Коцюбинський ніби «закриває» своїх персонажів від зовнішнього світу, часто на всезагальний огляд пропонується *маска*. І тільки тоді, коли вона дещо привідкривається («сповзає») – часто через посередництво сну, розмов із самим собою, якихось внутрішніх «подій», що відбуваються в душі персонажа, – з'являється *обличчя*. Викриття того іншого «я», що перебирає ініціативу, якраз і переконує в наявності цієї психічної маски, в усвідомленій маргіналізації позиції *обличчя*. Це великою мірою і пояснює своєрідну «динамічність» і укрупненість (крупний план) обличчя у творах В. Винниченка і певну «статичність» і віддаленість (звідси – й закритість) – у М. Коцюбинського, незважаючи на посилену увагу письменника до деталей. Ця риса виявляє себе й у його творах, й у реальному житті.

По-друге, в прозі періоду *fin de siècle* не менш важлива роль відводиться ролі пейзажу, інтер'єру тощо. Як зауважує Володимир Панченко, у творах В. Винниченка пейзаж майже не використовується автором [4, с. 126], хоча Ігор Качуровський наголошує на особливій ролі функції краєвиду в доробкові письменника, обстоюючи поняття «краєвид» та «крайобраз», на противагу обов'язковому термінові «пейзаж» (дослідник проаналізував новели «Момент», «Студент», «Промінь сонця», роман

«Хочу») [5]. М. Коцюбинський, навпаки, віддає перевагу картинам природи. «У його творах природа виконує роль ідеального екрану, на який проектується чуттєвий досвід персонажів. Однак це не статичний екран, він сповнений руху, мінливості, прихованих чи раптових метаморфоз», – констатує сучасний дослідник Ярослав Поліщук [6, с. 204]. Герої М. Коцюбинського зображені на тлі природи, моря, міської вулиці, гір (наприклад, «Сон», «На камені», «Тіні забутих предків» та ін.) або ж в інтер'єрі («Цвіт яблуні», «Сміх», «Persona grata» та ін.). Їхні обличчя потрібно розгледіти, вдивитися в них, наблизити до себе, переводячи з *маргінальних* позицій у *центр*. Досить виразно таке «наближення» представлено в новелі «Сон» – головний герой Антін, розповідаючи своїй дружині сон, то наближає його, то віддаляє з допомогою власного голосу обличчя дівчини, яку він бачив уночі. Їй було необхідно також «побачити» це обличчя, вона вимагає від чоловіка не статичної картини чужого жіночого обличчя, ніби зафіксованого на фото, а динамічної. І коли він говорить про губи («Потому ми впливли в море. Далеко в ньому світилися вогні рибацьких човнів. Море гоїдало нас злегка, а ми сиділи поплич, і наші тремтіння зливалися в одно. І коли я поглянув на неї, то близько перед собою побачив її уста, такі червоні, що навіть ніч...» [7, с. 202]), вона, «вся бліда і сувора», запитала, чи цілував він дівчину. В. Подорога, досліджуючи прозу М. Пруста, особливу увагу приділяє таким опозиціям, як *маска – тіло – голос*. Саме *маска* засвідчує появу Іншого в досвіді оповідача – таким чином з'являється «інший тип уособленої поверхні – сонорний і тілесно-мімічний». *Голос*, як відзначає філософ, без сумніву, виявляється «знаком живих сил тіла»: «Лице завжди здатне перетворюватися в маску, воно швидко мертвіє під поглядом, тому оживити обличчя і зняти з нього мертвотну коросту маски здатен тільки голос; маска-лице, коли лише з'являється голос, починає вібрувати, змінюватися, відбивати мімічними рисами й подробицями, мовби відбиваючи в собі гру різноманітних сил тіла. [...] Тіло, гра живих сил, прориваючись крізь поверхню маски-лица, руйнує останній зв'язок, вивільняючи нові шляхи для впізнання обличчя персонажа й наділяючи його певним надзначенням, яке може бути притаманне лише *обличчю*» [8, с. 363]. Герой «Сну», озвучуючи свою «історію» через посередництво голосу, мимовільно «скидає» маску, котра майже приросла до його обличчя, тому дружина не може спочатку впізнати його – в Антіні з'явилося щось нове, давнє, вже зовсім нею забуте. Подібне «наближення» зафіксовано і в оповіданні М. Коцюбинського «Сміх», роль «голосу» відведена сміхові як тому, що здатне «оживити» обличчя (тіло); він належить прислузі, яку господарі побачили мовби вперше: «Тільки дивився. Великими очима, наляканими, гострими і незвичайно видющими. Обіймав ними цілу картину й найменші дрібниці. Побачив те, біля чого щодня проходив, як той сліпий. Ті босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані... як у тварини. Дранку на плечах, що не давала тепла. Землистий колір обличчя... синці під очима...» [7, с. 462]. Жіноче обличчя тут представлено в цілісній рамі портрета. Навіть тоді, коли письменник робить крок до динамізації тих чи тих характеристик, перед нами все ж постає цілісний образ: «Лице в неї налялось кров'ю, очі спалахнули, вона підперла боки червоними, голими по лікоть руками і хиталась од сміху, як п'яна, аж великі груди її скакали під заялженим убранням...» [7, с. 462]. «Рух» обличчя – це лише епізод і невід'ємна складова цілісного портрета персонажа.

Ще одним характерним і водночас вирізняючим моментом аналізованої прози є схильність до епатажу, з одного боку, а з другого – заглиблення персонажа у внутрішній світ, котре іноді межує з відчуженістю («Intermezzo», «Persona grata» М. Коцюбинського). У В. Винниченка герої схильні до епатажу, вони ведуть «мефістофельську гру» (В. Панченко) з собою та зі своїм оточенням. Але ті й ті змушені послуговуватися *маскою*. І якщо в героїв В. Винниченка боротьба іпостасей (кількох «я») відбувається мовби на «поверхні» особистісної структури, в її видимому

центрі, то персонажі М. Коцюбинського намагаються не демонструвати цю зміну, вони часто існують з *маскою*, не декларуючи внутрішніх змін, тому їхня *маргінальність* виявляється очевидною, репрезентативною, тобто своєрідним благом. Персонажі В. Винниченка наділені здатністю все проговорювати – відкривати «рот» у прямому значенні слова. До речі, на образ *рота* варто звернути особливу увагу. У творчій спадщині письменника є «знакова» картина під назвою «Паща», в якій якраз і представлено один із символічних рівнів цього образу («паща» як символ тоталітарного часу, що народжувався і все знищував). Варто відзначити, що майже всім його жіночим образам притаманні виразні *губи*. Наприклад, у повісті «Олаф Стефензон» подибуємо характерний силует жінки, побачений у тумані (!): «Я подивився на неї. В очі мені кинулись її дуже чорні, густі, зміясті брови, великі очі з чудним блиском і чіткий рисунок губ» [3, с. 614]. На відміну від уже згаданих образів, ролі-іпостасі героїв М. Коцюбинського (два «я», що поборюють одне одного) перебувають у глибині нутра й наділені внутрішніми «голосами», поглядами, спрямованими або ж на предмет, або ж углиб самого себе. Письменник, на очах якого вмирає маленька донька, прагне зафіксувати в пам'яті відчуття себе самого в ці страшні для нього хвилини: «Я чую, що мої лиця присохли до вилиць, очі сухі і не змигнуть, наче хто вставив їх у рогову оправу. Я бачу все надзвичайно виразно, як у гарячці»; «Все воно здається мені... колись... як матеріал... я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю сю картину смерті...» [7, с. 399] (новела «Цвіт яблуні»). Тому *обличчя* як дзеркало не може вповні відповідати своїй ролі. У прозі М. Коцюбинського воно відсунуто на *маргінальні* позиції, а у творах В. Винниченка спостерігаємо зворотній ефект, коли його герої шукають і реальне дзеркало, й *обличчя* як дзеркало, щоби розкрити якісь концептуально важливі для них речі.

Не можна не погодитися з Т. Гундоровою, котра говорить про Винниченка-письменника як про «чужого», «інакшого» [9, с. 277]. Дослідниця відзначає, що його «текст і і підтекст принципово різні. Вони передбачають не тенденційне прочитання і не повний збіг із реальністю, а інтерпретацію, пошук смислу, ефект «перевертання» [9, с. 277]. Можна в цьому контексті звернутися до роману «Записки Кирпатого Мефістофеля», а саме до того епізоду, де Яків Михайлюк роздумує про ніс як дзеркало душі людини: «Мені здається, найвірніше дзеркало душі людини не очі, як гадають, а ніс. Бувають носи добрі, злі; м'які, тверді; важкі, легковажні; хитрі, простодушні» [10, с. 22]. В. Панченко, наприклад, вбачає в прийомі посиленої уваги до носа бажання письменника «приземлити», «одомашнити», «адаптувати до українських обставин образ того Мефістофеля, який читачам «Фауста» може запам'ятатися, між іншим, своїми косими, з жовтим полиском, «тигриними» очима...» [11, с. 231]. Але зауважмо, саме *ніс* стає ключовим складником профілю, він «творить» *обличчя*. Важлива роль відводиться і губам, щелепі, чолу – тобто там, де автор акцентує на носі, там завжди проглядається *профіль*. Аналізуючи фізіогномічний досвід Сергія Ейзенштейна, В. Подорога говорить про його «глибоку недовіру до людського обличчя», хоча митець водночас відводив особливу роль профілю: «Профіль винаходиться Ейзенштейном для того, щоби нейтралізувати органічність лицевих ефектів, і тому завжди йому було легше займатися головою, аніж обличчям актора» [12, с. 294]. Режисер ставив перед собою мету позбавити обличчя його «людської поверхні», перетворити в «обличчя-тип», «обличчя-маску», своєрідний скульптурний портрет, застосовуючи так званий «розкрий обличчя» – «зняття внутрішньої незрозумілої напруги, яка притаманна будь-якому живому обличчю»: «Внутрішні сили обличчя вивільняються і відкидаються як зайвий, непотрібний психічний матеріал [...] ... все має значення – не лише очі,

повнота щік, але й міцність щелепи чи потилиці, овал і важкість голови, сила шийних м'язів чи їхня слабкість» [12, с. 295]. Звернувшись до прози В. Винниченка, можемо спостерегти особливу увагу письменника саме до тих рис *обличчя*, за допомогою яких твориться *профіль*. І хоча автор часто згадує й очі, вони не завжди виконують свою функцію «дзеркала душі» людини. До «класичного» набору елементів обличчя додаються ще й вуса. Незважаючи на побільшену увагу письменника до складників профілю, він особливо наголошує на силі напруження губ, підборіддя, щік, брів, загостреності, кирпатості й величині носа («Це був молодий ще парубок з енергічним голеним лицем, з трохи м'ясистим носом, різко поділеним надвоє підборіддям» [3, с. 617] («Олаф Стефензон»); Семен з оповідання «Момент» мав «жовто-смуглявий гострий ніс, підстрижені вуса», а його губи були «білі, тонкі, очі зиркали з своєї глибини гостро, поривчасто» [3, с. 493]; художник Іван з оповідання «Контрасти» в очах своєї нареченої вимальовується хоча й виразно, але без характерного внутрішнього «напруження»: «... бліде, нервове лице його, з чорною, гострою борідкою і вдумливими очима, схвильоване і, видно, трохи п'яненьке; білий широкий лоб його з тою знайомою Гликерії жовтизною по краєчках укритий дрібними краплинами поту; губи, видно, сухі та гарячі» [3, с. 222]).

У М. Коцюбинського *профіль* виступає «розгорнутим», анфасна позиція дуже виразна – суб'єкт і об'єкт стикаються віч-на-віч («очі в очі»). Найбільш широко це представлено в новелі «Persona grata», коли зустрічаються майбутній кат Лазар і тюремний наглядач, котрий дістав красномовне прізвисько Морда. Лазар ненавидів його за все («за грубу пику, на якій не хотіло рости волосся, за маленькі жорстокі очі, що завжди дивились поза людину, хоч все помічали, за його вдачу мучителя. Ті рідкі випадки, коли їх очі стрічались, були пам'ятні Лазареві і віщували недобре»; «Морда неначе навмисно спинав на ньому свої маленькі очі, мов мацав ними все його тіло, руки, і ноги, і похилені кремезні плечі. Тоді Лазар залазив у себе, запинав арештантський халат, душив у собі злість, а опісля довго чув ще у зморшках обличчя чужий застряглий погляд» [13, с. 13]. Не випадково в очах Лазаря «було щось скрито і запечатано»: «Очі дивилися в себе, губи під стриженням вусом стулені щільно, і те, про що він знав, було в нім скрите» [13, с. 15]. Коли колишнього вбивцю обирають на роль ката, він уже не в силі втримати в собі «колекцію» облич і поглядів тих, кого йому доводилося вбивати. Те, що він витісняв постійно на маргінальні позиції власної свідомості, посіло центральне місце в його внутрішній сутності. Символічну роль відіграють у творі очі, які «шукають місця, щоби влізти всередину» персонажа («... очі верталися, лазили по обличчю, по шії, по грудях і, злегка лоскочучи, вертіли дірки углиб» [13, с. 22]). Лазар почуває себе безсилим перед цим вторгненням, котре в нього асоціюється з поверненням його істинної людської сутності: («... одділилися очі, страшні, великі, з яких кричали смерть і життя, попливли в повітрі і тихо сіли йому на груди. І Лазар чув, як крутились на однім місці та влазили в груди все глибше, глибше...» [13, с. 23]). З цим твором кореспондує «Лист» М. Коцюбинського, де автор відтворює підготовку родини до великоднього свята. «Вбивцями» стають мати й сестра головного героя, який не може сприйняти мертві тіла птиці, туші свиней (а саме – їхні очі), котрі поступово перетворюються у святковий обід. Характерною тут постає символіка місяця, що виконує традиційну роль свідка. Чи не тому він в уявленні персонажа асоціюється з упирем («Вечорами він висів низько на небі, лихий, червоний, неначе упир, що намоктався крові, і навіть тіні бігли перед його недобрим обличчям, припавши до землі з жаху» [13, с. 258]). *Обличчя* місяця, якому відводиться роль своєрідного дзеркала, подибуємо в прозі В. Винниченка («Мені було чогось сумно чи жаль, і хотілось неодривно дивитись в бліде засмучене лице місяця» [3, с. 595]). Зміщення подібних акцентів у образній структурі художнього тексту виявляється

характерною рисою літературної епохи, котра повною мірою скористалася виражальними можливостями, щоби передати «роботу» психічного у формуванні характеру персонажа. Варто в цьому контексті згадати й повість В. Винниченка «Олаф Стефензон», де письменник прагне показати механізми конструювання митцем людського образу на полотні, насамперед – людського *обличчя*. Автор займається «конструюванням» – своєрідним «розкромом» – облич трьох своїх персонажів (художників Олафа Стефензона і Дієго Паблеса, а також дівчини – доньки старого художника Вальдберга, котра відіграє роль зв'язуючої ланки між двома чоловіками). Повість можна вважати «програмним» твором, її характерною особливістю є те, що автор тут свідомо ставить перед собою мету говорити про можливість зображення людського *обличчя* й тіла в цілому, користуючись засадами модерністської естетики (детальніше див.: [14]).

Підводячи підсумки, варто сказати: на зламі ХІХ – ХХ століть в українській прозі з'являється посилена увага до людини, до її внутрішнього світу, відбувається активний пошук «точок відліку» людського, вихід за межі уже сформованого досвіду й реалізація нових можливостей зображення й виділення («викроювання») саме *обличчя / маски*, котрі здатні передати психічні рівні особистості. Перебуваючи в постійному балансуванні між внутрішніми й зовнішніми сторонами людського «я» й намагаючись вловити механізми подібних «переходів», письменник мимовільно сам прирікає себе відчуті і зміну масок, і ситуацію маргінала. І це безпосередньо стосується вже його особистого досвіду – як людини і як митця.

Список використаної літератури

1. Подорога В. А. Мимесис: Матеріали по аналітичеській антропології літератури в двох томах. Том 1 : Н. Гоголь. Ф. Достоевський / Валерій Подорога. – М. : Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – 686 с.
2. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / Михайло Рудницький. – Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2009. – 502 с.
3. Винниченко В. Краса і сила : Повісті та оповідання / Упоряд., авт. приміт. П. Федченко, авт. передм. І. Дзевєрін / Володимир Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.
4. Панченко В. Володимир Винниченко : парадокси долі і творчості / Володимир Панченко : Книга розвідок та мандрівок. – К. : Твім інтер, 2004. – 287 с.
5. Качуровський І. Функція краєвиду в прозі Володимира Винниченка / Ігор Качуровський // Качуровський І. Генерика й архітектоніка. Кн. II. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 69-76.
6. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... : Михайло Коцюбинський : літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
7. Коцюбинський М. Твори : В 2 т. / Михайло Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 1. – 579 с.
8. Подорога В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии / Валерій Подорога. – М. : Ad marginem, 1995. – 427 с.
9. Гундорова Т. Проявлення Слова : Дискурсія раннього українського модернізму / Вид. друге, доповн. і переробл. / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 448 с.
10. Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля : Роман / Володимир Винниченко. – Черкаси : Брама-Україна, 2005. – 263 с.
11. Панченко В. Щаслива поразка Мефістофеля / Володимир Панченко // Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля : Роман / Володимир Винниченко. – Черкаси : Брама-Україна, 2005. – С. 229-234.

12. Подорога В. Феноменология тела : Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992 – 1994 годов. / Валерий Подорога. – М. : Ad marginem, 1995. – 350 с.
13. Коцюбинський М. Твори : В 2 т. / Михайло Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 2. – 495 с.
14. Кирилюк С. Інтермедіальні компоненти художнього простору в українській прозі періоду fin de siècle / Світлана Кирилюк // Питання літературознавства : Науковий збірник / Гол. ред. О.В.Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. у-т, 2012. – Вип. 85. – С. 154-161.
Стаття надійшла до редакції 30 березня 2013 р.

S. D. Kyryliuk

**PROSE BY MYCHAILO KOTSJUBYNSKY AND VOLODYMYR
VYNNYCHENKO: ANTROPOLOGICAL ASPECT**

The article examines anthropological parameters of the prose by M. Kotsiubynsky and V. Vynnychenko. The main attention is paid to analysis such oppositions as face / mask and central / marginal to find hidden meaning of the text of the work of art. Such approach permit to pay special attention to the person and its internal world at the change XIX – XX centuries. The research is based on the principles of analytical anthropology.

Keywords: face, mask, central, marginal, analytical anthropology, Ukrainian prose.

УДК 821.161.2–311.6.09+929Малик

Г. А. Максименко

**ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ЦІННОСТІ У ДЗЕРКАЛІ
ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА МАЛИКА**

У статті окреслено духовний потенціал творчого доробку Володимира Малика, з'ясовано принципи творчості письменника, серед яких засадничими є національні та загальнолюдські принципи людської екзистенції, зацентовано увагу на деяких біографічних моментах, важливих для розуміння постаті письменника та його мистецької праці.

Ключові слова: творчий доробок, загальнолюдські та національні цінності, духовність, історичний роман.

Письменство є потужним духовно-суспільним акумулятором, який насичує й живить людину енергією людяності. Література, як продукт письменства, завжди була одним з ефективних внутрішньоособистісних запобіжників, що охороняють людську спільноту від розпаду, коли суспільна напруга здійснюється на небезпечний рівень.

Вивченням духовних цінностей у світлі художньої літератури займалися Н. Волошина, О. Слоньовська, А. Фасоля та ін. Дослідження творчості Володимира Малика, не зоставшись зовсім поза науковими інтересами літературознавців, заявлено тільки у незначній кількості критичних та літературознавчих праць (декілька статей і рецензій його романів та науково-популярне видання Ігоря та Валерія Козюри «Володимир Малик: життя та творчість», де в художній формі подано життєпис видатного письменника, спогади його друзів, рідних, знайомих).

Однією з умов успішного розвитку суспільства є наявність і збереження системи культурних і духовних цінностей, що складають ціннісний зміст людського буття.