

ПРОБЛЕМА СИЛЬНОЇ ОСОБИСТОСТІ ТА АБСУРДНІСТЬ БУТТЯ (на прикладі творів «Невеличка драма», «Повість без назви»)

В. Підмогильний – письменник, що засвоював для української літератури традиції європейської прози. Але будучи людиною з тонким інтелектуально-філософським світобаченням, він не просто по-плагіаторському переносив світові мотиви та образи на український ґрунт, а критично їх переосмислював, пристосовував до національної свідомості свого народу, синтезував здобутки рідної та європейської літератур. У результаті ми маємо досить оригінальні, самобутні і художньо довершені твори, ідейно-естетичний потенціал яких випереджав світові літературні тенденції.

Підтвердженням цього може бути *екзистенціальна манера письма* українського прозаїка. Як відомо, визначальним і чи не найважливішим поняттям екзистенціальної літератури є поняття абсурдності, у руслі якого герої існують «наодинці» з буттям – це єдина достовірна реальність. Категорія абсурду для творчості Підмогильного є домінантною, хоч і не такою демонстративною, як у пізніших екзистенціалістів А. Камю та Ж.-П. Сартра, світогляд та творча манера яких формувалися під впливом інших культурно-історичних обставин. На думку Л. Коломієць, витоки концепції абсурду В. Підмогильного, яка охоплює всі сфери людського існування, слід шукати саме у суспільно-політичному досвіді післяреволюційної України [Коломієць 1996: 5]. Бо на той час надмірна стандартизація життя, регламентація людських стосунків призвели до появи численних конфліктів на різних рівнях суспільного буття, які можна загально окреслити як сутичку між багатограним різнорідним єством людини та механічною структурою суспільства, життєвими ситуаціями, які повсякчас вимагають від людини вибору рішення, лінії поведінки.

Ця розбіжність і є абсурдом. На думку екзистенціалістів, *світ* – це хаос, що постає на випадковостях. *Людина*, за К'єр-

кегором – єдина істота у світі, у діяльності якої результат дії, її ідеальна мета випереджає саму дію.

Проза В. Підмогильного позначена печаттю оригінального обдаровання, зокрема – *рідкісної зосередженості на глибинах внутрішнього життя людини, на спробах побачити життя індивіда не як рефлексію на зовнішні подразники, а як прояв власної суті та волі.*

У невеликій автобіографічній замітці В. Підмогильний так підсумував свій шлях: «Очевидно, є люди, що своє життя можуть згадувати, як суцільну смугу радості. Є люди, життя яких насичене і радостями, і печалями. Можливо, ці люди найщасливіші, бо справжнє щастя може відчувати той, хто зазнав горя» [Підмогильний 1988: 92]. Така оцінка власного життєвого шляху засновується на особливостях характеру й особливостях світобачення митця. Поставивши існування людини в центр буття, письменник боровся за звільнення її розуму й душі від абсурдної дійсності.

У майбутньому саме *орієнтація на сильну особистість* як домінанта творчості В. Підмогильного визначить її зміст, проблематику і поетику, бо ж навіть масштаби революційних змін письменник вимірює масштабами еволюції, характером розвитку людини – її становища в суспільстві, духовності, моралі; як ідеалів, так і засобів їх досягнення. У цьому плані В. Підмогильний з'єднує досвід видатних письменників та філософів. А разом з тим він – предтеча якісно нових прямувань української прози та художньої свідомості, що зумовлювались відкриттям європейської науки та естетики.

В. Підмогильний по-філософському, зважено й спокійно сприймає найболючіші життєві драми, негаразди, поразки. Роман про вмираючу любов, розчарування і душевну кризу називає *«Невеличкою драмою»*, надаючи цим словом перевагу іншим цінностям та життєвим орієнтирам. Він намагається їх осмислити, психологічно дослідити, знайти їм пояснення, хоча ніколи не розставляє своїх оцінних акцентів, особливо ідеологічних. Митець слова був дуже заглиблений у самого себе, тому так умів сприймати й чужі страждання, тому йому була цікавою людина як така, у комплексі всіх своїх поганих і

гарних рис, людина жива, реальна, її складний внутрішній світ, єдиноборство в ньому духовного та біологічного начал.

У романі «Невеличка драма» Валер'ян Підмогильний з властивою йому схильністю до психологічного аналізу звертається до теми, яка здавна цікавила світову літературу й так виразно, оригінально звучала в романах Анатолія Франса, Гі де Мопассана, Оноре де Бальзака та багатьох інших, – *внутрішній світ людини й можлива його несумісність з до-вколишнім зовнішнім середовищем.*

Тема ця українським митцем розглядається теж, власне, через «вічну» колізію: стосунки чоловіка й жінки, різних за своїм світобаченням, життєвою позицією, вихованням, суспільним статусом. Оригінальність трактування Валер'яном Підмогильним цієї колізії в тому, що його герої – носії типових українських характерів, які живуть у пореволюційному суспільстві та є безпосередніми учасниками важливих процесів, що в ньому відбуваються, а саме: розквіт міщанства з його пристосовницькою, кар'єристською, меркантильною психологією, масове продукування людей-гвинтиків, бездумних виконавців чужої волі, наступ урбанізації на емоціональну свідомість українців, нарешті, поява нового типу інтелігенції (власне, напівінтелігенції – псевдопатріотів, фарисеїв і прагматиків). Але в «Невеличкій драмі» письменник лишається вірним своєму творчому кредо. Ці процеси як такі менш за все цікавлять Підмогильного-психолога. Вони виконують роль необхідного суспільного середовища, тла, на якому досліджується людина, її внутрішній світ, розглядаються різні характери. Письменника цікавить, які духовні вартості стануть рушієм суспільного поступу. Подібні питання привертали пильну увагу багатьох українських митців наприкінці 20-х рр.: Ю. Яновського («Майстер корабля»), В. Винниченка («Сонячна машина»), М. Івченка («Робітні сили»), М. Хвильового («Вальдшнепи»), Є. Плужника («Недуга») та ін.

Виходячи з вищесказаного, постає питання: чи здатна людина відшукати певний сенс в житті? Для цього В. Підмогильний створює «прикордонні» ситуації, тобто такі, коли вона опиняється на тонкій межі, що розділяє життя і смерть.

Єдине, що виправдовує буття людини, – це свобода її вибору, її моральної позиції, що коливається від пасивного примирення з долею до спроб, попри всю хаотичність і випадковість людського існування, відшукати у ньому певний сенс, який реабілітуватиме людину хоча б у її власних очах.

Так, у центрі «Невеличкої драми» – нещаслива любовна історія простої діловодки Марти Висоцької та професора біохімії Юрія Славенка. Їхню історію Валер'ян Підмогильний розповідає невимушено, психологічно тонко, з необхідною дозою іронії.

У цьому романі іронічно закодовано екзистенційну ідею – людина є лише маленькою піщинкою у Всесвіті, а тому її власні трагедії й драми так само можуть бути «невеличкими» і найголовніше – сприйматися як такі.

Складається враження, що вся стилістика твору працює на «легке» сприймання історії нещасливого кохання Марти й професора Юрія Словенка. Так, наприклад, композиційно роман поділено на окремі розділи, назви яких також підкреслено іронічно: «На світі Іва зовсім сама», «Квіти невідомого лицаря», «Четверо в одній кімнаті, крім дівчини», «Один у кімнаті з дівчиною», «О, баядерко, я тобою сп'янів», «Свійський Отелло», «Скандал у благородній родині» тощо. Однак, ідеться в ньому про речі серйозні й актуальні як для того часу, так і сьогоdnішнього дня, про які автор наважився говорити легко, доступно й водночас переконливо й тим самим змусив читача глибше задуматися над ними.

У романі «Невеличка драма» знову виринає первісна головна тема митця слова – випотрошення людини й життя від усякого глибшого змісту, глузду й краси, але тепер вона подана на матеріалі людини «доби соціалістичної реконструкції» і вивершена до кінця в психологічно-філософському плані. Герой роману – радянський спеціаліст з біохімії – зводить усі процеси життя, усі духовні процеси людини до біохімічних процесів у клітинах, поза якими його ніщо не захоплює – ні Бог, ні людина, ні мистецтво, ні жінка. Його «філософія» – жахливо нудна, це духовний порожняк. Отже, світ постає як вселенський абсурд, царство без Бога, що не має мети і жодною мірою не визначає сенс людського існування.

Марта, як і герой роману «Місто» Степан Радченко, приїхала до Києва, аби розпочати нове життя, завоювати, як і він, місто. І хоча вони обоє постають перед нами жертвами цього могутнього молоха, доля їхня складається по-різному. Степан деградує поступово, сам того не підозрюючи, кожне його нове сходження на щабель достатку, слави стає новим витком його падіння. Марту ж місто відкинуло, розчавило відразу. Втім, її любовна трагедія – то лише необхідна умова її морального загартування. На цю думку наводить і назва твору – «Невеличка драма». У ній закодовано екзистенційну ідею – людина, з її маленькою душею, є лише непомітною піщинкою на тлі велетенського Всесвіту з його глобальністю, а тому власні трагедії видаються так само непомітними, маленькими, «невеличкими». Але ця ідея звучить у романі підтекстово. Найрельєфніше виокремлюється сам образ Марти в його контрастному протиставленні зовнішньому світові. Марта уособлює справжню українську духовність. Вона протилежна Юрію вдачею героїня, чиста, не торкнута корозією честолюбства та кар'єризму, мрійлива, поетична, досить освічена дівчина, чутлива, схильна до романтичних фантазій. Тож у місті почувується чужорідним тілом, не вписується в середовище ситих, недалеких і примітивних міщан – співмешканців по квартирі Іванчуків, співробітників-службовців, особливо начальника Безпалька. Водночас є сильною, цілком сформованою особистістю. Такою її задумав автор. Вона не піддається залицяльникам, які чужі для неї, – інженерові Дмитрові Стайничому чи колишньому лікареві Льові Роттеру. Перший – то втілення нового типу керівника, прагматичного і категоричного, другий – ідеаліст, надто відірваний від реального життя. Це для Степана Радченка жінки могли виконувати роль «підсобних» сходинок до мети. Марта – глибша і сильніша натура, зберігає себе в найдраматичніші моменти життя. Вона береться власними силами вирішити свою долю. Це свідчить про підсвідоме визнання В. Підмогильним потенційної спроможності людини, незалежно від статі, зокрема, самостійно робити вибір, усвідомлюючи своє право й керувачись ним.

Проте автор не ідеалізує свою героїню. Мрії та фантазії, які були сутністю її ества, завадили дівчині розгледіти чужорідність і фальш її обранця – професора Юрія Славенка. Шалена пристрасть засліплює Марті розум, окрилює й підносить, але водночас поглиблює прірву між світом світлих, високих ілюзій і прагнень її максималістської душі та прозаїчною, раціоналістичною, жорстокою дійсністю, у якій поки що розкошує розрахунок, прагматичність, кар'єризм, пристосуванство. Місто, яке уособлювало для Марти нове життя, антилюдяними, незрозумілими законами, що їх вона не може визнати за свої моральні орієнтири, розтоптало чисту, по-дитячому відкриту й беззахисну душу. Славенко покинув Марту (для нього вона лише дивакувата діловодка з мізерною платнею) та одружився з донькою професора Ірен. Марту ж письменник лишає на роздоріжжі, перед вибором. Стомлена, переживши крах любові, вона самотньо спить у своїй кімнаті. Читач уже сам мусить поміркувати, чи збереже вона, навчена таким гірким досвідом, свою душу, свій багатющий внутрішній світ від зазіхань світу зовнішнього, а чи зломиться, втратить власне «Я», як то робить більшість.

Отже, стає цілком очевидно, що в основі екзистенціалізму, а надто у варіанті В. Підмогильного, є твердження абсурдності буття, уявлення про світ як про царство хаосу і випадковостей. Чільне місце посідає думка про те, що людина відповідальна сама за себе. Людина приречена бути відчуженою у світі, на який вона не має змоги впливати. Єдине, що виправдовує буття людини, – це свобода її вибору, її моральної позиції, що коливається від пасивного примирення з долею до спроб, попри всю хаотичність і випадковість людського існування, відшукати в ньому певний сенс, який реабілітуватиме людину хоча б у її власних очах.

Розглядаючи творчість В. Підмогильного в контексті світової літератури не можливо не згадати про його останній і найдовершеніший з погляду ідейно-естетичного пізнання дійсності твір **«Повість без назви»** (1933–1934). Бо у ньому письменник випередив європейський літературний процес в області розробки екзистенціалістського письма. Сам прозаїк надавав цьому творові особливого значення. Глибокої осені

1934 року він вирішив цілком зосередитися над ним і виїхав до Заньківського будинку творчості під Харковом. Але повість так і не була закінченою через арешт у 1935 році.

Зовні, за фабульною канвою, повість сприймається начебто віддаленою від актуальних проблем життя. Навіть умовний заголовок до твору В. Підмогильний робить у душі середньовічних романів чи моралістичних трактатів: «Повість без назви, до того ж цілковито неймовірна, вигадана від початку до кінця автором, щоб показати сутичку деяких принципів, важливих для нашого дня і майбутнього» [Шевчук 1991: 77]. Фабульна основа твору досить проста. В. Мельник порівнює її з легкою белетристикою [Мельник 1994: 266]. Харківський журналіст Андрій Городовський приїжджає до Києва у зв'язку з виданням своєї книжки, випадково зустрічає жінку і уже не може її забути. Він вдруге повертається до столиці, щоб її розшукати, хоча й сам не сподівається на якийсь успіх.

Але ці зовнішні події поступово відходять на другий план оповіді, бо головна увага читача зосереджується на пробудженні Городовського від узвичаєного, стереотипного життя і осмисленні його та й самого себе немов збоку, через образи двох інших персонажів, з якими звела його доля у Києві: викладача фізики Пашенка та художника Безпалька. Це і є оті «принципи», згадані в заголовку автором. Можна сказати, що у повісті В. Підмогильний сконденсував три типи абсурдних героїв (за к'єркегорівською системою наближення до «справжнього існування»): маргінальної особистості Безпалька, який знаходиться нерухомо на етичній стадії – найпримітивнішій формі вбирання «насолод» від життя; Городовського, що почувається в параметрах обов'язку – принцип етичної стадії, коли все підпорядковане моральному закону; логічного мізантропа Пашенка, який наблизився до розуміння абсурдності людського існування.

У розробці образу героя абсурду Андрія Городовського В. Підмогильний використовує скворородинські мотиви. Як і в мандрівного філософа, у якого герой приходить у сад і ловить птаха, якого ніколи не впіймає, так і в Підмогильного герой у величезному місті шукає незнайому жінку, яка справила на

нього мимохідь величезне враження, хоч добре знає, що ніколи її не знайде. Пізніше до цього символічного образу вдасться і А. Камю: Сізіф піднімає на верхівку скелі камінь, хоч знає, що ніколи не підніме його остаточно. У «Міфі про Сізіфа» А. Камю дасть точне визначення такого героя: «Сізіф є абсурдний герой. За своїми уподобаннями так само, як і за своїми муками. Зневага до богів, ненависть до смерті, спрага життя дали йому невимовні муки, коли людську істоту примушують займатися справою, яка не має завершення. І це розплата за земні уподобання» [Камю 1991: 62].

Городовський неусвідомлено потрапляє у стан абсурдної ситуації, починає розуміти хаотичну невизначеність світу. Він постає супроти себе самого, його пронизує нестерпне бажання здобути для себе підпори духовності для свого «я». Цим самим герой В. Підмогильного вступає в конфлікт з навколишнім середовищем, протиставляє себе йому. Автор простежує розвиток відчуження особистості, який набирає особливої актуальності в умовах тоталітарного суспільства, де, за словами Л. Коломієць, «пригноблення людини безособистісними репресивними силами суспільства «божевільним» може виявитися той, хто не здатен свої нормальні реакції пристосувати до ненормального суспільства, хто прагне звільнитися від нав'язаної йому суспільством і державою системи хибних цінностей» [Коломієць 1996: 5]. Ірраціональна дійсність видимого стає магічним колом, що окреслює самотність людини і позбавляє її надії. Городовський поволі доходить до вищого екзистенціального відчуження і параної: «Тепер він стояв біля опери, але мусив зробити зусилля, щоб пізнати місцевість так, ніби за ці два дні з часу, як він проходив тут востаннє, в місті сталися катастрофічні зміни. Будинки справляли враження гумових, немов готові були відскакувати геть, якщо він спробує наблизитися, і люди проходили мимо так байдуже і відчужено, немов тільки для того, щоб спинитися за рогом і підстерегти тисячами злорадісних очей його дальші заходи» [Мельник 1994: 268].

А. Богданов зазначає домінуючу позицію мотиву відчуження й у творах інших письменників-екзистенціалістів: Л. Андре-

ева, Є. Замятіна, Ж.-П. Сартра, А. Камю. Для них, як і для Підмогильного, головною і найсуворішою правдою була самотність людини («животного, знаючого о том, что оно должно умереть») перед небом та іншими людьми, – самотність, на яку кожний приречений з моменту народження [Богданов 1990: 19].

У руслі цієї самотності перед Городовським пролягає три шляхи: шлях Пашенка з його побудованою на залізній логіці мізантропією; шлях митця з «башти із слонової кости» художника Євгена Безпалька, який хоче зберегти свою людську сутність, живучи у жадливому суспільстві, відсторонюючись від нього (пізніше ця тема буде висвітлена Джоном Фаулзом в «Башті з чорного дерева»); та шлях ловлі птаха в саду – шлях абсурдного бажання досягти недосяжного і в такий спосіб зберегти в собі людську сутність. Насправді образи Безпалька й Пашенка втілюють у собі відповідно минуле і можливе майбутнє Городовського. Він пробуджується у самопізнанні поміж двох суперечливих сил. Це давня, випробувана теза творчості В. Підмогильного – людина на перехресті різнобічних силових ліній суспільного існування й своїх прагнень розуму та серця.

Безпалько нагадує Городовському часи юності, коли він був романтично закоханим, лише на рівні підсвідомого, у бунту природи й людських пристрастей, а згодом став ортодоксальним журналістом, що творив поза імпульсом душевної глибини. Безпалько став виразником неприйняття раціоналістичності, прагматизму, сповідачем «філософії радісного осла», за висловом Городовського. Він живе колективістськи-безтурботно, з райдужною перспективою в особистому побуті та творчості – там і там все добре розрахувавши для безпрограшної вигоди. Так, з класичної формули «життя творить мистецтво, а мистецтво – життя» він вивів свою, вигіднішу і коротшу: мистецтво доповнює життя, – за якою замість майстра постає ремісник. Безпалько ніяк не хоче виокремлюватися з загалу, його прагнення – «бути як всі», маючи з того фізичний і душевний спокій. «Це людина стабільно-ситого життя, яка завжди пристосовується до будь-яких офіційних умов і тому хоче лише одного – щоб цей «антураж» якомога рідше змінювався» [Підмогильний 1991: 268].

Найглибше поетика абсурду виявлена у образі Пащенко. Л. Коломієць доходить висновку, що він «виступає з цілком сюрреалістичною філософсько-етичною доктриною «космічного» скепсису і релятивізму, категорично відмовляючись довіряти логіці і розуму, які стали надбанням софістів і політиків – злочинців» [Коломієць 1996: 5]. Щось подібне створив пізніше А. Камю в драмі «Калігула», де виведено образ філософствующого ката-просвітителя, який також має залізну логіку. Пащенко – втілення непізнаваного світосприймання, як нагромадження випадковостей, у яких людина постає нічого не вартою зі своїми сподіванками на організуючу роль інтелекту. Більше того, сама людина, фізично і духовно, є продуктом випадковості. Вона, за Пащенко, квота, недолуга істота, котра лише імітує свою здатність пояснити світ, перед яким, насправді, – ниця й безпорадна.

Проте некерованість життям, повне вивільнення підсвідомого в індивідуума – це те саме, що й приреченість на смерть. Але за таку прозорливість, як і кожен, хто її сягав, Пащенко платився найдорожчим – життям втрачало для нього сенс і щонайменшу цінність.

У цьому образі втілилася характерна для філософської думки та літератури Західної Європи ідея надлюдини Ф. Ніцше. Проте в її трактуванні Підмогильний ближчий скоріше до російських письменників, зокрема Л. Андреева, ніж до європейських майстрів. Так, у оповіданні Л. Андреева «Думка» головний герой доктор Керженцев знаряддям логіки знищив у собі страх, убив товариша, дружина якого ним знехтувала. Симуляція божевілля призвела до реальної втрати здорового глузду. Могутня воля Керженцева втратила свою єдину надійну опору – думку, темний початок взяв верх, і саме це, а не страх розплати, не докори сумління проломило тонкі двері, що відділяли розум від страшної безодні підсвідомого. У «Повісті без назви» Пащенко замахнувся на те, «щоб бути самодостатнім, тобто бути сам собі богом, але схибив, і богом його стала гашишна цигарка» [Підмогильний 1991: 295]. Бажання бути надлюдиною виявилось абсурдним, бо людина не може протистояти не тільки світові (головна умова надлюдини Ніцше), а й самій собі.

У творі В. Підмогильний пішов далі к'єркегорівських засад, провіщаючи, до певної міри, так званий пізній європейський екзистенціалізм (Ж.-П. Сартр, А. Камю). Пащенко опинився в стані екзистенціального страху – жахливого прозріння, сутність якого полягає в тому, що людині раптом розкрилася безодня буття, яка губилася раніше за сум'яттям повсякденності, а тепер змушує прийняти ризиковане й кардинальне рішення. Він бачить всебічне, фронтальне відчуження людини від існуючого світу, в якому всі приречені бути жуками (у Камю – Сізіфами), «що з поважним виглядом качають гнойові кульки. Хто більше наробить тих кульок, то славетніший жук» [Підмогильний 1991: 296].

Пащенко постав новим типом у літературі. Українська проза до В. Підмогильного ще не знала такого докладного обґрунтування екзистенціальності людини. Цей персонаж відчутно різниться від усіх попередніх у письменника. «Відчуття непізнаваності світу, драматичності стану людини на перехресті раціонального і ірраціонального, що було раніше, тепер вросло до трагедії, до катастрофи, що загрожує загалом перетворити весь світ на сцену театру абсурду» [Мельник 1994: 272]. В. Мельник також зазначає, що Пащенко – новий тип не лише для української прози, а, до певної міри, є таким і для європейської. Ж.-П. Сартр і А. Камю прийдуть до цього пізніше, але між ними і українським прозаїком залишиться відчутна різниця: «Французькі письменники творитимуть подібні образи під впливом деморалізуючої ідеології фашизму... В. Підмогильний же показав чи не найпотворніше явище людської цивілізації: звільнившись від кайданів імперського гніту, народ натомість витворив з надр свого потенціалу такого нового монстра, що зникли будь-які можливості демократичного існування. Це чи не перша спроба взагалі в літературі пофілософському осмислити творення суспільства за більшовицькою системою» [Мельник 1994: 273].

Отже, в останньому творі В. Підмогильного найвищою мірою відбилася проблема боротьби в людині раціонального й ірраціонального, духовного і плотського, психіки та інтелекту.

У філософсько-психологічному ракурсі письменник дав пізнання індивідуума в системі тих ціннісних координат, що втворила соціалістична доба початку 30-х років. В образах Пашенка й Безпалька В. Підмогильний розкрив втілення таких крайнощів, до яких вдавалась інтелігенція в реальному житті: самогубства та пристосування.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Богданов 1990 – Богданов А. Между стеной и бездной (Андреев Л. и его творчество) // Андреев Л. Собрание сочинений. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 5–39.
- Камю 1991 – Камю А. Міф про Сізіфа // Камю А. Вибрані твори. – К., 1991. – С. 57–69.
- Коломієць 1996 – Коломієць Л. «Божевільні» образи з «божевільними» вчинками. Проблема репресивного суспільства у творчості В. Підмогильного // Літературна Україна. – 1996. – С. 5.
- Коломієць 1992 – Коломієць Л. Український ренесанс. У пошуках індивідуальності // Слово і час. – 1992. – № 10. – С. 5–8.
- Мельник 1994 – Мельник В. Суворий аналітик доби. В. Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. – К., 1994. – 318 с.
- Підмогильний 1988 – Підмогильний В. Листи з Соловків: Повість без назви // Вітчизна. – 1988. – № 2. – С. 92.
- Підмогильний 1991 – Підмогильний В. Оповідання. Повісті. Романи. – К.: Наукова думка, 1991. – 790 с.
- Шевчук 1991 – Шевчук В. Полинова зоря В. Підмогильного (до 90-річчя від дня народження письменника) // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 2. – С. 70–78.

Ганна Полякова

СТИЛЬОВІ ПРИЙОМИ ТВОРЕННЯ ІНАКОМОВНОГО ПЛАНУ ПРИТЧІ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ ВАЛ. ШЕВЧУКА

Філософічність, яка була привнесена притчею, сприяла певній прагматиці у конструюванні образу, структури сюжету, виробленню типово притчевих хронотопних характеристик, крім того надавала особливого стильового забарвлення.

Оперування ускладненими аналітико-асоціативними ходами, які зовнішню форму історичного твору переводили у план