

ЕФЕКТ НЕЗАВЕРШЕНОСТІ В ЕТЮДІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО «ЛЯЛЕЧКА»

Антоніна Лахманюк

Магістр, кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства,
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
(УКРАЇНА), 46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2, каб. 82,
e-mail: pateruk@ukr.net

ABSTRACT

The article investigates the aesthetic code of the genre of etude in Kotsyubyns'kyi's works. We assume that any study by Kotsyubyns'kyi has some form of "incompleteness", such as: uncertainty, suspense and so on. If this hypothesis is true the results of our study may correct the traditional understanding of the aesthetic code of the genre of etude.

Keywords: etude, incompleteness, reader, aesthetic code, scenario.

Стаття присвячена дослідженню естетичного коду у жанрі етюд на прикладі творчості М. Коцюбинського. Ми припускаємо, що будь-який етюд Коцюбинського має ту чи іншу форму "незавершеності", як от: невизначеність, невирішеність і т. ін. Якщо цю гіпотезу можна буде довести, висновки нашого дослідження можуть відкоригувати усталені уявлення про естетичний код жанру етюд.

Ключові слова: етюд, незавершеність, читач, естетичний код, сценарій.

ВСТУП

Літературознавчий словник-довідник [11] (а згодом, з окремими варіаціями, і Літературознавча енциклопедія за редакцією Юрія Коваліва) [12, с. 358] так визначає поняття "етюд". Наведемо його у повному обсязі: "Етюд (фр. *etude* — вправи, вивчення) — в малярстві, графіці, скульптурі — твір, що має на меті глибше освоєння митцем зображуваної натури. В літературі — невеликий за обсягом, переважно безсюжетний твір настроєвого характеру ("Цвіт яблуні", "Невідомий" М.Коцюбинського, "Дорога" В.Стефаніка, "Три зозулі з поклоном" Гр. Тютюнника та ін.). Поряд з поняттям Е. вживаються його термінологічні синоніми — студія, образок, шкіц (ескіз), що вказують на свідому **незавершеність твору**, на оте "ледь-ледь", що робить його привабливим. Е. використовується також у драматургії ("Кам'яна душа" І.Франка) та, зважаючи на його ліричні характеристики, — в поезії: найактивніше до цього жанру звертається І.Драч." [11, с. 252].

Виділення "незавершеність твору" - наше, і на ньому маємо намір більше зосередити увагу. Етимологічно "етюд" означає "вивчення". Іншими словами - це така "студія", що покликана вдосконалити навички якоїсь діяльності. Етюди виконують в музиці, малярстві, шахах. Приміром, музичні етюди - це вправи, збудовані особливим чином: в основі кожної із них лежить певний прийом, покликаний розвивати ту чи іншу техніку виконавця. Якщо під цим кутом зору побачити літературні етюди (Ю. Ковалів у своїй дефініції називає твори Коцюбинського, Стефаніка і Гр. Тютюнника), то виникає питання, а чи мають вони якийсь естетичний код, що працює на певний естетичний ефект? У цьому сенсі привертає увагу уже згадана характеристика "незавершеності" літературного етюд - характеристика, властива практично усім різновидам етюдів у різних мистецтвах, хоча й на цій характеристиці рідко зосереджують увагу дослідники, переносючи акцент на "навчання" і "студіювання".
Мета цієї статті - проаналізувати етюд Михайла Коцюбинського - одного із зачинателів

українського етюд - "Лялечка" і побачити, у чому полягає "незавершеність" цього твору і як ця характеристика формує його естетичний код.

Наша робоча гіпотеза полягає у тому, що будь-який етюд Коцюбинського (наразі не будемо поширювати наше припущення за межі його творчості) має ту чи іншу форму "незавершеності", як от: невизначеність, невирішеність і т. ін. Якщо цю гіпотезу можна буде довести, висновки нашого дослідження можуть відкоригувати усталені уявлення про естетичний код жанру етюд.

ОСНОВНИЙ ВИКЛАД

Методика, яку ми застосовуємо у цьому дослідженні полягає у послідовному простеженні естетичних реакцій імпліцитного читача. Тому йдучи слідом за текстом, ми фіксуватимемо специфіку таких реакцій, супроводжуючи їх коментарями та інтерпретаціями. В абсолютному початку твору початковий контекст створює імпульс для наступних реакцій: *«У земської вчительки Раїси Левицької, що їхала на возі, почало од трусської дороги боліти під грудьми – і се було добре, бо одривало її од прикрих думок»* [5, с. 174]. Чому «біль під грудьми» – це добре?.. Прикри думки розповідають про те, що бідна вчителька постійно «воювала» з попами. Чергова сутичка – і її вдруге переведено до іншої школи. Відносини настільки загострені, що Раїса навіть подумки (*«ох, боже! – є піп і попадає»*) переживає страх нових невідомих проблем. Закарбоване у її свідомості *«хуже, єзуїтське, скривлене від злості обличчя попа»* [5, с. 174] передає особисте враження та створює перший момент контрасту. Наступне підтвердження (*«Але те, що так трусило і так кололо під грудьми, не давало снуватись гірким думкам»* [5, с. 175]) зумовлює читацьке очікування *«як у вчительки складеться з попом?»*, а за ним – сподівання: все буде добре.

Наближення до нового місця роботи підсилює контраст: *«Раїса здивилась, як кривеся над землею, немов дим, білий пісок і пеленою закривав далеку смугу чорного бору»* [5, с. 175]. Село постає убогим, сірим, мертвотним: *«Здалеку здавалося, що то не хати, а стіжки зчорнілої й гнилої соломи ховаються під вербами... Хати здебільшого були старі, чорні, з чорними ж, порослими мохом, стріхами. По дворах стояли багна й зеленасті калюжі. Вулиця теж блищала баюрами. На всьому одбилися сліди убожества. І житла, і люди, що вічно риються в землі, прийняли, ввижалося Раїсі, колір землі, здавалися деталями мертвої природи»* [5, с. 175-176]. Описане сприймається у фокалізації Раїси. Мертва природа – це натюрморт в її рецепції. В такій ситуації ніщо не передвіщає позитивних стосунків, отже, читач спрямовує думки в інший бік: навряд чи вийде щось добре.

«Для передачі мінорного настрою героїні письменник насичує пейзаж важкими чорно-сірими тонами» [7, с. 169]. Градаційне нашарування фіксує неприємні конотації. Контрастність посилюється конкретизацією тілесної маскулітності, що створює огидність: *«музик, немов дубове коренище»; «цупкі, порепані й припалі землею руки, грубі, як пеньки, ноги»; «діди, немов зчорніла маса»* [5, с. 176]. Ніякої привабливості не несуть і фемінні образи: *«вибігла з чорної хати молодиця»; «молодиці з червоними, як у буслів, ногами»* [5, с. 176]. Негативні епітети (старі, чорні хати; чорна маса, багністі вулиці, гноїсте повітря та ін.) та порівняння зображають застій, пустку, мертвотність. Дослідники спостерегли, що «за допомогою системи таких деталей Коцюбинський створює реалістичний пейзаж крайнього сільського убозтва. Художні деталі в контексті цього пейзажу на тлі єдиної похмурої гами набирають додаткового, переносного значення. Відбуваються семантичні зрушення в бік символічного значення художніх деталей. У цілому пейзаж створює узагальнюючу картину нужденного сільського життя: замурзана дітвора, вічне борсання в землі, і смерть – спочинок трудівників, «обернувшись у землю» [7, с. 169]. Акцентований пейзажною тональністю опис, що посилює ідейність передачі подій, нагадує живописні прийоми, які дають емоційну оцінку зображеним явищам дійсності.

Приєм контрасту досягається також і за допомогою художньої деталі. Тонке зіставлення кольорів створює відповідний настрій: *«А далі розлягалось поле, рівне, сіро-зелене, на якому червона спідниця робітниці здавалась одинокою польовою квіткою»* [5, с. 176]. «Яскрава колористична художня деталь на тлі чорно-сірого нерухомого пейзажу наче оживлює всю картину, вводить в її мелодію нову тему – тему краси людської праці» [6, с. 171].

Такою кольоровою палітрою Михайло Коцюбинський зображає виразну картину сільського життя, що передбачає лише нові випробування у житті героїні. Вона і готова до них, адже, побачивши церкву, її серце стислось: *«Ну що ж, їй не першинка, коли доведеться, буде воюватись»* [с. 176]. Те, що церква розміщена навпроти школи, наштовхує читача на передбачення майбутнього конфлікту. Читацька напруга дедалі посилюється. Нове робоче місце не створює позитивного настрою: все навкруги заросло споришем, всюди панує пустка. Поява нового персонажа – сторожихи Тетяни – підтверджує неприємність оточуючої картини. Це можна простежити на основі двох образів Тетяни:

«суха пристаркувата дівка» – своєрідний оксюморон;

«москаль у спідниці» – маскулінний мікрообраз (героїня наділена чоловікоподібними рисами).

Подібні описи знижують образ будь-якого чоловіка у цій місцевості і зумовлюють наступне формулювання: у цій природі такі чоловіки, що жінки залишаються пристаркуватими дівками.

Навкруги пригнічена картина застою, а *«біла церква серед могутньої зелені робила приємне враження»* [5, с. 176]. І знову читацькі очікування сподіваються на позитив. Виникає бажання побачити попа і зрозуміти, які ж стосунки будуть у нього з учителькою. Але розповідач концентрує увагу на спальні Раїси, а саме – на моменті лягання в ліжку. Спосіб розтягування подій – створення нової напруги. Варто звернути увагу на момент «лягання», адже він повторюватиметься в тексті не раз, передаючи різні конотації. Отож, спальня Раїси представлена таким чином: *«Особлива мала була спальня. В ній заледве могло поміститися ліжко, маленький столик і невелика скриня. Коли Раїса прилягла на ліжко, їй здалося, що вона опинилась на дні глибокого колодязя, бо нетинковані соснові стіни, що тісно обступали її навкруги та високо здіймались до стелі, дуже скидалися на цямрину»* [5, с. 177]. У читача виникають виразні асоціації з домовиною (труною). Тобто Раїса приїхала на смерть. Попередня вчителька у цій кімнаті теж *«душу богові оддала», «і коли б не старі матушка, не було б кому і очі закрити»* [5, с. 177]. Героїня тривожиться: *«Хіба піп старий уже?»*. В даний момент руйнуються її сподівання: як вона воюватиме зі старим попом? Але відповідь Тетяни заспокоює: *«...він удовець... стара ж матушка – то мати попова...»* [5, с. 178].

Простір, в який потрапила Раїса, набуває ознак культовості. Моменти наближення культових працівників починаються з того, що «школа стоїть порожньою ще з посту». Тож відлік часу ведеться церковними мітками. Позитивний образ попа представлений у уявленнях Тетяни: *«Багатур, великим хазяйством орудує, а що в селі панів нема – нема де й заробити, то люди йдуть, за що дасть, до батюшки, а більш за гріхи йому одробляють...»* [5, с. 178]. Проте читач чекає його дійсної появи. Нарачія затягується розповідями сторожихи, від яких вчителька врешті втомлюється і лягає в свою дівочу постіль.

В символічній домовині Раїса думає про життя: *«От їй уже тридцять перший рік пішов, а чи багато дало їй те життя?»* [5, с. 179]. Налаштованість на те, що їй життя щось має дати – патологічне. Воно нічого не дає, оскільки проблема в травмі, закладеній ще з дитинства. Своєрідний аналепсис допомагає читачеві скласти уявлення про учительку та її сім'ю. «Це той ретроспективний план, який допомагає не лише оцінити передісторію персонажа, а й зрозуміти основу його характеру та світогляду. У цьому випадку йдеться про передісторію великого розчарування, коли ідеали, якими шалено, до запаморочення захоплювалася Раїса Левицька в юні роки, поступово вивітрувалися з її уяви та втрачали смисл під впливом рутинного побуту» [14, с. 87]: *«Тринадцять літ вчителькою! Тринадцять літ вона сохла, як яблуко у сушні. Спочатку хоч потішала себе думкою, що вона не зайва на світі, що вона служить високій справі, але ся теорія з кожним роком блідла, половіла і з часом зовсім загинула. Життя, таке одноманітне, таке безбарвне, текло вузьким коритом і нічого не давало для особистого щастя...»* [5, с. 179]. Раїса виросла в сім'ї дяка і батько одягав її «не гірш од попівни», планував жениха-богослова, проте не склалося, «бо ні багачкою, ні красунею панна не була». Саме тут криється її дитяча травма (бути попівною), яка стане важким наслідком на все подальше життя. Левицька вимушено стає вчителькою і мучиться. Вона усвідомлювала себе корисною для народу, почувала до нього таку любов, що *«спочатку хотіла вмерти для нього, а потому роздумала і поклала жити»* [5, с. 179]. Ярослав Поліщук вважає ці ідеальні пориви іронічними, адже незадовго після сказаного «ся теорія блідла, половіла і з часом зовсім загинула».

Текст сповнений метафорами тілесності та рослинності. Яскравий приклад – чотири біологічні образи вчительки:

«яблуко у сушні» – нікому не потрібна, всихає даремно;

«осіння муха» – виснажена, безсила істота;

«любила роботу, як мужик оранку» – мала надію щось посіяти в родючий ґрунт, а натомість – втрачала сили і в результаті отримала стружене тіло;

«польова квітка з гербарію» – зів'яла, засохла рослинка.

Складається враження, що Раїса Левицька, так би мовити, зі світу рослин. А навколо панує світ тварин. За законом природи тварини сильніші, отже вони поїдають рослинність, а якщо якась залишається, то вона засихає. Такий сюжет, що проєктується в читацький сценарій, запущений з юності і сприймання вчительки конструюється лише в цьому напрямі. Сценарій «попівна» починає набувати вищого статусу – «попадя»: *«Їй найбільше подобалось сидіти під вікном у своїй «чистій» хатинці, звідки було видно білу церкву серед густої зелені. Часом, коли сонце погідно сідало, церква здавалась рожевою, а верхечки дерев золотими»* [5, с. 180]. Тільки попадя спостерігає за церквою, чекаючи чоловіка зі служби. Отже, дитячі сподівання не зникли, вони дедалі посилюються.

Завершивши попередніми подіями експозицію, розповідач переходить до зав'язки. Ітеративний виклад перетворюється в сингулятив (одичну сцену). Визначена детермінація «одного вечора» представляє іншу частину тексту, з якої читач починає дізнаватися про сосунки вчительки і попа. Поява «високої постаті» справляє позитивне враження для читача. Раїса чекає якихось відносин, але намагається уникнути зустрічі з духівником, тікаючи, таким чином, від дійсності. Фраза *«обоє змішалися»* передає взаємну ніяковість обох персонажів. Іншими словами, усі вигадані уявлення щодо зближення запустилися одночасно у вчительки та попа. Адже він теж *«виглядав її в церкві, але вона не одвідала дому божого...»* [5, с. 180]. У старшого чоловіка, а тим більше в духовного служителя, з'явився рум'янець збентеження. Спрацьовує читацький рефлекс: з чого б це? І з цього моменту в свідомості читача вибудовується майбутня історія кохання. Ось ще одне підтвердження: *«...він (піп) думає, що церква і школа мусять іти поруч»* [5, с. 181]. Формується відповідна аналогія: Раїса і отець Василь теж мусять бути разом.

Страх вчительки маніпулює нею. Вона вороже зустрічає свого співбесідника, дивиться лихими очима, неохоче відповідає на запитання, навмисне не кличе його до хати, хоч має повагу до людей духовного стану. Попри деякі вагання (*«Треба було покликати... Образиться?..»* [5, с. 181]), все-таки стоїть на своєму: *«Не треба мені ніяких зносин із ним...»* [5, с. 181]. Така констатація починає викликати сумніви в прийдешній love story, але читача одразу ж заспокоюють: *«Та зносини не порвалися»* [5, с. 181]. На даному етапі читач вітається і продовжує сприймати. Раїсу Левицьку починають опікати, дбаючи про її здоров'я: то малинка, то порошки хіни (жарознижуючий засіб). Проте вона і далі залишається байдужою; не показується ні в церкві, ні в попівській господі.

Наступна подія – переживання вчительки та психологічне відчуття через природу – наближує новий еволюційний етап в її житті. Щось над нею згущається і готує до перемін. Такий природно-психологічний паралелізм фіксують через картину грози:

- **кольористичні епітети** (*«чорна смуга», «бліді й тихі проблиски світла», «хвиля вогняного моря», «чорне небо», «чорні хмари», «чорна сільветка з тополь, з хат і вітряків», «сліпучо-біла блискавка»*);
- **складні образні метафори** (*«небо переморгувалось»; «тихе повітря кинулось тікати... мчалось у темряві, розбиваючи груди об стіни й баркани...»; «у грудях котилася клубком тривога»; «над головою прокотились небесні гармати»; «по небу літали вогняні стріли, червоні змії, цілі клубки полум'я»; «котився по небу ґрім»; «стіни ходили ходором»; «парти гасали в порожньому класі»; «небо поїнялось вогнем, розколось і завалилось на землю»*);
- **порівняння** (*«меблі, заскочені світлом, немов розбігались із якоїсь таємної наради»; «чорно, як у комині»; «тепле повітря мовчало, як залякана дитина»; «волося стало тверде, як дріт»; «ноги й руки були холодні як лід»*) [5, с. 181-183].

Градаційний опис грози та природного руйнування зображений у творі не просто так. Михайло Коцюбинський застосовує його для того, щоб максимально зблизити героїв. Надзвичайна подія-перелом розкриває код доступу героя до героїні. Читач розуміє, що це

не звичайний пейзаж, це мотивація. Читач розуміє потребу вчительки в допомозі. І саме тоді прихід попа виправданий.

Переживши нав'язаний природою страх, Раїса була бліда і жовта, немов мертва. О. Василь з'являється як рятівник: «*Панно Раїсо, чи ви ще живі й здорові?*» [5, с. 183]. Принесені ним свіжість дощу та повітря приводять вчительку до свідомості. Бурі вже нема, а дощ – дарує оновлення почуттів, які Раїса буде переживати вперше. Надалі наратор розповідає точку зору отця, його занепокоєння та турботу про Левицьку. Образ попа набуває ознак фемінності. У творі бачимо це в таких контекстах:

«...він тихо поніс свою загорнену у білий підрясник, скоріше **жіночу**, ніж чоловічу, **постать** до садової лавки» [5, с. 181];

«О. Василь зложив пучки своєї **пухкої, як у попаді, руки...**» [5, с. 183];

«І коли він прощався, од його **пухкої руки**, од білого підрясника, що загортав сливе **жіночий торс**, од блідуватого обличчя, сірих очей і навіть лисини віяло таким спокоєм, що Раїса не могла пустити його так швидко од себе» [5, с. 184].

Останній приклад підтверджує те, що вчителька змінює світогляд: вона вже не хоче відпускати попа. З'являється нова емоція – вдячність. Так поступово відбувається подієве зближення героїв. Черговим етапом в цьому випадку стає спільне чаювання, що символізує сімейність, комфорт та затишок. Якщо брати до уваги напрацювання окремих дослідників, то зазначимо, що «семантика чаювання твориться на перетині локальних (певне місце), темпоральних (певний час), персональних (певні учасники), реальних (використання певних предметів), акціональних (певні дії) та вербальних (супроводження словами) кодів» [13, с. 143]. Специфіка кожного коду допоможе нам пізнати етап символічного зближення героїв.

Локальний код: кімната Раїси. Хоч чаювання відбувається в закритому просторі, проте воно створює приємний настрій між учасниками та оновлює житло героїні: зовсім недавно пригнічені, нетинковані соснові стіни в її сприйманні вже стали новими.

Темпоральний код: ніч. Події фіксуються від ранку, коли Раїса почуває тривогу в тілі; раптово настає вечір: «...швидко смерклося і запав морок» [5, с. 181]; на кульмінації грози приходить ніч: «*Ніч бистро надходила*» [5, с. 182], де і розгортається подальша історія. Чай не був запланований в часі, він став ситуативним (по приходу гостя).

Персональний код: піп і вчителька. «Від того хто і з ким п'є чай залежить в художній літературі й характер семіотизації чаювання» [13, с. 148]. В нашому випадку – чаювання удвох, яке свідомо зближує героїв і водночас подає ще один імпульс читачеві: неодмінно чекати історії кохання.

Реальний код: самовар та склянки. Предмети даного коду підсилюють радісну картину: «*самовар радісно клекотів і випускав пару*», «*Раїса дзвонила склянками*», «*блищало золото самовара*», «*веселий клекіт самовара*» [с. 184-185]. Якби у творі йшлося про те, що учасники споживали чай із простого чайника, картина була б зовсім інша. Самовар надає піднесеності, «стає символом домашнього затишку, тепла і чистоти» [13, с. 139].

Акціональний код. Спочатку чаювання супроводжується приготуванням самовару та чайного начиння: «*У мене мусить бути готовий самовар, я ще до бурі наставила його...*» [5, с. 184]; «...вона ставила перед гостем склянку» [5, с. 184]. Між цим розповсюджується приємний аромат: «*Дух свіжого чаю мішався з озонованим повітрям...*» [5, с. 184].

Вербальний код: запрошення на чай та активна розмова при цьому. Усвідомивши зміну своїх почуттів, Раїса пропонує залишитись отцю на чай: «*Посидьте ще... Нап'ємось чаю...*» [5, с. 184]. Спонтанна церемонія між учасниками супроводжується подальшою бесідою про покійну жінку попа, про його єдину втіху – дочку, про спільних знайомих, про читання «Епархиальных ведомостей». Приємний та цікавий діалог ще більше зближує героїв.

Таким чином, чаювання в даному випадку «реалізує антропологічний концепт єднання» [13, с. 143].

Наступний момент, що переплітається із символічним зближенням, – об'єднання пам'яттю: «*Тим часом рій згадок і відомостей про смерть, нагороди і щасливу або сумну долю спільних знайомих тихо бринів у хаті під веселий клекіт самовара і викликав у пам'яті давно забуті обличчя й події, колись пережиті почуття, колись пещені надії...*» [5, с. 185]. Вказівка «спільних» важлива в даному контексті, оскільки підтверджує новий

етап єднання. Левицька не даремно згадала дружину попа. Даний спогад фіксує сходження двох ролей: Раїса приміряє образ «попадів», уявляючи себе на місці Фані.

Отець їде, вчителька лягає «на дно колодязя» (те ж ліжко, що проходить наскрізною художньою деталлю), але «вже не помічає нині сягаючої у височінь цямрини, над якою тріпав крилами морок» [5, с. 185]. Тепер «перед її очима стояла велика постать зі спокійним обличчям...». Отже, піп увійшов в її життєвий простір. Ліжко – уже не домовина. Таку подію, що змінює читацьке сприймання, Аристотель назвав **перипетією** – це «зміна дії на щось прямо протилежне і притому зміна, як ми вважаємо, згідно із законом імовірності або необхідності» [4, с. 13]. У нашому випадку зміна саме **необхідна** для рецептивних вражень читача. Сценарій «попада» починає активно проходити в тексті.

Поява дочки отця підсилює благополучну картину в очах читача: «Тася швидко сприятелювалася з Раїсою...» [5, с. 186]. Тож фактично герої максимально зблизились. Далі стосунки мали би розвиватись дуже швидко. Але розповідач не поспішає розгортати події. Знову відтягування – і знову напруга. Тваринна лексика («...жовті вушка од рудих черевиків теліпались наверху, як свинячі вуха»; «Десь іздалеку почувся частий стукіт, наче коза стукала ратицями по помості»; «показалася чорна баба з ціпком у руках»; «чорні очка блищали в неї, як у звірка, а настобурчені вуха червоніли, як свіжо нам'яті»; «жвавість молодій кізочки у Тасі» [5, с. 185-186]) спрямовує читацьку увагу в інший бік, зумовлюючи коливання невизначеності: або кохання, або нічого. Отець Василь познайомив вчительку «з запахом **стайні**, з **болотом корівника** і скликав для неї усе **кудкудакаюче, гезаюче і крякаюче пернате царство**» [5, с. 186]. Прямим текстом вказано, що Раїса Левицька потрапила до звіринцю: «**Зо всіх звірків, які оточали Раїсу на великому дворі попівської господи, найбільше жвавим і цікавим була Тася...**» [5, с. 186]. В її очах мало би бути все сумно. Проте нам не дають побачити її очима. Розповідач маніпулює читацькими очікуваннями і вкраплює місця, де оповідь спостерігається ще й зі сторони. Тому не варто сприймати все «райдужно».

Приємних ноток описуваної картині додає знову ж таки чаювання: «Пили чай на веранді при тихому заході сонця» [5, с. 186]. Темпоральна вказівка з епітетом «тихий» навіює спокій та затишок.

«Лід рушив, знайомість зав'язалася» [5, с. 187] – сюжетний розвиток дії та наступний етап зближення. Розповідач заспокоює читацькі сподівання і наводить ще більше аргументів – герої все робили разом: шукали гриби, обідали, їздили на сіножать, у поле, на пасіку, читали удвох тощо. Раїса подружилася не тільки з дочкою, а й зі старою матушкою – «варила їй конфітури, помагала в пекарні, доглядала робітницю». Одним словом, «всі четверо складали немов родину» [5, с. 187].

Надалі, послідовно за текстом, нарація будується своєрідними низхідними та висхідними стрибками, тримаючи в напрузі увагу реципієнта.

Констатація	Приклад	Значення	Оцінка
Спільні обіди	«Особливо веселими були у них недільні обіди» [5, с. 187].	Родинність, сімейність	Зближення
пияцтво	«Я вам забороняю більше пити – чуєте!..» [5, с. 187].		розладнання
спільний потяг	«О. Василь звивав до вчительки»; «Раїса нетерпляче чекала о. Василя»; «...чорна гривка Раїсіна лоскотала лисину о. Василеві» [5, с. 188].	тілесне зближення – надія на продовження стосунків	зближення
втручання отця в шкільні справи	«...селяни почали перше, ніж до неї, ходити до попа з проханням за своїх дітей, вона обурилась і виявила йому своє незадоволення» [5, с. 189].	незадоволення, обурення	розладнання
користь від допомоги	«О. Василь все знав і все міг» [5, с. 189]: знайти майстрів, привезти дров, позичити коней і т.д.	вдячність	зближення
втручання в	«...деякі місця не вдовольняли	невдоволення	розладнання

релігію	Раїсу. Їй здавалося, що одні думки треба було пояснити, розвинути, другі зовсім викинути» [5, с. 190].		
зародження духу	«Потроху й непомітно Раїса прив'язалась до о. Василя» [5, с. 190].	прив'язаність	зближення

Тілесне зближення знову поєднує героїв, Раїса все більше входить в сімейне коло духівника. Він починає їй подобатися. Власна точка зору пропонує образ гарного, чесного, шляхетного, щирого і водночас нещасного мужчини, якому хочеться вибачити дрібниці та огорнути турботою, ніжністю і ласкою. Атмосфера в хаті тепліла, ріднішала. І що ж робиться з думками читача: невже-таки *love story*? Ні... Не все так просто у Михайла Коцюбинського. Звіринець в образі «тіні кудлатого ведмедя» нагадує про себе, руйнуючи, таким чином, сподівання. По від'їзді попа ліжко (і водночас школа) знову стає домовиною. Вчителька з нетерпінням чекає величних проповідей, котрі підносять її у власних очах.

Після вказівки на прив'язаність (не симпатія, не любов, а саме прив'язаність) паралельно зі сценарієм «попадя» включається новий – «монашка», який поки-що накладається на попередній та проходить лише фоном. Рання служба, піст, молитва, цілування хреста – ось що тепер було насолодою та втіхою для Раїси Левицької. Такі прості речі «здіймали її душу у височінь», наповнювали трепетом і чистотою. Вона знищувала власне тіло («*жовкла і худла за один день*» [5, с. 191]), але відроджувала дух. Джерело знову ж таки криється в юнацьких спогадах: «*Мимохіть згадувався їй той радісний трепет, з яким приступала вона, дівчинкою, до причастя, або тепла, солодка, до млості приємна молитва віруючого серця!*» [5, с. 191].

Варто зауважити, що четвертий сценарій намічається тоді, коли в героїні ліжко стає чомусь келійним: «*Лежачи на своєму вузькому келійному ліжку в слабо освітленій свічково кімнатці, вона чула в грудях приплив теплої хвилі*» [5, с. 191]. Озброївшись цією асоціацією, читач плавно трансформує історію кохання в історію поклоніння і прив'язаності. Учениця обожествляє свого наставника, тепер в її рецепції він набуває нового образу: старозавітного пророка, натхненного проповідника, месії із здобутим тріумфом. Такий текстовий поворот відстежується по заняттях героїв. Закохані (якщо би їх так сприймати) однозначно не переймалися б зміною мас. Сприймання Раїси подає ці стосунки як щось вище, ніж особистісні взаємини. І в цей момент читач розуміє, що вона його одразу не сприймала як мужчину. Всі турботи про здоров'я – заради духовного: він же має місію, як народ буде без нього. Вважаючи себе причетного до цього, Раїса не могла інакше чинити. Підлітковий сценарій проявляється саме так: вона недостойна бути його парою (як *попадя-матушка*), тому тримає на дистанції як місіонера. Доказом слугує і те, що вчителька постійно називає героя отцем (в тексті всюди як о. Василь). Сприймання попа як публічної людини-месії стало поштовхом до рецепції власного ліжка як келійного. Тобто між ними не могло бути нічого особистого. Зниження образу священика слугує підтвердженням: «*Він чалапав по хаті, позіхав, нудився або сідав на канапу... і знов позіхав, з смаком і з кряканням*» [5, с. 195]. А прилив теплих хвиль в її грудях – це духовний підйом.

Відбувається трансформація читацьких очікувань. Ми вже не чекаємо історії кохання. Не зрозуміло, чому нічого не буде. Залишаючись незавершеним, сценарій «попадя» плавно перескакує в інший («монашка»). Читач не може відстежити того місця, де саме відбувається заміна. В теплій духовній сфері «*Раїса мала таке почуття, наче під твердою шкаралушкою лялечки у неї виростають барвні крила і набирають сили до льоту*» [5, с. 193]. Тобто була надія реалізувати себе хоч в якомусь сценарії – розквітнути, «стати меликом».

Сон вчительки про смерть попа та її невтомний порив порятунку підсилює почуття вищості, боротьби, месійства. Проте отцю «*почала докучати безперестанна опіка над його особою*» [5, с. 195]. Розповідач кардинально змінює образ духівника. Деспотизм, глузування, відновлене пияцтво дедалі більше відлякують читацькі сподівання. Проведені разом вечори були вже не ті. Наполегливо налаштований емоційний контакт зруйновано надмірним піклуванням.

Одинокість, пригнобленість і розтоптаність героїні не втому, що не вдалося кохання, а в тому, що нема кому поклоняться. Забрали ікону – і настала самотність. «*Єдиною обо-*

роною стала покора, з якої вона черпала хоч якісь сили» [5, с. 196-197]. В момент духовного падіння цікаво простежити реакцію душі Раїси, що передає нашарування **кардіоцетричних образів**:

- «*Раїса почувала у грудях гостро-гранчасту крицю. Та криця різала її, ранила, доводила до розпуки*» [5, с. 191];
- «*Наче кров, що збіглась до серця, парою взялась у морозному повітрі, в грудях стало пусто і слабо*» [5, с. 194];
- «*Одиноке, самотнє, занедбане всіма серце сходило кров'ю у темній сосновій домовині*» [5, с. 196];
- «*Вона залюбки оддала б йому останню краплю крові свого серця*» [5, с. 196];
- «*...спопеліле серце знов наливалось гарячою кров'ю, палало небесною радістю...*» [5, с. 198].

Всюди фігурують «груді» та «серце». Михайло Коцюбинський не просто так залучає поданий образ. Ще на початку етюду нам заявили, що героїню «боліло та кололо під грудьми». Отже, автор одразу хотів зафіксувати увагу читача на цьому моменті. Чому саме «під грудьми»? Тому що там серце, там зароджується те чисте дитяче почуття, котре «оновлює, як весняний дощ», і котре «розцвітає пишним цвітом, як квітка папороті, хоч і недовговічним». Однак не забуваймо, що героїня переживає «духовне кохання». І це почуття поступово її підіймає аж до певного перелому, поки не зникає зовсім, не залишаючи жодної надії: «*Вона буде лежати тут без руху, без надії, аж поки ся п'ятьма не зміниться у вічну*» [5, с. 196]. Надія теж стає ключовим концептом етюду. Початкова вказівка закладена в епіграфі: «*Сумний, як день ясний для серця без надії*» [5, с. 174].

З контекстом надії пов'язана також символічність церкви. Духовний дім для Раїси Левицької завжди набував окремого значення, співвідносячись з еволюцією її почуттів:

- витоки роду – сім'я дядка;
- дитяча мрія про роль «попівни»;
- страх переживання відносин з попом;
- надія на реалізацію себе в ролі «попаді»;
- церковний відлік в особистому часопросторі;
- входження в духовне життя (рання служба, піст, молитва);
- сприйняття власної кімнати як монастирської келії;
- примірка ролі «монашки»;
- визнання повної нереалізованості (щезання церкви).

Наскрізним лейтмотивом твору виявляється ліжко вчительки, про роль якого ми вже частково згадували. Юрій Кузнецов називає цей образ художньою деталлю, зазначаючи, що «вона поєднує різні настрої героїні («кільця») в цілісний психічний процес. Проте залежно від контексту відтінки значення цієї художньої деталі змінюються» [7, с. 172]. У тексті це проявляється в таких варіантах:

- «*дно глибокого колодязя*» [5, с. 177];
- «*соснова домовина*» [5, с. 191];
- «*монастирська келія*» [5, с. 197].

Певною мірою вчителька жила власними ілюзіями. З цього приводу доцільно послатися на слова Олександри Черненко: «Глибокий внутрішній конфлікт між неусвідомленим коханням і несвідомим почуттям браку взаємності для її почувань проектується на щораз більше наростаючу ілюзію й знаходить там точку опертя та психічну рівновагу. Ілюзія, що неначе виростає з ілюзії, виправдовує в очах Раїси всі вчинки, всю поведінку отця Василя. Віра в його покликання, в його місійну працю асоціюється з ролею Христа, а її терпіння – з терпіннями Христа. Покора в терпінні Христа дає їй можливість і силу зносити весь жах свого терпіння також з покорою... Душевна точка поєднання з отцем Василем був Христос і Його любов. Тому в ілюзорному піднесенні щастя з причин цього душевного зближення [...] Раїса насправді відчувала близькість присутності не Христа, а самого отця Василя. В цей спосіб ілюзія починає прибирати реальні форми у внутрішньому житті Раїси» [16, с. 85]. Їй не потрібне таке життя, але іншого вже не буде. Звертанням до Бога розповідач фіксує ту ж неминучу самотність: «*Нащо ж ти, боже, вклав у нього вогонь, коли той вогонь лиш у попіл обертає її серце!..*» [5, с. 197-198].

Раїса розповідає свою історію подрузі. При цьому образ попа в її сприйманні не змінюється: ті ж високі думки, душевна чистота, енергія і непохитна воля. Констатація «ти його кохаєш» зумовлює питання у відповідь: «Що ти сказала?». Героїня не може визнати, що кохала. Була прив'язаність, симпатія, але не кохання. Її почуття сповнене духовним сенсом, який теж не приніс користі. Не реалізувавши себе в жодній ролі («попівна», «попадя», «монашка»), Раїса спускалась в глибоку безодню самотності. Надія «перетворення на метелика» не реалізувалась.

«Письменник від початку твору спостерігає, як поступово замовкає голос розуму, котрий раніше визначав життєвий вибір героїні; натомість проявляється чуттєва сфера, озивається те, що було витіснене у підсвідомість» [14, с. 88]. Саме так пропонує Ярослав Поліщук «пояснити дивну, на перший погляд, еволюцію Раїси Левицької – від свідомого бунту проти релігії й традиції до цілковитого перегляду своїх переконань».

Метафоричний образ лялечки викликає «візуальну асоціацію» [14] в читача. По суті, мало відбутись духовне переродження і перетворити життя самотньої вчительки, проте все залишається на цій стадії.

Внутрішній світ персонажа в авторському баченні досягається використанням різних імпресіоністичних прийомів: кольористики, контрастів, образів-символів, художніх деталей та засобів, наскрізних мотивів тощо. Сприйняття навколишнього світу відбувається шляхом селекції і трансформації в своїй уяві певних речей і передачі від них вражень. Михайло Коцюбинський намагається викликати в читача ті емоції і почуття, які переживає герой. Читач вгадує процеси і малює майбутні події.

Таким чином, текст побудований на основі взаємопов'язаних **сюжетів**, що проектується в **читацькі сценарії**. Всього їх чотири:

«Попівна». Найважливіший сценарій, оскільки в ньому міститься зародок всіх інших. Заклався в свідомості героїні ще з юних років (самонавіювання «недостойна») і залишив наслідки на все життя, забравши навіть надію.

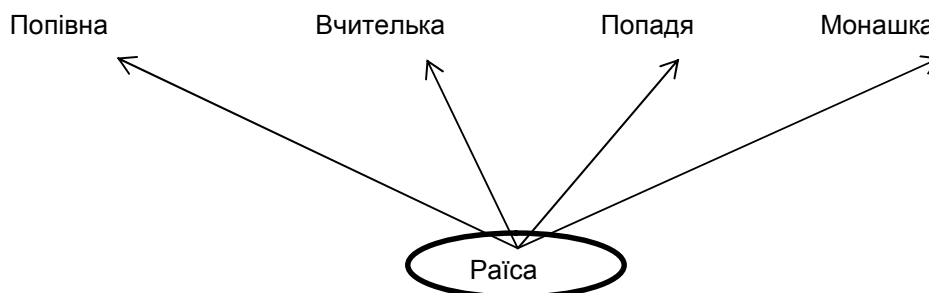
«Вчителька». Професійних шлях вибраний вимушено: не вдалося стати попівною і знайти жениха-богослова – прийшлося «втрачати голос, хрипіти, надсаджувати груди і вести безперестанну війну зі школярами, їх батьками, попом і начальством». Хоч Раїса любила свою роботу, та це не допомогло збутись її мріям.

«Попадя» («матушка»). З моменту зближення персонажів, читач бачить героїню в ролі майбутньої дружини попа. Етапи єднання, а пізніше – розладнання, в тексті розміщені чіткими вказівками:

- «Обоє змішалися» [5, с. 180];
- «Та зносини не порвалися» [5, с. 181];
- «Лід рушив, знайомість зав'язалася» [5, с. 187];
- «Опріч того, він їй подобався» [5, с. 189];
- «Потроху й непомітно Раїса прив'язалась до о. Василя» [5, с. 190];
- «Вечори вони проводили разом, хоч то вже були не давні вечори» [5, с. 195];
- «З того часу Раїса скорилась» [5, с. 196];
- «Тим часом Раїса танула» [5, с. 197].

З контексту трьох останніх вказівок ми розуміємо, що сценарій «попадя» неможливий.

«Монашка» («черниця»). Чим ближчими ставали стосунки вчительки та отця, тим швидше вона здобувала роль «монашки». Однак і з цим не вдалось.



Зародок: попівна; конфлікт з попом: вчителька; гармонія з попом: попада; прив'язаність до попа: монашка.

Усі сценарії перетинаються між собою, відображаючи коливання особистих сподівань Раїси та тримаючи в напрузі увагу реципієнта. Героїня приміряє роль – читач змінює сценарій. І так продовжується до кінцівки, аж поки читачу стає зрозуміло: примірка ролей не вдалася, в результаті – повна особистісна нереалізованість (самотність, неприкаяність, загубленість).

ВИСНОВКИ

Отже, в основі твору – **ефект незавершеності**, який досягається вибором різних сценаріїв. Це знову ж таки відсилає до жанрової специфіки: саме етюд може бути фрагментарним, нецілісним, недовершеним. Михайло Коцюбинський сміло користується власним жанровим визначенням. Тож розповідач маніпулює емоціями читача та обманює його очікування. Несподівані зміни підсилюють напругу і штовхають в хибний бік. Ми передбачаємо одне, а нам представляють інше. На нашу думку, з реципієнтом відбувається **когнітивний дисонанс** – внутрішній психічний конфлікт на основі зіткнення суперечливих переконань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Імпресіоністична поетика М. Коцюбинського // Слово і час. – 1994. – №9-10. – С. 11-17.
2. Агеєва В. Нотатки з книги життя. М. Коцюбинський. З глибини / В. Агеєва. – К.: Факт, 2005.
3. Агеєва В. Українська імпресіоністська проза / В. Агеєва. – К.: Наук. думка, 1994. – 165 с.
4. Аристотель. Поетика // Античні поетики / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич. – К.: Грамота, 2007. – 168 с.
5. Коцюбинський М. М. Цвіт яблуні: Оповідання, новели, повісті / М. М. Коцюбинський. – К.: Рад. шк., 1989. – 560 с.
6. Кузнецов Ю. Естетика імпресіонізму / Ю. Кузнецов. – К.: Педагогічна преса, 2003. – 78 с.
7. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики / Ю. Б. Кузнецов. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
8. Кузнецов Ю. Мистецтво відкрите у майбутнє: про явище імпресіонізму в живописі та літературі // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – №2. – С. 187-192.
9. Кузнецов Ю. «Напоєний соками багатющої землі своєї...»: Творчість Михайла Коцюбинського в контексті європейського імпресіонізму // Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – №5. – С. 25-40.
10. Лахманюк А. Етика емоційної невизначеності в етюді «Невідомий» Михайла Коцюбинського // Магістр. – Тернопіль: ТНПУ, 2014. – Вип. 19.
11. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – Київ: ВЦ "Академія", 2006. – 752 с.
12. Літературознавча енциклопедія. Т. 1 / Автор-укладач Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ "Академія", 2007 - 608 с.
13. Папуша І. До антропології чаювання / І. Папуша. Modus ponens. Нариси з наратології. – Тернопіль: Крок, 2013. – С. 139-158.
14. Поліщук Я. І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К.: Академія, 2010. – 304 с.
15. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко. – К.: Рад. письменник, 1969.
16. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника / О. Черненко. – Мюнхен, 1977. – 143 с.

17. Яценко Т. Імпресіонізм як стильова течія модернізму (оглядова лекція у структурі літературного спецкурсу «Художня література в контексті світової культури») // УМЛШ. – 2011. – №1. – С. 24-27.
18. Яценко Т. Імпресіонізм у світовому образотворчому мистецтві (шкільна лекція у структурі літературного спецкурсу «Художня література в контексті світової культури») // УМЛШ. – 2011. – №2. – С. 29-33.
19. Яценко Т. Імпресіонізм у світовій художній літературі (методичні рекомендації щодо викладання спецкурсу «Художня література в контексті світової культури») // УМЛШ. – 2011. – №3. – С. 26-30.