

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Кваліфікаційна робота

Освітній ступінь – бакалавр

**з теми: «ПОЕТИКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ
У ПРОЗІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО»**

Виконала: студентка 4-го року навчання
Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ
(Українська мова та література);
*освітньої програми: Мова, література,
компаративістика*
Чуйгук Софія Іванівна

Керівник: Агєєва В. П.,
доктор філологічних наук, професор

Рецензент: Семків Р. А.,
Кандидат філологічних наук, доцент
Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»
Секретар ЕК _____
«_____» _____ 2025 р.

Київ — 2025

ПЛАН

Вступ.....	3
Розділ I. Художній типаж «Homme fatale» у романах В. Підмогильного.....	7
1.1. Визначення типуажу «Homme fatale» у контексті системи персонажів В. Підмогильного	7
1.2. Степан Радченко та Юрій Славенко як основні представники типуажу. Антипод «Homme fatale».....	10
1.3. Жіночі образи у романній творчості В. Підмогильного.....	17
1.4. Поетика характеротворення в романах В. Підмогильного.....	19
Розділ II. Аналіз малої прози письменника.....	35
2.1. «Homme fatale» в оповіданнях і повістях: відмінність від романного типуажу.....	35
2.2. Антипод типуажу «Homme fatale» у малій прозі В. Підмогильного.....	37
2.3. Жіночі образи з малої прози В. Підмогильного.....	40
2.4. Поетика характеротворення персонажів малої прози.....	42
Розділ III. Вплив психоаналізу на поетику В. Підмогильного.....	48
3.1. Відголоси теорії несвідомого у творчості В. Підмогильного.....	48
3.2. Рефлексії над «Психологією сексуальності» у творах В. Підмогильного	52
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	59

ВСТУП

Твори Валер'яна Підмогильного утвердилися як фундаментальний зразок психологічної прози. Зокрема цьому посприяла авторська поетика характеротворення: завдяки влучному добору слів прозаїк достоту описує світовідчуття персонажа до найдрібніших деталей. Водночас він робить це вичерпно, без додаткових коментарів (інтелектуальна проза не передбачає тлумачень усередині твору).

Дослідження принципу письма Валер'яна Підмогильного вказує на прикметну закономірність, за якою можна простежити логіку побудови текстів. На нашу думку, саме ретельно спланована система персонажів організовує сюжетне ядро. Нас насамперед цікавить, яким чином форма (поетика характеротворення) оприявнює й почасти визначає зміст. У творах Підмогильного часто фігурують герої, за описом яких легко вгадати автора тексту. Ці персонажі є настільки характерними для його письменницького стилю, що формують сталі художні типажі. Уявляти без них літературний доробок прозаїка неможливо.

Щоб осягнути засадничі принципи психологічної прози письменника, варто розібрати текст на основні механізми творення, піддавши персонажів типізації. Такий крок дасть змогу послідовніше проаналізувати специфіку художнього простору Підмогильного.

Актуальність дослідження. Поетика характеротворення у прозі Валер'яна Підмогильного приваблює літературознавців переважно в контексті хронотопу. Здебільшого аналіз творчості Підмогильного охоплює тільки роман «Місто». Поетика характеротворення часто слугує аргументом у вимірі «Степан Радченко: завойовник чи жертва міста?». Хоча насправді це інструмент, за допомогою якого можна аналізувати тексти крізь призму внутрішніх механізмів. Огляд

наукової літератури засвідчує, що творення системи персонажів, їх поділ на художні типажі лишається поза увагою дослідників.

Ми пропонуємо масштабніше дослідження з залученням прози різних періодів і власною типізацією персонажів.

Часопростір традиційно вважається текстотвірним чинником. Хронотоп є доповненням до портретної характеристики персонажа та навпаки – це взаємозалежні компоненти. Принаймні тому, що проза Підмогильного написана в дусі реалізму (хай хоч і з приставкою «нео») – «типовий герой у типових обставинах». Його характер і дії безпосередньо залежать від умов дійсності.

На нашу думку, в сюжетах інтелектуально-психологічної прози, де ключовим елементом є антропологізм, чільне місце посідають саме персонажі. Поетика Підмогильного завжди базувалася на увазі до людини [3]. Творчість автора ґрунтується на філософії екзистенціалізму, тобто герой має змогу змінювати свою реальність шляхом свідомого вибору. Це не соціально детермінований реалізм, як, наприклад, у романах Панаса Мирного.

У такому разі доречніше міркувати про психологізм прози, спираючись на хронотоп як на додатковий критерій. Урбаністичний простір (або ж сільський, більше притаманний ранній творчості Підмогильного) може слугувати підсиленням для психологічного портрету. Аналізуючи тексти письменника, дослідники беруть цей чинник до уваги (Віктор Бібік, Надія Акулова) [4], [2].

Нерідко науковці обирають лінгвістичний метод для аналізу творення концепту міста в тогочасній українській літературі (Наталія Голікова)[6]. Оскільки Валер'ян Підмогильний був одним із перших урбаністів у вітчизняній літературі, концепт міста, ще не усталений у колективній свідомості, вирізнявся новизною. Хронотоп відігравав роль повнозначного одухотвореного персонажа на рівні з людським характером. Тож літературознавці порівнювали образ міста Нечуя-Левицького, Винниченка та Підмогильного: протиставлялися аморальний город-монстр, де в домівках замість ікон висіли «непристойні» картини

(«Хмари»), опoетизоване середовище існування київського фланера («Записки кирпатого Мефістофеля») та місто як коло можливостей і небезпек водночас (Людмила М'ялковська) [13].

Поступово зросла поширеність аналізу текстів із погляду психологізму. Василь Фащенко розрізнув психологічні типи сутності характеру. Він стверджував, що поетика характеротворення є обрамленням змісту [27, с. 22-60]. Леонід Козубенко ще раз наголосив на тому, що психологізм є засобом художньо-образного зображення персонажа та складається з особливих стильових методів і прийомів (себто поетики) [10].

Ірина Скл'яр у статті «Художні прийоми психоаналітичного методу зображення персонажів у "Невеличкій драмі" В. Підмогильного» розглядає характеротворення як одну з найбільш показових рис літературної творчості. Поетика характеротворення реалізується у «функціональному призначенні художньої мови» [21].

Психоаналіз вплинув на творчість Підмогильного. Деякі нюанси характеротворення/ побудову системи персонажів загалом можна пояснити через основні теорії Зигмунда Фрейда.

Метою роботи є визначення засадничих принципів характеротворення у прозі Валер'яна Підмогильного шляхом типізації персонажів та аналізу авторської поетики.

Відповідно до поставленої мети, **завданнями роботи** є:

- 1) На підставах аналізу прози виокремити основні художні типажі персонажів, притаманні творчості Валер'яна Підмогильного.
- 2) Простежити характеротворення на рівні поетики.
- 3) Виділити стильові особливості, призначені для зображення конкретних типажів.

4) Схарактеризувати вплив психоаналізу на творчість Валер'яна Підмогильного

Об'єкт дослідження: система персонажів у великій і малій прозі Підмогильного.

Предмет дослідження: особливості характеротворення персонажів.

У процесі дослідження було застосовано такі **методи:** структурно-типологічний, психоаналітичний, формальний, компаративний види аналізу.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів (I і II розділ містить по 4 підрозділи, III – 2 підрозділи), висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг – 59 сторінок.

РОЗДІЛ I. Художній типаж «Homme fatale»

у романах В. Підмогильного

*Варто зазначити, що поділ на «велику» та «малу» прозу досить умовний, оскільки не всі твори «малої» прози Валер'яна Підмогильного (зокрема повісті) підпадають під класичне її визначення. Це дві великі групи, на які ми розділили творчість письменника задля практичнішої номенклатури. Відтак до «великої» прози зараховуємо два романи («Місто» та «Невеличка драма»), а до «малої» - решту доробку: повісті, новели й оповідання.

1.1 Визначення типуажу «Homme fatale» у контексті системи персонажів В. Підмогильного

Перш ніж аналізувати поетику характеротворення у прозі В. Підмогильного, слід визначити, які герої є питомими для його творчості. Якщо розглянути всі твори Підмогильного, на основі спостережень можна вибудувати класичну схему системи персонажів. Майже в усіх текстах фігурують ключові типажі, наділені властивими рисами.

Панівну роль у системі персонажів письменника здебільшого відіграє чоловік із сукупністю прикметних звичок і переконань. Це типовий характер, який Валер'ян Підмогильний передає героям із одного твору в інший. Коли риси закономірно повторюються, постає потреба у визначенні окремого художнього типуажу.

«Homme fatale» – фатальний чоловік, класичний типаж у системі персонажів автора. Віддзеркалення кліше *femme fatale* (фатальна жінка), гендерна інверсія.

Femme fatale – давній образ-ярлик на позначення жінки, яка досягає бажаного завдяки привабливій зовнішності, флірту та маніпуляціям.

Пропонуємо визначення з Кембриджського словника (онлайн-версія): «Загадково приваблива жінка, яка зазвичай веде чоловіка до небезпеки або й узагалі руйнує його особистість» (*переклад наш – С. Ч.*) [31].

Вичерпне визначення цього феномену також пропонує дослідниця Тетяна Муранець: «Головними атрибутами фатальної жінки є її зовнішня привабливість, неординарність, енергія магнетичного, часто немотивованого впливу на чоловіка, маскування свого справжнього внутрішнього світу й характеру, авантюрна поведінка, емоційна екстатичність, почуття впевненості й самодостатності, стихійна жіночність, харизма, обізнаність з чоловічою психологією. Здебільшого інтенційність образу такої жінки пов'язується з деструктивним впливом на чоловіків, які в подальшому зазнають драматичного розчарування, пов'язаного з руйнуванням і розвінчуванням їхнього жіночого ідеалу. Фатальна жінка здатна змінювати життя і долю чоловіка взагалі, в результаті чого не лише доля цих жінок стає фатальною, але й під вплив їхнього фаталізму потрапляють і чоловіки»[12]. Остаточно образ закріпився в колективній свідомості як кліше завдяки кінематографічному жанру нуар.

Стосовно чоловіків це поняття застосовують значно рідше, хоча їм також притаманні ідентичні характеристики. Типаж «Homme fatale» повністю натхненний жіночим образом. Його почали виокремлювати як протилежність femme fatale. В українській онлайн-версії словника гендерних термінів представлений тільки жіночий варіант поняття [26].

Оксфордський словник (онлайн-версія) визначає натомість homme fatale як похідне від жіночого прообразу, «звabливий і небезпечний чоловік, бабій» (*переклад наш – С. Ч.*). Зафіксовано вживання цієї словосполуки від початку 1930-х років [34].

Поняття homme/femme fatale не має меж визначення, це радше соціокультурний концепт, що складається з множинних інтерпретацій. На стандартні характеристики (доленосна роль у чийсь історії, авантюрність, лукавство, просування в різних сферах життя завдяки «pretty privilege», нівелювання чужих почуттів, маніпулятивність тощо) нашаровуються опціональні.

Обов'язковими критеріями виокремлення художнього типажу «*Homme fatale*» в контексті нашого дослідження є:

1) Руйнівний вплив персонажа на інших. Його поява в сюжеті веде до драматичних змін. «*Homme fatale*», як правило, завдає шкоди іншим персонажам, зосібна жіночим – у цьому й проявляється його фаталізм.

2) Нарцисичний радикал в основі характеротворення. Завищене почуття власної значущості, надмірна пильність до вбрання та зовнішнього вигляду. Зацикленість на своєму комфорті.

3) Усвідомлення своєї привабливості як привілею. Використання краси та харизми задля досягнення успіху.

4) Гіперфіксація на кар'єрі. Любов не до справи, а до «себе у справі».

5) Спонтанність у схваленні рішень, що стосуються інших персонажів. Аморальність, брехня, нівелювання чужих почуттів, егоїзм.

6) Споживацький інтерес як підвалина стосунків. Ставлення до людини як до «життєвої сходинок». Взаємодія заради вигоди.

7) «Статевий потяг» як рушійна сила. Проміскуїтет. Схильність до насильства.

У прозі Валер'яна Підмогильного істинний художній типаж «*Homme Fatale*» трапляється двічі – у втіленні Степана Радченка та Юрія Славенка. Однак можна згадати інших персонажів, в основі чийого характеротворення теж проглядається архетип «фатального чоловіка», але все ж домінують риси від інших типажів. Тоді це не «чисті» типажі, а характери з домішками збіжних ознак. До детальнішого аналізу звернемося в наступних розділах.

1.2. Степан Радченко та Юрій Славенко як основні представники типу. Антипод «Homme fatale».

Оцінку творчості Валер'яна Підмогильного зазвичай формують на основі його найвизначніших текстів – романів «Місто» та «Невеличка драма» (що показово, «Невеличку драму» автор намітив як свій найвагоміший текст. Натомість на такий успіх «Міста» не сподівався: спершу з нього мав постати кіносценарій, але він не вдався [16]). Якщо провести опитування щодо канонічного героя в системі персонажів Валер'яна Підмогильного, респонденти найімовірніше наведуть у приклад Степана Радченка та Юрія Славенка. Відтворюючи поетику характеротворення в прозі письменника, неможливо оминати домінуючий художній типаж – «Homme fatale».

Степан Радченко та Юрій Славенко – дзеркальні персонажі. Вони є ідентичними за сукупністю рис. Різницю становить тільки вік (Степанові 25 років, Юрієві 30), відповідно Славенко дещо прагматичніший у силу багатшого життєвого досвіду. Юрій позиціонує себе як зрілого чоловіка, що понад усе цінує стабільність і боїться вийти за її межі. Тоді як Степан усе ще проживає останні роки юності та дозволяє собі значно більше імпульсивності, його шлях схожий на поле для експериментів.

Головний герой «Міста», попри всю його контраверсійність, певною мірою написаний як романтичний персонаж. Він шукає своє місце у світі, а потім страждає від усіх обставин, у яких опинився «з вини суспільства». Жорж Дюруа («Любий друг», Гі де Мопассан) як імовірний художній прототип Степана Радченка так само поєднує у своєму характеротворенні риси реалістичного та романтичного героя. Дюруа теж є персонажем-парвеню, класичним утіленням «Homme fatale». До цієї категорії належить і Жульєн Сорель («Червоне і чорне», Стендаль). Це не єдині французькі інтертексти у творчості Підмогильного, а лише одні з найпоказовіших.

Творчість Валер'яна Підмогильного натхненна французькою традицією. Найбільше авторові властиво вписувати своїх типових персонажів у систему координат роману виховання (роману-кар'єри). Тут «*Homme fatale*» є центральною фігурою, сюжет будується навколо нього.

Як зазначив Валерій Шевчук: «Близкуче знаючи французьку мову й переклавши кілька десятків творів французького письменника на українську, Валер'ян Підмогильний не міг не перейнятися й поетикою цієї літератури, тим більше, що перекладав не абищо, а тих письменників, які були йому близькі, особливо Гі де Мопассана й Анатолія Франса. Уроки французької літератури позначилися на стилі письменника тим, що він ощадно будує фразу, його образ не квітчастий, імпульсивний, як приміром, у Миколи Хвильового, а точний, строгий, вивірений, як б сказав, окультурений. У розробці психології героїв він глибший від Мопассана, але й залюбки вживає мопассанівський імпресіоністичний мазок і не цурається спокійної мислительської розважливості фрази Анатолія Франса чи Дені Дідро» [22, с. 31-32].

Степан Радченко та Юрій Славенко – екзистенційні персонажі. Однак помилково вважати, що цю рису Валер'ян Підмогильний запозичив у Камю та Сартра. Праці цих філософів були опубліковані вже після смерті українського письменника. Явище «екзистенційного вакууму» («страждання буття», притаманні «*Homme fatale*» і багатьом персонажам малої прози) Підмогильний описав ще до публічного проголошення принципів філософії існування. Проте Підмогильний покликався на ранню течію екзистенціалізму (Ясперс, К'єркегор).

Зупинимося на аналізі кожного представника архетипу «*Homme Fatale*» окремо. Спиратимемося на власні критерії виокремлення типажу [розділ 1.1].

Степан Радченко

1) Степан Радченко став «фатальним чоловіком» для трьох жінок, із якими взаємодіяв за сюжетом. Оскільки фінал «Міста» відкритий, можемо тільки здогадуватися, чим закінчилися б стосунки Степана з Ритою, якби та не мусила тимчасово від'їхати до Харкова. Хоча Риту частково можна типізувати як *femme fatale*, із-поміж усіх жіночих персонажів вона єдина могла б дати відсіч Радченку (детальніше про жіночі персонажі в розділі 3).

Життя Зоськи Голубовської Степан обірвав, нехай і несвідомо, але своїм зрадницьким учинком. Для неї він став «*fatale*» у буквальному розумінні. Тамара Василівна залишилася один-на-один зі зруйнованим реноме та душевною порожнечою після обнадійливих стосунків. Надійка, «довгі рукава чиєї сірої блузки були миліші йому за голі руки інших», стала жертвою сексуального насильства.

2) Нарцисична природа є основною в характеротворенні персонажа. Він встигає розчаруватися в місті в один із перших вечорів на дніпровській набережній, оскільки прямував до Києва, щоб похизуватися своїм винятковим розумом, та ніяк не бути новоприбулим із посередньою ерудицією [1, с. 268]. У Світозарові Степана найбільше роздратовало те, що відомий літературний критик із таким визнанням не схотів копирсатися в перших творчих спробах пролетарського автора-початківця. Радченко сприймає тільки схвальні коментарі на свою адресу, будь-які завваги стають для нього ворожими.

Це персонаж-парвеню. Він став хорошим письменником, але поза професійною діяльністю його особистість так і не еволюціонувала. Степан визначає власну цінність через вбрання. «Радченко сприймає культуру переважно на рівні речевому. У момент особливо болючої душевної урази він уявляє себе повстанцем, котрий на бойовій тачанці вривається в Київ, розбиває прикладом замки крамниць, вантажить розкішний одяг, дорогу їжу, а вродливу полонянку кидає зверху як законну здобич» [1, с. 269]. Із моменту зміни образу

(перетворення зі Степана на Стефана) можна вести відлік остаточної деградації. Арка персонажа стрімко падає вниз.

3) Степан Радченко добре усвідомлює свою привабливість як привілей. Він знає, що завдяки харизмі може досягти будь-чого. Прочитується прихований наратив вищості над кимось.

4) Герой схиблений на кар'єрі. Якщо спершу його прагнення видавалися позитивними, то потім це переросло в obsesію. На початку роману юнак прагнув вступити в інститут, його самодисципліна вражала (Коли аналізуватимемо поетику характеротворення в розділі 1.3., обов'язково повернемося до рутинних звичок Степана). Після зміни планів на життя зацикленість на кар'єрі стала нездоровою. Творив Стефан Радченко заради гонорару.

5) Сюжет набуває спонтанності за один переломний момент – тоді, як правило, «*Homme fatale*» мусить ухвалити непередбачуване рішення, що стосуватиметься й інших персонажів, і докорінно змінить хід подій. Під час таких перипетій персонаж діє егоїстично та нівелює всі правила: власний комфорт у жодному разі не може опинитися під питанням. Герой відчуває жаль до себе, але водночас не має емпатії до інших.

(Радченко гуляє вечірнім містом і вирішує оголосити новину Зосьці просто на вечірці; раптово наважується повернути Зоську, холодно сприймає звістку про її смерть; хоче забрати Надійку в село, навіть не припустивши, що вона може не погодитися).

б) Ставлення Степана Радченка до людини ґрунтується виключно на споживацькому інтересі. Він використовує інших як «життєву сходинку», нова людина в оточенні означає пройдений етап. Радченко використовує однаково як жінок, так і чоловіків. Тільки якщо з чоловіків герой просто має вигоду, то жінок травмує й відіграє в їхній історії роль того самого «*Homme fatale*».

7) «Статевий потяг» - знаменита в ідіолекті Підмогильного словосполука. Валер'ян Підмогильний – суворий аналітик доби [24], тож аксіологію міжстатевих стосунків своїх сучасників описував реалістично, без звернення до давніх українських уявлень або ж без «ідеологічно коректної» відсутності цих стосунків [36, с. 14-15]. У його творах було відображено багато соціальних явищ сексуального характеру: проміскуїтет, проституція, геть юні герої вчащають до повій («Важке питання», «Гайдамака»), інцест і насильство («Військовий літун»: Сергій спланував зґвалтування двоюрідної сестри, але полишив цю ідею).

Характери чоловічих персонажів стають найкраще видимі у ставленні до жінки. Жінки Степана Радченка ніби введені до сюжету задля розкриття архетипу істинного «*Homme Fatale*». Герой не здатен на кохання, натомість він гвалтує свою симпатію й аргументує це так: «Не я, так інший». А щоб менше мучитися від провини, пропонує своїй жертві за деякий час покинути все й повернутися разом у село [1, с. 281]. Тамара Василівна швидко обридає «фатальному чоловіку»: Степан стає сенсом її життя, а потім безцеремонно йде від неї й цей сенс відбирає. Для нього «мусінка» – лише тимчасовий об'єкт для втамування «статевого голоду». Зацікавленість у Зосці також швидко згасає. Можна припустити чому: у тексті немає прямих згадок про інтимну близькість із Зосею. Зося інфантильна, але й дуже порядна та розсудлива водночас. Цілком імовірно, що з цієї причини в Радченка міг зникнути інтерес до неприступного «дитячого» образу.

Юрій Славенко також підпадає під кожен критерій визначення типажу «*Homme fatale*».

1) «Невеличка драма» – драма однієї дівчини. Фабула Марти Висоцької повністю вибудована на наслідках учинків чоловічих персонажів. У цьому романі Дмитро та Андрій Безпалько також можуть претендувати на роль «*Homme fatale*», однак через брак підхожих рис зарахувати їх до когорти персонажів цього типажу не можна. «Фатальним» чоловіком в історії Марти був

саме Юрій: стосунки з ним стали першими й відразу травматичними: такими, що залишають по собі суттєвий слід. Поява Славенка в житті дівчини спричинила безліч неприємностей.

2) Нарцисичні прояви в характеротворенні Юрія Славенка добре видимі не так в увазі до його зовнішнього вигляду, як у психології світовідчуття. Персонаж визначає свою цінність не через одіж, а через кількість прочитаних книжок і написаних праць. Герой найбільше опікується своїм комфортом і з великою обережністю ставиться до власних почуттів.

3) Для Славенка не зовнішність, а статусність є інструментом. Його авторитет серйозного вченого є прерогативою, тож він розуміє, що цим зацікавлює людей. На його думку, будь-яка дівчина захоче укласти шлюб із розумним і стабільним чоловіком.

4) Юрій Славенко гіперсфокусований на кар'єрі біохіміка. Від написання наукових розвідок він отримує більше задоволення, ніж від будь-чого в житті. Це заміняє йому як соціум, так і дозвілля. Однак насправді подобається Юрієві не наука, а «він у науці».

5) Як і герой «Міста», Юрій боїться загубити себе та свій талант у стосунках. «*Homme fatale*» в один момент руйнує всі сподівання Марти й одружується з прагматичною Ірен. Як Радченко, так і Славенко ухвалюють серйозні рішення після тривалої саморефлексії й обирають у висновку найкомфортніший для них варіант. Валер'ян Підмогильний залишає персонажа на самоті, перш ніж укласти в його уста доленосні репліки. Юрій Славенко побудував стосунки з обома жінками на брехні й цинізмі.

6) Споживацький інтерес для Юрія Славенка є основним критерієм, за яким він обирає коло спілкування. Юрій очевидно знав, що стосунки з Мартою не будуть довготривалими. Його більше цікавив взаємовигідний шлюб із донькою відомого професора, яка не вимагатиме проявів любові й не заважатиме праці.

7) «Статевий потяг» стає єдиною причиною, чому Юрій Славенко в принципі цікавиться жінками. Несповнені фізіологічні потреби заважають йому зосередитися на праці. Тому персонаж «Homme fatale» виходить поза межі своєї творчої лабораторії: статеве бажання стало для нього рушієм для змін і пошуків. Якби «непередбачені родинні обставини не покликали хатню робітницю назад на село», Славенко так і не вийшов би зі свого звичного чотиристітнього простору.

Найкращим способом довести існування художнього типу є пошук його протилежності – антипода. Антипод мають обидва «Homme Fatale». Формуються дві пари полярностей: Степан Радченко – Левко; Юрій Славенко – Льова Роттер.

На противагу художньому типу «Homme fatale» постає простодушний «Homme naïf». Левко й Льова теж утворюють окремий типаж, це універсальні узагальнювальні образи, які в обох текстах відіграють ту саму роль. Прикметно, що автор навіть нарікає їх однаковим іменем.

Здається, що в системі персонажів «Міста» та «Невеличкої драми» Левко та Льова - єдині притомні герої. Однак це не так. Схоже на новаторство Вільяма Текерея, який назвав свій «Ярмарок суєти» «романом без героя». Жодну дієву особу не можна класифікувати як «нормального» персонажа – це «гостра сатира на буржуазне суспільство, його снобізм та аморальність» [25].

Також і Валер'ян Підмогильний: «...Писав тому, що вважаю міщанство за одного з помітних ворогів нашої перебудови, за ворога тяжкого, дарма що причаєного» [16].

У творах Підмогильного система персонажів складається з антигероїв, оскільки вони є найбільш яскравими та показовими, саме такі характери вимагає жанр роману виховання.

Левко, хоч і осів у Києві, усе одно лишається надто простодушним і наївним персонажем. Як це простежується в поезиці характеротворення, проаналізуємо в розділі 1.3.

Льова Роттер є яскравим антиподом Славенка. У системі персонажів він ніби відіграє роль викривача вад «*Homme fatale*». Льова найбільше скидається на позитивного героя, однак усе одно не є таким. Автор іронізує над його добротою: якщо зараховувати «Невеличку драму» до роману виховання, то цілком слушно змалювати й негатив від простодушності, яка наближує хлопця до категорії комічного. Перша згадка персонажа в тексті – історія його невдач за роки юності. Підмогильний увів його до сюжету як потенційного невдахи, а наївність у характеротворенні Льови тільки підкріплювала цей образ.

1.3. Жіночі образи у романній творчості В. Підмогильного

Участь жінки в системі персонажів вказує на зрілість/незрілість суспільства: за багатьма факторами можна описувати соціальну динаміку, як змінювався соціум із часом. Тому надважливо відстежити:

- 1) Наскільки жіночий образ повноцінний у тексті;
- 2) наскільки цей образ стереотипний;
- 3) як персонажка взаємодіє з іншими, чи має місце гендерна дискримінація.

Почнімо з роману «Місто». Надійка вабить Степана своєю скромністю та невинністю — еталонні риси, на думку патріархату. Радченко гвалтує дівчину без почуття провини й не вважає скоєне чимось негативним. Дівчина замовчує це й починає сімейне життя з Борисом. Такі події не набували розголосу, бо ганьбили саму постраждалу. Суспільство нормалізує зло.

Тамара Василівна — образ покинутої жінки, яка боїться самотності й усіма силами намагається повернути кохання. Її зраду ніби виправдано: шлюб із Лукою Гнідим фактично був недобровільним, роки сумісного життя не принесли щастя парі. Чоловік систематично бив Тамару Василівну та бажав їй смерті, а

«мусіньці» залишалася лише мовчазна покора. Жінка втратила контроль над власною долею та стала заручницею ситуації. Вона була чи то в ролі «берегині родинного вогнища», чи то в ролі «трофея».

Зоська — юна, вразлива дівчина. Вона постраждала від власних ілюзій і наївності. Романтична персонажка, яка не змогла змиритися з прагматичними реаліями. Зося стала жертвою токсичної маскулінності. Це типовий образ дівчини, яка легко піддається впливу, а потім потерпає.

Рита найбільше нагадує *femme fatale* — вона виходить за межі образу знедоленої жінки. На відміну від жертв Радченка, балерина не потрапляє в пастку нарциса (ми не знаємо, що трапилося б далі, лише можемо домислювати фінал). Це гордовита, вольова пані з внутрішнім стрижнем.

У «Невеличкій драмі» система жіночих персонажів побудована на контрастах «хороше»/ «погане». Можна поставити персонажок в антонімію пару: Марта як повна протилежність Ірен. Марта — серафічний (ангелічний) образ, невинна, романтична, скромна, ніжна дівчина. Тоді як Ірен — безпринципна жінка, яка не живе мріями, а має в голові чітку картинку реальності. Вона досвідчена у стосунках із протилежною статтю. Старша, а значить, прагматичніша. Хоч різниця у віці й невелика, Марта на тлі Ірен видається підлітком.

У романі також промайнув образ «доступної жінки» — покоївки, із якою Славенко мав колись статеві зносини. Зазвичай такі персонажки не фігурують в сюжеті, їхня участь вичерпується лише згадкою. Імплицитна присутність у тексті підкреслює неважливість (фонову роль) героїні.

1.4. Поетика характеротворення персонажів у романах В. Підмогильного

У цьому підрозділі ми простежимо, як реалізуються критерії визначення художнього типажу «Homme fatale» (і його антипода «Homme naïf» відповідно).

В описах звичок і ритуалів, поведінкових і психічних особливостей героя, його рефлексій, сновидінь тощо полягає найбільша робота автора. В аспекті поетики характеротворення аналізуватимемо: авторську характеристику, психологізм героя (його внутрішні монологи), динаміку персонажа, що розкривається через взаємодію з іншими, портретні деталі та художні засоби, які доповнюють образ. Промовисті елементи характеротворення в цитатах виділятимемо курсивом.

В основі характеротворення Степана Радченка лежить надмірна увага до зовнішнього вигляду та внутрішніх переживань. У романі «Місто» оповідь ведеться від третьої особи, автор постає ненадійним оповідачем. Нарація змішана, оскільки Валер'ян Підмогильний перемикається на пряму мову свого героя: світовідчуття Степана лунає з його вуст або простежується в його думках. Так читач стає «очевидцем» і може достоту розуміти внутрішній стан персонажа.

У портретній характеристиці Радченка зібрані всі стандарти чоловічої краси, підхожі типажу «Homme fatale»: «На зріст він був *високий, тілом міцно збудований* і смуглий на обличчі. Молоді м'які волосинки, неголені вже тиждень, надавали йому неохайного вигляду. Але *брови мав густі, очі великі, сірі, чоло широке, губи чутливі. Темне волосся* він одкидав назад, як багато хто з селяків і дехто тепер з поетів» [15, с. 2].

Однак лише природною привабливістю Степан не обмежується, він гіперфокусується на своєму зовнішньому вигляді й намагається повністю відповідати тенденціям міського стилю. Спочатку хлопець через матеріальну скруту постійно змушений лагодити свій одяг. Він латає сорочку та штани, адже мати акуратний вигляд — нагальна потреба, яку не назвати гіперфіксом. Але

разом зі зміною вбрання хлопець змінює й свою особистість: новий костюм підсилює його нарцисизм і надає сміливості. Одяг стає предметом акцентуації.

«Він теж роздивлявся на мусіньку з височини свого європейського вбрання, добачаючи в ній стільки ж занепаду, як вона в ньому розквіту» [15, с. 67]; «Новий костюм надавав хлопцеві незвичної, йому самому незрозумілої сміливості [15, с. 68]». «Він заворожено любувався на своє високе відкрите чоло, вітаючи схований там розум, і поволі підніс до волосся руку, щоб погладити їх, щоб попестити себе самого й цим проявити в дії своє закохання..» [15, с. 67].

Тілесність відіграє для Степана не менш важливу роль, ніж одіж. Атлетичність – важливий атрибут його образу: «Схопивши лаву, він кілька разів підкинув її, посміхаючись на свою спритність та пружність своїх м'язів. Поставивши її, він ще не був задоволений. Любовно помацавши свої біцепси, підплигнув, схопився край низької бантини й почав підійматися на руках, дедалі швидше, з більшим напруженням і завзяттям» [15, с. 8]; Степан почував себе трохи ніяково — не тому, що був без френча й натільна сорочка йому повисмикувалась від рвучких рухів з-під очкура, як льоля в малого,— він мав одіж тільки за оборону від холоду, але сам розумів, що його фізкультура в даному разі вийшла з належних їй меж, обернувшись у пустощі, не гідні ні його поважності, ні становища» [15, с. 8].

Почуття зверхності над іншими добре відображене в мові тіла: «Хлопець ішов не поспішаючи, визивно піднісши голову на знак вищості, якої свідомість чітко йому в голову вкорінилась, надаючи блиску очам та спокійної розважливості рухам. Самий процес цієї гордої ходи, почуття бездоганної праці кожного коліщатка своєї складної машини давали йому таке п'янюче задоволення, що він не думав навіть за те, куди саме ведуть його ноги» [15, с. 76].

Самозакоханість персонажа автор підкреслює завдяки введенню в текст ритуалів, пов'язаних із доглядом за собою. Найбільше уваги приділено

вмиванню та купанню: контакт із водою – своєрідний обряд-ініціація, очищення не тільки тіла, а й думок: «Утоми майже не почував, щоранку *відсвіжуючи свою енергію водою* та сонцем, а ввечері вправляючи м'язи ритмічною гімнастикою» [15, с. 74]. Умивання обличчя перестає бути звичною гігієнічною процедурою, натомість це стає проявом уваги й любові до себе, актом самолюбівання: «Але переодягався поволі, дбайливо чистився, ретельно вмивався, щоб прийти на запрошення якнайпізніше. Хай вона теж трохи помучиться!» [15, с. 145]. Для порівняння: у характеротворенні інших героїв такі деталі відсутні.

Екзистенційним персонажем Степан Радченко є зокрема й тому, що сам пише свою долю. В. Підмогильний наділив героя неабиякою цілеспрямованістю й склав для нього чіткий розпорядок дня. «Він починав розуміти, що розпорядок гарний тільки тоді, коли його *сам до себе з доброї волі прикладаєш*, і що це *річ дуже прикра, коли його прикладають до тебе інші*. Він був притомлений. *Порожній завтрашній день лякав його*» [15, с. 12]; «Поклавши всі свої їстівні достатки на верстаті, поставивши поруч для порядку одв'язаний від торби походовий казаночок, він уже заходився краяти хліб, як зненацька *згадав про фізкультуру*. Йому конче захотілось *розпочати день нормально, по-міському*, так, ніби він уже зовсім у нових обставинах освоївся. Важливо ж відразу поставити себе в норму, *бо норма й розпорядок — перша запорука досягнень!*» [15, с. 8]. Задля переконливості образу успішного хлопця з амбіціями автор наділяє його не тільки принциповістю й наполегливістю, а й акуратністю та організованістю: «Черевики й штани, що вже випнулися на колінах, *були ще раз вичищені, хоч чистити їх уранці було одним з правил його суворого розпису*» [15, с. 76].

Передвісником стагнації персонажа стає якраз втрата дисципліни й відхилення від розпорядку дня. Цінності Степана Радченка змінюються, а разом із тим руйнується й його потенціал: «Два дні він присвятив переписуванню та поверховій обробці їх [*оповідань*], з хати відлучався тільки *попоїсти та на лекції мови і живуще купання в Дніпрі навіть занехаяв*. Ще день згодом дістав

відповідь з редакції київського журналу так само коротку, як його лист: "Просимо зайти до редакції від 11 до 2 години вдень". Слово "просимо" дуже його потішило, а зайти до редакції він не зважився — чудна суміш сорому й погорди від такого кроку його стримувала» [15, с. 81]; «В інституті вже, певно, розпочинались лекції, і він раз у раз обіцяв собі туди навідатись. Одного ранку, одягаючись, він уже зовсім вирішив, що це станеться саме сьогодні, але раптом спитав сам себе: "А чого я туди піду?" І не знайшов жодної відповіді. Трохи здивувався, потім дуже зрадив, захоплюючись своєю сміливістю, і цілий день почував себе переможником. Ну навіщо йому той інститут? Степан Радченко гарний і без диплома» [15, с. 83]. Наполегливість зникає через погорду, із початком письменницької кар'єри. Герой твердо переконаний у своїй абсолютній досконалості, він більше не здатний до здорової самокритики. Динаміка розвитку «Homme fatale» негативна.

У стосунку до решти людей проглядається маргінальність образу Степана Радченка: «Ось вони, горожани! Крамарі, безглузді вчителі, безжурні з дуроців ляльки в пишних уборах! Їх треба вимести геть, розчавити цю розпусну черву, і на місце їх прийдуть інші» [15, с. 18]; «От вони, ці горожани! Все це — старий порох, що треба стерти. І він до цього покликаний...» [15, с. 18]; «Хлопець так себе почував, ніби мав зверхню владу над щастям товариша й дозволяв йому тим щастям користуватись» [15, с. 70-71]. Зокрема у ставленні до жінок добре розкривається деморалізованість персонажа: «Він почував свою над нею владу і хотів, щоб вона корилась. Вся прикрість його на ній зосереджувалась, і він, може, вдарив би її, коли б вона надумала сперечатись» [15, с. 38].

Радченко стверджується завдяки близькості з жінками: «Каяття за незроблений гріх — саме за те, що не зробив його, — не покидало хлопця, нудило і гризло. Він називав себе дурнем, йолопом, страхополохом і нікчемою. І не тому тільки, що незадоволене тіло його налилось гіркотою, а ще й від невиразного здогаду, що володіння цією пишною, вищою за нього, дозрілішою за нього

жінкою могло б зміцнити йому дух, впевнити волю, як буває по перемозі, що самому героєві показує його вартість»[15, с. 49].

Канонічний персонаж «*Homme fatale*» має бути зрадливим і непостійним. Цю рису характеру можна простежити у монологів Степана Радченка, коли Підмогильний закладає в його уста думки про скасування заручин із Зоською: «Хіба не дає він гуртову запродажну на всі свої поцілунки, безтермінового векселя на любов, наперед зобов'язуючись платити *страшні відсотки повстримності?* Безліч є жінок неспізнаних, *безліч чарівних облич і витончених тіл, що проминути їх — значить втратити!*» [15, с. 144].

Влучно з цього приводу висловилося І. Дробот у статті «Темний континент Валер'яна Підмогильного»: «Радченка не можна назвати негативним героєм, він — звичайний селянин з периферії, що намагається у будь-що позбутися свого комплексу меншовартості. А що це доводиться робити через звалтування, через руйнування іншої родини (хоча родиною це можна назвати умовно), більш того, коштом життя колись коханої людини — втім не його провина» [8, с. 45].

Степан агресивний до інших, однак дуже лагідний і жалісливий до себе. Автор описує його цинізм так: «*Глибоке співчуття, невичерпний жаль до себе огорнув його очі; йому схотілось приголубити та заспокоїти себе найласкавішими словами, як довірливу жертву людських стосунків*» [15, с. 144]; «Ні чорта ти, хлопче, не напишеш, каюк твоїм надіям! А шкода — ти здібний все-таки, що не кажи". Отже, мусить попроситись із своїм дорогим внутрішнім світом, як той чернець із зовнішнім на порозі монастирської темряви! Та чи ж тільки творчість його ляже жертвою на потворний шлюбний алтар?» [15, с. 144].

Із таких деталей складається характеротворення Степана Радченка. Розгляньмо тепер іншого представника художнього типажу «*Homme fatale*» — Юрія Славенка. Його характеротворення базується на аналогічних принципах. Різниця в конструюванні двох образів мало відчутна. Юрій менше орієнтований на контакт із іншими, тож ядро його особистості формує інтровертна поведінка.

Тип нарації (як самостійний художній прийом) у «Невеличкій драмі» такий, як і в «Місті». Архетип «Homme fatale» у втіленні Юрія Славенка доповнюють здебільшого особистісні риси: гіпертрофований кар'єризм, прагматизм, егоїзм.

Портретно персонаж збігається з описом класичного образу «Homme fatale»: «...Юрій Олександрович Славенко — високий чорнявий молодик, рівно зачісаний, з довгастим енергійним обличчям» [16, с. 60]. Прикметно, що «фатальних чоловіків» В. Підмогильний зображає з темним волоссям. Імовірно, ця тенденція походить ще від фольклорних стандартів краси [9, с. 865-867].

На відміну від Степана, Юрій не опікується своїм зовнішнім виглядом. Як інструмент він використовує свій розум, але ніяк не фізичну привабливість. Костюми герой сприймає лише як етикетну формальність: «Скинув щоденний сірий костюм, своє робоче вбрання, а з шафи добув костюм чорний, у якому робив звичайно свої візити до професора Маркевича. Свіжий комірець, темна шовкова краватка — і за десять хвилин Юрій Олександрович був зовсім готовий у всій своїй елегантності. "Так буде найраціональніше"... » [16, с. 117].

Також у свідомості Славенка речі та соціальний статус не визначають особистість: «На кий чорт мені бути знайомим, наприклад, з німецьким хіміком Абдергальденом, видатним працівником на полі біологічної хімії? Чи збагатять мене відомості про його вигляд, костюм, дружину, вдачу? З мене досить прочитати його праці» [16, с. 76].

Однак персонаж є надміру нарцисичним через свої досягнення в науці. Він боїться розмарнувати потенціал на щось, окрім біохімії. Особливо на людей без академічного звання, яких він за замовчуванням зараховує до нижчої касті: «*Самолюбство його було скривджене, до того ж дуже боляче. Уявити тільки собі — він людина поважна, людина науки, почав би лицятись до якоїсь радторгслужбовки, марнувати для неї дорогоцінний час, почав би принижуватись, запобігати перед нею, зітхати, мучитись любовною хворобою,*

як останній йолоп, а може, ще й змагатись за неї з тими хлопчиськами, що коло неї крутяться! *"Та це абсолютно неможливо!"*» [16, с. 116].

Педантичність Славенка добре простежується й в описі його помешкання та побутових звичок: *«Надмір книжок лежав дуже рівними й акуратними купками на підвіконні, трохи затемнюючи вдень кімнату, та на столі до письма, якого абсолютна чистота могла навести на думку, що ним, можливо, ніхто й не користується. Стіл цей, хоч і завантажений книжками, видавався, проте, пустинним через відсутність на ньому каламаря, бо Славенко писав виключно м'яким хімічним олівцем, загострюючи його спеціальною машинкою, що нагадує прилад шолушити кукурудзу в мініатюрі. По шухлядах у столі були складені різні папери й нотатки, рахунки на всілякі дрібні витрати за кілька років, документи, листування, що зберігалось у конвертах, де зазначено ім'я дописувача та його адресу — і все це так доладно, що господар міг, не дивлячись, усе потрібне йому зразу ж здобути»* [16, с. 75].

Найменше відхилення від планів і неможливість контролювати ситуацію змушує *«Nomme fatale»* переживати спектр негативних емоцій. В. Підмогильний чітко називає емоції персонажа, найчастіше Славенко постає знервований і стривожений: *«... почував себе весь час зденерованим, зайве напруженим і разом з тим — це найдивніше — думки його були розкидані й неслухняні. Так що, незважаючи на внутрішню напруженість, професор був незосереджений: його голова брала явища й речі поза фокусом»* [16, с. 111]; *«Вже сам із себе цей режим у живленні суперечна витратам енергії на кохання, а найголовніше — вимагав цілковитого спокою і душевної рівноваги, бо всяке хвилювання, видима річ, збочує нормальний процес розпаду клітин, отже, й позначається на сечі, яку біохімік мав аналізувати. Всі ці обставини до уваги взявши, Славенко вирішив, що момент припинити будь-які зносини з дівчиною оце настав. Підготовну до цього працю — зменшити години побачення й звільнити по черзі день — він уже щасливо докінчив, тож лишалось зробити тільки останній крок, і всій справі кінець. Та хоч логічно ця схема виглядала дуже струнко, в практичному*

застосуванні її він побоювався несподіваних ускладнень. І це його нервувало» [16, с. 266-267].

Любов не можна трактувати лише як біохімічний процес, це усвідомлення несумісне з прагматичністю Славенка. Тож він не пробачає Марті «книжного» романтизму й вирішує раціоналізувати своє життя: покинути дівчину й вигідно одружитися з професоровою донькою Ірен. На відміну від Степана Радченка, Юрій несвідомо підлий до жінки: *«Лист також не зараджував справі, та й взагалі раптовий розрив міг би подіяти на нервову систему дівчини. А біохімік і на мислі не мав робити їй якусь жорстокість»* [16, с. 226]. В. Підмогильний робить зі Славенка черствого «*Homme fatale*» з холодною розсудливістю, остаточно підкресливши ці риси у вирішальному внутрішньому монологі *«Я вже перетравив її»* [16, с. 222]. Порівняння дівчини з «важкотравною річчю, що випадково в його нутроці трапила і яку його шлунок нарешті переміг» перетворює Славенка на безнадійного персонажа в стагнації. На цьому етапі оповіді читач повністю відмежовує себе від героя й перестає його виправдовувати.

«Фатальність» Славенка в історії Марти полягала не так у самому розриві стосунків, як у таємному одруженні Юрія з Ірен. Задля повноти образу «*Homme fatale*» В. Підмогильний звертається до питомого концепту «статевого потягу»: *«Я вже жонатий. Довгим міркуванням і прикрим досвідом я переконався, що найраціональніше розв'язання статевого питання є свідомий шлюб. Заспокоюючи потреби нашого організму, він zarazом нормалізує їх, заводить у певну систему, яка заощаджує час та енергію»* [16, с. 314]. Бажання Славенка раціоналізувати кожну сферу життя не є конструктивним, це радше вияв гострої форми егоїзму.

Тепер проаналізуємо поетику характеротворення антиподів «*Homme fatale*». Левко – комічний персонаж. Автор описує його з шаржем, як типового селянина, якого не виправити містом. В. Підмогильний асоціює його з «хлібом, цибулею й

салом». У портретній характеристиці Левка прочитується насмішка: «з нього був би колись ідеальний панотець, а тепер — зразковий агроном»; «Левко підійшов до своїх молодих колег, посміхаючись і трохи похитуючись на кущих ногах» [15, с. 3].

Кожна згадка героя в тексті супроводжувалася прив'язкою образу до села — неначе задля контрастування з адаптованим до міста Степаном. Завдяки «*Homme naïf*» Радченко самостверджувався: «Бо Левко ганебно став у його очах поруч Яші й інструктора, як конечний член трійки, що символізувала йому тупість села, його заскорузлість та ницість. Воно не бачить перспектив, або не шукає їх, або не потребує» [15, с. 41].

Зустрівши Степана за рік, провінційний персонаж відразу ж починає говорити про котлети: «Смиканина тут, а не життя. А годують чим, ти подивися!» [15, с. 168]. Потреби Левка полягають лише у смачній їжі та в мінімальному комфорті. Навіть те, що він непогано прижився в місті, не робить його завойовником. Левко лишається простодушним «*Homme naïf*».

Льова Роттер із «Невеличкої драми» — інтелігентніший персонаж (власне, через цю інтелігентність і страждає). Імовірно, прізвище Роттер автор обрав для свого героя не тільки через його звучання, а й через дослівний переклад слова *rotter*: нікчема [35].

Персонаж розкривається перед читачем глибше, коли В. Підмогильний вводить у текст невелику історію з його минулого: зрада дружини й «моральна контузія». Льова став заручником образу невдахи, автор навмисне підкріплює такий образ діями персонажа. Портретно його зображено так: «Льова був хоч і худий, зате довгий» [16, с. 37]. Мова тіла свідчить про невпевненість у собі: «Льова зняковів» або ж «Льова злякано на неї глянув». Герой через свою простодушність свідомо дозволяє знущатися з себе: «Льова *робився добровільним козлом відпущення* для Мартиного чорного настрою, послужливою

метою для проявів її гніву» [16, с. 40]. Він знайомить із Юрієм дівчину, у яку закоханий сам.

Коли хлопець продає свою бібліотеку й на останні кошти винаймає Марті кімнату, а сам їде геть, його добродушність викликає жалість. Це частина роману виховання: засторога від автора, що надмірна доброта шкідлива так само, як і злоба.

Перейдімо до поетики характеротворення жіночих образів. Надійка приваблює Степана своєю стриманістю й порядністю. Її простота створювала ілюзію, ніби дівчину легко привласнити. Це і спокушає Радченка, адже об'єкт його бажань мусить належати тільки йому: «І той факт, що *Надійка теж приєднується до того смішного, безпутного натовпу*, його прикро *вражав*» [15, с. 4]; Він уявив на мить Надійчине обличчя, її очі, що йому колись сміялися, і якось остаточно переконався, *що любити вона може тільки його, Степана Радченка, і нікого більше. Тільки він має на неї якісь незнані нікому права, і на його поклик мусила б прийти негайно* [15, с.70]; Що Надійка чекає його, це здавалось йому незаперечним [15, с.173]. Таким чином Валер'ян Підмогильний демонструє мовчазну покору дівчини.

Для створення образу скромної Надійки автор використовує одяг як художню деталь: «*Довгі рукава її сірої блузки були миліші йому за голі руки інших; комірець лишав їй тільки вузьку стьожку тіла на видноті, а інші безсоромно давали на очі всі плечі й перші лінії грудей. Черевики її були округлі й на помірних каблуках, і коліна не випинались раз у раз із-під спідниці*» [15, с. 2].

Тамара Василівна з'являється в тексті як нейтральна персонажка: «*Господиня назвалась Тамарою Василівною, видала йому гасову лампу, склянку молока, хліба й шматок печені, яким він і відсвяткував свої входи*» [15, с. 30].

Зваблення Радченка — мабуть, єдина рішуча дія, яку дозволила собі «мусінька» за довгі роки. Вона звикла до пасивних ролей. Своє життя Тамара

Василівна не контролювала, робила все з примусу, з відчуття морального обов'язку.

Батько сказав мені тоді: "Тамаро, я скоро помру, виходь заміж". Я сказала: "Я згодна, тату",— і поцілувала йому руку... Батька ховали з почестями, бо всі його любили. *Мене одягли в чорне й вели за катафалком під руки* — з одного боку Лука, з другого тітка. Я якось глянула на пішохід — там спинялися люди, скидали шапки, питали, кого ховають, і йшли собі. Коли я побачила це, я перестала плакати. Мені стало соромно плакати перед тими, хто йде собі. Я уявила — вони прийдуть додому і розкажуть за обідом, що от, мовляв, ховали такогось і його дочка дуже плакала [15, с. 60].

«Мене одягли й вели під руки» — дуже промовиста деталь. Хтось діє замість Тамари ще відтоді, її участь усюди пасивна.

Розраду жінка знаходить у сині. Але розуміє, що Максим одного дня покине батьківський дім: «Коли він став юнаком, страшна нудьга взяла мене... Адже він мусив від мене відійти. Я тужила, плакала. Він це розумів. Якось підійшов до мене й сказав: "Мамо, я ніколи вас не покину"» [15, с. 61].

Степан нагадує Тамарі Василівні сина. Тільки з Радченком близькість можлива, адже родинні зв'язки не обтяжують. Хлопець стає проєкцією Максима, тому пані просить Степана називати її «мусінькою».

«Homme fatale» відчуває слабину жінки, вона найбільше боїться самотності: «О, любенький, ти навіть не розумієш, що тут переживати! Підеш собі, свистячи, і гаразд! Я теж не плакатиму. Плаче той, хто сподівається розради. А я самотня. Максим пішов. І ніколи не вернеться» [15, с. 71]. Те, що Тамара Василівна відкрилася перед Радченком, і перетворило її на трофей.

Зоська Голубовська — інфантильний образ. Персонажка різко з'являється в сюжеті, її відразу асоційовано з чимось дитячим. Невипадковим був і такий дивний приз у лотерею: «— Я беру квитка! — пролунав зненацька жіночий

голос, поки Степан у своїй кишені порпався, і *маленька дівчина* занурила руку в зрадливу скриньку. Вигравши *соску*, вона врочисто доручила її Степанові під радісний гук та оплески юрби, що поспішала вже посісти місця» [15, с.78].

Підмогильний вкладає специфіку образу в мову тіла: «*Мале на зріст — йому якраз під пахви, худеньке*, в плескуватому капелюшкові. Хлопець лишився невдоволений, примірявши її до себе, а проте *обережно взяв її під руку, коли довелося переходити вулицю*» [15, с.79]. Рухи Зоськи дуже швидкі, несолідні: «*...нетерпляче урвала* вона, йдучи до дверей», «*...промайнула бігцем кілька приступок до першого поверху й зашаруділа ключем*» [15, с.79]. Радченко порівнює дівчину з канаркою: «І тільки побачив він ще здалека її маленьку постать, худе обличчя й кінчик носа на ньому, для нього зовсім ясно стало, що не тільки балачки про шлюб, а й усі відносини його з цією канаркою були сущим непорозумінням» [15, с. 146].

Навіть саме ім'я Зоська: антропонім не так відсилає до польської традиції найменування, як указує на грайливий зменшено-пестливий суфікс. Адже дівчина могла представитися Зосою або й просто Софією. Уже з таких дрібних деталей зчитується характер персонажки: її вразливість, романтичність, наївність і несерйозність.

Рита — «помащена Парижем киянка» [15, с. 43]. В її образі втілено недосяжну мрію: «Сівши на візника, вона сказала: — Прощайте, пустунчику! — Прощайте, *мріє!*» [15, с. 151].

Відвертість її вбрання не бентежить Степана, адже це жінка «нового типу», яка демонструє досі небачену елегантність. Риті органічно в її стилі: «Він уже досить стомився від марного споглядання, коли до вітрини підійшла пані в *легкій батистовій кофточці*, що зраджувала мережку її сорочки. Опершись *оголеними руками на поруччя*, вона неухважно роздивлялась на рябизну краваток, може, навіть вибираючи, щоб зробити коханому приємний, елегантський і не дуже дорогий подарунок, що задовольнив би серце й гаманця, бо ж друге

поширюється й стискається також, як і перше. *Ця пані була напахчена міцними пахощами Парижа, і їхній дух стелився круг неї, як марево. Він пройняв хлопця солодким туманом, сколихнув, і ніс його поширився, жадібно вбираючи це незнайоме тонке повітря, що лилось по жилах п'янючим чадом. Він нюхав цю жінку, як нюхають квітки, дихав нею, як дихають свіжиною весни, смолистістю бору, вранішнім паруванням землі» [15, с. 43].*

Ці французькі парфуми символізують невловимий ідеал, далекий від Степана, як і Париж. Ідеал висковзає з рук Радченка так само, як Рита тікає на потяг до Харкова. Вона балерина — «*Homme fatale*» може лише споглядати її красу, та не приборкати характер.

Проаналізуймо поетику характеротворення жіночих образів у романі «Невеличка драма». Марта Висоцька постає тим самим стереотипно «позитивним». Це молода, красива, працьовита, скромна, порядна жінка — середньостатистичний, нічим непримітний образ. Тому її драма й «невеличка»: таких драм сотні. Марті дорікали за надмірний романтизм: «— *І я шукаю собі дружину, — закінчив він, — розумієш, дружину, а не "кохану" з романсів*» [16, с.123]; «Це були тільки мрії, може, й занадто романтичні, але провал їх Марта сприйняла, як життєву поразку» [16, с.171]; А ще гіршає справа, коли до загальних хиб виховання долучаються *хиби вдачі, що посилюють чинність перших. Дівчина романтична й наївна, має нахил ще й прибільшувати вагу свого дівочого становища, зв'язує із порушенням його поняття про якусь безповоротну втрату, але заразом оповиває це порушення мріями й надмірними сподіванками, тому незрідка зазнає розчарування, а найголовніше — викохує в собі жах перед дурними нормами минулого, шкідливими за доби раціоналізації життя і здійсненої в нас цілковитої рівноправності жінки» [16, с. 172-173].*

Але за опоеитизованими бажаннями стоїть звичайна потреба в ніжності й турботі. Мрійливість Марти не подобалася іншим лише через те, що соціум нормалізував прагматичні шлюби й нещасливі стосунки. Переживання дівчини

обезцінювали — це цілком відображає тогочасні суспільні настрої, від яких потерпали молоді жінки. Вона жертва романтизму, не надто суголосного з епохою. Персонажка постійно страждає в патріархальному устрої. Її сюжетна лінія демонструє істинне становище дівчини в ті часи: наклепи, звільнення з посади як реакція на відмову в залицяннях, домагання, виселення з житла. «Драму» створила не Марта, а чоловічі персонажі в її оточенні.

Ірен у ранній юності була схожою на Марту, але життя навчило її прагматизму: «Незважаючи на всі пригоди, вона вернулася зрівноваженою, досвідченою жінкою, що тільки зовні зберегла подібність *із колишньою ажурною панною*» [16, с. 57-58]. Подекуди дух «ажурної панни» зберігається: попри невдоволення Юрія, Ірен наполягла на вінчанні в церкві й віддала шану релігійній традиції [16, с. 311].

Але все ж Ірен лишається «негативною» героїнею на тлі Марти: ця жінка толерує зради, відкидає свої принципи та йде на все заради мети. Вона виходить заміж не з любові, а з обов'язку. Цей прагматизм був її власним бажанням. Звісно, на це рішення вплинув і соціум: дівчаткам нав'язують заміжжя як неодмінну складову життя, а неодружених тридцятирічних жінок називають «старими дівами». Ірен улеслива до Славенка, це простежується в дрібних буденних діях: налити чоловікові чаю, натерти сервіз, заграти музики — усе це жінка робить охоче. Вона чекає, коли зможе прислужити Юрієві. Схожу модель родинних стосунків Ірен спостерігала у своїх батьків.

Ірен не вимагала любові — це те, до чого звик “*Homme fatale*”. Ідентичний шаблон взаємодії з жінкою Славенко вже випробував із покоївкою (персонажка-згадка, не задіяна в тексті): «І Славенко раптом згадав ту добу свого життя, коли з ним була його перша покоївка Олена, чудова подруга його наукового сходу. *Грубувата в манерах, схильна до лайки, ласа на гроші, вона була зате невибаглива й глибоко байдужа до будь-якого ідеалізування відносин між статями.* Згадав також той незрівнянний час, коли вона йшла надвечір,

виконавши всі свої обов'язки, а він сідав працювати з чистим мозком і приємним спокоєм у всьому тілі. Тими годинами він міг найкраще зосереджуватись, його думки були й плодючі. То була золота доба! Але вони мушили розлучитись. "Я не знайду вже такої другої Олени. В житті Олена трапляється тільки раз",— подумав біохімік сумовито...*З трохи меншим смутком згадав він і про Ірен. Чи зможе він до неї вернутись? Адже ж учинив їй зухвальство! І чи знайде ще таку другу Ірен? Може, й Ірен у житті трапляється тільки раз*» [16, с. 225].

Висновки. Романній творчості Валер'яна Підмогильного притаманна специфічна система персонажів. Ключовою фігурою в обох романах є представник художнього типу «*Homme fatale*».

Характеротворення зводиться до тотожних принципів. Автор працює над своїми персонажами в парадигмі психологізму. Обирає конкретний набір рис характеру та висвітлює їх у внутрішніх монологів, рефлексіях, діалогах, звичках, побуті, зовнішньому вигляді персонажа тощо.

Портретна характеристика типу «*Homme fatale*» збігається і для Степана Радченка, і для Юрія Славенка. Внутрішній світ обох персонажів також майже ідентичний.

Письменник виявляє тенденцію чітко називати емоцію свого героя. Найчастіше «*Homme fatale*» у «Місті» та «Невеличкій драмі» переживають агресію, роздратування, жаль до себе, це надміру самозакохані й егоїстичні персонажі. Валер'ян Підмогильний використовує прийом змішаної нарації: спостереження з боку автора доповнюються суб'єктивними переживаннями самого героя, це створює ціліснішу картину. Прикметно, що такою увагою до внутрішнього світу прозаїк наділяє лише «*Homme fatale*». Характеротворення інших персонажів відбувається переважно через їхні вчинки або ж короткі оціночні описи з погляду оповідача.

В. Підмогильний також використовує прийом контрасту: вводить до текстів Левка й Льову Роттера як представників типу «*Homme naïf*», аби сповна

розкрити сутність Степана Радченка та Юрія Славенка. Архетип наївного, простодушного чоловіка теж є радше негативним образом. Роман виховання засуджує слабкодухість і зайву доброту.

Так само прийом контрасту спрацьовує в описах жіночих образів (Марта – Ірен). Через участь персонажок у текстах ми простежуємо становище жінки в тогочасному соціумі. Можна простежити, як героїні потерпають від патріархального гніту. Жіночі образи введено в текст, аби якнайкраще розкрити особливості характеротворення решти персонажів.

РОЗДІЛ II. Аналіз малої прози письменника

2.1. «*Homme fatale*» в оповіданнях і повістях:

відмінність від романного типажу

Пропонуємо до аналізу оповідання та повісті зі збірки «Сонце сходить» (видавництво «Ще одну сторінку», 2024) [18]. До видання входить нетривіальна мала проза Підмогильного, раннього та зрілого періодів: «Важке питання», «Гайдамака», «Військовий літун», «Історія пані Ївги», «Сонце сходить», «Смерть»; «Остап Шаптала», «Повість без назви».

Чистий типаж «*Homme fatale*» серед персонажів малої прози виокремити важко. Однак траплялися персонажі зі схожими рисами. Риси «фатального чоловіка» тут не домінують, проте яскраво виражені.

Лише деякі твори з цієї збірки можна назвати міським текстом, решта – українське село часів революції й голоду. Якщо в романах і в «Повісті без назви» реалізм наближений до французької традиції (він частково межує і з романтизмом), то в малій прозі реалізм питомий український, як-от у Панаса Мирного. Себто хронотоп сильно позначився на системі персонажів – він детермінував сюжет.

«*Homme fatale*» у малій прозі втілюють токсичну маскуліність. Можливо, це відбувається через брак освіти й відсутність багатьох правил етикету, які передбачає поведінка городянина. Радченко та Славенко теж підпадають під визначення токсичної маскуліності, проте в них вона проявлена по-іншому, більш «цензуровано», рафіновано. Радченко застосовував фізичну агресію проти жінок, зневажав їх, показував сильне прагнення домінувати в усіх царинах життя, був гіперконкурентним та емоційно холодним. Але в соціумі намагався маскуватися під іншим образом. Принаймні його поважне оточення вимагало гарних манер, хай хоч і напускних.

А в селі, що потерпає від революції та її наслідків, манірність не на часі. За умов виживання ніхто не контролюватиме дотримання неписаного кодексу честі. Усе скоєне залишається на совісті індивіда, історії не набувають розголосу й оминають колективні покарання. Зло нормалізується.

Уже в першому оповіданні Валер'яна Підмогильного («Важке питання») бачимо зародки художнього типажу «*Homme fatale*». Геть молоді люди, ще шкільного віку, вчащають до повій. Але соціум нормалізує це та навіть заохочує. Індивід не може протистояти психології натовпу. Микола зраджує кохану дівчину (Галю) з повією та підбурює друга (Андрія) навідатися до «вуличних дівчат» разом. Андрій під тиском згоджується піти, та випадковість рятує його від небажаного сексуального контакту, він тішиться, що так склалося. Юнак стояв перед моральним вибором. А Миколі не доводилося обирати між честю та цим учинком: для нього рішення було очевидним від самого початку. Токсична маскуліність Миколи не вважається нестандартною поведінкою, натомість «біла ворона» в тексті («*Homme naïf*» як протилежність «*Homme fatale*») — Андрій, хлопець хоч із якимось цінностями.

Також типаж «*Homme fatale*» у втіленні друга головного персонажа з'являється в оповіданні «Військовий літун». Василь підбурює Сергія згвалтувати кузину. Поведінка Сергія вочевидь зумовлена психічними негараздами (бачимо маніакальність, невластиву психічно здоровій людині). Але Василь обирає насильницькі методи за замовчуванням, для нього це радше норма, аніж девіація. У наступному підрозділі детальніше простежимо, як ці особливості позначилися на поетиці характеротворення.

На нашу думку, істинний типаж «*Homme fatale*», попри весь негативізм образу, усе одно передбачає певну витонченість у характеристиці персонажа. Ми не можемо поставити в один ряд Юрія («Невеличка драма») та Миколу («Важке питання»). Тому пропонуємо розрізняти «*Homme fatale*» окремо в межах великої та малої прози. «Фатальному чоловіку» з повістей і оповідань не вистачає того

лоску від чистого (романного) типу. Загалом Підмогильний зобразив багатьох героїв досить-таки брутальними, аби через ці описи якнайкраще передати аксіологію доби. Інакшу систему персонажів відторгнув би хронотоп: ідеалізованим образами місце в утопії, та ніяк не в реалістичному тексті. Завдяки цьому принципу «Суворий аналітик доби» [24] блискуче відтворив свою сучасність у творах.

2.2. Антипод типу «*Homme fatale*» у малій прозі В. Підмогильного

У малій прозі Валер'яна Підмогильного художній типаж «*Homme naïf*» як антипод «*Homme fatale*» трапляється значно частіше, ніж у романній творчості. Ба більше, «*Homme naïf*» в оповіданнях та повістях посідає чільне місце в системі персонажів. Простежується цілком реальна закономірність: брутальні образи в сюжетах завжди у виграві, натомість «простодушні» типажі страждають через внутрішнього цензора, скромність, невміння відстояти особисті кордони тощо. Представники типу «*Homme naïf*» у малій прозі — переважно інтелігенти. Навіть якщо не здобули освіти, вони керуються моральними цінностями та сповідують особисті принципи.

На відміну від романного типу, «*Homme naïf*» у малій прозі постає трагічним персонажем у буквальному розумінні. Горе героїв малої прози дійсно моторошне. Воно породжувалося з надскладних історичних умов і волокло за собою буквально смерть або ж цілковите духовне відчуження (моральну загибель, рівноцінну вигнанню з цього світу). Персонажі малої прози замкнені в собі відлюдники, меланхолійні, вони гостро реагують на різні події, схильні до екзистенційних переосмислень.

У романі «Місто» представником типу «*Homme naïf*» був недолугий персонаж Левко, шаржований селянин. У «Невеличкій драмі» — Льова Роттер — довірливий інтелігент-невдаха. «*Homme naïf*» у малій зовсім інакші, вони страждають від жорстокості епохи.

Розгляньмо антипод Миколи — Андрія («Важке питання»). Ці персонажі контрастують, майже як демонічне з ангельським. «Важким» питання робить саме присутність Андрія в тексті.

Ідеалізованим цього персонажа також назвати не можна. Нехай хлопець і має сумління, він усе одно легко піддається негативному впливові. Він надто простодушний і наївний, ніби відірваний від реальності. Подекуди юнак захоплюється романтизацією життя. Детальніше простежимо ці особливості через поетику характеротворення.

Сергія, головного героя оповідання «Військовий літун», важко вписати в межі одного типажу: це не «*Homme fatale*» і не «*Homme naïf*» (хоча тяжіє персонаж до другої категорії). Перед нами трагічний образ, який поєднує в собі соціальну детермінованість (фізичне каліцтво як першопричина) та психічні проблеми (маніакальний епізод із «замахом» на згвалтування Галочки). Цю поведінку також можна трактувати як «мефістофельське начало», яке раптово завлоділо Сергієм [11, с. 192]. Передусім Сергій — демобілізований військовий, тож на прикладі цього персонажа ми бачимо феномен «втраченого покоління». Він повертається до мирного життя, але вже не знаходить собі місця й не може адаптуватися до нових реалій [7, с. 127]. Поведінка цього героя зумовлена ніяк не типажем, а хронотопом. До ізоляваності Сергія від решти світу та до такого трагічного фіналу призвела революція.

Розгляньмо оповідання «Сонце сходить». Головний персонаж Володимир Петрович — середньостатистичний чоловік своєї епохи, він нічим не вирізняється з-поміж інших. Його внутрішній конфлікт досить передбачуваний: невдоволеність життям на фоні останніх подій і матеріальної скрути; відчуття втрати контролю над реальністю. «*Homme naïf*» виправдовує небажання змінювати це, заспокоюючи себе тим, що окремих індивід — ніщо проти долі. У втіленні Володимира Петровича ми бачимо «обернений екзистенціалізм»: поведінкова модель свідомої непричетності до розвитку власного життя.

Найяскравіший приклад «Homme naïf» із малої прози — Остап Шаптала, головний персонаж однойменної повісті. Це герой-мученик, який перебуває в опозиції між «Я» та системою цінностей.

Навіть попри буремні події навколо родина збирається за великоднім столом (у супереч сталінським заборонам Підмогильний маркує самобутню націю: зберігає релігійні традиції в тексті, хоч і головний герой «нового типу», не вірить у Бога й не промовляє «Христос воскрес!»). Саме ім'я Остап — християнізоване, воно уособлює «глибинний, системний характер української ідентичності» [23]. Тож Шаптала цілком може бути прямою персоніфікацією нашого народу в часи бездержавності: він не може вжитися з новими реаліями, поринає в депресивні епізоди та стає «чужим» для решти світу.

Хронотоп зумовлює сюжет: село асоціюється в Остапа з горем, тому він їде в місто. Його манить Дніпро, вода чинить на героя терапевтичний вплив. Але враз позитивний образ випаровується, місто різко стає монстром і лише нагадує персонажу про його нікчемність і відчуженість.

Імовірно, опис міста для однойменного роману був фрагментарно запозичений із повісті «Остап Шаптала». Порівняймо: «Не чекаючи ліфта, притьмом збіг на шостий поверх, і до кімнати ввійшовши, розчинив вікна в темну безодню міста. Воно покірно лежало внизу хвилястими брилами скель, позначене вогняними крапками, і простягало йому з п'ятьми горбів гострі кам'яні пальці. Він завмер від сласного споглядання цієї величі нової стихії і раптом широким рухом зронив униз зачудований поцілунок» («Місто», 1928 [15, с. 178]). І «Отже, стоячи біля вікна, можна було мати все життя міста на очах та тішитися його різноманітним виявленням. Можна було, перехилившись з вікна, брати участь у цій житті, вдихуючи його в себе, рости з його галасом і конати з неясними шумами річки» («Остап Шаптала», 1922 [18, с.150]).

Смерть сестри Олечки остаточно розбиває Остапа. Після важкої втрати хлопець губить сенс життя, однак ненадовго знаходить його знову, урятувавши

Ласю від самогубства. У Ласі він бачить реінкарнацію сестри. Але коли та намагається спокусити його, віра Остапа у світле обривається. Він цурається своєї сексуальності, остаточно замикається в собі й помирає морально. Детальніше ці спостереження проаналізуємо в поетиці характеротворення.

2.3. Жіночі образи з малої прози В. Підмогильного

Знедолена пані в умовах соціальної маргіналізації — такими постають жіночі образи в малій прозі Валер'яна Підмогильного. За участю жінки у текстах можна простежити її реальне становище в тогочасному суспільстві.

Персонажки не мають жодної сили — це тихі, непочуті голоси. У патріархальному суспільстві вони стають жертвами насильства: психологічного чи фізичного. Та в пізніших творах Підмогильного з'являлися жінки сучасного типу, уже не в ролі пасивних об'єктів чи беззахисних створінь. Імовірно, цьому посприяла й урбанізація (у міських текстах фабула персонажок обертається навколо зовсім інакших проблем, стиль їхнього життя докорінно змінений).

Галя з оповідання «Важке питання» навіть не з'являється у творі, її присутність імпліцитна. Це *absent character*, що втілює образ зрадженої дівчини. Можливо, саме тому вона й не діє в тексті: її думки та почуття нічого не важать для «*Homme fatale*» Миколи. У сюжетній лінії Галя — заміна персонажка, вона просто існує як декорація.

Галочка, героїня оповідання «Військовий літун», — жертва токсичної маскулінності. Сергій планує звалтувати дівчину й підлаштовує «замах». Однак дівчина приваблювала його лише в образі невинного ангела. Як тільки він дізнався, що Галочка таємно зустрічається з іншим, маніакальний інтерес різко зник. На думку Сергія, це робить дівчину «брудною» та прирівнює її до нижчих соціальних каст. Ми бачимо яскравий поділ жінок на «хороших» і «поганих», здійснений на основі стереотипних патріархальних приписів.

Майже те саме трапляється з Ласою («Остап Шаптала»). Коли дівчина спробувала звабити Остапа, вона перестала існувати для нього. Жіноча сексуальність під забороною, оскільки панянка мусить поводитися так, як диктує патріархальне суспільство. Також спостерігаємо різкий поділ на «хороших» і «поганих» жінок.

В оповіданні «Історія пані Ївги» йдеться про трагічну долю літньої жінки. Найбільше емпатії в читача викликають діти або ж люди похилого віку, тому зробити пані Ївгу головною персонажкою — безпрограшний авторський хід. Події твору сприймаються ще болісніше, якщо революцію та голод мусить переживати старенька, ні в чому не винна жінка.

Пані Ївга понесла покарання за сина та чоловіка, за статус «буржуйки». Розлючені маси зненавиділи її за «привілейованість». На старості літ вона мусила побиратися лише тому, що народилася в абсурдну епоху «свій проти свого». А малий Серьога став уособленням селян. Ще геть дитина, а вже такий жорстокий. Хлопчина з насолодою принижував жінку та смакував її дрібні поразки. Спершу інтелігентка мусила терпіти знущання, а потім ці знущання забрали її життя.

Патріархат нав'язує свою владу через культуру. Ксана з «Третьої революції» стала сумнозвісним втіленням українськості: нашу культуру гвалтовано так само цинічно, як і цю дівчину. Причому насильство над нею вчинив її ж кумир — Нестор Махно. Жінка знову обманута, постраждала, глибоко травмована.

2.4. Поетика характеротворення персонажів малої прози

В аналізі поетики характеротворення рухатимемося до згаданих у попередніх підрозділах персонажів по черзі. Почнімо з художнього типажу «*Homme fatale*»— Миколи («Важке питання») та Василя («Військовий літун»).

Микола разючий у своїй бездушності. Грубість стає основною рисою персонажа. Мовлення героя просякнуте зневажливими словами та хамовитістю: «— Чого ти радієш, дурню? — зі злісним докором заговорив Микола...» [18, с. 18]; «Ех, ти, йолоп...» [18, с. 11].

Хлопець застосовує проти товариша психологічний тиск, який мало не переходить у фізичну агресію: «Ходім, або я тебе більше не знаю...»; «—Та пусти, я сам піду! — крикнув він [Андрій], бачучи, що його все ще тримають за руку. / —Не вірю, побіжиш... тебе, як слона, треба вести» [18, с. 16].

Він легко виправдовує зраду: «—*Нічого*, раз порушити можна... Погадай, я з самісінького різдва тримаюсь... це вадить навіть... А Галя *нічого*, я ж її чисто кохаю... це *нічого*. Я ще більш її любить буду... — плутано переконував Микола й себе, й свого товариша, почувуючи, як голе бажання гадюкою обхоплює його тіло й примушує тремтіти коліна» [18, с. 15]. Микола кілька разів позначає зраду словом *нічого*. Він зневажає інших дівчат, називаючи їх «дешевенькими гімназистками» та «проститутками», однак усе одно зраджує з ними кохану Галю.

Василь із оповідання «військовий літун» є голосом збірною образу чоловіцтва. Він підбурює Сергія до згвалтування кухні — для більшості чоловічих персонажів, типових для реалістичних текстів того часу, це навіть не називається згвалтуванням, адже абсолютно все, на їхню думку, можна виправдати фізіологічною потребою.

Василь ненавидить самого себе: «—Знаєш, все, що хочеш, *а свого двійника я не потерпів би! Застрелив би, як собаку*» [18, с. 52]. Тому не дивно, що персонаж проявляє жорстокість до решти світу.

Він дає настанову Сергію: «—Коли так, то не будь же дурний, як затичка з випитої пляшки! Я навчу тебе, як робити: вночі, як твоя цяцька ляже спати, іди й лягай коло неї! Тільки так — інакше пропадеш. Так я робив завсіди, а й разу не помилявся»; «—Слово честі, ти не був такий боязкий! Воістину, жінка нагонить страх, коли її не жахнути заздалегodi!» [18, с. 53]. Це приклад того, як персонаж здобуває владу шляхом залякування інших — типова поведінкова модель «*Homme fatale*».

Перейдімо до художнього типажу «*Homme naïf*». Андрій — антипод Миколи з оповідання «Важке питання». До категорії «*Homme naïf*» його наближають такі риси: нерішучість, простодушність і невміння відмовляти. Хоч хлопець і має якісь цінності та принципи, він легко може зректися їх. Тож герой безхарактерний. Простежуємо цю безвольність персонажа через пасивні форми дієслів: «Цією пропозицією Андрій *був поставлений* перед питанням...» [18, с. 12]; «Андрій же *був припертий* до стінки...» [18, с. 15]. Або ж: «Його все ще *тримають* за руку» [18, с. 16]. Себто діє не Андрій, а будь-хто замість нього.

Головний персонаж оповідання «Військовий літун» лише почасти є представником художнього типажу «*Homme naïf*». Він нещасливець і доля його трагічна. Особливості характеротворення зумовлені набутими психотравмами та вродженими дефектами зовнішності. Через ці фізичні особливості герой відчував відчуження від світу ще з дитинства: «— *А я таки опудало. Я знаю, що поганий. Це для мене не таємниця. / Справді, він знав це. Такий уродився! Він був низький на зріст, з горбом на спині й мав надміру довгі, як у малпи, руки. Плескуватий ніс, висохлі губи, косенькі хінські очі, ріденька рослинність робили його обличчя непомітною плямою*» [18, с. 43].

Демобілізація та подальші сюжетні маневри ці переживання тільки підсилили. Ні земля, ні небо не прийняли Сергія. Смерть хлопця не була самогубством, але так сприймалася. Незначущість і непотрібність літуна в соціумі підтвердилася на його ж похороні: «Але ми не плачемо. Окрема смерть для нас тільки подробиця» [18, с. 85]. Цей уривок так само демонструє абсурдизм доби, цинічність комунізму — люди перестали сповідувати істинні цінності.

Володимир Петрович («Сонце сходить») є представником художнього типу «*Homme naïf*» тому, що навіть не намагається змінити своє життя. Йому легше увірувати в фатум: «Життя складається з двох сил: великих обставин і маленького «я». Будь-яка віра дає полегшення, але водночас і звільняє людину від відповідальності.

Остап Шаптала теж представник художнього типу «*Homme naïf*». Саме цей персонаж сповна передає трагіко-драматичну концепцію дійсності [5]. Автор викликає емпатію в читача через жалість до героя. Спершу революція, потім смерть сестри. Психіка Остапа не могла залишатися стійкою після пережитих подій, тож будь-які пертурбації він сприймав вразливо. Персонажа обмежує хронотоп: «Він почував себе вигнанцем цього світу. Він згадав про місто, що заснуло йому за спиною, про людей, що спочивали зараз, та про себе, вигнаного й непотрібного» [18, с. 159].

Із учинком Ласі Остап ніби пережив смерть сестри вдруге — це й призвело героя до екзистенційної загибелі: «...серед людського хвилювання почувався тимчасовим гостем у нецікавій господі» [18, с. 188].

Цікаво проаналізувати поетику характеротворення жіночих образів із малої прози Валер'яна Підмогильного.

Галя (*absent character*) — ідеалізований образ дівчини. Вона навіть не з'являється в тексті безпосередньо: існує, як згадка про щось ангелічне, священне. Та бездоганність образу коханої не заважає Миколі так із нею вчиняти. «Галя для мене *ідеальна дівчина*. Я такий радий, що *знайшов її серед*

дешевеньких гімназисток з їх вічними завитушками і думками про хлопців, — з видимою втіхою промовив Микола, віддаючись солодким мріям про кохану»; «Я руку її поцілую й щасливий...» [18, с. 11]. Присутність Галі в системі персонажів потрібна, щоб засвідчити: проблема не в жінці, а в нездорових нарративах патріархального суспільства.

Галочка («Військовий літун») — образ потенційної жертви. Дівчина могла бути зґвалтованою лише тому, що була конвенційно привабливою та стала ідеєю-фікс для маніакального кузена. Вона навіть не здогадувалася про «замах» — жодних натяків на «провокацію» (простежується позиція автора: жертва не винна). Сергій очікував від неї віктимної поведінки, але цього не сталося: залякування все ж погана стратегія. Якщо єдиною його розрадою були мрії, то Галоччина репліка «Вам не треба спускатись на землю!» їх зруйнувала.

Поетика характеротворення Ласі простежується не так в описах персонажки, як у рефлексіях головного героя про неї. Лася — реінкарнація сестри Остапа Шаптали. Цей образ передбачає ніжність, ласкавість, духовну чистоту — усі риси, що були притаманні Олечці. Однак раптом персонажка демонструє сексуальне бажання, спрямоване на Остапа. Це робить жінку вигнанницею в очах Шаптали. До того ж, хлопець підсвідомо міг розцінити стосунки з Ласею, як інцест. Але «він не винуватив Ласю й навіть мало спинявся на її вчинку [18, с. 186]. Участь персонажки в тексті глибинно розкриває внутрішній конфлікт Остапа.

Пані Ївга Нарчевська — знедолена інтелігентка за часів революції. Жалість до жінки підсилює її невдавана благородність: навіть за таких умов пані Ївга лишається лагідною та спокійною. Вона приймає свою долю: «Я повинна спокутати гріхи свої й синові перед народом. Навіть якщо я з голоду помру, то це буде доцільно» [18, с. 92]. Це почасти й іронія щодо народництва, архаїчного в 20-ті роки. Пані Нарчевська стає гувернанткою в домі її ж колишньої покоївки Насті: не випадковий авторський хід, тепер жінці помстяться, інтелігентка

служитиме пролетарці. Жінка щиро вдячна й за таке, вона дійсно хоче навчати малого Серьогу: «Виховати сина народу! Передати йому ті знання й досвід, що вона набула за довгий вік, передати вивищені думки — і тим хоч трохи спокутати гріхи народу» [18, с. 92]. Ївга проживає стокгольмський синдром, вона виправдовує кривдника та хоче просити в нього пробачення: «Я даю відповідь на гріхи всіх наших предків!». Створюючи систему персонажів для цього оповідання, Валер'ян Підмогильний скористався прийомами виклику емпатії та контрасту моральної вищості.

Ксана з «Третьої революції» — образ-символ. «Горде місто мусило на колінах приймати ганьбу від повсталого села» [1, с. 226]. «Долі, захиливши на спину голову, розкинувши руки, зігнувши голі коліна лежала Ксана потворною купою зганьбленого тіла» [19, с. 22] — її гвалтовано так само, як і українську державність. А вона свято вірила в Махна, як у «батька»: «Бачити його — це були найтаємніша її мрія, найглибше прагнення решток її душі. Вона не мислила про це, а жила ради цього. Бо він прийшов і так нагло змінив річище її життя, сказав водам його зійти на шляхи, залляти кров'ю» [19, с.18]. Персонажка втілює знехтувану, спаплюжену жіночу довіру, цілу колективну трагедію.

Висновки. У малій прозі В. Підмогильного художній типаж «*Homme fatale*» не є основним фігурантом. Центральними персонажами оповідань і повістей автор робить представників художнього типажу «*Homme naïf*». «Суворий аналітик доби» [24] пише реалістичні тексти, аби достеменно передати трагізм своєї епохи. Саме тому герої його малої прози (ранній період творчості) — знедолені люди, що намагаються вижити за часів революції та голоду. «*Homme naïf*» — замкнені в собі, меланхолійні, екзистенційні персонажі.

Також у цьому розділі ми проаналізували участь жіночих образів у малій прозі. Сюжетні лінії персонажок засвідчили катастрофічний стан тогочасного суспільства: жінки не мали сили голосу та поставали в ролі потенційних жертв фізичного чи психологічного насильства, вони жили серед тотальних заборон.

Особливості характеротворення персонажів помітні в поетичній мові Валер'яна Підмогильного.

РОЗДІЛ III. Вплив психоаналізу на поетику В. Підмогильного

Класичний психоаналіз, а зокрема постать Зигмунда Фройда, мали грандіозний вплив на прозу Валер'яна Підмогильного. У 1920-30-ті роки психоаналіз тільки починав ширитися теренами України, тож письменник міг звернутися тільки до праць Фройда — альтернатив не існувало. Теорії батька психоаналізу привнесли нові акценти у творчість автора: несвідоме, лібідо, конфлікт між Ід, Его та Супер-его.

3.1. Відголоси теорії несвідомого у творчості В. Підмогильного

Отож несвідоме - це потаємний шар психіки (Ід), який ховається за свідомістю (Его) та моральними приписами, нав'язаними суспільством (Супер-Его). Несвідоме проявляється через сновидіння, обмовки, проєкції своїх думок на інших людей, вільні асоціації. Це все показники прихованих бажань, страхів, потреб тощо [30].

Здебільшого поведінку персонажів Підмогильного можна пояснити крізь призму фрейдистських ідей. Хоча сам автор вірить у несвідоме як джерело натхнення митця («Бо психоаналіза в галузі мистецтва, отже й літератури, якраз і має на увазі викрити ті несвідомі джерела, що живлять артиста й дають йому перший імпульс до творчості, визначити походження його хисту, установити, яке несвідоме своє бажання, яку свою несвідому фантазію здійснює артист в образах художнього твору [14, с. 4]), не можна сказати, що власні системи персонажів Підмогильний вибудував беззвітно, без певних письменницьких намірів. Авжеж, у деяких художніх деталях може відлунювати несвідоме, але письмо «суворого аналітика доби» точно підпорядковувалося принципам.

Із перспективи сучасності ми не можемо тлумачити творчість через архаїчний психоаналіз. Тому й міркування Підмогильного у статті «Іван Левицький-Нечуй. (Спроба психоаналізу творчості)» піддаємо критиці. Такі зухвалі припущення є лише «спробою», тому не можуть претендувати на серйозність чи наукову цінність. Навіть у часи розквіту класичного психоаналізу

ці ідеї не були релевантними. Вони зачіпали особистість Нечуя-Левицького й були надто різкими, особливо для публікації в журналі «Життя й революція». Стаття Підмогильного — радше реліквія, що засвідчує інтерес письменника до фрейдистських учень.

Проте зі статті дізнаємося про основні зацікавлення прозаїка, на які аспекти психоаналітичної теорії він найбільше зважав: психосексуальний розвиток індивіда (Едипів комплекс), застрягання на одній із стадій психосексуального розвитку, як наслідок — латентна або ж відкрита інверсія (гомосексуальність). Можливо, цим і можна пояснити токсичну маскуліність як основну рису типових персонажів Підмогильного: якщо Левицький виявляв любов до квіток, то це може свідчити про гомосексуальні нахили [14, с. 11-12]. А ось образ «*Homme fatale*» точно не асоціюється з інверсією.

Валер'ян Підмогильний вказує на несвідоме у своїх текстах через проєкції та вільні асоціації персонажа (поліфонічна нарація: оповідь автора підкріплено внутрішнім монологом/ реплікою, що створює ефект безперервного спостереження за героєм) та прийом сну.

Те, що читач може постійно стежити за думками героя, можна назвати прийомом вуаеристичного споглядання. Ми вловлюємо думку персонажа, коли її ще не виголошено, коли вона ще перебуває у статусі первинного продукту мисленнєвої діяльності. Інакше кажучи, у внутрішніх монологів герой виражає своє чесне ставлення до ситуації, бо вивільняє всі асоціації, які спадуть на думку, без втручань внутрішнього цензора. А думки, що набули матеріального вираження (слова вголос/ письмо), уже пройшли фільтрацію Супер-Его.

Скажімо, Супер-Его Степана Радченка не можна назвати стабільно сильним. Ми все ж бачимо моменти, де над його психікою домінує несвідоме (думки завдати комусь фізичної шкоди, зґвалтування Надійки).

У монологічному мовленні Степана трапляються видимі елементи несвідомого. Персонаж часто переносить свої переживання на інших, що

називається проєкцією. Показовий момент – бійка з Максимом Гнідим. Радченко використовує агресію як захисний механізм, щоб уникнути внутрішнього конфлікту та втекти від почуття власної нікчемності:

«Ця *наволоч* ударила його в обличчя! Може, до герцю покликав би? На шаблях? На пістолях? Ач, який *лицар* об'явився своєї мами! Він згадував з *п'яним* задоволенням, як бив образника, як душив його, вивертав, колінчив, і zarazом жалкував, що так швидко урвав свою кару. *Вбити б гадюку! На юшку потовкати!* Бо не за саму тільки образу чином на Максима він палахкотів, а й за похитнутий спокій, матеріальну руїну та втрату коханки. І що більше свою катастрофу всвідомлював, то більша *ненависть змагала його, ненависть безсила, безпорадна, гнітюча*. Він сам обернувся в киплячий гнів, і коли б хто штовхнув його зараз, певно дістав би по шиї» [15, с.55].

Поштовхи до тілесної агресії можуть означати страх втратити контроль над ситуацією й жагу до абсолютної влади: «Крамар був трохи згорблений і тонкий у ногах. Він був невисокий, але худі ноги його здавались довгими й негнучкими. І Степан подумав: *як легко переламати такі ноги!*» [15, с.6].

У таких думках Радченко чесний із собою, зникає напускна мораль. Тож інтелігентність хлопця – фальшива, зумовлена етикетом київських письменницьких кіл. Насправді він лишається зухвалим і грубим стосовно інших.

Поведінку персонажа можна пояснити через підсвідомі бажання, які стають видимими у снах. За Фройдом кожне сновидіння має свій сенс, воно вивільнює пригноблене бажання, яке маскується під різними символами. Сни Радченка мають відверто еротичний характер: «Він засинав у невидимих обіймах, що випускали тільки вранці його бадьоре тіло, лишаючи *невсипуще бажання перетворити їх у дійсність*. І *сни його були глибоко аморальні*, мету показували вони в безпосередній простоті, черпаючи матеріал із випадкових пригод його мандрівних днів, коли стосунки з жінкою не визначались навіть умовною

пристойністю, бо ж *в істоті своїй вони непристойні абсолютно*» [15, с.81]. Уві сні Степан реалізує приховані бажання, які керують ним удень, але їх неможливо справдити [20, с. 153-155].

Розгляньмо більш символічний епізод зі сном Марти («Невеличка драма»). Дівчині сниться, що вона опинилася серед густого лісу, а потім вийшла на узлісся та побачила перед собою церкву. До Марти підійшов чернець, підніс руку до її грудей, і в той момент позаду нього повстали тисячі нестерпних дзвонів. Сон обірвав набридливий звук будильника [16, с. 18].

Згідно з «Глумаченням сновидінь» це марення можна інтерпретувати досить однозначно. Ліс символізує темне, непроглядне несвідоме. Марта стоїть там «із напруженням свіжого тіла й бажань» [16, с. 17], а отже, у підтексті зашифровано сексуальність. Звідти вона потрапляє на сонячне узлісся – бажання переходить у підсвідому, а потім і свідому сферу психіки, відбувається «прояснення». Чернець, найімовірніше, означає «Супер-Его» – те, що тримає контроль над дівчиною та не дає їй усвідомити/ втілити свої бажання. Чернець служить Богу, однак простягає руку до грудей Марти: це ілюструє конфлікт між прихованими потребами молодої жінки (Ід) та нав'язаними соціальними нормами (структурою Супер-Его). Дівчина лякається ченця – це страх суспільства та/або неприйняття, боязнь проявів своєї тілесності. На цьому місці сон обривається в алегоричному (нестерпні дзвони позаду ченця) та буквальному (дзвін будильника) значеннях. Марта ніби передчувала зміни, що наближаються: назріла потреба в набутті сексуального досвіду. Але навіть у підсвідомості це супроводжується страхом. Із лісу дівчина вибирається з обережністю, її жахає цей простір. Узлісся – бажаний пункт призначення, спершу випромінює світло та позитив. Та як тільки Марта зіштовхується з церквою і з ченцем зосібна, вона «падає в безвість». Тобто підсвідомість ідентифікує стосунки з протилежною статтю як небезпеку, як «падіння у прірву» - те, що осквернить. Церква в уяві Марти та її представник (ченець) у дійсності – це метафора зіткнення романтичної наївності з реальним

світом. Конфлікт між тілесним і духовним більше не може ховатися в глибинах психіки, він стає очевидним.

Це одиничні приклади того, як Валер'ян Підмогильний ілюструє теорію несвідомого у своїх творах.

3.2. Рефлексії над «Психологією сексуальності» у творах В. Підмогильного

Вочевидь Валер'ян Підмогильний добре знайомий із «Психологією сексуальності» Фрейда. Подекуди він цитує цю працю, що помітно не тільки в поезії характеротворення персонажів.

Визначна в ідіолекті Підмогильного словосполучка «статевий потяг» походить від Фрейда. Якщо припустити, що письменник читав «Психологію сексуальності» німецькою, то мовою оригіналу «статевий потяг» звучить як *Geschlechtstriebes* [33, с. 1578]. Частина складного іменника *Trieb* краще відображає інстинкт в основі поняття, мова першоджерела творить повноцінний концепт у свідомості. Природу явища не передати сповна єдиним терміном «статевий потяг». Тож персонажі Валер'яна Підмогильного відчують «статевий потяг» як первинну біологічну потребу, а не як моральну (йдеться про потребу у стосунках, турботі...) необхідність.

Творчість Підмогильного пронизана постулатами з «Психології сексуальності», пропонуємо схарактеризувати це на прикладі «Повісті без назви».

Порівняймо вступне речення з «Психології сексуальності» та уривок із «Повісті без назви». «Факт статевої потреби у людини та тварини пояснюють тим, що у них передбачається «статевий потяг». При цьому допускають аналогію з потягом до прийому їжі та голодом» (Фрейд, [29, с. 8]) та на противагу: «Але вернімося до наших двох китів: гордість і голод... хоч китів усе-таки три, бо голод я розумію також і статевий» (Підмогильний, [17, с. 30]).

Валер'ян Підмогильний знімає табу на жіночу сексуальність. У його творчості фігурують жінки нового типу, вільні від архаїчних приписів моралі. Коханки Городовського (Зинаїда Михайлівна та Тоня) так само мають накопичену сексуальну енергію (лібідо), яку вони в праві вивільняти й поза шлюбом, спираючись лише на власний кодекс цінностей, а не на соціальні стандарти.

За Фройдом тілесність – це фундаментальна складова психіки й неодмінна частина буденного життя кожного індивіда. Тож ставитися до неї варто простіше: «...Городовський доходив висновку, що за нашої доби міжстатеві стосунки передусім відсунулись на задній план, тому зробилися простіші, наблизились до свого первісного виду, втративши на гостроті, але вигравши на зручності. Йому здавалося, що він скрізь помічає незаперечні й масові potwierдження цієї правди — загальна поведінка в цій галузі, на його думку, приблизно дорівнювала його власній з характерною відсутністю почуття обов'язку й того запалу духовних сил, що звався коханням» [17, с.12].

Городовський періодично вступає у вільні статеві зв'язки та не приховує цього факту. А ось Анатолій Пащенко статевий голод «просто відкинув, не зазнавши від того ні найменшого ушкодження» [17, с.30]. Та ушкоджень герой таки зазнав. На думку Фрейда, будь-який сексуальний конфлікт зумовлює психічні негаразди різної тяжкості. У найгірших ситуаціях проблеми з інтимністю переростають у захворювання невротичного спектру. Пащенко втрачає зв'язок зі світом і зважується на самогубство. Безперечно, його безумство спричинене абсурдизмом доби та втратою сенсу життя, однак пригнічена сексуальна енергія теж могла стати однією з причин емоційного виснаження.

Ставлення до релігії у Валер'яна Підмогильного теж фрейдистське (якщо відкинути модернізм Ніцше, із якого все почалося). Для всіх його персонажів «Бог помер, вони переважно атеїстичні. Однак Пащенко винайшов нову форму

віри – покладання відповідальності за своє життя на слоїк із написом «Vandja». У праці «Майбутнє однієї ілюзії» Фройд пояснює психологію релігії: спершу вона виникає як відповідь на одвічні запитання на кшталт «чому йде сніг?», а потім увесь час супроводжує людство як оберіг від страху. Нам хочеться у щось/когось увірувати, аби заспокоїти психіку. Релігія – вигадка людства, яка для багатьох стала сенсом життя. Віра – форма втечі від реальних проблем [32]. Пащенко сам створив культ навколо психоделічної речовини. Як тільки обсяг баночки вичерпався, Анатолій втратив значення життя.

Сексуальність завжди була рушієм дії. Герої Підмогильного відчують цей імпульс, після чого сюжет набуває нового звучання. Городовський блукає Харковом, щоб нарешті перестріти прекрасну незнайомку (навіть ідеться про пошук метафоричного ідеалу, як-от у «Синій квітці» Новаліса, радше про об'єкт бажання), Юрій Славенко виходить із кабінету, щоб утамувати статевий голод і знову повернутися до роботи, герої оповідань узагалі виправдовують свої вчинки силою лібідо. Уся творчість автора суголосна зі знаменним мотивом Анатолія Франса: «Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?» [28]. Риторичність цього питання щоразу доводять персонажі Валер'яна Підмогильного, адже неможливо протівитися біології.

Висновки. Поетика характеротворення персонажів Валер'яна Підмогильного зумовлена також і впливом класичного психоаналізу на творчість письменника. Поведінкові особливості героїв часто можна тлумачити, спираючись на фундаментальні теорії Зигмунда Фрейда.

Підмогильний втілює фрейдистські ідеї у своїх текстах через вільні асоціації персонажа та введення символічних сновидінь. Автор звертається до категорії несвідомого. Він демонструє приховані бажання героїв, які стають очевидними, конфлікти між Ід, Его та Супер-Его.

Праця «Психологія сексуальності» позначилася на творчості письменника, це особливо помітно в поезиці характеротворення. Знаменна в ідіолекті

Підмогильного словосполука «Статевий потяг» походить від Фрейда. Прозаїк визначає сексуальність як фундаментальну складову психіки, тому заперечує свободу людини від власної тілесності. Лейтмотив творчості Підмогильного співзвучний із епіграфом до роману «Місто», запозиченим в Анатолія Франса.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження було виконано всі поставлені завдання. Ми визначили засадничі принципи характеротворення у прозі Валер'яна Підмогильного безпосередньо через аналіз художнього мовлення автора.

На підставі вивчення прози виокремили основні художні типажі персонажів, притаманні творчості письменника. Письмо Підмогильного підпорядковується певним закономірностям. Його акцентною рисою є деталізована система персонажів. Прозаїк працює над своїми персонажами в парадигмі психологізму. Обирає конкретний набір рис характеру та висвітлює їх у внутрішніх монологів, рефлексіях, діалогах, звичках, побуті, зовнішньому вигляді героя тощо. За сукупністю спільних критеріїв характеротворення (руйнівний вплив персонажа на інших, нарцисичний радикал в основі особистості, усвідомлення власної привабливості як привілею, гіперфіксація на кар'єрі, схильність до аморальної поведінки, цинічність, егоїзм, перевага сексуальних потреб у системі цінностей) ми виокремили художній типаж «*Homme fatale*» («фатальний чоловік» як гендерна інверсія поняття «фатальна жінка»).

Ключовими фігурами в романах Підмогильного є представники саме цього типуажу, а саме: Степан Радченко (головний герой «Міста») та Юрій Славенко (головний герой «Невеличкої драми»).

Ці персонажі є втіленням токсичної маскулітності. Найчастіше це виражено через агресію, роздратування, надмірний егоїзм і самозакоханість. Валер'ян Підмогильний використовує прийом змішаної нарації: спостереження з боку автора доповнюються суб'єктивними переживаннями самого героя, що створює ціліснішу картину. Прикметно, що надмірною увагою до внутрішнього світу персонажа прозаїк наділяє лише представників «*Homme fatale*».

На противагу «*Homme fatale*» постає художній типаж «*Homme naïf*» (наївний, простодушний герой): система персонажів часто спирається на принцип полярності. Введення в тексти Левка й Льови Роттера – прийом

контрасту, який дає змогу сповна розкрити сутність Степана Радченка та Юрія Славенка. Відсутність рис токсичної маскулінності в основі характеротворення не робить представників «*Homme naïf*» позитивними персонажами. Це теж антигерої: вони переходять у категорію різко комічного чи різко трагічного.

Типізувати персонажів малої прози дещо важче. Чистий типаж «*Homme fatale*» там трапляється значно рідше, у втіленні друзів головних героїв (Микола, «Важке питання» та Василь, «Військовий літун»), тому пропонуємо розрізняти «*Homme fatale*» окремо в межах великої та малої прози. Центральними персонажами оповідань і повістей автор робить представників художнього типу «*Homme naïf*». Підмогильний пише реалістичні тексти, аби достеменно передати трагізм своєї епохи. Саме тому герої його малої прози (ранній період творчості) — знедолені люди, що намагаються вижити за часів революції та голоду. «*Homme naïf*» — замкнені в собі, меланхолійні, екзистенційні персонажі.

Ми проаналізували й жіночі образи, їх уведено в сюжет, аби якнайкраще розкрити особливості характеротворення решти персонажів. Через участь персонажок у текстах ми простежуємо становище жінки в тогочасному соціумі. Героїні потерпають від патріархального гніту та відіграють у текстах роль трофея або знедоволеної інтелігентки. Персонажки з великої й малої прози різняться насамперед масштабом їхньої трагедійності, зумовленої хронотопом. Якщо романи – міські тексти, розквіт урбанізації, повернення до звичного життя після революції, то фабулу героїнь зумовлюють інші проблеми. Це пошук житла, становлення в соціумі, робота, шлюб, дозвілля, владнання негараздів у стосунках тощо. А повісті й оповідання відображають реалії ХХ століття, де основним завданням персонажки стає вижити та/ або втриматися за умов патріархальної вседозволеності.

В аспекті поетики ми проаналізували: авторську характеристику героя, його діалогічне й монологічне мовлення; динаміку арки персонажа, що розкривається через взаємодію з іншими, портретні деталі та художні засоби, які доповнюють

образ. Виокремили стильові доміанти, якими послуговується В. Підмогильний у характеротворенні своїх персонажів: прийом контрасту, змішана (поліфонічна) нарація, інтроспекція (увага прикута до монологічного мовлення героя, його роздумів), експресивне діалогічне мовлення, портретні особливості (загальне враження від образу, фізичні параметри), зосередженість на мові тіла, манерах виконання певних ритуалів, чітке окреслення емоцій персонажа.

Психоаналіз (Зигмунд Фройд зосібна) визначив вектор розвитку письма Валер'яна Підмогильного. Поведінкові особливості героїв часто можна тлумачити, спираючись на фундаментальні теорії Фрейда. Поетика характеротворення персонажів пронизана впливами класичного психоаналізу.

Підмогильний апелює до категорії несвідомого. Він утілює фрейдистські ідеї у своїх текстах через введення символічних сновидінь та роботу з вільними асоціаціями персонажа. Розкриває приховані бажання героїв, які стають очевидними, та конфлікти між Ід, Его та Супер-Его.

«Тлумачення сновидінь» стало джерелом натхнення для Валер'яна Підмогильного, коли він намагався описати найпотаємніші шари психіки персонажів. Так з'явився епізод зі сном Марти, який можна однозначно трактувати крізь призму фрейдистських ідей. Сновидіння також доповнили характеротворення Степана Радченка.

Праця Фрейда «Психологія сексуальності» стала ключовою у творчому становленні письменника. Прозаїк визначає сексуальність як фундаментальну складову психіки, тому заперечує свободу людини від власної тілесності. «Повість без назви» повною мірою ілюструє вплив «Психології сексуальності» на письмо Валер'яна Підмогильного.

Отже, результати дослідження повністю відповідають поставленим меті й завданням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. П. Марсіани на Хрещатику. Київ : Віхола, 2023. 405 с.
2. Акулова Н. Ю. Художній психологізм і засоби характеротворення в малій прозі В. Підмогильного. Молодий вчений. 2014. № 1. С. 59–62. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=molv_2014_1\(04\)__13](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=molv_2014_1(04)__13) (дата звернення: 18.02.2025).
3. Бандура Т. Поетика психологізму в інтелектуальних оповіданнях Валер'яна Підмогильного. Таїни художнього тексту (до проблем поетики тексту). 2011. № 12. С. 9–15.
URL: https://www.dnu.dp.ua/docs/zbirniki/ffil/program_56d34a1e3fa29.pdf (дата звернення: 12.02.2025).
4. Бібік В. С. Хронотоп у романі Валер'яна Підмогильного "Місто". Літературознавчі обрії. № 18. С. 61–64.
URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38418/11-Vibik.pdf?sequence=1> (дата звернення: 13.02.2025).
5. Галацька В. Трагіко-драматична концепція дійсності в повісті В. Підмогильного "Остап Шаптала". Таїни художнього тексту (до проблем поетики тексту). 2016. № 19. С. 71–76.
URL: https://www.dnu.dp.ua/docs/zbirniki/ffil/program_581cf7a1adf38.pdf#page=71 (дата звернення: 13.05.2025).
6. Голікова Н. С. Мислеобраз "Місто" в художньо-персонажному дискурсі Валер'яна Підмогильного. Культура слова. 2021. № 94. С. 46–54. URL: https://iul-nasu.org.ua/wp-content/uploads/2022/08/4_ks_94.pdf (дата звернення: 01.03.2025).
7. Гонюк О., Резніченко Ю. Художня реалізація проблеми адаптації військових до життя в мирних умовах в оповіданні В. Підмогильного

- "Військовий літун" та в повісті А. Головка "Можу". Таїни художнього тексту (до проблематики поетики художнього тексту). 2016. № 19. URL: <https://ir.duan.edu.ua/server/api/core/bitstreams/8730d265-0d95-46db-ad42-8b0062dd7c24/content#page=126> (дата звернення: 11.05.2025).
8. Дробот І. "Темний континент" Валер'яна Підмогильного. *Літературознавчі студії*. 1999. № 2. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/6af69737-a3f1-4ead-8908-74bce3f57e93/content> (дата звернення: 07.05.2025).
9. Ігнатенко І. В. Краса по-українськи: канони краси в українській традиційній культурі, або що означало бути красивою/им понад 200 років тому. Вісник Львівського університету. Серія історична. 2017. С. 858–880. URL: https://clio.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/01/858-880_Ihnaten.pdf (дата звернення: 16.03.2025).
10. Козубенко Л. М. Концепція психологізму у художньому творі як літературознавча проблема. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2022. Т. 33, № 1. С. 172–175. URL: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2022/1_2022/part_2/29.pdf (дата звернення: 03.03.2025).
11. Михида С., Гонтар А. Психобіографізм малої прози В. Підмогильного. Наукові записки. Серія: філологічні науки. 2024. № 210. С. 189–194. URL: <https://journals.cusu.in.ua/index.php/philology/article/view/506/477> (дата звернення: 10.05.2025).
12. Муранець Т. Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2013. № 58. С. 82–97. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/philology/article/view/File/1783/1846> (дата звернення: 03.04.2025).
13. Мялковська Л. М. І. Нечуй-Левицький & Валер'ян Підмогильний: тексти про Київ. *Культура слова*. 2021. № 94. С. 8–16.

- URL:<http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/187958/02-Mialkovska.pdf?sequence=1> (дата звернення: 01.03.2025).
14. Підмогильний В. П. Іван Левицький-Нечуй (спроба психоаналізи творчості). *Електронне видання видавництва "Мости"*. 2000. С. 1–16. URL: <https://tarnawsky.artsci.utoronto.ca/elul/Nechui/nech-psyx.pdf> (дата звернення: 22.05.2025).
15. Підмогильний В. П. Місто. УкрЛіб. 178 с. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=76#google_vignette (дата звернення: 26.05.2025).
16. Підмогильний В. П. Невеличка драма / упоряд. Я. Цимбал. Харків : Віват, 2023. 336 с.
17. Підмогильний В. П. Повість без назви. УкрЛіб. 48 с. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1910> (дата звернення: 01.05.2025).
18. Підмогильний В. П. Сонце сходить. Вибрані твори. Київ : Ще одну сторінку, 2024. 281 с.
19. Підмогильний В. П. Третя революція. УкрЛіб. 22 с. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1912> (дата звернення: 14.06.2025).
20. Скляр І. О. Психопоетика сумарно-атрибутивної форми зображення в романній. 2014. С. 152–162. URL: http://ds.forlan.org.ua/bitstream/handle/123456789/529/ПСИХОПОЕТИКА_СУМАРНО_АТРИБУТИВНОЇ_ФОРМИ_ЗОБРАЖЕННЯ_В_РОМАННІЙ.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 29.05.2025).
21. Скляр І. О. Художні прийоми психоаналітичного методу зображення персонажів у "Невеличкій драмі" В. Підмогильного. С. 108–120. URL: http://ds.forlan.org.ua/bitstream/handle/123456789/532/Художні_прийоми_психоаналітичного_методу_зображення.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 05.03.2025).

- 22.Скорина Л. В. "Таїс" Анатолія Франса – "Місто Валер'яна Підмогильного": точки дотику. Вісник Черкаського університету. 2017. Т. 2, № 1. С. 30–39. URL: <https://philolog-ejournal.cdu.edu.ua/article/download/2363/2434/5901> (дата звернення: 15.04.2025).
- 23.Тараненко А. В. Типи особистості в повісті Валер'яна Підмогильного "Остап Шаптала". Український смисл. 2021. URL: <https://ukrsense.dp.ua/index.php/USENSE/article/view/286/283> (дата звернення: 11.06.2025).
- 24.Тарнавський М. О. Між розумом та ірраціональністю. Київ : Пульсари, 2004. 230 с.
- 25.Текерей В. Ярмарок суєти. Київ : РМ, 2025. 880 с.
- 26.Фатальна жінка. Словник гендерних термінів. URL: <https://a-z-gender.net/ua/?s=фатальна+жінка> (дата звернення: 03.04.2025).
- 27.Фащенко В. В. У глибинах людського буття. Літературознавчі студії. Одеса : Маяк, 2005. 639 с.
- 28.Франс А. Таїс. Київ : Час, 1927. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Anatole_France/Tais/ (дата звернення: 15.05.2025).
- 29.Фройд З. Психологія сексуальності. Харків : Фоліо, 2018. 151 с.
- 30.Фройд З. Тлумачення снів. Харків : Фоліо, 2019. 608 с.
- 31.Femme fatale. *Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/femme-fatale> (date of access: 02.04.2025).
- 32.Freud S. Die Zukunft einer Illusion. Epubli, 2017. 48 с.
- 33.Freud S. Freud. *Gesammelte Werke (1890-1939)*. 2259 с. URL: <http://staferla.free.fr/Freud/FREUD%20Gesammelte%20Werke.pdf> (дата звернення: 26.06.2025).
- 34.Homme fatale. *Oxford English Dictionary*. URL: https://www.oed.com/dictionary/homme-fatal_n?tl=true (date of access: 03.06.2025).

35. Rotter. Cambridge Dictionary.
URL: <https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/rotter> (date of access: 29.03.2025).

Неопубліковані джерела:

36. Чуйгук С. Абсурдистська аксіологія та поетика "Повісті без назви" : Курсова робота / НаУКМА. - Київ, 2024. 26 с.