

## ХУДОЖНЯ ФУНКЦІЯ ОБРАЗУ МАСКИ В ПОВІСТІ ОЛЬГИ МАК «ЧУДАСІЙ»

У статті розглянуто феномен образу маски в повісті Ольги Мак «Чудасій». Простежено своєрідність смислового навантаження маски у зв'язку з образом дивака, який вона репрезентує. Звернено увагу на елементи інтелектуальної провокативності в такій стратегії поведінки. Висвітлено психологічні та соціокультурні аспекти конструювання персонажем свого альтернативного «Я» та екзистенційний вимір такої форми саморепресентації.

**Ключові слова:** маска, образ маски, саморепресентація, образ дивака.

Феномен маски, що має давні традиції у світовій культурі й найчастіше пов'язаний з театральним хронотопом, в літературному тексті має вагомий художньо-конструктивний потенціал. У літературі ХХ століття з її посиленою увагою до проблем людської індивідуальності маска найчастіше пов'язана з екзистенційним виміром буття особистості. Такий контекст її функціонування має місце в повісті Ольги Мак «Чудасій», у якій маска виступає визначальним конститутивним елементом як на рівні образної структури твору, так і загалом на рівні його архітектоніки.

Значна частина сучасних літературознавчих публікацій, присвячених творчості Ольги Мак, має здебільшого нарисовий характер, а повість «Чудасій» функціонує в них на рівні окремих згадок. Більш детально цей твір розглядають С. Кузьменко [4] та Б. Стебельський [10], однак їхні статті оглядові за структурою, а тому не вичерпують усіх можливостей рецепції тексту. Критики зупиняються на концепції образу головного героя в загальних рисах, акцентуючи при цьому на історіософському вимірі авторського мислення, натомість образ маски у творі майже не розглядається. Це зумовлює актуальність нашого дослідження.

Мета статті — висвітлити функції образу маски в художній системі повісті Ольги Мак «Чудасій».

Прийом маски у фікційній літературі ХХ століття стає не лише засобом художнього конструювання характерів персонажів чи одним із чинників художньої умовності, але й певним соціокультурним знаком, що охоплює чимало взаємопов'язаних смислових пластів. На рівні індивідуально-психологічному вона становить «певну модель, тип поведінки» (переклад наш. — А. Р.) [3, с. 61], і її вибір у конкретній ситуації аж ніяк не випадковий. Обрана персонажем маска — його зовнішній репрезентант — перебирає на себе провідну роль у міжособистісній комунікації, стаючи дуже важливим медіумом-посередником між світом і власним «Я». Крім того, маска в цьому плані виконує функцію своєрідного маркера, виступаючи «умовою включення індивіда в певний соціальний дискурс» [8, с. 12].

Витворення літературним персонажем альтернативного «Я» за допомогою маски дозволяє говорити в цьому контексті про маску-образ, яку С. Сероштан визначає як «культурну форму, пов'язану зі свідомим конструюванням образу людини, культурну форму репрезентації Я в соціумі» [8, с. 9].

В українській експериментальній прозі початку ХХ століття прийом маски пов'язаний насамперед із принципом гри та елементами театральності. У творчості Майка Йогансена («Подорож ученого доктора Леонардо...», «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших») маска, попри значний іронічний підтекст, а іноді й відверто блазнівські інтонації, здебільшого авторська. Ігрові прийоми помітні також у художніх текстах Миколи Хвильового, однак ефект маски в них нерідко виникає як наслідок внутрішнього роздвоєння особистості та психологічної нестійкості її буття. Екзистенційний вимір проблеми маски висвітлюється в прозі В. Домонтовича («Доктор Серафікус», «Без ґрунту», «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі» тощо), в якій одним з найбільш виразних мотивів є неодноразова зміна

людиною модусів власного існування. Письменник відзначає множинність людського буття як провідну ознаку власного часу: «Сторіччя сконцентрувалися в подіях одного дня або кількох місяців. Кожна людина числить за собою кілька життєписів. Одне ім'я стало явно недостатнім для людини» [7, с. 178–179]. В Ігоря Костецького вибір певної моделі існування тісно пов'язаний із проблемою імені («людської назви»), а це так чи інакше актуалізує в художньому тексті питання взаємодії «маски» та «обличчя» в структурі особистості персонажа.

Застосування прийому маски в повісті Ольги Мак «Чудасій» має власну художню своєрідність. Тривала саморепрезентація головного героя Олекси Уха через стратегію маскування, спрямованість зусиль персонажа на підтвердження правдоподібності витворюваного ним образу призводить до дедалі більшої індивідуалізації маски, набуття нею характерних особистісних рис. Крім того, маска, до якої вдається Олекса Ухо, — виразник певного соціального типу, а саме образу дивака, який має доволі тривалу традицію в літературі та культурі загалом. Усе це зумовлює увиразнення смислової структури образу маски в повісті «Чудасій».

Образ дивака, який в літературі має своєрідних попередників — блазня, дурня й частково шахрая, — в художньому тексті нерідко є тією інстанцією, на яку покладаються певні критико-аналітичні функції, особою, яка через особливу перспективу бачення і тип мислення, статус стороннього спостерігача, зумовлений її самоізоляцією чи, навпаки, витісненням з боку середовища (ці процеси часто взаємопов'язані й у сукупності зумовлюють самоідентичність такого персонажа), значно активніше, а часто й об'єктивніше реагує на виклики сучасності. При цьому шлях дивака, як і сформована в перманентному протистоянні з дійсністю картина світу, обов'язково містить потужну гуманістично-антропологічну складову.

Імовірно, схоже завдання ставила перед собою й Ольга Мак у повісті «Чудасій», яка, як згодом стверджувала авторка, теж має помітний сатиричний акцент («<...> це були кпини над більшовицьким режимом» [2, с. 131]). Проте художня конструкція письменницею образу дивака має виразну індивідуалістичну, а звідси й екзистенційну спрямованість. З цього погляду, літературно-антропологічний вимір порушеної авторкою проблеми героя-дивака може розглядатися як частина ширшого смислового поля — «людина і тоталітаризм» («людина та імперія») — і в такій постановці є доволі незвичним для української літератури ХХ століття.

Маска в повісті «Чудасій» — конструкція в багатьох ситуаціях неоднозначна, однак з дискурсом гри чи карнавалу вона має мало спільного. Існування в образі Іншого для головного героя Олекси Уха — екзистенційна потреба, що, однак, не вичерпується лише прагненням самозахисту. Персонажеві властива певна парадоксальність світогляду: він уперто намагається знайти певний сенс серед цілковитої абсурдності тоталітарного світу, інакше кажучи, того «екзистенційного вакууму» [11, с. 39], що й витворював культурний контекст тогочасного суспільства. Такі пошуки вимагають відповідного рівня свободи мислення, як і винятково індивідуального підходу. І те й інше Олекса Ухо намагається відстояти, витворивши власну маску-образ.

Персонаж доволі просто й непретензійно обґрунтовує свою потребу здаватися диваком: «<...> чудак добре бути в теперішніх часах. Бо ж кожен розумний уже й підозрілий. А так — чудасій і чудасій» [6, с. 17]. Така простакуватість створює враження певної кон'юнктурності його світогляду, враження, ніби йому й справді «легше в жорстоких обставинах прикидатися дурнем і плекати відповідну філософію» [9, с. 137]. Однак, попри помітну прямолінійність (яка, можна припустити, є потужним засобом провокації співрозмовника, з розряду тих, що й формують для нього імідж дивака-ексцентрика), Олекса не озвучує всіх причин і мотивів, що змушують його вдаватися до маскування. Образ чудасія, який конструює персонаж, — складний і суперечливий, він у будь-якому випадку передбачає доволі непросту модель взаємодії з соціумом.

Внутрішній світ дивака не завжди становить «самозадоволене самобуття» (переклад наш. — А. Р.) [12, с. 16]. Причин для його самоізоляції може бути безліч, а його часто демонстративна інакшість у цьому контексті — тільки вершина айсберга. Персонаж-дивак у тексті має власну внутрішню динаміку, а його особисті світоглядні інтенції, найімовірніше, таки стосуються зовнішнього світу, однак зацікавленість ним або знаходиться поза площиною загальносоціальних взаємовідносин, або ж він намагається відкривати світ у свій спосіб, оминаючи стандартизоване суспільство, усталені норми й стереотипні уявлення.

Загалом конструювання персонажем образу дивака спирається на відчутну парадоксальність його мислення. Обдарований надзвичайною інтуїцією, зберігаючи внутрішню свободу, він, як ніхто інший з його оточення, здатний діяти всупереч абсурдній логіці тоталітарного світу. Таку абсурдність дійсності різною мірою відчувають майже всі персонажі творів Ольги Мак, однак лише для Олекси Уха вона становить своєрідний виклик, що потребує рівноцінної відповіді. Персонаж справді починає діяти нестандартно: безглуздій логіці системи він протиставляє дуже своєрідну картину світу напівбожевільного-напівблагія, позиціонує себе, на протигагу насамперед своєму пасивному й опанованому страхом оточенню, як «радикально Іншого» (переклад наш. — А. Р.) [12, с. 8].

Олекса Ухо помічає, як різко зміщуються ціннісні координати в тоталітарній системі, деформуючись, а то й узагалі обертаючись навиворіт, і ці процеси чи не найбільшою мірою позначаються на внутрішньому світі людини, помітно змінюючи не лише спосіб її буття, а й її сутнісні риси. Світоглядно-аксіологічна дезорієнтація найближчого оточення персонажа, враховуючи навіть представників інтелектуального середовища, — пряме підтвердження цих деструктивних психологічних зрушень. У цьому контексті маска персонажа — це не стільки засіб самозахисту, скільки свідоме і доволі часто підкреслюване порушення норми й загальноприйнятих правил поведінки. Стратегія образу дивака, до якого вдається Олекса Ухо, — це таке собі іронічне викриття моделі «нормальної» людини, яка в умовах суцільного страху й зневіри — цих станів «екзистенційної фрустрації» [11, с. 25], що безпосередньо пов'язані з тоталітаризмом, — втрачає будь-яку активність і стає цілковито недієздатною: «Нормальна людина зі своїм розумом тепер зовсім дурна і не знає куди його приткнути» [6, с. 78].

Персонаж, таким чином, нехай тільки стосовно власної особистості, пропонує особливу світоглядну й буттєву альтернативу, що, на протигагу здійснюваній системою деперсоналізації людини, дозволяє йому певною мірою зберігати внутрішню цілісність і відстоювати «власні концепції самобуття і свободи» (переклад наш. — А. Р.) [12, с. 13]. Така незвична стратегія мислення та поведінки передбачає насамперед певний інтелектуальний спротив.

Картина світу дивака до великої міри ґрунтується на вмінні ставити запитання, і Олекса Ухо робить це постійно й усюди, де це можливо, навіть там, де тоталітарний світ узагалі жодних запитань не передбачає, навіть більше — послідовно відучує від них суспільство. Дивакувати й кумедні витівки Олекси, його цілковита і постійна непередбачуваність — це також своєрідна форма протесту проти спрощення внутрішнього світу особистості, витворення системою колективістських цінностей і «омасовлення» людини. Роль чудасія для цього підходить майже ідеально, оскільки «будь-яка форма безумства неодмінно повинна становити ексцес індивідуальної поведінки» (переклад мій. — А. Р.) [5, с. 47]. Підкреслено вільна, навіть свавільна, поведінка персонажа зумовлює ситуацію, коли сама особистість дивака «опосередковано через його неконформне інобуття» (переклад мій. — А. Р.) [12, с. 9] становить заперечення закріплених у суспільстві, а в цьому випадку ще й контрольованих системою, норм і правил, а сам він при цьому «імпліцитно піддає сумніву поточний дискурс індивідуальності свого часу» (переклад мій. — А. Р.) [12, с. 9].

Маска дивака водночас не позбавлена певних незручностей, оскільки вона відразу ж уводить персонажа в коло маргінальних щодо суспільства особистостей з усіма наслідками такого статусу. Однак Олекса Ухо вбачає в цій ситуації свій, особливий, сенс: нівеляційним впливам доби він протиставляє автомаргіналізацію, що, попри все, насправді є виявом його власної волі, має потужний пласт прихованих смислів і можливостей, засвідчує значну внутрішню активність персонажа.

Схожі вияви парадоксальності світогляду Олекси далеко непоодинокі, вони й зумовлюють неповторну своєрідність витворюваної ним моделі альтернативного «Я». Контрастність маски персонажа полягає також у тому, що він поєднує в ній одночасно образи дивака («чудасія»), благія, дурня й певною мірою простака, а також частково пустуна-витівника. Такий широкий комплекс поведінкових стратегій надає йому можливість бути інакомовним у багатьох сферах і напрямках своєї діяльності, вкладаючи в неї певний підтекст і зберігаючи за собою «право не розуміти, плутати, передражнювати, гіперболізувати життя; право говорити, пародіюючи, не бути буквальним, не бути самим собою <...>» (переклад наш. — А. Р.) [1, с. 92], а сама постать персонажа-дивака набуває при цьому ознак гротесковості.

Олекса Ухо з легкістю перемагає навіть у тих ситуаціях, які іншим здаються цілковито безнадійними, при цьому ніби навмисно демонструючи зовсім непередбачувані в тоталітарному світі реакції — сміх, сарказм і блазнювання. Спочатку він намагається перехитрити систему, граючи за її правилами, і таки виборює собі соціальний статус незалежного від родини працівника, а разом з ним і право стати студентом. Надалі свої відносини з режимом він вибудовує в доволі незвичний спосіб, по-блазнівськи перевертаючи владні ієрархії. Олекса вміло використовує особисті слабкості місцевих чиновників, про які опановане страхом суспільство не наважується зайвий раз згадувати, і всілякі представники влади на подив усім перетворюються на звичайнісіньких вуличних хуліганів з вельми смішним і непрезентабельним виглядом. Так само смішною і недоладною в очах оточення він виставляє тасмну співробітницю спецслужби, а його химерні фантазії про машину часу взагалі становлять саркастичний образ найвищого керівництва держави.

Той же принцип перетворення страшного на смішне став початком «домашньої революції» в сім'ї Олекси. Персонаж раптово зміщує кут зору, і на завжди агресивну Єлизавету Ухову з її авторитарним стилем поведінки й непомірними претензіями на одноосібне верховенство в родині, жінку, відому в усій окрузі своєю скандальною репутацією та підвищеною конфліктністю, що в очах оповідача Павла Омельченка виглядала «як ілюстрація з казки про Бабу Ягу» [6, с. 136], наводячи цим жах на нього й усе оточення, неможливо дивитися без сміху: «Подивіться на себе в дзеркало і тоді скажіть, яка з вас власть?!» [6, с. 138].

Образ дивака, навіть в ролі маски, передбачає і зворотній процес, коли об'єктом гумору та сміху стає він сам. Персонаж повісті «Чудасій» в цьому контексті теж відзначається такою двоплановістю. Інженер-хімік за фахом, людина з практичним складом розуму, Олекса Ухо водночас володіє дуже яскравим образним сприйняттям світу, надаючи навіть абстрактним явищам і поняттям цілком конкретних обрисів. Іноді такі протилежні площини в нього ніби ненавмисно плутаються, створюючи комічний ефект. Персонаж може несподівано змішати, приміром, поетичний образ ріки з рибним промислом, а згодом з якоюсь дитячою наївністю дивуватися, чому його друг-поет при цьому образився. Ще більшу бурю сміху й жартів викликає поведінка закоханого Олекси. Його чудернацькі спроби ненав'язливо натякнути дівчині про свої почуття для неї самої виявляються взагалі непомітними, зате для широкого кола знайомих і колег створюють суцільний анекдотичний сюжет тривалістю в кілька років. Сам Олекса ніби й не помічає очевидної комічності свого становища й цим ще більше підігрує винахідливому на різноманітні витівки товариству. Персонаж повісті «Чудасій» часто свідомо створює кумедні ситуації за власною участю, вдаючись до самоіронії та цілком невимушено й просто виставляючи себе на сміх.

Такі дивовижні, інколи й певною мірою безглузді витівки Олекси Уха є цілком продуманою стратегією репрезентації себе як дивака, однак їх ефект спрямований передусім на оточення персонажа і становить своєрідний елемент провокації, спробу таким чином позбавити його страху й продемонструвати можливість цілеспрямованої дії, впливу на ситуацію, реального опору тоталітарній системі, насамперед внутрішнього, хоч Олекса, дещо привідкриваючи маску, вказує й на необхідність відкритого протистояння.

Вибудовуючи свою модель взаємодії з соціумом через стратегію маски, персонаж досягає тих цілей, які недоступні для його, зазвичай пасивного, середовища. Однак, приміряючи цю маску й надалі закріплюючи за нею статус свого справжнього обличчя, Олекса таким чином готує собі своєрідну пастку. Сконструйований власноруч імідж дивака й справді може бути як хорошим засобом самозахисту в закритому суспільстві, так і ефективним способом висловлювання в середовищі контрольованої комунікації. Проте назагал ставлення до дивацтв окремої особистості в усередненому суспільстві може бути різко негативним або байдужим, у кращому випадку поблажливим, але аж ніяк не серйозним, тому аудиторія, якій призначалися такі інакомовні прийоми впливу, включно з найближчими друзями Олекси, виявляється неспроможною розшифрувати їх зміст, виявити в дивакуватій поведінці виразний підтекст, а отже, й побачити справжнє «Я» персонажа. Більше того, коли Олекса Ухо знову починає говорити прямою мовою, то й тоді відверто висловлені ним думки трактуються суспільством як чергове дивацтво. Відтак і в найближчому оточенні не знаходиться жодної людини, що здатна була б демаскувати персонажа, і ці функції в тексті згодом покладаються на нього самого.

Позбувшись через багато років свідомо сконструйованої маски, Олекса Ухо водночас не втрачає тієї світоглядної «інакшості», яка колись безпосередньо посприяла витворенню для нього іміджу чудасія. Однак цього разу, емігрувавши за кордон і потрапивши в нове суспільне середовище, він одразу ж відкидає можливість своєї повторної появи в попередньому образі, і його вступ до монастиря є в цьому плані не стільки способом самоізоляції, скільки таким же своєрідним пошуком окремого, власного, шляху, що з притаманною персонажеві цілісністю мислення дозволяє йому чіткіше окреслити приховану раніше мету і відкрито працювати над її втіленням. Однак такі доволі схожі в обох випадках мотиви в моделюванні себе особистістю не завжди можна зауважити, особливо це стосується тих, для кого зрозумілим є лише один звичний її образ. Наприклад, для Павла Омельченка контраст між Олексою-диваком і братом Онисифором (фактично, між маскою і обличчям, але персонаж-оповідач їх тривалий час не розрізняє) виявляється настільки різким, що майже повністю блокує для нього можливість побачити цілісний образ свого приятеля.

Такий одночасний процес впізнавання-невпізнавання викликаний незвичним контекстом зустрічі персонажів (усі колишні знайомі Олекси Уха впевнені в його загибелі, тоді як насправді це була лише її інсценізація). Подальші вкрай наполегливі вимоги Павла прояснити ситуацію все ж змушують Олексу, попри відчутний опір з його боку, таки погодитися на відверту розмову. Персонаж врешті демаскує себе сам, щоправда, такий прийом у тексті суто риторичний. По-перше, Олекса вдається до нього тоді, коли самої маски вже давно не існує. По-друге, повноцінного діалогу, який уможливив би хоч якусь співучасть Павла в розмежуванні різних «Я» свого приятеля, між персонажами тривалий час так і не відбувається: надто вже різне в цих представників одного покоління бачення як окремих буттєвих ситуацій, так і соціокультурного контексту в цілому. Дається взнаки також та сама принципова «інакшість» Олекси, яку він іноді занадто прямолінійно демонструє, різко створюючи межу між собою та співрозмовником. Павлові залишається тільки фіксувати майже повністю монологічні пояснення Олекси, які викликають у нього зливу нових запитань, проте не породжують розуміння. Через це розмова між ними певний час нагадує допит, і лише наприкінці Омельченко приймає аргументи друга, його особливе сприйняття світу та новий спосіб життя.

Подібним чином через образ-маску дивака репрезентує себе персонаж роману Юрія Косача «Сузір'я лебедя» — «мних» Тріадо. Свою життєву філософію і обґрунтування дивацтва він вибудовує в спосіб, дуже схожий з методами Олекси Уха, щоправда, цей персонаж, маючи дещо іншу систему поглядів, менш прямолінійний у цьому плані. Якщо Ухо під прикриттям чудасія постійно шукає якісь ціннісні ідеали й смислові установки, і навіть після свого самовикриття тримається за них же, то програма Тріадо-Нечипора за своєю суттю залишається нігілістичною. Персонаж «Сузір'я лебедя» майстерно конструює власну маску, вдаючись до інтелектуальної провокації, а іноді й до містифікації. Витворений ним образ мандрівного ченця, своєрідного філософа-опозиціонера, до великої міри підкорив інтелектуальне середовище на Волині, а легенди про сина Гонти, що проектувалися саме на загадкову постать Тріадо й надавали йому якогось месіанського значення, швидко зробили цього персонажа улюбленцем довколишнього простоліду. Тріадо зумів блискуче витворити власну маску-образ, і про його справжню сутність провокатора й стихійного руйнівника знають лише його інтелектуальний «двійник» Богдан Немирич, який швидко розпізнає в ньому несправжнього ніцшеанця, і Олелько Рославець, якому доводиться провести буквально «деконструкцію» Тріадових концепцій. У «Сузір'ї лебедя» дивакуватий персонаж також вдається до самовикриття, щоправда, тут співрозмовник його таки змушує до цього. Однак з'ясоване Олельком справжнє «Я» Тріадо стає здобутком лише його власної свідомості, а сконструйована псевдоченцем маска продовжує функціонувати в суспільстві навіть після смерті її творця.

У повісті «Чудасій» маска дивака значною мірою пов'язана з народною сміховою культурою і має, порівняно з образом Тріадо, більш позитивну світоглядну спрямованість. Олекса Ухо з його надзвичайною винахідливістю та дивовижною здатністю легко проходити крізь найнебезпечніші ситуації, залишаючись при цьому майже неушкодженим, своєрідним чином репрезентує у творі архетип Енея. Принаймні, окремі патерни цієї міфологічної структури в образі головного героя повісті «Чудасій» таки наявні, особливо це стосується того неймовірного відтинку життєвого шляху Олекси, який починається інсценізацією ним власної загибелі.

Витворена головним героєм твору маска дивака нагадує образ Швейка. Постать Олексі-чудасія в багатьох ситуаціях перегукується з персонажем Ярослава Гашека, насамперед у площині своєрідного, парадоксального і непередбачуваного, але тим і успішного, протистояння людини з імперією.

Швейк, як і Еней, репрезентує в літературі та культурі своєрідний «комплекс уцілілого», надаючи йому при цьому позитивного та життєствердного значення і не переобтяжуючи травматичним досвідом доби. До великої міри це стосується і героя повісті «Чудасій». Олекса Ухо — один з небагатьох персонажів української еміграційної літератури, якому вдалося уникнути образу жертви і цим зберегти креативний потенціал власного мислення.

Попри різні хронологічні та культурні контексти, літературні персонажі Ольги Мак і Ярослава Гашека в багатьох аспектах дуже схожі. Витворені ними маски — своєрідні стратегії буття в абсурдному світі, а шлях пасивного опору в обох персонажів нерозривно і органічно поєднаний з модусом іронічності, що в межах цілковито позбавленої почуття гумору системи робить цей спротив напорчуд ефективним.

Однак чудасій Ольги Мак, попри виразну світоглядну спорідненість зі згаданим літературним персонажем, помітно від нього відрізняється. На відміну від Швейка, який обирає позицію «позазнаходження» щодо історії, Олекса Ухо серед свого оточення вирізняється дуже добрим рефлексивним мисленням та відчуттям історичного часу, і позиція стороннього спостерігача для нього дуже незручна. Повною мірою реалізувати світоглядну й культурну парадигму «швейкіани» Олексі перешкоджає внутрішня напруга між «обличчям» і «маскою», яка призводить до того, що він узагалі позбувається останньої та радикально змінює свою життєву стратегію. Метафорична, по-суті, втеча від світу, яку пропонує Швейк (і його автор), у персонажа повісті «Чудасій» згодом змінюється втечею аж надто буквальною, і в цьому контексті образ монаха Онисифора стає прямою артикуляцією власного «Я» Олексі Уха.

Отже, феномен маски-образу в повісті Ольги Мак «Чудасій» охоплює різні смислові нашарування. На рівні індивідуально-психологічному вона становить особливу стратегію поведінки, що свідомо обирається героєм твору і є не останнім чинником у його моделюванні себе як особистості. Маска як своєрідна форма саморепрезентації персонажа водночас відіграє провідну роль у його комунікації з суспільством. Стратегія маскування в повісті «Чудасій» має екзистенційне підґрунтя. Образ дивака, що виступає альтернативним «Я» персонажа, конструюється як своєрідна форма інобуття людини і є винятково індивідуальною реакцією на проблеми дегуманізованого світу. Такий нестандартний спосіб відстоювання внутрішньої свободи перетворює маску-образ на своєрідний інструмент інтелектуального спротиву. Літературно-антропологічний аспект феномену маски, його функціонування в контексті взаємодії ментально-психологічних вимірів «Я» та «Іншого» становлять перспективи подальших досліджень образної структури повісті «Чудасій» та творчості Ольги Мак загалом.

#### Список використаної літератури:

1. Бахтин М. Функции плута, шута, дурака в романе // Эпос и роман / Михаил Бахтин. — СПб.: Азбука, 2000. — С. 87–95.
2. Гец М. «Це для мами, як вона вернеться...»: розмова з дочкою письменниці Ольги Мак / М. Гец; провела розмову Г. Кирпа // Дзвін. — 2005. — № 10. — С. 126–133.
3. Кон И. В поисках себя. Личность и её самосознание / И. С. Кон. — М.: Политиздат, 1984. — 336 с.
4. Кузьменко С. Ольга Мак та її літературна творчість / С. Кузьменко // Хрестоматія з української літератури в Канаді. 1897–2000 / упоряд.: Яр Славутич, Мирослав Шкандрій. — Едмонтон: Слово, 2000. — С. 565–568.
5. Лотман Ю. Дурак и сумасшедший // Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб: Искусство-СПБ, 2000. — С. 41–62.
6. Мак О. Чудасій: [повість] / Ольга Мак. — Торонто: Гомін України, 1956. — 213 с.
7. Петров В. Історіософічні етюди / В. Петров // Україна модерна. — 2008. — № 13 (2). — С. 177–201.
8. Сероштан С. Топологія маски: філософсько-антропологічний аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / С. І. Сероштан. — Харків, 2007. — 19 с.

9. Сорока М. Українська література в Канаді на зламі тисячоліть / М. Сорока // Всесвіт. — 2002. — № 7-8. — С. 131–139.
10. Стебельський Б. Замість післямови: [післямова до повісті Ольги Мак «Чудасій»] / Б. Стебельський // Дзвін. — 2008. — № 7. — С. 56–58.
11. Франкл В. Человек в поисках смысла / Виктор Франкл; [пер. с англ. и нем.] — М.: Прогресс, 1990. — 368 с.
12. Huster A. Going One's Own Way. The Literary Construction of the Oddball in German Literature (Jean Paul, Franz Grillparzer, Robert Walser): a dissertation in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy: Department of German / Alexandra Huster. — New York University, 2007. — 344 p.

#### **An Artistic Function of the Image of Mask in the Story «Oddity» by Olga Mak**

The article deals with the phenomenon of the image of mask in the story of Olga Mak «Oddity». It is investigated peculiarity of semantic meaning of the mask in connection with the oddity image, which it represents. It is drawing an attention to elements of intellectual provocation in such behavior strategy. Psychological and sociocultural aspects of construction of alternative «Self» by personage and the existential dimension of this form self-representation are traced.

**Key words:** mask, image of mask, self-representation, oddity image.

УДК 821.161.2

*Сніжана Жигун (Київ)*

### **КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ У НЕОРЕАЛІСТИЧНІЙ ПРОЗІ**

У статті реконструйовано концепцію людини в неореалізмі на матеріалі творів прозаїків «Ланки». Встановлено, що у структурі зображення людини, домінантним компонентом є психологія, однак на оцінку героя впливають форми його поведінки. Герої представлені у кризових ситуаціях, що вимагають складного життєвого вибору. Відповідно до цього вибору й оцінки автор підібрав типологію героя.

**Ключові слова:** концепція людини, неореалізм, психологізм.

Питання неореалізму нині здобуває інтерес науковців: українське літературознавство поповнилося загальнотеоретичними дослідженнями Оксани Головій та Людмили Рєви, а також роботами Марії Берберфіш, Юлії Лаврісюк та Ольги Козій, що розглядають творчі спадщини окремих митців. Актуальність пропонованого дослідження зумовлена тим, що попри згадані роботи у вітчизняній науці не склалося комплексного уявлення про художню якість неореалізму, зокрема його художній світ. Потреба такого дослідження зумовлена неповнотою уявлення про літературний процес ХХ століття, а тому реконструкція художнього світу неореалізму є важливим науковим та практичним завданням.

Позаяк художній світ є комплексним поняттям, доцільно розділити його аналіз на дослідження окремих складників. У пропонованій статті автор зосередиться на концепції людини у неореалістичній прозі на матеріалі творчості письменників «Ланки». Це уточнить спостереження О. Головій, сформульовані у статті «Неореалізм в українській літературі ХХ ст. (концепція особистості в новелістиці В. Винниченка та Гр. Тютюнника)» [2]. Відповідно до власної концепції (неореалізм як стильова тенденція вияву у мистецтві модернізму реалістичного типу творчості) вона демонструє такі відмінності концепції людини у згаданих письменників: Винниченків «герой бере витоки з “філософії життя” (хоча відчутними є екзистенційність та впливи