

**Юджін-Ріпун І. М.,**  
*доктор мистецтвознавства, член-кореспондент*  
*Національної академії мистецтв України,*  
*завідувач відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства,*  
*фольклористики та етнології*  
*Національної академії наук України*

## АСПЕКТНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗИ С. ВАСИЛЬЧЕНКА ЯК ДЖЕРЕЛО СЦЕНІЧНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ

**Анотація.** Прозаїчний текст як результат вибору інтерпретаційних можливостей мовлення відрізняється від епосу переважанням аспектів переходу до нової ситуації та, на відміну від драми, спонтанності акціональних аспектів. У С. Васильченка ці особливості служать виявленню хаотичності світу за нашаруванням випадкових подробиць, де відновлюється бароковий концепт марноти. Письменник створює комунікативні ситуації множинності ракурсів спостереження і поглиблене відкриття М. Коцюбинським суспільної сили фантомів.

**Ключові слова:** категоріальна ситуація, трансформація, інтерпретація, спонтанність, перехідність, авторизація.

**Постановка проблеми.** Творчість С. Васильченка ніколи не була в центрі уваги дослідників. За життя письменника перша стаття, присвячена його творчості (у часопису «Червоний шлях» 1936 р.), належить видатному філологу А.П. Шамраю, згодом уславленому капітальною монографією про Е.Т.А. Гофмана. Усталені донині уявлення про стилістику письменника висловив ще К. Буревій у першій енциклопедичній статті про нього: «Васильченко – імпресіоніст, але імпресіоніст своєрідний», йому властиві «пасивний безперспективний ліризм», «музичність» [6]. Ця оцінка потребує корегування так само, як і уявлення про імпресіонізм М. Коцюбинського [14]. Для обох письменників вагомим було театральне видовище, а мальовничі та музичні ефекти виникали як наслідок сценічної орієнтації прози. Для новел С. Васильченка театральність особливо актуальна, оскільки письменник працював і як драматург. «Метод редакторського читання» [7, с. 132], тобто реконструкції прихованих або відсунутих на узбіччя оповіді мотивів, дозволить виявити у новелістичі такі властивості, які окреслюють сценічні орієнтації прози. Водночас такий аналіз ставить і ширші питання будови прозаїчного тексту як театральної партитури, що відкриваються з позицій аспектології як розділу функціональної граматики.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Для розкриття партитурної будови прози як предмету сценічної інтерпретації необхідно врахувати ті можливості перетворень, які містяться в тексті, в тому числі за рахунок «семантичної модуляції», в розкритті підтексту без зміни самого тексту. Але і самий текст постає як результат інтерпретації мовленнєвої стихії, її перетворення в матеріал внутрішнього світу художнього твору. Методи дослідження інтерпретаційних можливостей тексту, коли «трансформація мовленнєвого факту починається від змін його функції» [11, с. 310], були запропоновані українським дослідником В.М. Мигириним

незалежно від появи трансформаційної граматики Н. Хомського. Такі перетворення тексту, починаючи від інтерпретації мовних можливостей в актуальному мовленнєвому акті та самого розмовного струменя в рядках літератури, узагальнюються як категоріальні ситуації з позицій функціональної граматики [2, с. 12–13]. Своєю чергою, для розуміння прози особливе значення мають комунікативні ситуації, де, зокрема, виникає проблема авторизації тексту, віднесення висловлювань до особи, а відтак і визначення категорії особи, зокрема образів автора та персонажів. Саме в ситуативній обумовленості виявляються інтерпретаційні перетворення тексту.

Відповідно, характер ситуацій в прозаїчному тексті становить основу для визначення його родової специфіки. Сама суперечність відомої характеристики прози як «епосу приватного життя» вказує на її принципові відмінності від епічної риторики. Це, насамперед, спонтанність оповіді, яка звертається як до першоджерела доплинності поточного мовлення, струменя колоквиалізмів. Звідси впливає ще текстуальна відмінність прози від епосу: коли в прислів'ях, епічних своєю формою, за відомим гегелівським визначенням, ситуації подаються як усталені, то в прозі вони перехідні вже хоча б через те, що постають як моменти розгортання ширшої дії та розвитку особистості. Ця відмінність прози від епосу наочно демонструється зіставленням новели з казкою як театралізованим оповідачем епосом. Скористаємося тут спостереженнями Є.М. Мелетинського.

Як відомо, «слухачі казки не чекають несподіванки і можуть слухати казку багаторазово: новела ж зосереджена на... несподіваній події самій по собі» [10, с. 174], що й виявляє парадокс, коли «казка, на відміну від міфу, перебуває на межі між уявленням про свого роду природність, повсякденність... чарівно-фантастичних... моментів та уявленням про казкове диво як щось дивне... Саме ця остання межа і наближає (а не віддаляє!) казку до новели» [10, с. 173]. Відбувається своєрідна інверсія: проза знаходить диво у повсякденні, тоді як казка робить повсякденним диво. Для текстуальних властивостей прози особливо істотним виявляється переструктурування відношень між особистостями та положеннями: «Перехід... до справжньої новели... супроводжується доданням чистої ситуативності і переключенням уваги на героїв» [10, с. 175]. Ситуативні позиції персонажів стають у такому разі перехідними моментами життя особистості як самостійної постаті. Саме персональна автономність і відповідальність відрізняє її від казкового героя: «В тому, що основний подвиг здійснюється за допомогою готових засобів,... полягає своєрідний парадокс чарівної казки»

[10, с. 60]. Відповідно, коли казковий персонаж одержує магичну допомогу, то в прозі герой діє самостійно, а тому саме його активний чин, його діяльність дістає провідне місце в тексті. «Не подія, а випадок становить вічний сюжет новели», писав цитований Є.М. Мелетинським коментатор «Декамерону» П. Муратов [10, с. 211], засвідчуючи спонтанність прози, яка виявляється в перехідності ситуацій.

Висновок про перехідність ситуацій у прозі на протигагу епосу дозволяє також вбачати відмінність прози від драми у значенні дії. Коли, на відміну від епосу, проза виявляє динаміку ситуацій, то, на протигагу обов'язково наявному в драмі імперативу, прозаїчні дії не зобов'язують до необхідних висновків. Акціональна основа прози відрізняється від драматичного дійового стрижня не лише тим, що останній відтворюється за репліками персонажів, а не становить предмету оповіді: особливо вагома відмінність самої природи дії, яка в прозаїчному тексті набуває спонтанних рис, вільних від вимог драматичної вмотивованості («єдність дії»). Зрозуміло, що за умов пріоритету перехідності для прози визначальне місце здобуває категорія аспекту та, відповідно, аспектуальна ситуація, «яка пов'язана з вираженням характеру розгортання дії у часі» [3, с. 40]. Саме мінливість ситуацій, розмаїття їх інтерпретації відповідає перехідності аспекту як фундаментальній властивості прози, де домінує перехід до нового стану.

Провідне місце перехідного аспекту поширюється і на синтаксичні особливості прози. Вже згадані інтерпретаційні перетворення тексту виявляються, зокрема, у випадках неозначеності, де функціональні зсуви створюють мікроскопічні значеннєві конфлікти, так що вони розглядаються «у перехідному стані», дозволяючи різні можливості інтерпретації [12, с. 42]. Подібні приклади інтерпретаційної двозначності можна знайти і в С. Васильченка. «Уночі наказувала комусь спросоння» («Віконце. Замість казочки») [16, с. 148] – так мовиться про стан хворої дитини, де остання обставина може стосуватися як часу (уночі), так і способу дії. Та значно вагоміші випадки не двозначності, а суміщення сенсів підтексту, де за дослівним значенням виявляється, зокрема, модальність вислову. В оповіданні про відвідування школи хлопчиком та розчарування в ній у вислові про те, що «Роман зіп'явся на одчинене вікно й заглядає в клас» («Роман») [15, с. 42], дієслова позначають не самі лише акти розташування та споглядання, а засвідчують зацікавленість і наміри героя, несуть модальність інтенцій, яка далі реалізується в навчанні. Коли в оповіданні про шкільну театральну виставу, влаштовану молодією вчителькою, описується, як в шкільній хаті «збилася така курява, що не видно було ні одного лиця» («Божественна Галя») [15, с. 85], то не стільки малюється сама атмосфера вечора, скільки передбачається її недолуге завершення з несподіваною появою гостя.

З перехідністю аспектів як провідною властивістю прози пов'язане також питання про точність прозаїчного слова, яка начебто суперечить двозначним ситуаціям. Тут доцільно нагадати влучне зауваження Л.А. Булаховського про те, що «точність в мові не існує поза намаганням до неї. Вона набувається в щоденній боротьбі за неї думки...» [4, с. 431]. Воно засвідчує роль мовленнєвого наміру, а відтак модальності тексту. Тоді точність постає не як антитеза, а як наслідок перехідності вислову, його наближення до означуваного предмету. Це виявляється в самій будові ситуацій прозаїчного тексту, де відображається не лише означення

предмету оповіді, але і комунікативні наміри та відповідні модуси вислову. Аналіз цих мотивів збігається з тим, що також визначали як тематичний аналіз. У «Вишневого саду» А.П. Чехова, приміром, було виявлено, що «мотив «дитячої кімнати» проходить через цілу п'єсу» [13, с. 218], а «прийом... семантичних протиставлень» виявляється через «монолози Ані (тема «мама») та Гаєва (тема «сестри»)» [13, с. 222]. Неважко помітити, що в цьому випадку поняття «мотив» або «тема» вживаються, фактично, в сенсі реми в актуальному членуванні речення, де визначальну роль відіграють модус і комунікативна мета. Відзначена, зокрема, одна важлива особливість побудови прозаїчних текстів: «Так, при створенні фрагменту, пов'язаного з описом місця, в якості реми висловів виступають, як правило, предметні слова, тоді як акціональність і рематичність дієслів приглушено (вони передають значення наявності). При створенні ж фрагментів, присвячених описові особи, рематичними ударними стають прикметники», що дало підставу впровадити «поняття рематичної домінанти текстового фрагменту» [9, с. 12]. Це поняття видається особливо продуктивним для дослідження партитурної будови прозаїчних текстів як польових структур з ієрархічними відношеннями центру та периферії.

Особливість прозаїчного тексту полягає в тому, що мотиви позначають тут ситуації перехідності з відповідною модальністю. Схожість з драмою, де так само окремі епізоди, розгортаючи мотиви, інтегруються до наскрізної дії, водночас обмежується принциповою відмінністю трактування самої дії: проза віддає перевагу спонтанній дії. Унаочнити таку перехідність ситуацій в прозі можна оповіданням С. Васильченка «На хуторі», де зображено малозначущий епізод: наймичка з хутору, вийшовши вночі для відпочинку, заспівала, збудивши відгомін в думках заспаного діда. Все, що відбувається, позначене печаткою скороминущості. СРІБЛЯСТІСТЬ становить тут вихідний мотив як метонімічне позначення переходу до стану марення: «Дівчина звела великі очі й довго вдивлялася ними в сріблясту далечинь... Дівчина заплющила очі, марить і співає» [15, с. 95]. Чарування рухами очей стає переходом до чарування співом. Так окреслюється первинна ситуація, що вже межує з театральною виставою. Своєю чергою, вона породжує похідну ситуацію як відгук в душі діда – слухача її співу: «Дідові сон сниться, а струна все бринить, ... дідові стає чогось так жаль-жаль» [15, с. 96]. Тут вже розігрується сцена на сцені, де театром стає дідова уява. Нарешті, ще одна рефлексія виникає вже як самостійний перебіг дідових думок: «...біліють сорочки, видніються кудлаті голови... Всередині між ними сидить парубок... До гурту підпливають мовчазні тіні... Стали згадувати давніх своїх співців...» [16, с. 97]. Отже, новела побудована як суцільний ланцюг переходів від однієї ситуації до іншої, похідної. Все відбувається в стані марення і несе ознаки скороминущості. Точність вжитих назв очевидна вже в незамінності мотивів: КУДЛАТІ ГОЛОВИ становлять єдину можливу ознаку тих «тіней» – образів сучасників, які вживаються персонажеві, так само як ЖАЛЬ позначає саме той стан душі, з якого виростають спомини.

Точність означення як вияв модальності вислову, пов'язаної з перехідністю, підводить до питання про роль категорії особи в оповіді, зокрема про її авторизацію та комунікативні ситуації. Плинність прозаїчного оповіді значною мірою увиразнюється завдяки вживанню прийомів, які Л.А. Булаховський запропонував означати як інтимізацію. Знайшовши такі при-

йому насамперед у О.С. Пушкіна, зокрема у вигляді безпосередніх звертань автора до читача, дослідник відзначив їх залежність від риторичних конвенцій, але водночас показав, що не лише подібні, але і значно різноманітніші «способи прилучити читача до оповіді... підкупають своєю щирістю» [5, с. 551]. Тому конфіденційний тон оповіді постає як особливі комунікативні умови і там, де немає ознак безпосередньої адресації до читача. Приміром, докладний опис обставин створює настрій довірливості, коли оповідач ділиться з адресатом подробицями, відомими лише йому. Подальші дослідження прийомів інтимізації та конфіденційності виявили особливу поширеність їх вживання у прозі, зокрема в І.С. Тургенєва, як «форма впровадження авторських узагальнюючих зауважень» [1, с. 55]. Виявляються підстави розглядати ці прийоми як особливу комунікативну ситуацію, що складається в прозаїчному тексті на перетині інтерпретації категорій особи (образ автора) та модальності (конфіденційності). Тут має місце випадок, коли «аспект позиції промовця» опиняється в центрі «перетину функцій предикативності і модальності» [8, с. 156]. Цей аспект відкриває розмаїття можливостей взаємодії між образами автора та персонажів, зокрема, коли «авторизація виявляється найчастіше завдяки прийомам невластиво-прямої мови» [8, с. 159]. Інтимізація оповіді в такому разі перетинається з множинністю ракурсів висвітлення предметів оповіді, з особливими точками зору спостерігачів як віхами театральної інтерпретації тексту.

Зокрема, авторський голос може виступати як аналог хору в античній драмі, що доволі часто знаходимо в С. Васильченка. «*Ох і прибралась же дівчина, виряджаючись до паничів ...*» («Оксана») [16, с. 205], висловлюється оповідач, та самий вислів спрямований на суголосні почуття адресата, засвідчуючи наміри домогтися його конфіденційності. Інтимізація може прибирати вигляду сповіді читачеві: «*...викидаю сердито недокурену цигарку на шлях*» («Королівна») [15, с. 152] – зізнається оповідач (а водночас і дійова особа) у своєму розчаруванні після того, як виявляється, що та особа, яка здалася йому сусідкою в подорожі, промовляє до нього голосом хлопця.

У подібних комунікативних ситуаціях (хор, сповідь) образ автора виступає як партнер читача з розіграної перед ним театральної вистави, що дає підставу для узагальнення проблеми про взаємини аспектів оповідача і спостерігача у прозаїчному тексті. Ракурси бачення тут невіддільні від модусів вислову, а відтак несуть типово театральної підтекст. Це може продемонструвати новела «Талант», яка розповідає про історію самогубства хористки Тетяни з сільської церкви. Тематика суїциду взагалі була доволі поширеною в сучасному С. Васильченкові театрі. Але для театральності важливіший спосіб подання реалій у тексті. Опис, з якого починається твір, зовні скидається на пейзажний паралелізм, за ліричними канонами відтворюючи психічний стан героя. Проте тут йдеться про часову невизначеність як неозначеність самого існування: «*Буйне зелення в саду вже осінні золотарі позолотили, а подекуди палає воно, мов огненне. Тихо в моїй кімнаті*» («Талант») [16, с. 7]. Зіставлення минулого і теперішнього дієслів унаочнює таку непевність, так само як і контраст мотивів БУЯННЯ – ТИША. Складається враження нестійкої рівноваги, яка може зрушити і в добрий, і в лихий бік, готуючи читача до сприйняття несподіванок. Цей початковий пасаж має характер монологу-сповіді, де конфіденційний тон виникає як наслідок довірливого звіту про оточення.

Зізнанням-сповіданням відкривається і кульмінаційний розділ новели. «*І досі воно перед моїми очима, те незграбне будівництво з соснових дощок та обополів – народний театр*» («Талант») [16, с. 41]. Це твердження засвідчує, що оповідач – також сучасник і співучасник подій. Тут, як і в подібних пасажах, відбувається своєрідне самоусування образу автора, який перетворюється на ще одну дійову особу вистави. Привертає увагу і зсув часових відношень: про театр мовиться як про предмет спогадів, натомість слова стають лише передмовою до наступної катастрофи. Мотив НЕЗГРАБНОСТІ, вжитий тут, засвідчує ще один аспект – відсилення до наївності, довірливості, щирості героїні, яка перед тим вже була жертвою залицяльника. Це відсилає і до першого враження оповідача від знайомства: «*На мене тільки дивились цікаві очі. Великі, довірливі, карі*» [16, с. 16]. Розповідь про героїню ведеться голосом її alter ego, так що спостереження, описані в оповіді, несуть печатку також її духу.

Такий своєрідний дует оповідача і героїні виникає в описі самої катастрофи: «*Тетяна, здавалось, росла. Ніби почувши свою владу над людьми, вона виступила з ряду наперед, стала в гордій, незалежній позі, записалась. Одчувалася сила. Сила нова, неспокійна, жагуча, сила грізна...*» («Талант») [16, с. 43]. Спостерігач повідомляє про внутрішній стан цілком іншої людини, проголошує її своєрідний внутрішній монолог. Виникає мотив СИЛА, яка помітна лише тій, кому вона належить, і яка неминуче веде до розв'язання конфлікту. Аспект вислову тут знаменує невідворотність зміни ситуації. Подібне взаємопроникнення спостерігача і персонажа бачимо і в новелі «Волошки», де дівчинка Устина збирала волошки для вчителя, в якого закохалася, а вночі з уривків розмови здогадалася, що її сестра – суперниця: «*Устя душею почула страшну для неї правду*» [15, с. 164]. Модальність вислову і ракурс бачення тут нероздільні, визначаючи ситуацію пограниччя між станами. Письменник розкриває те, що в театральної практиці відоме як внутрішній монолог актора, вигаданий і доданий ним до виписаних реплік. Такий же приклад демонструє і згадане оповідання «Оксана» про юнацьку закоханість у школі, де голос спостерігача може перетворитися і на голос персонажа: «*Вихляється перед нею Щур, залицяється*» [15, с. 207]. Модальність намірів та ракурс бачення складають єдиний аспект.

Повість «Олив'яний перстень» розповідає про буденну, позбавлену пригод кількатижневу виправу трьох хлопців-вихованців дитячого будинку з Києва до села на Полтавщині. Але повсякдення стає тут нагодою для демонстрування суєтного світу марнот. Усі події позначені скороминущию, переходом. За побутом виникає світ хаосу, і досягається це розмаїттям ракурсів оповіді, невпинністю переходів до нових ситуацій. Насамперед, вже те, що йдеться про сиріт, насуває питання про передісторію персонажів, про «досценічне» життя дійових осіб, відсилаючи до очевидного підтексту.

Наскрізна дія тут – це історія олив'яного персня як втілення кохання прибулого хлопця Кості та сільської дівчинки Насті. Спершу повідомляється: «*У Насті виблискував на руці олив'яний перстень, очевидно, недавно куплений на ярмарку*» [16, с. 124]. Далі вже «*Кость лежить нероздязнений..., крадькома позирає на перстень...*» [16, с. 130]. У ще одному епізоді Настя після розмови з мамою, «*червона, як буряк*», забрала у Кості перстень «*і штурнула в чужий сад*» [16, с. 135]. Нарешті, після дальшого спілкування, напередодні розлуки Настя «*вийняла з-за пазухи хусточку, ... звідти*

блиснув Костеві той... закинутий у бур'яни олив'яний перстень» [16, с. 138]. Як бачимо, розвиток дії тут подається як у театрі – про нього можна судити лише з реконструкції. Позначаються в тексті саме ситуації переходу в процесі випробування кохання: його виникнення, тимчасове розчарування, перевірка і пробачення.

Але і цей підтекст наскрізної дії відсувається на узбіччя оповіді. Домінує в повісті опис побуту, чергування подробиць повсякдення, що постають як покрив підтексту, сповненого неясними передчуттями. З одного боку, тут наче відтворено епічну сталість сільського життя з описом жнив: «*Віс од ланів силою великою, могутньою, бадьорою*» [16, с. 97]. Але сила ця протиставляється міському світові вже в думках дітей з поверненням до міста: «*Крім невеличких клунків, у руках вони нічого не мали, в цей невиданий світ вступаючи...*» [16, с. 142]. Тому строкате чергування ракурсів висвітлення побуту, чергування подробиць не складається в циклічність епічного коловороту життя, не прибирає ознак ідилії. Такі ситуації відповідають бароковим уявленням про марноту. Проза створює картину світу як сцени неістотних подробиць, за якими відчувається підтекст, що належить піддати осмисленню.

Коли М. Коцюбинський відкрив суспільну силу вигадки і створених вигадкою фантомів, то С. Васильченко досліджує її основу у стихії повсякдення. У моторошному оповіданні «Кам'яне царство» про те, як жebraка-хлопчика закусала собака, помічено, що герой на дачників, в яких просив хліба, «*привчився дивитися, як на ляльок*» [16, с. 191]. Саме мотив ЛЯЛЬКА репрезентує марноту як визначальну ознаку хижого світу. Події описуються переважно очима хлопчика як внутрішній монолог, і лише з катастрофою ракурс оповіді змінюється. Своєрідний струмінь свідомості малюка постає як вистава в театрі уяви, що раптово брутально переривається.

**Висновки.** Через позірну звичаєву усталеність побуту в новелах С. Васильченка прозирає хаос. Ритуал стає лише схроном безладу випадковостей, що відтворює, по суті, барокову картину марноти, побачену письменником в реаліях сучасності. Враження скороминущості і перехідності всього сушого виникає завдяки використанню аспектних властивостей прозаїчного мовлення, насамперед ситуацій переходу та зміни ракурсів спостереження подій.

#### Література:

1. Бадаева Н.П. Синтаксические приемы интимизации в романах И.С. Тургенева / Н.П. Бадаева // Ученые записки Таганрог. гос. пед. ин-та. – Вып. 5. – Таганрог, 1958. – С. 45–76.
2. Бондарко А.В. Введение. Основания функциональной грамматики / А.В. Бондарко // Теория функциональной грамматики. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. – Л.: Наука, 1987. – С. 5–39.
3. Бондарко А.В. Содержание и типы аспектуальных отношений. Лимитативность / А.В. Бондарко // Теория функциональной грамматики. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. – Л.: Наука, 1987. – С. 40–63.
4. Булаховський Л.А. Нариси із загального мовознавства. Серія друга / Л.А. Булаховський // Булаховський Л.А. Вибрані праці : в 5 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1975. – 496 с.
5. Булаховський Л.А. Художественный язык А.С. Пушкина / Л.А. Булаховський // Булаховський Л.А. Вибрані праці : в 5 т. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 532–559.
6. Буревой К. Васильченко Степан / К. Буревой // Литературная энциклопедия / отв. ред. В.М. Фриче. – Т. 2. – М.: Изд-во Коммунистической академии, 1929. – С. 114–115.
7. Западов А.В., Соколова Е.П. Недочитанные строки. Книговедческие статьи и очерки / А.В. Западов, Е.П. Соколова. – М.: Книга, 1979. – 328 с.
8. Ильенко С.Г. Персонализация как важнейшая сторона категории преликативности / С.Г. Ильенко // Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков. – Л.: Наука, 1975. – С. 154–159.
9. Ильенко С.Г. Текстовый аспект в изучении синтаксических единиц / С.Г. Ильенко. – Л., 1990. – С. 4–19.
10. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
11. Мигирин В.Н. Трансформациология языка / В.Н. Мигирин // Известия Крымского педагогического института. – 1956. – Т. 23. – С. 303–319.
12. Мигирин В.Н. Процессы переходности на уровне членов предложения / В.Н. Мигирин // Филологические науки. – 1968. – № 2. – С. 41–52.
13. Стрелков П.Г. Семантическая структура пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» / П.Г. Стрелков // Творчество А.П. Чехова. – М.: Учпедгиз, 1956. – С. 215–239.
14. Юдкін-Ріпун І.М. Сценічні властивості прози М. Коцюбинського : до 150-річчя народження / І.М. Юдкін-Ріпун // Науковий Вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». – 2014. – Вып. 10. – С. 89–92.
15. Васильченко С.В. Твори : в 3 т. / С.В. Васильченко ; упор., вст. ст. і прим. Б.А. Деркача та В.А. Костюченка. – Т. 1 : 1903–1916 рр. – К.: Дніпро, 1974. – 406 с.
16. Васильченко С.В. Твори : в 3 т. / С.В. Васильченко ; упор. і прим. Б.А. Деркача та В.А. Костюченка. – Т. 2 : 1909–1932 рр. – К.: Дніпро, 1974. – 416 с.

**Юдкин-Рипун И. Н. Аспектные особенности прозы С. Васильченко как источник сценических возможностей**

**Аннотация.** Прозаический текст как результат выбора интерпретационных возможностей речи отличается от эпоса превалированием аспектов перехода к новой ситуации и, в отличие от драмы, спонтанностью акциональных аспектов. У С. Васильченко эти особенности служат выявлению хаотичности бытия за наложением случайных подробностей, где воспроизводится барочный концепт суеты. Писатель создает коммуникативные ситуации множественности ракурсов наблюдения и углубляет открытие М. Коцюбинским социальной силы фантомов.

**Ключевые слова:** категориальная ситуация, трансформация, интерпретация, спонтанность, переходность, авторизация.

**Yudkin-Ripun I. Aspectual peculiarities of S. Vasylchenko's prose as the source of scenic opportunities**

**Summary.** Prosaic text as the result of the option of a colloquial speech's interpretative opportunities differs itself from epics with the prevalence of the aspects of transition towards a new situation and in opposite to drama it is marked with the spontaneity of the aspects of action. These peculiarities promote the representation to reality as chaotic existence due to the accumulation of random details that reproduce the baroque concept of vanity in S. Vasylchenko's works. The writer creates communicative situations with the multitude of the points of observation thus developing M. Kotsyubynski's discovery of the societal effectiveness of phantoms.

**Key words:** categorical situation, transformation, interpretation, spontaneity, transitivity, authorization.