

УДК 821.161

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНТЕНЦІЇ АЛЕГОРІЇ: „ДУМА ПРАЛІСУ” ОСИПА ТУРЯНСЬКОГО

Марія Василівна Моклиця
orcid.org/0000-0001-7984-4377
moklytsja@gmail.com

*Доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри
Кафедра теорії літератури та зарубіжної літератури
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
Пр. Волі, 13, 43025, м. Луцьк, Україна*

Анотація. Заперечується теза про вторинність твору „Дума пралісу” у творчому доробку Осипа Турянського. Алегореза повісті дозволяє висвітлити жанрову своєрідність твору, його експериментальний характер. Алегорія визначає кілька жанрових дискурсів повісті (байка, притча, бароковий театр, сатира, утопія), характер їх поєднання і стиль. Завдяки перевернутому сюжету (прийом очуднення чи одивнення: звірі у ролі викривачів людини) формується специфічний тип оповіді, який надає зображенню яскравого колориту. Фрагментарність побудови забезпечується зміною промовців, глобалізм і сатиричність – кутом зору кожного персонажа. Публіцистичність (пряме мовлення) і памфлетність (викриття з пафосом) підпорядковані експресіоністській меті глобалізації головних проблем людства. „Дума пралісу” – жанр із багатьма жанровими дискурсами, суміш алегоричних жанрів, з’єднаних у цілість авторською позицією.

Ключові слова: Турянський, „Дума пралісу”, алегорія, експресіонізм, жанр.

Осип Турянський, як виглядає на сьогодні, – автор одного твору, повісті „Поza межами болю”. Здобувши шалену славу фактично першим твором, Турянський не зміг у подальшій творчості сягнути його висоти, крім того, попсував репутацію, взявши на себе роль класика. Андрій Печарський: „У філософсько-алегоричному творі „Дума пралісу”, а особливо в комедії „Раби”, видання якої викликало цілий ряд полемік, суперечок, врешті, образ і обурень на адресу письменника, сучасники вбачали то авторську „розправу зі своїми критиками, земляками”, то „гіпертрофію враженого себелюбства людини”, „брак внутрішньої рівноваги” чи

„приступи мізантропії та меланхолії”. Із цього приводу молодомузівець М. Рудницький у рецензії фейлетонового характеру „Нескромна комедія і дві скромні збірки” під заголовком „З нових книжок” із їдким сарказмом дорікав автору „Рабів” за „манію грандіози”. Проте О. Турянський відповіддю „Рецензент і критик” значно перевершив свого нападника. Полеміка обох митців відзначалася цілою низкою дотепів і порівнянь, що для сучасних читачів може служити гумористичним зразком-документом української „приятні” 20-х років ХХ ст. серед нашої інтелігенції” [4].

Звісно, в історії літератури не поодинокі приклади, коли один твір представляє автора в першому ряду, починаючи Сервантесом з його „Доном Кіхотом” і рештою (чималеньким масивом) не надто вдалих творів. Але якщо автор вивершує творчий шлях першорядним твором, це одна історія (тоді менш вдалі твори легко тлумачити як сходинки до вершинного), коли ж успіх судився на початку шляху, а наступні не підтвердили сподівань, це цілком інша, інакше маркована історія. Тоді неминучі присуди (мовляв, списався, вичерпався, випадково злетів тощо) і прикрі сторінки взаємин, про які пише Печарський. Так, для інших творів Турянському не вистачило мотивації, яка живила „Поза межами болю”: тоді треба було прокричати на весь світ про пережите. Коли ж пережите стало літературою, до того ж визнаною, настав час іншої ролі й іншої творчості – якщо не крик про пережите, то умоглядна схема. Людина емоційного типу (природний експресіоніст) інакше не вміє.

Але саме в такому разі невдалі твори можуть стати знахідкою для науковців, бо вони чіткіше виявляють онтологічні риси творчості, підносять на поверхню і роблять більш опуклими приховані пружини процесу. Якщо нас цікавить один твір, але не задовольняють відповіді, можна пошукати в інших, суміжних творах письменника.

„Дума пралісу” здається повною художньою антитезою повісті „Поза межами болю”: одна емоційно-експресивна, розсудливо-дидактична інша, одна життєва й цілісна, інша штучна й склеєна, одна вражаюче переконлива, інша умоглядна й надумана, тощо, тощо. Зрештою, одна алегорична, а інша... Експресіоністська? Але ж експресіонізм якраз і не цурався алегорії. У повісті „Поза межами болю” роль алегорії, щоправда, досить скромна, вона забезпечує тло і периферійні плани. У „Думі пралісу” автор випускає алегорію на авансцену, перекидаючи при цьому місток не лише до авторів

сучасного алегоричного театру, а й до багатьох інших пасивних тоді дискурсів.

За жанром „Дума пралісу” – це, з першого погляду, традиційна алегорична оповідь, яка сформувалася ще в ранньому Середньовіччі. За словами автора словника біблійних понять С. Аверинцева, „в середні віки алегорично тлумачиться і світ природи як влаштований Богом для людини в якості повчального наочного засобу, матеріалізованої байки з мораллю” [1, с. 8]. Оскільки дійовими особами твору є звірі, чіткий жанровий слід веде нас також до байки, особливо у варіанті Лафонтена (поширені, інсценізовані „звірині історії”). Відчутний слід Лафонтена й у виборі судового процесу як основної фабули. Послідовна драматизація зображення (вся історія відбувається як чітко окреслене в композиційному плані дійство з ключовими промовами дійових осіб) відсилає читача до барокового (шкільного в українському варіанті) театру. Проглядає також слід утопії – в повісті розгортається проект соціального устрою, сатира на людство урівноважується оптимістичним фіналом, який мусить переконати читача в привабливості запропонованого проекту.

Перш ніж приступимо до аналізу твору, варто згадати про деякі перипетії в історії європейської культури, які випали на долю алегорії.

Як відомо завдяки середньовічній і сучасній герменевтиці, алегорія протягом тисячоліть слугувала жанровою молекулою: на її основі оформилась байка, притча (парабола), утопія, бароковий театр (морально-дидактичні п'єси з різними під-жанрами), у ХХ столітті цей театр повернувся в численних різновидах модерного театру (від драми ідей до драми абсурду), літературної казки та інших винайдених чи оновлених форм.

У Середньовіччі сформувалася алегореза: спосіб тлумачення біблійних текстів, побудованих на алегорії. У період Ренесансу алегорія допомогла увійти в культуру в осучасненому вигляді всім персонажам грецько-римської міфології. Саме завдяки алегорії ворожі християнському світосприйняттю боги-кумири стали місткими персонажами культури. Алегорія сформувала бароковий театр і дійшла логічного завершення в естетиці класицизму. Її надто дієвий дидактичний потенціал повернувся зрештою супроти неї. У добу романтизму алегорія стала об'єктом критики як утілена анти-поезія. Її раціоналізм, схематизм, умоглядність дали щедрю поживу прихильникам емоційно-інтуїтивної творчості і символу як найбільш поетичному засобу. Протягом ХІХ століття поширилась і

утвердилась як хрестоматійна істина антитеза алегорії й символу, остаточно закріплена в статтях символістів.

У 1920-ті роки ці процеси відстежив і проаналізував Вальтер Беньямін, на матеріалі німецької барокової драми. Беньямін не відкрив у напівзабутому явищі XVII століття якихось художніх цінностей, вартих повернення: німецьке бароко було блідою копією бароко іспанського („Німецькій бароковій драмі так і не вдалося розкласти риси персонажа на тисячу складок пишного вбрання алегоричної постаті, як це вмів Кальдерон”) [2, с. 201], але зате виявив неймовірні інтенції алегорії. Беньямін вступив у полеміку з традиційною думкою щодо моралізаторської (отже, непоетичної) ролі алегорії. Він окреслив поле культури, яким опікувалась тривалий час алегорія, і наголосив на багатьох її незаслужено забутих заслугах. Зокрема, зауважив і таке: „Бароко утвердило в німецькій орфографії написання іменників з великої букви. У цьому виявилось не лише прагнення пишності, але й фрагментація, дисоціація, властива алегоричному світосприйняттю. Без сумніву, спочатку більшість слів, написаних з великої букви, набували для читача алегоричного звучання. Розбита на скалки мова перестає бути просто засобом спілкування і, як новонароджений предмет, утверджує свою гідність поруч з богами, річками, добродіями і тому подібними реаліями, в яких проглядає алегоризм” [2, с. 220]. Для німецької традиції це один здобуток, для європейської – дещо інший. Велика літера в написанні абстрактних понять чи неживих предметів і явищ утвердилась у містичній літературі, у риторичній практиці, стала дієвим засобом акцентуації й увиразнення понять, власне, експресивним засобом. Та й про ефект фрагментації і дисоціації варто пам’ятати: вже в контексті експресіоністської поезики XX століття.

На жаль, праця Беньяміна, поцінована як науковий здобуток з деяким запізненням (завдяки зусиллям Т. Адорно), увійшовши в перший ряд світової літературно-критичної думки, суттєво не змінила ставлення до алегорії. Досі зберігається у всіх енциклопедично-словникових джерелах антитеза символ / алегорія за критеріями поезія / дидактика, природність / раціоналізм, багатозначність / двозначність. Не йдеться про те, щоб зняти цю антитезу (вона справді існує, Беньямін теж її не оминає), йдеться про незнищенність маркерів у цьому протиставленні. Як і два століття тому, алегорія виганяється за межі поетичного (власне мистецького) висловлювання. Що ж до жанрових заслуг, то вони нібито теж всі в минулому (кому тепер цікава байка? Та й більшість новітніх притч

обходяться без алегорії). Тому надто відверто прив'язані до алегорії твори ХХ століття вже апріорі здаються повчальною літературою для шкільного застосування. Хоча насправді алегорія, не питаючись ні дослідників, ні митців, увійшла в мистецтво ХХ століття повноправною господинею. Саме її треба назвати призвідницею експресіоністського стилю, починаючи з творів метра німецького експресіонізму Ф. Ніцше і завершуючи французьким (і не тільки) театром абсурду. Як зауважив П. Паві, алегорія, майже зникнувши з мистецтва у ХІХ столітті, „зринає у пародійно-войовничих формах експресіонізму (Ведекінд) та в *театрі агітпропу* або в притчах Брехта („Кар'єра Артура Уї”, „Сім головних гріхів” [3, с. 36].

Якщо подивитися на творчість Турянського під цим кутом зору, слабші твори, написані після повісті „Поза межами болю”, виглядатимуть уже не такими слабкими: Турянський намагався відрефлектувати те, що знайшов інтуїтивно-емоційним способом, і завершити процес чітким усвідомленням власної естетики. І він ніяк не міг обійти алегорію у своїх цілеспрямованих пошуках.

Отже, в глибині лісу відбувається велике зібрання звірів, суд над Вовком, який обізвав Малпу людиною. На думку всіх присутніх, Малпі було завдано жорстокої образи, винуватець мусить бути покараний. Суд відбувається за законами і правилами звіриного царства: вину треба довести незаперечно, базуючи на різноманітних фактах. Поважні вчені звірі отримали доручення і провели неупереджене слідство. Кожна промова присвячена тій чи іншій ваді людини. Усі порівняння людини і звіра виявляються викривальними щодо людини, поступово, від промови до промови, розгортається грандіозна картина людської нищості.

У звинуваченнях супроти людини актуалізуються різні історичні реалії. Наприклад, у промові доктора Ведмеденка порушується тема канібалізму, але набуває звучання зовсім несподіваного: „Людоїдство між людьми – се наслідок непоміркваності, глупоти й бездушності вчорашнього голопупенка. Замість задовольнитися розвалом дотеперішнього коронованого ладу та змагати поволі й обережно до здійснення рівності і свободи між людьми, перейняв неграмотний, недосвідний і голодний голопупенко ненажерливу душу від свого попередника деспота та перейшов його тисячу разів жорстокістю, лакомством та кровожадністю” [5, с. 174–175]. Ця промова вочевидь належить „тварині” з антиреволюційними поглядами, представляє кут зору на новий лад (тобто соціалізм) з позицій аристократичної інтелігенції, загалом видає світоглядну (навіть політичну) позицію

автора, підводить під типове для алегорії моралізаторство, але це моралізаторство оживає завдяки цілком несподіваному повороту думки.

Бестіарій повісті підкреслено „інтернаціональний”, у лісі зібралися звірі всіх широт. Попри це, автор час від часу актуалізує „українське питання”. Наприклад, Кабана і Коня попросили розіграти взаємини ляхів і українців, аби проілюструвати абсурдність національного поневолення. Кабан усіх потішив доброю грою, а „Кінь мусив наслідувати українську оспалість, задуму, меланхолію, українську недостачу рухливої діяльності”, тому не сподобався публіці. Але доповідач Лис Микита сказав, що Кінь зіграв добре, бо саме таким і є правдивий українець, і роз’яснив: „Народ, який співає „Згинуть наші вороженьки, як роса на сонці”, не зможе скоро вибитись на волю, бо він не розуміє ось якої життєвої правди: вороженьки не гинуть, як роса на сонці, лиш воріженьків треба вбити, знищити, як нахабних щурів. А потім, панове! Що за м’якість, що за душевна розхлябаність обдарювати кривавого тирана титулом „вороженько”...” [5, с. 181]. Знову алегорія обертається парадоксом, дивує несподіваним поглядом на, здавалось, давно відоме.

Звірі пам’ятають усі докази людей щодо їхньої переваги чи навіть вищості стосовно звірів. Особливо дражлива для зібрання в лісі тема – звинувачення в жорстокості хижаків, які вбивають інших звірів. Доктор Сич проілюстрував свою доповідь яскравими картинками і зробив переконливий висновок: „Що нам доказують усі мої виводи й сі картини, які ви якраз бачили? Вони доказують лиш одну правду, непохитну і тверду, наче граніт: коли звірі для необхідного утримання життя мусять убивати других звірів і людей, то це називається по-людському „звірство”, коли ж люди вбивають людей не для втихомирення голоду, тільки для задовільнення своїх уроджених поривів самолюбства, жорстокості й варварства, то се по-людському зветься „культура” [5, с. 164].

У наведеному фрагменті (як і в багатьох інших) з’являється свого роду анти-алегорична настанова: адже справді, практика називати жорстоких людей звірами, тваринами, вовками дуже поширена, і це саме алегоричний слововжиток. Окреслюється тонкий нюанс, пов’язаний з філософією мови, адже дуже часто усталена назва заступає сам названий предмет, унаслідок узвичаєного слововжитку світ реалій стає менш відчутним і самодостатнім. Отже, мова перестає називати те, що насправді потребує усвідомлення і називання, а починає виконувати зворотню функцію, блокує

сприйняття, відмежовує свідомість від реальності, яка вимагає діяльних стосунків. Такі й подібні, дуже важливі для літератури як мистецтва слова речі, активно осмислювали майже всі модерністи, які щось маніфестували. Символісти-імпресіоністи вертались до первісного звукопису, футуристи орфографічними експериментами намагались оновити затерті слова, сюрреалісти відшукували в слові-метафорі архаїчну образність. Таким самих зусиль потребувала й алегорія (у цьому сенсі праця Беньяміна з'явилася цілком вчасно), але, на жаль, поодинокі знахідки губилися в морі негачії. Своєю словесною грою (вивернути назву, повернутись до первісного зв'язку між означником і означуваним) Турянський знайшов дієвий спосіб змінювати кут зору на ті чи інші соціальні явища.

У промові доктора Борсука несподіваним чином сковородинські ідеї сродної праці переплелись з новочасними ідеями ворожнечі природи й цивілізації: „Отже, силою сього закону вовк ніколи не перекинеться в соловейка, соловейко в зайчика, гієна в голуба, кертиця у крілика, блоха в коника-стрибунця й навпаки. Як же ж воно в людей? Се тяжко висловити. Одним словом: анархія. Людина, що має всі здібності на ватажка горлорізів і лицарів у борні проти сьомої заповіді Божої, стає звичайно дипломатом; кандидат на добру няньку – генералом; швець засідає на міністеріальному стільці; міністр шиє чоботи; чоловік дитину колише; жінка бавиться в політику та клене матір-природу за те, що дітей не родять чоловіки, а жінки” [5, с. 216].

У всіх доповідачів знайшлося достатньо аргументів, які доводили вину Вовка. Звинувачення людства сягає апогею, коли, вкладена в уста Сатани, розгортається метафора життя / пекло: „Він почав порівнювати своє царство з морем огню на світі та переконався, що ціле його пекло – се дитяча забавка в порівнянні до справжнього пекла на землі. Супроти реву, гуку, шуму, крику й розпачі на землі вражали стогони грішників у його пеклі, наче невинне цвірінькання пташенят перед сном. Кров'ю й огнем облиті люди на світі, що кидались на себе з якимось п'яним завзяттям, лишали далеко в тіні всі пекельні постаті, які видались Сатані нараз білими, блідими й нагадали йому невинних ангелів. Та й увесь його вогонь був слабкий, жовтий, наче солом'яний у порівнянні до кипучого виру світового пожару” [5, с. 250].

Під вагою вбивчих аргументів Вовка присудили до смерті, але потім виправдали, бо виявилось, що перед тим, як обізвати Малпу людиною, Вовк з'їв п'яного чоловіка. Так сатира переходить у

гротеск і набуває тотального негативізму. Якби твір завершився на цій ноті, перед нами була б хоч і новітня, але цілком традиційна алегорична сатира. Але раптом сюжет обертається інакше, адже на сцену вийшла нова дійова особа, яку ніхто не впізнав. Володар зібрання, цар Лев не зміг витримати погляду променистих очей дивної істоти: „Нараз нестерпуче, крайньо гнітуче очікування стало розвіватися. Очі царя Лева, з котрих промовляла могутня сила, що їй на ім'я закон природи, почали несподівано заходити опоною непевності і слабості перед новим єством, з очей котрого сяяла спокійна, могутня й велична одна сила, яку створили: Найглибше страждання, Найвища Мудрість і Надземна Любов”. „Хто ти?

Нове єство мовило: „Я Творчий Дух у слабій тілі людини” [5, с. 296–297]. Розповідається нова, вже не сатирична, а поетична притча: „Мільйони й мільйони літ лежав Дух буття на хмарах безконечної тьми.

Він був безмежно великий.

Та проте він був безмежно слабкий, бо в чорнім лоні тьми він був скований мільйони й мільйони літ сном повної несвідомості самого себе” [5, с. 300]. Завдяки людині Дух буття зміг пробудитися і пізнати себе. Дізнавшись, хто такий Творчий Дух, цар Лев поступився своїм місцем царя: „Жий, найліпший сину творіння, й будуй у наших живих істот храм для Духа буття. Помагай своїм творчим словом і ділом Найвищої Мудрості, Найглибшого Страждання й Надземної Любові покорити Найвищому Духові тьму та запанувати всемогутньо в душі всіх своїх дітей” [5, с. 309]. Суцільні великі літери ніби справді повертають нас до традицій шкільного театру, але, водночас, гіперболізують зображення, надаючи патетиці й риториці величі експресіоністського звучання.

Після слів Лева ожив чоловік: „О, сонце, земле, всі живі істоти, брати мої! Я хочу жити, бо ви своєю силою створили найбільше чудо: Дух Творіння воскрес в моїй душі! Чую, як він росте в мені і я расту з ним і піднімаюся до нього. О, вічний Дух! Ти розбуджуєш в моїх грудях нову віру в сонце майбутніх поколінь. Ти кажеш мені, що найвища ціль буття – жити для живих істот і підіймати їх до божеської висоти. О, Духу Творіння! Ти даєш мені загублену весну молодості й сили” [5, с. 311].

Отже, сповнений вбивчої сатири твір про ницість людини завершується гімном на її честь. Щось подібне ми вже бачили в літературі модерністського періоду: сатира анти-утопічного гатунку в романі В. Винниченка „Сонячна машина” завершується мажорним фіналом із суто утопічною вірою в побудову досконалого суспільства.

Сатира укупі з утопією вертають нас до алегорій Ренесансу. Саме так чинили всі гуманісти, починаючи Т. Кампанеллою і завершуючи пізнім Шекспіром: нищівна сатира потрібна як головний аргумент на користь перебудови світу за тим чи іншим раціональним проектом. Тут сатира й утопія глобалізують проблематику і створюють перепади в емоційному насиченні. З антитези народжується експресивна оповідь, яка іншим способом порушує проблеми, загострені першою світовою війною, проблеми, які Турянський так вражаюче і яскраво показав у повісті „Поza межами болю”.

Алегорія керує засобами зображення в кількох напрямках: це загальна жанрова форма (суд звірів як алегорія Вищого суду), це система персонажів, або ж дійових осіб (кожен звір отримує людську роль, але не за відповідною рисою характеру, а через умовний розподіл поміж звірів людських соціальних ролей), і це численні засоби нарації. Власне, саме наратив, побудований як репліки учасників судового процесу, виводить алегорію за межі жанротворення, надає їй завдання стилетвірного. У наративі фактично всі жанрові дискурси видозмінюються. Байка руйнується через актуалізацію протиставлення звірі / люди з перевернутими маркерами. Якщо байка використовує звірів як маски людини, то тут звірі мусять бути, насамперед, самими собою, саме так вони можуть протиставлятися людству як менш зіпсована спільнота. Бароковий театр проглядає фрагментами, у ключових промовах-звинуваченнях. Але наратив суттєво епізує й ускладнює подію. Моралізаторство барокового театру гине під тиском надмірної експресії.

Стиль твору визначає алегоризм. Найперше це прийом очуднення чи одивнення: завдяки перевернутому сюжету (не людину обізвали вовком чи мавпою, а мавпу назвали людиною) формується специфічний тип оповіді, який надає всьому відомому екзотики й яскравого колориту. Фрагментарність забезпечується зміною промовців, глобалізм і сатиричність – кутом зору кожного персонажа. Звірі в ролі „серйозних” викривачів людини – цей прийом дозволяє загальники насичувати живими емоціями й робити їх художньо переконливими. Йдеться про відомі, багато разів викриті вади людини без залучення індивідуального досвіду, тобто про публіцистичність (пряме мовлення) і памфлетність (викриття з пафосом). Отже, жанр з багатьма жанровими дискурсами, суміш алегоричних жанрів, з'єднаних у цілість авторською позицією. Інакше кажучи, це досить яскрава модерністська проза експресіоністського стилю. Алегорія „утримує” і жанр, і стиль повісті.

1. *Аверинцев С.* Софія – Логос. Словник / Сергій Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 1999. – 464 с.
2. *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы / Вальтер Беньямин ; [пер. с нем. С. Ромашко]. – М. : Аграф, 2002. – 288 с.
3. *Паві П.* Словник театру : [пер. з фр.] / Патріс Паві. – Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.
4. *Печарський А.* Манія величі чи аберація сприйняття? [Електронний ресурс] / Андрій Печарський. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2008/11/04/manija-velychi-chy-aberacija-spryjnjattja/>.
5. *Турянський О.* Поза межами болю. Дума пралісу/ Вибране / Осип Турянський. – К. : ВЦ „Академія”, 2015. – 312 с. – (In crudo).

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИНТЕНЦИИ АЛЛЕГОРИИ: „ДУМА ПРАЛЕСА” О. ТУРЯНСКОГО

Мария Васильевна Моклиця
orcid.org/0000-0001-7984-4377
moklytsja@gmail.com

*Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой
Кафедра теории литературы и зарубежной литературы
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки
Пр. Воли, 13, 43025, г. Луцк, Украина*

Аннотация. Опровергается тезис о второстепенности произведения „Дума пралеса” Осипа Турянського. Аллегореза повести позволяет отобразить жанровое своеобразие произведения, показать его экспериментальный характер. Аллегория определяет несколько жанровых дискурсов повести (басня, притча, барокковый театр, сатира, утопия), характер их соединения и стиль. Благодаря перевернутому сюжету (прием остранения: звери в роли обвинителей человека) формируется специфический тип повествования, придающий изображению яркий колорит. Фрагментарность построения обеспечивается сменой монологов, глобализм и сатирический пафос – углом зрения каждого персонажа. Публицистичность (прямая речь) и памфлетность (развенчивание с пафосом) подчинены экспрессионистской цели глобализации главных проблем человечества. „Дума пралеса” – жанр со многими жанровыми дискурсами, смесь аллегорических жанров, соединенных в единое целое авторской позицией.

Ключевые слова: Турянський, „Дума пралеса”, аллегория, экспрессионизм, жанр.

GENRE AND STYLISTIC INTENTIONS OF ALLEGORY: “DUMA OF VIRGIN FOREST” BY O. TURYANSKY

Mariia Moklytsia
orcid.org/0000-0001-7984-4377
moklytsja@gmail.com

*Department of Theory of Literature and Foreign Literature
Lesya Ukrainka Eastern European National University
13 Volya Avenue, 43025, Lutsk, Ukraine*

Abstract. In article refuted existing in the history of Ukrainian literature thesis on artistic helplessness novel “Duma of virgin forest” by O. Turyansky. Turyansky known as the author of the story “Below the pain”, a work dedicated to the events of World War I, written in the expressionist style. “Duma of virgin forest”, at first glance, is the antithesis of the famous story genre. It is an allegorical work, in which animals are collected in the forest for the trial of mankind. It is proposed to the allegorical method of interpretation of the text (allegoreza), which serves to highlight the genre originality of the work, show it experimental. Allegory defines a number of genre discourses story (fable, a parable, a Baroque theater, satire, Utopia), the nature of their connection and style. Due to the plot inversion (beasts as prosecutors person) formed a specific type of narration, which gives the image a vivid color. Fragmentation of construction provided a change of monologues, globalism and satirical pathos – the angle of view of each character. Journalistic (direct speech) and the pamphlet (unmasking pathos) are subordinated to the goal of globalization expressionist main problems of mankind. “Duma of virgin forest” – the genre with many genre discourses mixture allegorical genres combined in a single unit author's position. The most important quality of the creation – is the use of allegory as expressionist reception. Turyansky, emotional type of person, found his version of expressionism intuitively, shouting about the tragedy in the story “Below the pain”. “Duma of virgin forest” - work that helped the author to understand the components of the expressionist style, in particular, the role of allegory in expressionist worldview.

Key words: Turyansky, “Duma of virgin forest”, an allegory, expressionism genre.

References

1. Averyntsev S. *Sofiia – Lohos. Slovnyk* [Sofia – Logos. Dictionary]. Kyiv, 1999, 464 p. (in Ukrainian).
2. Benjamin W. *Proiskhozhdenie nemetskoj barochnoi dramy* [The Origin of German Baroque Drama]. Moscow, 2002, 288 p. (in Russian).
3. Pavis P. *Slovnyk teatru* [Dictionary Theatre]. Lviv, 2006, 640 p. (in Ukrainian).
4. Pecharskyi A. *Maniia velychi chy aberatsiia spryiniattia?* [Megalomania aberration or perception?]. Available at: <http://litakcent.com/2008/11/04/manija-velychi-chy-aberacija-sprynjattja/> (accessed 1 September 2016). (in Ukrainian).
5. Turianskyi O. *Duma pralisu* [Duma of virgin forest]. Kyiv, 2015, 312 p. (in Ukrainian).

Suggested citation

Moklytsia M. Zhanrovo-styl'ovi intentsii alehorii: “Duma pralisu” Osypa Turians'koho [Genre and Stylistic Intentions of Allegory: “Duma of Virgin Forest” by O. Turyansky]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2016, no. 94, pp. 183–193. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 31.10.2016 р.