

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ФІЛОЛОГІЧНІ СЕМІНАРИ

**ХУДОЖНІ СТИЛІ, ТЕЧІЇ, НАПРЯМИ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ
АСПЕКТ**

Випуск 15

Київ 2011

Рецензенти:

д.ф.н., проф. Я.В.Вільна

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

д. ф. н., проф. Г.Ю.Мережинська

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рекомендовано вченою радою Інституту філології
(протокол № 3 від 21 жовтня 2011 року)

У збірнику вміщено наукові студії учасників філологічного семінару «Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства», діяльність якого відновлена у 1996 році з ініціативи кафедри теорії літератури та компаративістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка та з участю Українського наукового інституту Гарвардського університету, Варшавського університету, Університету Масарика (Брно, Чехія), Тбіліського університету та Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України. У 15-у випуску щорічника публікуються матеріали чергового семінару, тема якого – «Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект».

Видання розраховане на науковців, викладачів вищої школи, учителів, аспірантів і студентів-філологів.

Статті публікуються в авторській редакції.

Адреса редакційної колегії: 01033, Київ, б-р Тараса Шевченка, 14, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедра теорії літератури, компаративістики та літературної творчості (кімн. 117, тел. 239-32-34).

Редакційна колегія: М.К.Наєнко, д-р філол. наук, проф. (голова); А.О.Ткаченко, д-р філол. наук, проф. (заст. голови); Н.І.Бернадська, д-р філол. наук, проф. (відп. ред.); О.Г.Астаф'єв, д-р філол. наук, проф.; Г.Ю.Грабович, д-р філос. наук, проф. (США), Л.В.Грицик, д-р філол. наук, проф.; В.Г.Дончик, д-р філол. наук, проф., акад. НАН України; С.П.Козак, д-р філол. наук, проф., акад. НАН України; Н.В.Костенко, д-р філол. наук, проф.

ЗМІСТ
ВСТУПНЕ СЛОВО

Михайло Наєнко,

д-р філол. наук, проф.

ХУДОЖНІ СТИЛІ, ТЕЧІЇ, НАПРЯМИ: СИНОНІМИ ЧИ СЛОВЕСНІ
ЗАМІННИКИ?..... 5

ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Ярослав Поліщук,

д-р філол. наук, проф.

АВТЕНТИЗМ

(СПРОБА ДЕФІНІЦІЇ ХУДОЖНЬОГО НАПРЯМУ ХХІ СТОЛІТТЯ)..... 11

Анатолій Ткаченко,

д-р філол. наук, проф.

ШЕДЕВРИ І ШУХЛЯДИ..... 17

Ніна Бернадська,

д-р філол. наук, проф.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК СТИЛЬОВА ОЗНАКА СУЧАСНОГО
УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ 25

Ніна Анісімова,

к. філол. наук, доц.

ЕСТЕТИЧНА ПЛАТФОРМА ПІЗНЬОГО ПОЕТИЧНОГО МОДЕРНІЗМУ:
ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ..... 33

Людмила Рева,

к. філол. наук, доц.

НЕОРЕАЛІЗМ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ ТА КРИТИЦІ:
ІСТОРИЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИЧНИЙ ЕКСКУРСИ..... 40

Сніжана Жигун,

к. філол. наук, доц.

НЕОРЕАЛІЗМ VS РОМАНТИКА ВІТАЇЗМУ: СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНІХ
СВІТІВ 53

В'ячеслав Левицький,

аспірант

МІСЬКИЙ ТЕКСТ ЯК “МІСЬКИЙ СТИЛЬ”
(ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ ТА СПРИЙНЯТТЯ)..... 59

Марина Єщенко,

здобувач

АБСУРД: ОЗНАКА СТИЛЮ ЧИ ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ СУЧАСНОГО
НОВЕЛІСТА 63

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ І КРИТИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Тетяна Вірченко,

к. філол. наук, доц.

СПЕЦИФІЧНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО КОНФЛІКТУ ЯК ОЗНАКА МАНЕРИ
ДРАМАТУРГА В ПЕРЕХОДОВУ ДОБУ 75

Олена Колінько,

к. філол. наук, доц.

ПОЕТИКА СТИЛЮ В МОДЕРНІЙ НОВЕЛІ
ПОРУБІЖЖЯ ХІХ-ХХ СТ..... 84

Анна Степанова,

к. філол. наук, доц.

ЕТАПИ РАЗВИТИЯ ФАУСТОВСКОЙ КУЛЬТУРЫ: РОМАНТИЧЕСКИЙ ТИП
ФАУСТОВСКОГО СОЗНАНИЯ 93

Роман Козлов,

к. філол. наук, доц.

«МОЛОДЕЧИЙ РОМАНТИЗМ» ДРАМАТУРГІЇ ІВАНА ФРАНКА:
ХРОНОТОПНИЙ ВИМІР 101

Ігор Хворостяний,

аспірант

КАТЕГОРІАЛЬНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КОНЦЕПТУ СВОБОДИ В ДИСКУРСІ
ХІХ СТОЛІТТЯ..... 108

ВСТУПНЕ СЛОВО

*Михайло Наєнко,
д-р філол. наук, проф.*

ХУДОЖНІ СТИЛІ, ТЕЧІЇ, НАПРЯМИ: СИНОНІМИ ЧИ СЛОВЕСНІ ЗАМІННИКИ?

Автор висловлює найзагальніші думки про історію й теорію художніх стилів, функціонування в літературі течій і напрямів, вияви цих категорій в класичному та сучасному літературному процесі. Йдеться також про полемічний характер теоретичних поглядів на цю проблему.

Ключові слова: літературна творчість, стилі, течії, напрями, методи, культурні епохи, художнє мислення.

В статье затронуты общие вопросы художественных стилей, течений и направлений в классической и современной литературе. Функционирование их автор рассматривает в историческом и теоретическом плане, останавливается на полемических моментах в затронутой проблеме.

Ключевые слова: Литературное творчество, стили, течения, направления, методы, культурные эпохи, художественное мышление.

The author expresses the most general idea about artistic styles history and theory, functioning in the literature of trends and directions, expressions of these categories of traditional and modern literature. It is also about the polemical nature of theoretical perspectives on this issue.

Keywords: literary creativity, style, trend, trends, methods, cultural era, artistic thinking.

Ця тема в історії й теорії літератури вважається майже вічною. Вона виникла одночасно з самою літературною творчістю, коли з'явилася потреба означити індивідуальний, а згодом і загальнолітературний тип художнього мислення певного автора чи групи (школи) їх. Найдавніші європейські стилі дійшли до нас з античної Греції; спочатку лише в архітектурному (дорійський, іонійський, корінфський ордени) та музичному (іолійський, іонійський та інші лади) мистецтвах. У літературі про різні стилі першими заговорили самі письменники, а за ними й філософи-літературознавці. Така розмова могла б і не виникнути, якби всі письменники писали... однаково. Уявіть собі (свого часу кепкувала Леся Українка) один великий олівець, один великий аркуш паперу і всі письменники, по черзі (очевидно), однаково воркують біля них і komponують однаковий (той самий, тобто) текст. Такого не буває в принципі, робила висновок поетеса. Справді, античні автори звернули увагу на те, що пишуть усі ніби однаково й про те ж саме, але в чомусь – інакше. Оце «в чомусь – інакше» і змусило дослідників літератури шукати тієї інакшості.

Майже всі новочасні літературознавці звикли починати будь-які розмови про літературу з Платона чи Аристотеля. Але в нашому випадку Аристотеля ще

й на світі не було, як про стилі заговорив... комедійний драматург Арістофан. У комедії «Жаби» (405 р. до н. е.) він ніби пробує розібратися, хто ж із трагіків – Есхіл чи Евріпід – пише вагоміше, тобто – чим (у змісті, очевидно, і в формі) відрізняються тексти цих двох авторів. Для цього Арістофан використовує комічний прийом: кидає на терези по жмені віршів Есхіла й Евріпіда і визначає, що Евріпід усе-таки... «важчий» як драматург. Літературознавці досі переконані в думці, що цю комедію («Жаби», тобто) «можна розглядати як перший літературно-критичний твір античної літератури, в якому порушувалися важливі проблеми театральнo-драматичної критики» [1,353].

За рік до смерті Арістофана народився Аристотель і з-під його стиля (палички для писання) й народилася наука про стилі в художньому мисленні письменників. Щоправда, народилася незвично, як на пізніше наукове уявлення про стилі. Аристотель в одному місці своєї «Поетики» говорить, що письменник пише про людей, які кращі за нас, гірші за нас, або такі, як ми. Це був уже підступ до розуміння **стилю** письменницького мислення. Але як філософ, Аристотель говорив і про **метод** мислення, продовжуючи чи розвиваючи при цьому відповідне вчення свого вчителя Платона. Платон називав *методом* спосіб осягнення мети, слідування певній ідеї, а Аристотель у *методі* бачив поєднання практичного вміння і наукового дослідження. Це теж, по суті, було міркування про стиль, однак – у науковому розумінні. В 30-х роках ХХ ст. в СРСР поняття **методу** було поширене на всю мистецьку творчість, чим, по суті, поняття **стилю** було звульгаризованим, оскільки воно ототожнювалося з стилістикою. В європейському літературознавстві на шлях такої вульгаризації ніхто не став, там **стиль** залишався бути **стилем**, а його значення в українській філософії та літературі утвердив Д. Чижевський, створивши свою відому студію «Культурно-історичні епохи» [2,24-35]. Тут означено, що українська культура (література – зокрема) «пройшла» кілька епох, які пізнаються в стилях наукового і мистецького мислення. Відтак можна говорити про стилі античної літератури, ренесансний, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, пізніші модерністські стилі (натуралізм, символізм, неоромантизм, неореалізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм і т. д.). Розглядаючи ці стилі в українській літературі, наголошував Д. Чижевський, можна стверджувати, «що українська культурна історія справді була завжди реально зв'язана з культурним розвитком європейського світу. І то не в розумінні постійної “залежності” від “Заходу”, не в тому розумінні, що український розвиток завжди підлягав західним “впливам”, відбивав на собі ті культурні стилі, що панували на Заході, переймаючи їх відтіля... Сенс застосування загальноєвропейської схеми культурного розвитку до українського минулого лежить в тім, що цим самим український культурний розвиток мусимо визнати складовим елементом загальноєвропейського, українську культуру – елементом європейської цілості... Україна як частина європейської культурної цілості переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить» [2,29]. Ідеться в цьому висловлюванні про ширші за стиль поняття – культуру, епоху, історію, але все починається таки зі стилю, спочатку

індивідуального, авторського, а потім і напряду чи течії, які об'єднують стилі авторські, індивідуальні. І тут напрошується ще одне звернення до міркувань Д. Чижевського. «...Епохи, – писав він, – схарактеризовані за стилями, є не хронологічно обмеженими урізками часу, а “надчасовими” цілостями; до центральних з'явищ цих цілостей тяжать часто окремі з'явища, що стоять досить далеко від них, входячи хронологічно в рамки іншої доби, іншого “часу”. Лише коли нам вдасться таким засобом усистематизувати матеріал історичного минулого, ми можемо бути певні, що застосування схеми культурних стилів (чергування двох типів мислення – тяжіння до простоти, реалістичності зображень і до ускладнених, метафоричних форм. – М. Н.) може бути плідним та продуктивним» [2,33].

Уточнення, яке я зробив у дужках, наводить на думку, що визначення стилів можливе лише завдяки заглибленню в поетику творчості. Поетика – головний означник стилю, а відповідно й напряду та течії в ньому. Прийнято вважати, що поетиці давніх стилів (аж до романтизму й реалізму) властива наративна, ейдична форма відтворення дійсності, а в модерний і постмодерний час практикується так звана художня модальність, за якою стиль мислення визначається «образними поняттями». Щоправда, деякі теоретики постмодернізму не вдаються до термінів на зразок «стилю» чи «модальності». Принаймні в відомій «Енциклопедії постмодернізму» (укр. переклад 2003 р.) їх немає, але інші літературознавці (зокрема – в Росії) ними оперують. Скажімо, С. Аверинцев, М. Андрєєв, М. Гаспаров та ін. [3]. Вони знаходять у поетиці найновішого часу деякі відгуки «старих», хоча й модифікованих, стилів. І це – закономірно. В художньому мисленні є своя історична тяглість і до неї не можна не прислухатися. Елементів романтизму чи реалізму не цуралися часом навіть наймодерніші письменники. Леся Українка, наприклад, зазначала, що реалізм і романтизм у багатьох випадках єднаються між собою, а футуристи говорили, що саме вони – найбільші в літературі реалісти. Постмодерні автори теж переконані, що вони мислять реалістичними категоріями, от тільки проблема – як назвати їхній стиль, який (хочемо того чи ні) не схожий на жоден із стилів «старих». В одній із доповідей, яка буде пропонована учасникам нашого семінару, пропонується термін «автентизм». Можливо, він і приживеться; відомо ж, що всі раніше пропоновані терміни на означення стилів були спочатку незвичні, ніби випадкові чи відносні щодо точності їх, але з часом їх брали на озброєння різні науковці і вони ставали загально- чи більшістю науковців прийнятими.

Чому не можна обійтися без означень чи й назв стилів? Бо йдеться, власне, про первісний матеріал стильової методології, яка досі залишається чи не найбільш продуктивною в тлумаченні головного інгредієнта твору – його художності. Художньо-стильова методологія дає можливість розпізнати в тексті його стрижень – індивідуальний голос автора і ту «речовину», яка єднає різні складові твору і робить його цілісним. Завдяки цій методології можна викласти судження про будь-який твір буквально в кількох рядках. Ось одне судження Д.

Чижевського: «Деякі сцени в повістях (із «Вечорів...» М. Гоголя. – *М. Н.*) – наслідування німецьких романтичних оповідей... написані “високим” стилем і поєднують мотиви народних казок та легенд із власними творчими знахідками автора... Повісті... (за всієї їхньої краси) – це не просто дуже поетичні твори; у них уже звучать дві важливі теми, які пізніше цілком захоплять Гоголя: віра в існування двох (можливо, більше) світів, один із яких – бісівські сили, що помирають лише після того, як зваблять чи зіпсують людину» [4,148, 150]. Інший приклад: про одну з найзагадковіших поетичних збірок П. Тичини «Замість сонетів і октав» у радянські часи написано чимало нісенітниць тільки через те, що в ній шукали... недопроявленого соцреалізму. І не знайшовши, пішли випробуванням у радянських умовах шляхом: збірку репресували, поклавши на полицю кадебешного спецховища. А поет був (усього лиш!) модерним символістом, і в цій збірці запропонував... символізм протиставний (як у вічно молодих романтиків!). Кожен твір у ній – це два твори: «строфа» й «антистрофа». Суть такої форми (традиції її, до речі, йдуть від Софокла, Ронсара, Тютчева й деяких інших поетів минулого) – в поверненні (з *грецьк.* – повернення назад); це означає, що до основного мотиву першого твору («строфи») поет ще раз повертається в другому («антистрофа») і, відтак, розвиває його не тільки симетрично, а й асиметрично – протиставно. Поетичний мотив від цього глибшає, набуває поліфонічності, символізує відкритість, осмислювану романтиками незавершеність світу тощо. В такому ж ключі можлива розмова про кожен «двоєдиний» твір збірки, і не треба ніякого шматування її на 150 чи й більше сегментів, як пропонував Р.Барт щодо новели Е.По про Вальдемара, холодного розумування над якими не витримає жоден з нормальною психікою і критик, і читач. А нечитані, не аналізовані критикою тексти – літературний баласт...

Якою мірою все це має стосунок до сучасного літературного процесу? Адже йдеться про речі, які стали історією і звідти їх ніяким робом не висмикнеш, ніякою теорією їх не переінакшиш. Усе там – як на долоні: у першому випадку зародження однієї з романтичних традицій, а в другому – з її розвитком, тобто – продовженням. Це не одразу сприймається: як, П. Тичина у своїх «строфах» і «антистрофах» продовжував М. Гоголя? Виявляється, що так! На рівні стилю (романтичного стилю), в якому сформувалося кілька напрямів, вони єднаються. А чи не споріднені з ними і найцікавіші літературні явища останніх кількох років – чотири романи у віршах Л. Горлача, що вийшли під однією обкладинкою («Слов’янський острів», 2008), прозовий роман В. Шкляра «Чорний Ворон» (2010), роман-нероман Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» (2011)? Або й новіші романи, повісті та поеми А. Дімарова («І будуть люди...»), Ю. Мушкетика («Останній гетьман»), Р. Іваничука («Орда»), М. Матіос («Солодка Даруся»), Б. Олійника («Трубить Трубіж»), Є. Пашковського («Останній жезл») та ін. Ризикую напоротись на «неспростовні» заперечення, але переконаний: все це література великого романтичного стилю. Тільки – в постмодерній обгортці. Українські письменники «не вміють» писати інакше, ніж

навчив їх великий полтавець М. Гоголь. Він-бо, та ще Т. Шевченко, не тільки дали поштовх саме цьому напряму в нашій літературі, а й створили, по суті, ту духовну Україну, в якій ми досі живемо. У «Самашедшому» Ліни Костенко лише «матерія» ультрасучасна, а дух залишився наскрізь гоголівським; «Останній гетьман» Ю. Мушкетика чи раніший роман «На брата брат» – теж від гоголівського «Бульби»; «Трубіж» Б. Олійника – це той же Шевченків «Кавказ», тільки з постмодерним вивертом. А про роман А. Дімарова, що має в заголовку слова Шевченка, чи про «Слов'янський острів» Л. Горлача з Шевченковим чехом Яном Гусом у центрі – годі й говорити. Як і про поему А. Григоренка чи роман Г. Штоня про одвічне протистояння Христа й Пілата... Хто мені на пальцях доведе, що це щось інше, ніж те, що започаткували Гоголь і Шевченко? Мова не про стилістику, яка може бути (й буває) абсолютно відмінною від гоголівської та шевченківської, а про дух великого стилю великих романтиків. З його жагучим прагненням ідеалу. Той, хто спробує вирватись із усього цього, дати інший характер українському думанню й почуванню, місцем для пам'ятника ще за життя може бути забезпеченим. Була, признаюся, сподіванка на О.Забужко чи Ю.Андруховича, але вони від роману до роману регресують чи, кажучи м'якше, виявляють якусь втому письма...

Нову і навіть новітню російську прозу, яка, до речі, теж запліднилася від М. Гоголя, Є.Маланюк називав (мабуть, з перебільшенням) «плагіаторською» (від Ф.Достоевського з його «ідіотами» до М.Булгакова з його «бегемотами» й «маргаритами», від А.Платонова з його «котлованами» до В.Шукшина з його «диваками» і т. д.). В українській літературі ж маємо все-таки не «плагіат», а органічний розвиток того, що помітили в українській душі М.Гоголь і Т. Шевченко і що потребуватиме до себе літературної уваги ще не одне десятиліття чи й століття. Хотів би помилитися, звичайно, бо працювати так довго в одному ключі – річ не тільки позитивна. Але хто буде докоряти іспанцям за те, що вони (як, до речі, й світ) досі перебувають у полоні Сервантесового «Дон Кіхота», чи полякам, що вони ніяк не можуть позбутися пан-тадеушівського культу А. Міцкевича, чи словенам, у яких досі (200 літ!) ятриться невігойна рана Ф. Прешерна? Ніхто...

Звичайно, розглядати в одній «обоймі» названі вище твори сучасних авторів – річ непроста... Але вищий пілотаж літературознавства в тому й полягає, що воно здатне бачити в лісі не тільки дерева, а й ліс. Чому від С.Єфремова чи Д. Чижевського з їхніми історіями українського письменства «просто так» не відмахнешся? Бо вони, кожен по-своєму і навіть з певною тенденцією, побачили в українській літературі **художню систему**. Якої, між іншим, «не бачила» жодна з радянських літературних історій... «Самашедший», «Слов'янський острів», «Чорний Ворон» чи «Трубить Трубіж» – це теж частина великої системи, пояснити яку можна лише стильовим критерієм. У літературі немає нічого, крім стилю; в ньому можуть бути якісь напрями, течії чи ще вужчі інгредієнти, але змістова суть його як означника від цього не зміниться.

Коротше кажучи, тема нашого семінару (якщо навіть хтось назве її ретроградною чи «шухлядною») має право на існування, бо містить чимало з'ясованих і нез'ясованих питань. Бажаю учасникам семінару наблизитися до них хоча б ще на один крок.

1. *Пащенко В., Пащенко Н.* Антична література. – К., 2001. 2. *Чижевський Д.* Філософські твори: У 4-х т. – К., 2001. – Т. 1. 3. *Аверинцев С., Андреев, М. Гаспаров М.* Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. 4. *Чижевський Д.* Історія російської літератури XIX ст. Романтизм. – К., 2009.

ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

*Ярослав Поліщук,
д-р філол. наук, проф.*

АВТЕНТИЗМ (СПРОБА ДЕФІНІЦІЇ ХУДОЖНЬОГО НАПРЯМУ ХХІ СТОЛІТТЯ)

Автор оцінює сучасну літературу у процесі її відходу від постмодернізму та творення нової естетичної парадигми. Дефініція нового художнього напрямку (автентизму) стає можливою на підставі узагальнення характерних ознак актуальної літературної творчості. Це її підкреслений біографізм, націленість на приватний людський досвід, на документальні джерела. Прикладами слугують твори Герти Мюллер, Оксани Забужко, Василя Шкляра, Ліни Костенко, Юрія Андруховича, Володимира Лиса.

Ключові слова: автентизм, постмодернізм, історія, текст, біографізм, документ, літературна творчість.

Автор оценивает современную литературу в процессе ее отхода от постмодернизма и создания новой эстетической парадигмы. Определение нового художественного направления (аутентизма) становится возможным на основании обобщений характерных качеств актуального литературного творчества. Это подчеркнутый биографизм, нацеленность на личностный опыт, ориентация на документальные источники. Автор приводит примеры из творчества Герты Мюллер, Оксаны Забужко, Василя Шкляра, Лины Костенко, Юрия Андруховича, Владимира Лыса.

Ключові слова: аутентизм, постмодернізм, історія, текст, біографізм, документ, літературне творчество.

The author estimates modern literature in the process of her walking away from post-modernism and creation of new aesthetic paradigm. Determination of new artistic direction (аутентизма) becomes possible on the basis of generalizations of characteristic internalss of actual literary work. This is an underline orientation on biography, whether personality experience on documentary sources. The author makes examples from work of Herta Muller, Oksana Zabuzhko, Vasyl Shklyar, Lina Kostenko, Yuriy Andrukhovych, Volodymyr Lys.

Keywords: authentism, post-modenism, history, text, biography, document, work.

Питання: а що там, за горизонтом, завжди інтригувало літературознавчу науку. Хоча вона чітко відділяє свої повноваження від функції літературної критики, проте сконцентрований теоретичним літературознавством багатуший потенціал проектує світло також на сучасну художню творчість. Адже звіряти її живу алгебру гармонією вже вироблених та утверджених знань про літературні напрями та стилі минулих епох не просто цікаво, а й корисно. Ця операція наближає нас до розуміння актуальних літературних текстів у ширшій перспективі, в якій вони вкладаються в історичний колобїг естетичних цінностей та ідей.

З іншого боку, передбачення щодо розвитку літератури майбутнього великою мірою наражені на ризик. Адже художня творчість – не та галузь, якій можливі точні прогнози й де можна все прорахувати чи виробити якусь непомильну

формулу. Можна натомість говорити про певні засади або тенденції, які оприявнюються в поточній літературі. На цьому, власне кажучи, й зосередимо увагу, цілком виразно водночас усвідомлюючи відносність наших оцінок, їхню умовну шкалу.

Наша спроба означити сутність щойно народжуваного у ХХІ ст. художнього напрямку, попри певну авантюрність самого задуму (з чого вповні здаємо собі справу), спирається на спостереження та зіставлення різного калібру. По-перше, у контексті постмодерну та постмодернізму – епохи й відповідного напрямку, що найсильнішою мірою вплинули на сучасний етап розвитку літератури й мистецтва загалом. По-друге, на ширшому тлі естетичних напрямів новітнього періоду, з огляду на своєрідність української культурної ситуації, в якій вони були представлені та співдіяли зі значним и відмінностями щодо західного літературного канону, який зазвичай буває покладений в основу теоретичного літературознавства.

Формація постмодернізму стає пунктом зворотного відліку для мистецтва ХХІ ст., що б там не казати [2]. Те, що в постмодернізмі сприймалося зі знаком «+», у наш час перетворюється на свою зворотну подобизну з від'ємним знаком, і навпаки. Однак це не лише формальне коливання маятника, свого часу зображене у схемі Д. Чижевського. Новий естетичний напрям своєрідно засвоює уроки постмодернізму, відштовхуючись від його естетичних здобутків та пріоритетів. І це дозволяє дефініювати його місце в історичній тяглоті культурних епох. Без багатого культурного досвіду постмодернізму, а також властивих його різній фазі аберацій, профіль нового художнього напрямку був би невиразним.

Важливою ознакою сучасного літературного процесу стала цивілізаційно-культурна реорієнтація українського письменства, коли воно волею-неволею входить у нові європейські та світові контексти. На жаль, вона виглядає половинчастою та непослідовною. Загерментизованість нашої літератури чіпко утримує її в рамках традиції, а всілякі спроби „відкривання” дискурсу та емансипації від застарілих форм наражаються на гострі звинувачення у відступництві та зраді щодо власної національної ідентичності. Тому-то дискусії щодо майбутнього тривають, хоча нині виглядають все більше млявими та принагідними. Утім, вони вже відіграли свою видатну, справді історичну роль у процесі трансформації нашого суспільства. Авторка монографії про українські літературні дебати доби Незалежності Оля Гнатюк пише: „...Бурхливість цієї дискусії та її врізноманітнення вважаю за самодостатню цінність після десятиліть задекларованої одноголосності. (...) Справді, українські письменники та інтелектуали зуміли протягом кількох років витворити кілька принципово відмінних дискурсів та багато різних концепцій культури і способів перетворення культурної ідентичності” [5, 327].

Водночас не можна не помічати й того факту, що в нашому культурному просторі з'явився за цей період новий читач, що відзначається культурною відкритістю та неупередженістю. Маю на увазі молодь, для якої вже не промовляє ані соцреалістична, ані нацреалістична патетика, яка прагне

впізнавати в літературі сучасні побутові реалії, а не забути атрибутику часів запорозького козацтва та Мазепи з Дорошенком. Поверховий патріотизм та відверта заанажованість самі по собі перестали бути вартістю. Від літератури вимагається певна відстороненість од наріжних істин та наближення до звичайного, буденного в різних формах і виявах. Більше того, нерідко бажаним виявляється поміркований скептицизм, що добре протиставляється поверховій патетиці, маркованій як явище віджилого, спровофанованого стилю.

Неймовірне нагромадження текстів, що постає неодмінним явищем глобалізації та культурної відкритості, викликає спантеличеність у принципах добору творів для читання, у критеріях літературної творчості. Сучасне мультимедійне суспільство затирає різницю між автором та інтерпретатором чужих думок (переписувачем, рескриптором), оригінальним чи компілятивним письмом, доцільною інтертекстуальністю чи розчиненістю в обігових текстах. Нова кондиція літературної творчості, що постає на наших очах, дозволяє говорити про незворотність змін, про утвердження таких критеріїв красного письменства, що своєрідно реабілітують компіляцію або елементи „масової” літератури. Разом із тим цей новий досвід дозволяє по-іншому поглянути на цілу літературну традицію, перечитуючи її за принципом палімпсеста.

Нарешті, залишається пояснити термін, який ми вжили для дефініювання художнього напрямку XXI ст. Автентизм (від латинського *authenticus*, що означає справжній, достовірний, відповідний самому собі) – слово багатозначне. У сучасному вжитку воно використовується зокрема для назви однієї з ідеологій, яка в основних ознаках проявляється на посттоталітарних теренах, зокрема в Росії [4].

У літературі автентичним вважають твір, написаний у тому самому місці та при тих самих обставинах, що й зображені в ньому, на противагу творові вимисленому. Установлення автентичності ще з античних часів вважається справою критики, котра аналізує зміст і форму (це внутрішні критерії), а також звіряє їх зі свідченнями інших осіб (зовнішні критерії). Таким чином, автентизм – напрям, який бере в основу принцип автентичності, себто максимальної достовірності зображуваного. Очевидна річ, це не вперше трапляється в історії літератури: згадаймо хоча б традиційний реалізм, який пережив кілька фаз блискучого розвитку в минулому.

Новий автентизм, однак, успішно бере на озброєння дотеперішній досвід: для нього аксіоматичною є множинність людського поняття правди й неможливість знайти єдину об’єктивну рацію. Через те він спирається передусім на біографічний досвід самого автора або тих типів, які найближчі авторові.

У сучасній критиці вже з’явилися окремі судження, що кваліфікують становлення нового художнього методу, зокрема його опертя на документалізм та біографічний досвід. Так, В. Агеєва у новій праці, присвяченій верифікації модерністичного канону української літератури XX ст., пише так: «На кінець XX ст., опинившись у постмодерному карнавалі симулякрів і стомившись від надмірної легкості буття, ми знову запрагли автентичності» [1, 45]. В іншому місці тієї самої

праці вона додає: «Саме постмодерністська абсолютизація відносності, «розсправжнення», розпредмечення, віртуалізація світу породжує спрагу автентичності, мабуть-таки, сильнішу, ніж будь-коли досі» [1, 53].

Новизну та оригінальність щойно народжуваного напрямку ХХІ ст. випадає показати у схемі, зіставляючи окремі його ознаки з властивостями постмодерного письма, від якого відштовхуються прибічники автентизму.

Постмодернізм	Автентизм
Культивує множинність, плюральність культурних світів, рівновартість різних людських історій	Передбачає одну наративну версію як домінанту (за наявності інших, допоміжних)
Руйнує класичний канон, творить альтернативні канони	Відновлює класичний канон як норму й оптимум
Розвиває різні експерименти (формальні, стильові), активно використовуючи досвід <i>авангарду</i>	Тяжіє до класичної прозорості та ясності, до формальної досконалості
Використовує документи, автентіку, правду життя як поле для гри, колекціонування, маніпуляції	Відновлює культ автентичності, ключове значення документу для художньої творчості. Реабілітує автодокумент, біографізм у літературі
Поєднує реальне і фантастичне з преферуванням другого	Поєднує достовірність і вимисел з акцентом на першому
Десакралізує творчий акт, проголошує принцип конструювання (укладання) тексту	Здійснює нову сакралізацію творчого акту, повертає авторові й читачеві свідомість таємниці творчості, її феноменальності
Утверджує авторитет оповіді, самодостатність нарації коштом знецінення фактографічного пласту твору. Заміняє фактаж штучними означниками (<i>симулякрами</i>)	Утверджує авторитет факту, перипетії, що відсуває на другий план яскравість оповіді, тим більше ставить під сумнів її самодостатність.
Робить ставку на поп-культуру, масу, висміюючи та демонізуючи засади високої культури. Утверджує неможливість (незатребуваність) елітарних цінностей у сучасному світі	Відходить від стандартів поп-культури, декларує розрив з нею. Формує коло втаємничених, сакралізує почуття вузької спільноти цінностей

У поданій вище схемі ми торкнулися лише найзагальніших характеристик. Вона, як усяке теоретичне узагальнення, виглядає сухою та надто абстрагованою. „Оживити” цю схему можна, звертаючись до прикладів актуальної літератури, яка підтверджує зазначені вище тенденції. Якщо говорити про українську літературу, то такими прикладами є найзначніші твори останніх років. Це романи Василя Шкляра «Чорний ворон» (2009), Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» (2009), Володимира Лиса «Століття Якова» (2010), Сергія Жадана «Ворошиловград» (2010), Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» (2011). Свідомо обмежую приклади, хоча до цього ряду можна залучити і

драматичні твори, й навіть поезію, яка сьогодні здебільшого живиться конкретним враженням і концентрує увагу на предметній деталі.

У зарубіжній літературі також знайдемо немало слухних прикладів для нашої схеми. Варто звернутися хоба б до творчості Герти Мюллер, Нобелівської лавреатки 2009 року, авторки шокуючого роману «Гойдалка дихання» (2009; український переклад Наталки Сняданко вийшов друком у видавництві «Фоліо» в 2010 році). Ширше про цю авторку вже доводилося писати [3, 159–179], зокрема з приводу її нового роману про репресії та депортації сталінської пори, опертого на конкретному біографічному досвіді одного з в'язнів. Однак не лише цей роман, а й уся творчість (особливо есеїстика з вражаючим біографізмом) авторки міцно пов'язана з культурою документу, з автобіографічною підкладкою художнього образу.

У творах сучасної літератури важко переоцінити націленість на максимальну достовірність, а також фронтальне звернення до біографічного досвіду, часто також використання документальних джерел для верифікації художньої оповіді. Кожен з авторів прагне на свій спосіб переконати читача, що його твір – це принаймні людський документ, а не звичайний художній вимисел. Саме орієнтація на автентику зближує ці різні тексти, вона дозволяє говорити про спільну властивість як підставу для визначення художнього напрямку ХХІ ст.

Характерним є звернення до практики автентизму навіть тих письменників, які задекларували себе прибічниками розкутого постмодерністського письма. Так, Юрій Андрухович побудував свій роман-інтерв'ю «Таємниця» (2007) таким чином, що книжка не тільки цілком оперта на досвіді життя самого автора, а й, що більше, є спробою перегляду уроків власної біографії на ширшому тлі суспільної історії другої половини ХХ ст. Звісно, можна сперечатися про те, наскільки Андрухович щирий у своїй умовній сповіді, а наскільки він використовує цю форму, аби містифікувати читача (про це слушно писали критики). Проте як би ми не оцінювали цю властивість, фактом лишається, що матеріалом для роману письменник обрав саме власний життєвий досвід, концентруючи на ньому увагу читача. Так само й новий, ще не завершений твір Ю. Андруховича, як свідчить автор, матиме автобіографічний характер. Це «Лексикон приємних місць», у якому в алфавітному порядку будуть представлені статті про міста, в різні часи відвідані автором.

Оцінюючи твори сучасної літератури, варто замислитись над тим, яке значення має в них документальний чинник. Навіть поверхове уявлення пересвідчує, що чимале. Автори широко практикують документальні фрагменти, які послідовно вмонтовують у наративну канву своїх творів. До цього прийому часто вдаються і Герта Мюллер, і Василь Шкляр, і Оксана Забужко. Чи маємо тут справу лише з прагненням надати оповіді більшої достовірності? Звичайно, так, але не тільки. Ідеться також про поєднання двох дискурсів – художнього та документального, адже таке поєднання має потенціал до відновлення, відсвіження сили художнього слова, його впливу на читача.

Звернемо увагу й на те, що сучасні письменники принципово декларують повернення до уроків історії, заманюючи читача в інтригу з переосмисленням минулого. Цей ефект будується на ревізії підручникових істин про історію, на явній полеміці з її хрестоматійним тлумаченням, а також на відкритті в минулому досі не зауважених людських драм і трагедій, що мають універсальний вимір і своєрідно кореспондують зі світом переживань нашого сучасника. Однак письменників цікавить не загальний, а саме приватний аспект історії, її індивідуальне переживання, яке найчастіше не збігається із загальниковими уявленнями та виявляє таким чином значний евристичний потенціал. Цей аспект є добрим означником автентичності в сучасній літературній творчості. Він засвідчує націленість на суб'єктивну, а не загальну й всеобіймаючу істину. І саме в цьому плані письменники відкривають для себе новизну, зображуючи неповторність, непрогнозованість, непоясненність кожної конкретної людської історії та протиставляючи такі сюжети стереотипним уявленням читача.

Є ще одна прикметна ознака автентизму. Зі стрімким поширенням мультимедійного світу втратив свою привабливість чинник фантастики, гри уяви. Адже умовно-фантастичні світи, які раніше вважались ексклюзивними (представлені в романах чи окремих фільмах), нині стали загальновідомими й розтиражованими. На це працює ціла розважальна індустрія, забезпечуючи споживачів комп'ютерними іграми, серіалами, коміксами тощо. Комп'ютерна гра з історичними персонажами та реаліями, з екзотичними пригодами або уявними мандрями в далекі світи чи в не менш віддалене майбутнє (плюс різноманітні ефекти, що роблять віртуальну дійсність відчутною, достовірною) – це втілена мрія фантастів кількох поколінь. На тлі цього процесу, що призводить до втрати престижності й унікальності фантастичного, знаменна зворотна тенденція. Вона проявляється в тому, що в очах сучасників зростає вартість особисто пережитого, живого, відчутого, відрефлектованого досвіду. Звідси й бере початок потреба перечитувати історію з віднайденням у ній сюжетів досі маргіналізованих – конкретних людей чи малих суспільних груп. Відбувається прикметна інверсія функцій, коли гра, вимисел перетворюється в щось монументальне під впливом сучасних медійних засобів, зате глибока і вправана імітація, яка є основою художньої творчості, править у нашому сприйнятті за щось справжнє, автентичне, істинне. Із цієї інверсії функцій сповна користується письменство наших днів, коли кладе посилені акценти саме на біографізм й достовірність, коли сприймає людину з позицій конкретно-суб'єктивного гуманізму і цим збагачує приватний досвід кожного з нас, читачів.

1. *Агеєва В.* Апологія модерну: обрис ХХ віку: статті та есеї / Віра Агеєва. – К.: Грані-Т, 2011. – 408 с. (Серія: De profundis). 2. *Енциклопедія постмодернізму* / За ред. Ч. Вінквіста та В.Тейлора; [пер. з англ.]. – К.: Основи, 2003. – 503 с. 3. *Поліщук Я.* РЕвізії пам'яті. Літературна критика / Ярослав Поліщук. – Луцьк: Твердиня, 2011. – 216 с. 4. *Семенов С. П.* Итак, что такое Аутентизм и каково его происхождение? / Сергей Семенов // *Електронний ресурс: <http://semenov-sp.ru/autentikasiya/autentizm.html>. Зчитано 20.10.2011* р.5.*Hnatiuk Ola.*

*Анатолій Ткаченко,
д-р філол. наук, проф.*

ШЕДЕВРИ І ШУХЛЯДИ

Розгляд літературних феноменів насамперед крізь призму їх належності до того чи того напряму призводить до вихолощення неповторних художніх особливостей конкретних творів чи підтягування їх під заздалегідь наготовані схеми. Докладно проаналізовано один із новітніх виявів цього хронічного симптому вульгаризації, висловлено дискусійні міркування.

Ключові слова: Василь Стефаник, новела "Новина", експресіонізм, символізм, реалізм.

Рассмотрение литературных феноменов прежде всего сквозь призму их принадлежности к тому или иному направлению чаще всего приводит к выхолащиванию неповторимых художественных особенностей конкретных произведений или подтягиванию их под заведомо уготовленные схемы. Подробно проанализировано одно из новейших проявлений этого хронического симптома вульгаризации, высказаны дискуссионные соображения.

Ключевые слова: Василь Стефаник, новелла «Новость», экспрессионизм, символизм, реализм.

Consideration of literary phenomena first of all through a prism of their accessory to this or that direction more often leads to that it becomes empty the unique art features of concrete products or to their pulling up under obviously prepared schemes. One of the newest displays of this chronic symptom of vulgarization is analyzed in detail and debatable observations are made.

Keywords: Vasyl Stefanyk, novella "News", expressionism, symbolism, realism.

«Єретичні думки» – так чи не з метою автоіронічного самозахисту назвав розділ своєї статті «Національне мистецтво» Б. І. Антонич, уже самим заголовком готуючи вихід за межі усталених догм. Статтю опубліковано 1933 р., а догматична хура й досі там. Тому, вперше навівши деякі з тих слухних думок у своїй статті 1993 р. [8], мушу час від часу їх нагадувати: а що, як хтось та прислухається. Одним із фетишів літературної критики поет і естетик-феноменолог називає поняття напрямів: «Намагаються за всяку ціну втиснути кожного мистця в якусь шухляду, приклеїти йому дешеву етикетку якогось напряму. Чи поняття мистецької течії справді потрібне, важне та конечне? Чи мистецькі напрями дійсно існують в об'єктивному розумінні цього слова, цебто чи справді мистецьке життя кожної епохи розпадається на поодинокі струї й замикається без залишків у їхніх рамах? Одним словом, чи мистецтво творить напрями? Назви видумують здебільше критики, щоб таким дешевим способом облегшити собі завдання, повклатати мистців до готових шухляд і мати святий спокій, або другорядні мистці, щоб звернути увагу на себе й свою нецікаву творчість. Хай собі, але фетиш напрямів є шкідливий для молодих і некритичних

початківців (або й непочатківців), бо викликає дурійку епігонства. *Пам'ятаймо, що мистецтво творять мистці (одиниці), а не напрями.* Пікассо це знаменитий маляр, але має на собі щось аж чотири наліпки. Вийміть його з шухляд ізмів!» [1, 588. Вирізнення автора].

Наводжу широкі цитати, бо вони потрібні для ілюстрації: ніщо не є абсолютно новим, «наймодернішим з модерних» (вислів Антонича) у цьому світі. У підручнику, вперше виданому 1998 р., багато в чому погоджуючись із цими твердженнями, я водночас говорив і про об'єктивну потребу в науковій систематизації, отже й необхідності «вкладати митців до “шухляд”, розіставляти їх по “поличках” історичних періодів, художніх напрямів, течій, шкіль, угруповань тощо. Звичайно, це призводить до неминучих спрощень, але й дає змогу в разі потреби “вийняти” митця з певної, відомої вже нам “шухляди” чи “полиці” й розглядати його творчість індивідуально, спростовуючи, підтверджуючи, поглиблюючи, увиразнюючи і т. д. попередні “наліпки”. Інакше ми мали б величезну і, можливо, прекрасну гору найрізноманітніших виробів книжкової продукції та закладеної в ній “художньої інформації” всіх часів, народів, жанрів, стилів, у якій годі було б розібратися і навести бодай поверховий “лад”, що даватиме змогу вирізняти на загальному тлі першорядні величини. Та й початківцям це може не лише заважати, а й допомагати. Наприклад, позбавляйтесь *епігонства* і шукати власне *стильове* обличчя не навпомацки, не в орієнтації на окремі взірці, а в осягненні всієї сукупності попередніх здобутків. Це не виключає вибіркового підходу та особистих уподобань, а навпаки, сприяє їм, але вже не на рівні простого наслідування» [8, 414–415].

Не відмовляюся від цих міркувань і тепер, а все ж мушу вряди-годи нагадувати гостріші думки Антонича, бо навіть його «єресь» поки що не пробиває чи то наукову зарозумілість, чи то, частіше, нові та ще новіші різновиди «ізмізації» (гумористичний «термін» Ю. Івакіна). Обмежуся лише одним прикладом, зате проаналізую його докладно.

Досить тривалий час вітчизняні літературознавці відносили творчість В. Стефаніка лише до реалізму, цитуючи відомі вислови про нього М. Горького та І. Франка. Нині, особливо після появи і в Україні праці Олександри Черненко «Експресіонізм у творчості В. Стефаніка», почали покvapливо перекидати його в іншу шухляду – експресіонізму. Далі мушу вдатися до просторої цитати із посібника «Українська поетика», деякі положення підкреслю та прокоментую вставками у фігурних дужках курсивом.

Отже, на думку автора посібника В. Пахаренка, найбільше непорозумінь виникає тоді, коли «Новину» починають трактувати у реалістичному ключі:

«Тоді знавці нашого народного життя ХІХ ст. з подивом і обуренням заявляють, що трагедії, подібні до описаної в новелі, були не те що нетиповими, а вкрай винятковими. В українських селах траплялося дуже мало серйозних злочинів, жінки радо допомагали вдівцям з малими дітьми, тим паче покутські

села належали до найбільш освічених і заможних у Галичині. {А як же бути з іншими новелами, бодай «Камінним хрестом», «Злодієм»? І не тільки Стефаниковими творами? І пощо тоді заможним селянам так нетипово, «без язика», їхати світ за очі, до Канади, Бразилії, Аргентини? А хто ж то за такі анонімні знавці нашого народного життя, що «з подивом і обуренням заявляють»? Стосовно злочинів, то їм, знавцям, на жаль, не відома була укладена на основі документів епітимійних та судових справ книжка М. Сулими «Гріхи розмаїтій»[7]. Та й підозра постає, чи розуміються знавці на розрізненні документалістики і белетристики}. Але, з другого боку, Стефаник прямо-таки побожно любив селян і аж ніяк не міг зводити на них наклеп. {Авжеж! Тим паче, що й народився і жив він серед них, тож, напевне, і відчував більше та безпосередніше, ніж «знавці народного життя»}. У чому ж справа? А в тому, що новела зовсім не реалістична. Подія, описана в ній, і справді – як дехто з дослідників {знову анонім} дорікав авторові – невмотивована з погляду типовості {тут і далі зберігаю авторське написання} і традиційного психологізму {очевидно, нефрейдистського. А підозра посилюється: чи знають знавці, що в художньому тексті типове – не просто пересічне, а, як стверджував один із фундаторів цього стилю М. Чернишевський, «нещо видаючеє в своем роде», що реалізм – не лише типізація, а й індивідуалізація?}, справді жодними причинами не можна виправдати Гриця, і автор того й не робить {а це й не вимагається від тих, що із «шухляди» реалізму. Ані Достоевський, ані Драйзер, ані Панас Мирний не виправдовували, а розкривали психічну мотивацію – хай це буде «традиційний психологізм», але він таки – одна з констант нормального собі реалізму [3]}. Попросту йдеться в новелі не про суспільно-побутові {ну навіщо ж таке звужене розуміння реалізму пропонувати викладачам, студентам, а оскільки це тлумачення перекочувало і в шкільні підручники – ще й учителям та учням!}, а про суто психологічні, навіть метафізичні проблеми, які знову ж таки розкриті у натяковій формі реалістичними засобами.

Ідея твору в тому, що людина для самооновлення, досягнення вічного життя мусить убити в собі своє егоїстичне “Я”, що прив’язує її до примітивного, гріховного земного світу. Пригледьмося: кажучи про вдівство та матеріальні нестатки Гриця, автор натякає на убогство його душі, психічної реальності {то вже дуже якомось нетипово треба «пригледжуватися», не вірячи очам своїм, щоб аж так перекрутити очевидне}. Дві доньки, котрих він ніяк не може нагодувати, – уособлення його самости, яка страждає, гине в його душевному убогстві, психічній примітивності (оте себелюбне “Я” не дає цій особистості “своїм життям до себе дорівнятись”). Холод, голод і пуста у Грицевій хаті – це стан його душі. {А що це, як не коментаторський, кажучи його ж словами, «наклеп на селянина»? Та ще й такий одверто лобовий? Мовляв, ніякий він не бідний матеріально, а вбогий душевно і примітивний психічно}. Єдине, що залишилося живого і світлого в тій хаті, – його доньки {таж тільки-но стверджувалося, що доньки – то не доньки, а уособлення самости, яка

страждає в психічній примітивності, хоча психічно примітивні люди не дуже здатні страждати взагалі, вони щасливі «як дурак на святі (В. Симоненко)». Але Гриць з жахом помічає, що й вони поступово мертвіють. По цьому герой зажурився, що аж почорнів. Але чим? Автор не каже, що їжею {а то треба казати? «Знавцям народного життя» цього мало? Але ж тоді не буде «стисло, сильно і страшно» не тільки М. Горькому, а й дипломованим філологам. Бо то вже буде не Стефаник}. Та й ходячи кілька днів по сусідах, Гриць не просить у них допомоги, хліба, не нарікає на голод дітей {виходить, сусіди теж душевно убогі, психічно примітивні, так не бачать, треба ще нарікати? А якщо й нарікав, то це треба описувати? Стефаникові? Тут або цілковите нерозуміння, невідчуття його манери письма, або цілковитий гіпноз мети: будь-що знайти в новелі ознаки експресіонізму, або і те, й те разом}. Зауважимо: «мертвими» він побачив дітей саме тоді, коли вони «глемедали», себто жували хліб. Спостерігши мертвиння дітей, батько кинувся не добувати їм харч, а молитися. Стефаник ніби натякає {а коментатор укотре ніби накидає читачам, що ж саме письменник повинен «ніби натякати»}, що йдеться не про фізичний, а про духовний голод, не про земні, а про трансцендентні проблеми. Аби ще раз підкреслити непричетність голоду до потоплення дітей {неземна, трансцендентна фраза! Так ніби адвокат захищає голод}, автор показує, як перед вбивством батько годує їх бараболею {певна річ, було б реалістичніше, суспільно-побутово-типовіше, якби він перед тим їх із'їв, але до того наприкінці XIX століття, справді, ще не довели заможних селян}. Гриць бачить, що тіла дитячі вже цілком омертвіли («полетіли би з вітром як пір'я»), живі і мають вагу ще тільки очі (дзеркало душі), вони «важили би так, як олово» (це символ духовного життя) {за всієї герменевтичної множинності, хіба можна так перетлумачувати цілком очевидне, зрозуміле порівняння: там пір'я, до якого нібито голод «непричетний», а там олово, яке ще тримає, наразі вставка про «дзеркало душі» мало того, що банальна, то ще й притягнута за вуха, бо коли ж це олово було символом духовного життя! Навпаки, олов'яними кружечками накривали очі небіжчика, щоб вони не розплющувалися, тож це радше протилежний символ, якщо так хочеться все символізувати: тіла вже полетіли б, як пір'я, в кращі світи, а олово очей ще тримає}. Отоді Гриць і вирішує врятувати ті живі ще очі своїх дітей (свою самість, душу) від остаточного змертвіння. Він іде топити дітей {не вір очам олов'яним: урятувати – значить утопити. І треба ж до такої високовченої казуїстики додуматися психічно примітивній, душевно вбогій людині!}. Це відбувається уночі, все довкола залите місячним сяйвом, на долині розстелилася ріка, «як велика струя живого срібла». Батькові, що «йшов довго лугами та став на горі», робиться неймовірно страшно і важко, «якийсь довгий огненний пас пече його в серце і голову». Лише після того, як кинув доньку у воду, йому полегшало, спав камінь з грудей. Про що йдеться у цій сцені? Вона наскрізь натякова, символічна {це вже втретє про символ, а він, до речі, не синонім натяку (то алюзія), та й не з шухляди експресіонізму, а нібито більше з символізму, тоді як експресіонізм, щоб стисло, – то картина Мунка

«Крик» – її репродукція є в посібнику}. Страх Гриця – це боязнь втратити оте своє егоїстичне “Я”. “Огнений пас”, “тяжкий камінь на грудях” – голос сумління, Абсолюту, що, попри страх, велить зробити саме так. {Тут, мабуть, не повернувся язик сказати несосвітенне: Абсолют, себто Бог (див. підкреслення нижче) велить топити дітей. Допоміг евфемізм: «зробити саме так». А може то наперед сконструйована ідея фікс велить не бачити за нею живого тексту?}. Звернімо увагу – зовсім нереалістична деталь: не можна, йдучи “довго лугами”, “стати на горі”. {Цілком реалістична. Річка в долині, а правий берег у наших річок найчастіше гористий. Німецьке *das Berg* (гора) і наше берег мають спільний корінь. Та й у Русові, рідному селі Стефаника, місцевість горбиста. Але навіть якщо цього й не знати, то є ж буквально наступне речення новели: «Спускалися в долину до ріки». А наступну гіперболу якраз і можна прочитати як експресіоністичне вкраплення: «Гриць скреготав зубами, аж гомін лугом розходився»}. Насправді мовиться про подолання гори себелюбства у душі героя, про вершинний Закон буття, який Гриць має виконати. Прикметно, що Гриць чинить усе у місячному світлі – це символ несвідомости. Але що робить герой? Він вкидає «живе олово» {немає у новелі словосполучки «живе олово», то вже коментаторська алхімія} у «живе срібло» (срібло символізує Абсолют), тобто сполучає своє духовне життя з абсолютним, вічним, приводить себе до Бога, подолавши у собі страх і гору егоїзму.

{Знову не вір очам своїм, бо у Стефаника так: «Над самою рікою не міг поволі йти, але побіг і лишив Гандзуню. Вона бігла за ним. Гриць борзенько взяв Доцьку і з усієї сили кинув у воду.

Йому стало легше, і він заговорив скоро:

– Скажу панам, що не було ніякої ради: ані їсти що, ані в хаті затопити, ані віпрати, ані голову змити, ані ніц! Я си карі приймаю, бо-м завинив, та й на шибеницу!» Оце так «сполучає своє духовне життя з абсолютним» }.

Тут пригадується, як Ф.Кафка пояснював свій погляд на смерть: “Нашим рятунком є смерть, але не ця”. Бо фізична смерть не є справжньою. Звільняє людину лише смерть нашого фальшивого “Я”. {Навряд чи просто так собі асоціативно «пригадується», швидше за все це й була телеологія такого немотивованого тлумачення чи запозичена з іншого тексту, зовнішня щодо «Новини» ідея, тобто це й кафкіанська шухляда, під яку підганялась «Новина» Але ж у Кафки, як і його персонажів, – інший менталітет, ніж у покутського селянина}. Те ж саме твердить і євангельська ідея про друге народження – не від тіла, але від Духа. Власне, про це йдеться в новелі. Чому ж Гриць відпускає старшу дочку? {Справді, чому не вкинув і це «живе олово» у «живе срібло»? Та ж на самому початку новели автор просто повідомляє новину: «Він хотів утопити і старшу, але випросилася». Можна заперечити, що то дуже поверхове пояснення. Але ж є і психологічно переконливе, після сцени каяття:

«Коло нього стояла Гандзуня і говорила так само скоро:

– Дедику, не топіть мене, не топіть, не топіть!

– Та як си просиш, то не буду, але тобі би ліпше, а мені однаково пацити, ци за одну, ци за дві. <...> Доці вже ліпше буде, як тобі. То вертайси до села, а я йду мелдуватиси. Аді, оцев стежечков йди, геть, геть аж угору, а там прийдеш до першої хати, та й увійди, та й кажи, що так і так, дедя хотіли мене утопити, але я си віпросила та й прийшла, аби-сте мене переночували. А завтра, кажи, може би, ви мене де наймили до дитини бавити. Гай, іди, бо то ніч.

І Гандзуня пішла.

І Гандзю, Гандзю, а на тобі бучок, бо як ті пес надигає, то роздере, а з бучком май безпечніше».

*Що тут коментувати? Аж ні, шухляда «-ізму» вимагає дотискати вельми довільне тлумачення: «Очевидно, таким чином автор наголошує, що людина вільна вибирати таке життя, якого сама прагне, – чи духовну, чи матеріальну його площину {А що, друга дочка – то вже матеріальна площина? Чому ж **обох** годував бараболою? І як же щодо стежечки «геть аж угору»? Адже, пам'ятаємо, що гора – то ніяка не гора, а гора «себелюбства у душі героя»... Не склеюється}. По здійсненні чину камінь спадає з грудей Гриця, бо він виконав веління своєї совісти, аби через терпіння, через спокуту очистити, оживити свою змертвілу, вбогу Душу».*

Я так докладно цитував, аби не бути звинуваченим у пересмикуванні. Як бачимо, цілком зрозумілий, психологічно переконливий текст за допомогою коментарів затуманюється до неймовірності, а часом навіть анекдотичності.

Стефаніків психологізм – лаконічний, але від того не менш разючий. Та й жанр новели-новини вимагає стислості, динамічності, експресивності (от у цьому – й експресіонізм, а не в пошуку карколомної мотивації). Стефанік, справді, кричить цією новелою, художнім твором, але кричить до тих, що вміють слухати, а не до мудрагелів-«знавців народного життя». Тимчасом не виправдувальна, але й не паплюжна мотивація вчинку Гриця Летючого (якщо вже його неодмінно треба пояснювати) може бути дуже проста: дитина чиста душею, тож батько, щоб позбавити її тілесних мук, бере гріх на себе, відтак її душа потрапить у рай. А річка і в дохристиянських віруваннях була богом (Бугом). Чи здатна бездуховна, егоїстична, психічно примітивна людина задля порятунку невинних дитячих душ загубити власну? Камінь з грудей спадає не тому, що виконав «веління совісти» (якийсь кошмар!), а навпаки, що задуманий великий гріх (чи здійснений «чин» – ба ні – злочин) уже позаду. А втім, не зовсім спадає той камінь, аж ніяк не спадає, бо, відіславши старшу дочку до людей і ладнаючись перейти ріку по дорозі до міста, Гриць вступив «у воду по кістки та й задеревів»? Почав молитися: «“Мнеоца, і Сина, і Світого Духа, Амінь. Очинаш, іжи ес на небесі і на землі...”». А прочитавши молитву, вернувся «і пішов до моста» [6, 58]. Отже, не зміг перейти-осквернити річку, де Доця, якій «вже ліпше»...

Праця О. Черненко, доводиться повторити, називається «Експресіонізм у творчості В. Стефаніка», а не творчості загалом. Та й без того цілком зрозуміло,

що навіть заради повноти «-ізмізації» навряд чи варто перекладати бодай окремих твір із шухляди реалізму в шухляду експресіонізму, та ще й сплутану з шухлядою символізму. Тож, уникаючи крайнощів, згадаймо й «старий добрий» вульгарнуватий соціологізм. Ось кілька цитат із передмови Людмили Дем'янівської до «Творів» письменника:

«1895 року в Галичині відбувалися вибори до сейму. Стефаник виїздить у села Східної Галичини, виступає на селянських зборах, агітує за “мужицького посла” до парламенту – Івана Франка...

В ці часи особливо широко перед Стефаником розкрилися “сільські гаразди”. В очах стояли чорні села, схожі на “жужлі, спалені гарячкою голоду давнього і довгого”» [2, 8].

«В людяності персонажів, яку письменник протиставляє нелюдяності життєвих ситуацій, криється внутрішній, психологічний конфлікт між людиною та середовищем. І цей конфлікт вражає нас своєю трагічністю. Справді, що може бути страшніше і потворніше за породжений обставинами суспільного буття конфлікт між любов'ю батька до дитини і прагненням її смерті? {*Теж невдалий зворот, не на рівні Стефаникового мовчання-крику*}. Між прагненням добра та щастя дітям і ясним усвідомленням тієї життєвої муки, на яку діти приречені? <...> Показуючи, як людина змушена силою обставин іти проти власного сумління, гідності, письменник тим самим виносить вирок суспільству. Конфлікт між людиною і середовищем, між здоровою, високою мораллю трудівника і жорстокою, звірячою мораллю капіталістичного суспільства, яка штовхає його на огидні, чужі людській природі вчинки, є, по суті, конфліктом соціальним. Так у творах письменника психологічне виступає як соціальне» [2, 13].

То педалювали соціальне, то переходимо до ірреального, впадаючи в крайностеманію (влучний термін В. Пахаренка). Але тоді принаймні не шукали далеких і силоміць притягнутих загальнолюдських аналогій, а наводили, наприклад, цитату зі статті Марка Черемшини «Стефаникові мужики», яка розкривала дуже своєрідні глобальні обшири: «Серед мужиків усього світу наш мужик у найгіршому положенні, з якого не може знайти виходу. Злягає на нього щораз, то інша, і щораз то лютіша форма кріпацтва, поневолення і голоду і давить його, як скала. І ніхто його не шкодує, ніхто йому не помагає, а навпаки, кожен його використовує» [2, 17]. Це підтвердилося і 33-го: використали мільйони «живого олова», не кажучи вже про цілком реальне, не символічне срібло й золото.

Варто нагадати й відомі застереження Кирила Гаморака «Не пишій так, пане Стефанику, бо вмрете». І він перестав: пауза тривала з 1902 по 1916 рік. С. Крижанівський: «Стефаник захворів на нервовий розлад, його опановують чорні, безнадійні настрої. Крім особистих болів, його дуже вражало тяжке становище галицького селянства, яке швидко обезземелювалося і масами емігрувало до Америки» [4, 9].

І. Драч, «Мовчанка Стефаника»:

Так, я трунар уже п'ятнадцять літ,
Бо кожне слово – то лиха обмова,
Гойдається мужицьке тьмище бід
На шибениці страченого слова...

І я питаю – чом ви мовчите,
Коли я вам підняв таке громов'я
І горе люду, чорне і тверде,
Боров, як борють власне безголов'я?!

Я вас питаю: як у пеклі дня
Ви, словом не розтерзані, живете,
Як вам смакують, о лиха бридня,
З крові новел підсмажені котлети?!

Я ж вам гармати слів повиставляв!
Я ж ніс за вас камінного хреста,
Аж захлинулась у сльозах земля!
Так чом же *вам* заціпило уста?!

Не лише буквальне, а й узагальнене, алюзивне звучання цієї інвективи стає зрозумілішим, коли взяти до уваги, що саме тоді, після заборони знятого Ю. Ілленком за Драчевою кіноповістю «Криниця для спраглих» фільму, разом з Л. Осикою творився шедевр – «Камінний хрест» за новелами В. Стефаника, теж прохолодно зустрінутий і офіційною критикою, і не підготованим нею глядачем. Болісно сприймалися і перепони на шляху до розуміння «простими людьми»: адже в коло постійних мотивів поета входило відчуття «провини безневинної», відповідальності за існування «*доль забутих*» («Дві сестри»), прагнення наблизитися до «*тієї єдиної озонної Правди*», до якої йдеш, «*обплетений кілометрами філософій, / Райдугами симфоній і місячних інтегралів*», і від якої «*Іноді тільки буваєш на відстані серця*» («Балада про дядька Гордія»). Вчуваємо тут і відлуння Стефаникового трагізму, від якого не заховатися на відстань шухляди.

Певний час В. Стефаника активно друкували в материковій Україні, 1928 р. її уряд призначив йому пенсію; 1933-го письменник відмовився від літературної премії, хоч і був уже три роки паралізований. Після цього в СРСР його перестали друкувати, а 1936-го він помер.

То хто ж він – реаліст, символіст чи експресіоніст? Він – геніальний Василь Стефаник. А моторошний реалізм його оповіді стає експресіоністським криком душі, а цілком реальний камінний хрест стає символом так, як символічним стає буквально все на цілком реальному похороні чи на весіллі, бо ж таки реально живемо і в духовному вимірі, а те відчуття єдності реального та ірреального загострюється за межових обставин.

1. *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво: (Спроба ідеалістичної системи мистецтва) // Антонич Б. І. Повне збір. творів / Передм. М. Ільницького; Упоряд., комент. Д. Ільницького. –

Львів: Літопис, 2009. – 968 с.; 2. *Дем'янівська Л.* Великі любов і скорбота // Стефаник В. Твори. – К.: Молодь, 1972. – С. 5–20; 3. *Наливайко Д.С.* Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХХ ст. // Інд. стилі українських письменників ХІ – поч. ХХ ст. : Зб. наук. праць. – К.: Наук. думка, 1987. – С.14-42; 4. *Крижанівський С.* Василь Стефаник : Критико-біографіч. нарис. – К.: Держлітвидав України, 1946. – 42 с.; 5. *Пахаренко В.* Українська поетика. – 2-е вид., доп. – Черкаси : Відлуння-плюс, 2002. – 320 с.; 6. *Стефаник В.* Вибр. твори. – Харків: Веста; Ранок, 2003. – 192 с.; 7. *Сулима М. М.* Гріхи розмаїтій: епитимійні справи ХІІ – ХІІІ ст. – К.: Фенікс, 2005. – 256 с. 8. *Ткаченко А.* Мистецтво слова: (Вступ до літературознавства) : Підручник для гуманітаріїв. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.; 9. *Ткаченко А.* «Шухляди», жар-птиця й хеппі-енд : До джерел новітньої української поезики // Літ. Україна. – 1993. – 15 лип.

*Ніна Бернадська,
д-р філол. наук, проф.*

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК СТИЛЬОВА ОЗНАКА СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ

У статті розглядаються стильові параметри сучасного українського роману крізь призму інтертекстуальності.

Ключові слова: сучасний роман, родинний роман, інтертекстуальність, стиль.

В статье рассматриваются стилевые параметры современного украинского романа сквозь призму интертекстуальности.

Ключевые слова: современный роман, семейный роман, интертекстуальность, стиль.

The article examines the stylistic parameters of modern Ukrainian novel through the prism of intertextuality.

Keywords: modern novel, a family novel, intertextuality, style.

У 1999 році в одному з інтерв'ю В.Медвідь переконливо стверджував, що «повноцінного роману ми ще не маємо. Кращі зразки у молодій прозі на межі романного обсягу і новелістичного мислення. Себто м і ф епосного, думного розуміння світу нам ще не скоро перебороти». Продовжуючи цю думку, письменник висловив гіпотезу, що зламним моментом може стати поява політичного (він «спроможний дисциплінувати л е д а ч к у в а т у українську думку, мисль, надати їй елітарного ограну»), а потім – філософського роману [1,124]. Як засвідчують реалії сучасного літературного процесу, відомий прозаїк помилявся, але подібна помилка із розряду тих, які не засмучують, а радують, оскільки романістика останніх десятиліть розпросторюється новими творами, які активно обговорюються, а, головне, об'єднують українську спільноту краще, ніж політичні лозунги, баталії і провокації. Так, В.Даниленко у цікавій спробі нетрадиційного прочитання творчого життя останніх десятиліть (маю на увазі книгу «Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес» [2]) вивершує рейтинг 50 найкращих сучасних українських повістей і романів кінця ХХ - початку ХХІ ст. Першість у ньому веде роман, займаючи 43 позиції із 50, і цей

реєстр досить строкатий: від «Московіади» Ю.Андруховича до «Не думай про червоне» С.Пиркало. Уже сьогодні цей перелік можна доповнити: С.Жадан опублікував «Ворошиловоград», Анатолій Дністровий – «Дрозофілу над томом Канта», Т.Зарівна – «Вербовую дощечку», В.Слапчук – «Жінку зі снігу», О.Забужко – «Музей покинутих секретів», М.Матіос – «Майже ніколи не навпаки...» тощо. Новітня українська проза дарує досліднику цікавий матеріал, зокрема для осмислення її стильових тенденцій. Спробу класифікувати роман сьогодні за стильовими ознаками зробила Т.Гундорова [3], а її ідеї підхопила й розвинула Р.Харчук [4], запримітивши у сучасній прозі гілку неонародницьку, постмодерну й «покоління підлітків», творчість якого також належить до постмодерного виміру. Універсальним джерелом стильових знахідок в українській епіці кінця ХХ - початку ХХІ ст. стає обігрування класики – як національної, так і зарубіжної. Сучасні українські прозаїки, створюючи ефект текстового хаосу, ведуть гру не тільки на рівні змісту, а й форми, пропонуючи читачеві інтертекстуальний код, експериментуючи в рамках прозових жанрів, коли на перший план виходить “зробленість” речі, ускладненість оповідного прийому.

Визначальна особливість роману В.Слапчука “Дикі квіти” (2004) помічена в одній із рецензій із промовистою назвою “...типові характери в нетиповій літературі” [5]. Отже, яку “дорогу” вибрав автор, оминаючи чи, навпаки, використовуючи матрицю класичного роману і водночас постмодерністського?

У центрі твору – звичайна, навіть банальна історія середньостатичної молоді української сім’ї, створеної як помста головної героїні Лариси за зражене кохання. Подружні стосунки у такій родині досить своєрідні, а дитина – маленький хлопчик, покинутий сам-на-сам зі своїми хвилюваннями й тривогами – закономірно перебуває на маргінесах батьківської турботи й материнської усечасної опіки. Типовість такої ситуації завдяки її інтертекстуальному обігруванню і руйнується, і набуває нових смислових відтінків і нюансів водночас. Сприяє цьому ключовий мотив (і образ) “диких квітів”, алюзійний до відомої фрази Максима Горького “Діти – квіти життя” з оповідання “Колишні люди”, яка виникла на основі твердження “діти – живі квіти землі”. Цей вираз, іронічно видозмінений, уже довгий час популярний, особливо в молодіжному середовищі: “Діти – квіти життя, але краще, якщо вони квітнуть на чужій клумбі”. Його використовують тоді, коли хочуть позірно-байдуже висловити своє ставлення до дітей, а вік і фізіологія людини диктують: час відтворювати себе, продовжувати рід. У В.Слапчука діти (хоч буквально розповідається про одну дитину) – дикі, тобто позбавлені щасливого дитинства, гармонійного впорядкованого світу, осердя якого – люблячі один одного і своїх дітей батьки. Такі діти кинуті напризволяще, часто стають об’єктом маніпуляцій батька або матері, або обох зразу, і навіть педагогіка діда чи бабусі не може врятувати дитину від самотності у такій сім’ї. “Якби Степанович був механізмом, то про нього можна було б висловитися, що працює він у двох режимах “добрий” і “неконтрольований” [6,84], хоча батько вважає його

“нормальним пацаном”. Проте якраз поняття “норми” у цього хлопчика, який зростає у родині, котра нагадує арену бойових дій, дуже і дуже своєрідне: він віртуально лається перед гостями (пародія на класичну ситуацію у домашній педагогіці – дитина декламує вірші перед знайомими, родичами, демонструючи перші успіхи, а батьки з того радіють); свій мікросвіт заселяє, коли відсутня справжня батьківська і материнська опіка та любов (хлопчика ж відправляють на перевиховання до баби в село), образами не казок, а сучасної масової культури – ніндзя, спецназівці у чорних масках, Майк Тайсон, Майкл Джексон найчастіше згадуються у його діалогах та монологах (це типова ситуація: дитина за відсутності батьківської уваги й теплоти “приятелює” з телевізором, який стає її головним вихователем); виявляє гіперінтерес до проблем статі, бо, власне, це те, що не може не хвилювати підлітка, але й у роз’ясненні цього делікатного питання батьки самоусуваються, заклопотані гіпертрофованими образами один на одного (на такому подієвому ряді вибудовується “дитяча” книга). Зображений у такому ракурсі персонаж, хлопчик – це виклик потужній у світовій літературі традиції змалювання дитинства як острівця радості, світлого пізнання життя, коли навіть перші проблеми, вагання, прикросі все одно щасливо розв’язуються під надійним батьківським крилом. Сильова домінанта цих творів близька до ідилії, бо світ зображується у них, сповнений гармонії, добра, впорядкованості. Проте В.Слапчук творить антиидилію з відчутними алюзіями до атмосфери “Зачарованої Десни” О.Довженка. Перегукується система персонажів – спокійний дід, але він постійно зраджує своїй дружині Зіні; сварлива баба, але вона не неписьменна селянка, а завуч школи, за специфічні методи навчання, виховання і характер влучно прозвана учнями “студобекером”. Деякі відмінності персонажів подаються підкреслено іронічно, осучаснено. Так, якщо дід Сашка схожий на Бога, то дід Вовика нагадує хлопцеві негра. Якщо герой О.Довженка формується під впливом родини, в атмосфері любові, душевної мудрості й чуйності, то персонаж В.Слапчука осягає світ завдяки засобам масової інформації, друзям, власним домислам, бо неконтрольований дорослими. “Дитяча” книга і розпочинається з роздумів Степановича у калюжі, в якій, як відомо, О.Довженко, щемливо-пронизливо згадуючи щасливу пору дитинства, заповідав нам бачити зорі, прагнути до прекрасного, вміти його помітити й зберегти в душі. Сучасний хлопчина по-іншому сприймає навколишній світ, хоча, як і довженківський Сашко, дотепний, кмітливий, хоче все знати, здатний на легковажні витівки. Проте, незважаючи на повну сім’ю, численну родину, залишається самотнім перед огромом світу, який прагне пізнати, тому-то для нього калюжа (“калюжа пізнання”) перетворюється на баюру, яка породжує страх, як і височінь неба: “Коли довго стоїш на одній нозі, міцно склепивши повіки, стає страшно. Сам для себе губишся у глибині баюри та висоті неба. Страшно, що після того, як розплюшиш очі, темрява зостанеться. Страшно, що зникне все, окрім тебе. Боязко, що, розплющивши очі, осліплений світлом, не знайдеш себе посеред баюри і неба”[6,110]. Можливо, такі думки виникають

тому, що Влодика хвилюють питання: чи може порозумітися дорослий з дорослим? Чи може порозумітися дитина з дитиною?

Маленький Вовчик – хлопчик з надзвичайно розвиненою уявою, фантазією, що також споріднює його з довженківським Сашком. Але якщо Сашко вимріяв на берегах Десни лева (цей екзотичний звір для сільської дитини символізує незвичність і огром світу, бажання пізнати його), то герой В.Слапчука згадує “якогось прибудного пса”, який має “звичку позначати межі своєї території” [6,124]. Цей вигаданий образ як втілення негативу в розумінні дитини завойовує її уяву настільки, що трансформується на “сорок тисяч скажених псів” (це назва одного з розділів “дитячої” книги), які виникають перед Ірцею в особах Макса й Вовчика. Уявний прибудний пес перетворюється на скаженого, коли йдеться про бабу Зіну Федотівну – хлопчачі розігрують цілий міні-спектакль про те, як бабця від укусу собаки сказала й почала на людей кидатися. Загалом фантазії і вигадки Вовчика (інша баба – Неля – оцінює їх дуже критично – “побрехеньки”, а сам хлопчина – натхненними оповідями, яким може позаздрити людина творча) мимоволі спрямовані проти світу дорослих, найперше – проти Зіни Федотівни, з якою ведуться “зоряні війни”: мовляв, баба вкрала в школі глобус, сусідам у криницю отруту підсипала, примушує внука яйця красти, мордує його голодом тощо. Проте всі ці звинуваченні-фантазії лише дратують дорослих, зокрема саму бабу, яка, хоч і педагог з багатолітнім стажем, не може знайти підхід до єдиного внука, бо найбільше переймається проблемами господарчими, матеріального добробуту (дочці ж зуміла побудувати кооператив у місті, у якому незаслужено розкошує зять). Допитливий хлопчик, на відміну від довженківського Сашка, лише зрідка по-дитячому милується навколишнім загадковим дивосвітом природи, прагне досягнути його, наприклад, коли спостерігає над татовою лисиною бджолу, мурашку на власній литці, величезну хмару в формі слона, якому поміняли місцями хвоста з хоботом. Вовчик – дитя свого часу, маленький заручник суспільства інформації, який мислить категоріями псевдокультури й політичної риторики, по-дитячому безпосередньо використовуючи їх у своїх думках, розмовах, фантазіях: “Павутина в повітрі зблиснула. Це павук з вишеньки на землю спускається. Наче спецназівець у чорній масці. Зараз розгойдається на мотузці та й вломиться через вікно в приміщення, а там як розпочне ногами копатися, терористів – мордою до підлоги, руки за голову – класти, стріляти направо й наліво, заручників визволяти, матюками лягати та інші банзай викрикувати, усіх газом травити, нема часу сортувати...

- А павук?

Тато нахмурич чоло.

- Павук – москаль. Шляк би його трафив!

Значить – смерть йому. Нема чого по українських вишнях лазити, газами українців травити, миролюбний народ від роботи відволікати...” [6,163].

Зіна Федотівна також далека від образу довженківської прабаби, хіба що прокльонами, бо діалоги її і внука нагадують непримиренний словесний двобій, мета якого єдина – перемога понад усе. Якщо Зіна Федотівна називає Влодька

“клятим зіллям” (асоціативний ряд із дикими квітами), “свинею невмиваною”, “збиточним, брехливим і огидним хлопцем”, то це не прокльони безграмотної сільської жінки, а слова завуча школи, покликаного сіяти в дитячих серцях мудре, добре, вічне. І навіть коли між рідними людьми настає перемир’я, бо бабин плач перевернув усі уявлення хлопця про світ, він міркує так: “Напевно, я ще не звик до думки, що Зіна Федотівна не яка-небудь кіборг-баба, а добре створіння з американського мультика” [6,187-188].

У такому інтертекстуальному колі закономірно постає думка про те, що обділені справжнім родинним теплом діти нагадують дикі квіти тому, що самі дорослі здичавіли: не можуть знайти спільну мову навіть у мікрокосмосі родини, виконують вигадані ними ж ролі батька, матері, баби, але не є ними насправді.

Сповідуючи троїстий композиційний принцип (три головних герої, три романні частини – «чоловіча», «жіноча», «дитяча»), В.Слапчук підбирає по три епіграфи до кожної із книг. Їх запозичено з різних джерел, проте один автор – Юстейн Гордер і його “Апельсинова дівчина” – згадується тричі. Зіставлення цитат-епіграфів з цього твору моделює формулу сучасної сім’ї: тато має свій погляд на все, що відбувається; мама з ним рішуче не погоджується, а дитина не завжди може зрозуміти, що між ними відбувається. Так можна інтерпретувати рядки, обрані письменником з тексту “Апельсинової дівчини” – вони приземлено-нейтральні, не афористичні, як годилося б для епіграфа в класичному романі. Насправді повість сучасного норвезького прозаїка – щемлива оповідь про духовний зв’язок сина й батька навіть через одинадцять років після смерті останнього. Хлопчик читає лист, спеціально для нього написаний, і з нього дізнається про кохання й одруження своїх батьків, яке спалахнуло раптово від випадкової зустрічі у трамваї, коли Ян Улав звернув увагу на звичайну дівчину з незвичайною усмішкою (“...і та усмішка... могла б розтопити цілий світ, тій усмішці було би під силу спинити ворожнечу й війни на усій земній кулі, ну, щонайменше укласти тривалі перемир’я” [7,32]) і з величезним пакунком яскравих апельсинів. Відтоді він шукає юнку-загадку і знову перетинається з нею то в кав’ярні в Осло, то в кафедральному соборі, то на майдані в Севільї. Врешті-решт герої одружуються, і їхня історія, яку вони означають “щасливим захмелінням”, “казкою”, “кадрами романтичного фільму”, “магією”, трагічно обривається через невиліковну хворобу чоловіка. Проте Ян Улав навіть в останні дні свого життя думає про сина, прагне, щоб він не лише знав історію знайомства з його мамою, але й успадкував “відчуття кожної миті життя в його фантастичній багатогранності” [7,143], чарівність світу, дива природи, міркував над питаннями – що ж за казка, у якій живуть люди; що таке людина? Ці питання, а також історія світлого й чистого кохання Яна Улава й Вероніки протилежні до стосунків Степана й Лариси: герої норвезького прозаїка вбачають у любові глибокий сенс у житті двох людей на Землі, коли “...ніяка інтимна близькість не здатна конкурувати із взаємною глибиною та відданістю в погляді двох пар очей, які, раз стявшись, уже не відпускають одне одного” [7,87]. У творі постійно звучить мотив щасливої родини, який втілюється у займеннику

“ми”: на головного героя “поява нового займенника справила приголомшливе враження. “Ми” – наче замкнулося коло. Немов увесь світ переплавився воедино і набув вищої сутності” [7,104]. Саме розуміння цієї вищої сутності не вистачає героям В.Слапчука.

Інші епіграфи вияскравлюють зміст кожної з частин роману: “чоловічої” – любов необхідна для щастя людини, її повноцінного буття, а чоловік лише тоді може називатися чоловіком, коли має статус справжнього чоловіка; “жіночої” – сутність жінки, як і сучасної людини, прихована одягом, а що за ним, яка душа, які думки? Ця теза доповнюється екзистенційним мотивом очікування чогось нового, незвіданого, навіть забороненого одвічними законами моралі, зокрема для жінки в шлюбі.

Друга частина роману проектується на епіграфи, які “сигналізують” про те, що діти – це всесвіт, і, пізнаючи його, вони виявляють цікавість до всього, що їх оточує.

Крім цього, тексту В.Слапчука передують загальні епіграфи: рядки з “Етюдів про каліфорнійські квіти” Річарда Бротігана наштотують на думку про якийсь особливий тип повістування – “Я народився для того, щоб вічно так описувати: я не знаю цих людей, і вони не мої квіти”; цитата з “Квітів на узбіччі” Асіля Якіма прояснює назву твору – “Бог був садівником, а людей і сьогодні можна порівняти з квітами, але ці квіти – дикі” (насправді, автор в одному з інтерв’ю зізнався, що ці рядки вигадав сам), а також наголошує на постмодерністському стані світу, позбавленого гармонії і краси. Якщо епіграфи до кожної з частин пунктиром вказують на сюжетні перипетії, то епіграфи до всього твору – це вираження авторського задуму через паратекстуальні зв’язки. Водночас простежується рефлексія письменника з приводу того культурного надбання, в якому формується людина сучасна (а це культові книги сучасної публіки, яка ще цікавиться книгою, – Джеймса Джойса, Хуліо Кортасара, Харукі Мураками, Орхана Памука). Водночас сам автор виступає ніби збирачем сучасного фольклору – своєрідних побутово-розмовних афоризмів, які яскраво виражають сутність нашого сучасника – людини поінформованої, освіченої (точніше – з дипломом про вищу освіту), але частенько поверхової, зануреної не стільки в глибини своєї душі, а в реалії зовнішнього світу, навіть переконованої ними, цими реаліями (“одного чоловіка легше знайти, ніж трьох подруг” [6,58]; “який ти – така й твоя Україна” [6,64]; “у кого гроші – у того й гордість” [6,68-69]; “а втраченого не у небі треба шукати, а на землі” [6,244]). Ці репліки й думки головних героїв, переважно іронічні й злі, протиставляються мудрості віків, зокрема в особі Конфуція, з філософською позицією якого ототожнює себе Степан. Але така позиція поверхова, оскільки чоловік звертається до максимум китайського філософа з дуже приземленою метою – захистити себе від щоденних претензій дружини. Степан – людина слабка, бездіяльна, апатична, схильна більше до споглядання, ніж до дії, що підкреслюється і його репліками: “Пливу собі, як ріка, що ніколи не міняла русла. Як величний Дніпро” [6,99]. Він вважає себе “цілісною людиною”, яка живе у злагоді сама з собою, тому самовпевнено

заявляє, що його душевна гармонія і рівновага – це результат “живлення” чоловічого інтелекту східною та західною філософією. Насправді від Конфуція Степан запозичив спокій, абстрагування від нагальних життєвих проблем та вміння бути задоволеним з малого.

Маска, як і роль філософа, не пасують йому, він швидше виконує роль невдахи, якого принижує дружина, порівнюючи то з “презервативом одноразовим”, то з “втирачкою для жіночих ніг”. Степан вправно виконує елементарні хатні обов’язки – приготувати їжу, помити посуд, винести сміття, але коли доходить до серйозніших проблем, то пасує перед ними. Він добре усвідомлює, чому дружина незадоволена ним, але і тут шукає собі виправдання: “Втішаю себе думкою, що, можливо, Сократ став видатним філософом саме завдяки своїм сварливим дружинам. Інакше б йому довелося випити цикуту значно раніше. Цей достойник двічі брав шлюб: першою лаяти філософа мала честь Ксантиппа, опісля це право отримала Мірто. Тож якщо міні-шабаші, що відбуваються в моєму домі на кухні не доведуть мене до сказу, я також прославлюся як філософ” [6,45].

Роман густо насичений алюзіями та ремінісценціями з радянських мультфільмів, сучасних кінотворів, культових романів XIX і XX століть, давньогрецьких міфів. Водночас автор кепкує над популярністю психоаналітичних студій, фрейдівської теорії, над політичною риторикою, згадує визначні постаті українського письменства, зокрема дуже промовистою є репліка Лариси: “Цей тип – вилитий убивця стареньких бабусь. Такому Достоєвський присвятив цілий роман. Роману я не читала, але запросто могла б скласти фоторобот цього маніяка за шкільною критикою, я ж як-не-як колишня відмінниця” [6,261-262]. Все це наочно демонструє велику поінформованість сучасної людини, але і її механічне, поверхове сприйняття духовних надбань людства, її глибоке занурення у світ споживацтва, новітнього міщанства, а, помножене на соціальні проблеми, це й породжує відчуженість і фальшивість у родинних стосунках. Тому символічно, що в фіналі твору герої вирішують їхати до села, де на них чекають син і батьки, тобто повернутися до своїх витоків.

Вигадлива гра з інтертекстом в українській прозі сучасності все ускладнюється. Так, Н.Сняданко в романі «Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки» (2006) в епатажному теоретичному додатку (першому, уточнює авторка, бо другий – практичний, це «попередній курс ...підготовки до одруження зі справжньою галичанкою» [8,276]) по-постмодерністськи іронічно розмірковує про пристрасть і кохання, використовуючи поетичні тексти, «адже в них, як відомо, відображаються найхарактерніші риси національної ментальності. Уявіть собі народ, чий поет, освідчуючись коханій жінці у віршованій формі, пише: «Не дивися так привітно» чи «Не милуй мене шовково». Уже не кажучи про «Утекти од тебе світ за очі». Щось подібне зустрічаємо хіба в спорідненій ментальності «старшого брата»: «Не жалею, не заву, не плачу» [8,271]. І лише на останній сторінці роману Н.Сняданко вказує авторів цитованих поетичних творів, вказуючи сторінки, на яких їх повинен

розставити читач: від Е.Дікінсон, Г.Гайне, Лесі Українки, П.Тичини, Л.Костенко, В.Стуса, С.Єсеніна до В.Неборака, Ю.Позаяка, М.Савки, М.Кіяновської і єгипетської народної творчості. Це своєрідний «мікс», у якому пафосна любовна поезія, перевірена часом, («Чого являєшся мені у сні?», І.Франко) сусідить із низькою, натуралістичною («...чи кохання хотів що не торкане ще пролітає над ринком де рила і туші», Ю.Андрухович; «Встромляю в панну спис тюльпанний», В.Неборак) Подібна інтертекстуальна гра з читачем сюжетно вмотивована, адже головна героїня цього роману – філолог за фахом.

В обох романах – і В.Слапчука, і Н.Сняданко – помітний пріоритет стилю над сюжетом – стиль стає рушійною силою роману, поступово змикаючись із сюжетом.

Цікаво і те, що в сучасному романі спостерігається так звана моножанровість, коли один, «старший жанр», який давно народив низку спадкоємців (М.Липовецький), домінує у творі. Якщо в постмодерній прозі 90-х років децентралізувалися, пародіювалися, виверталися навиворіт, перетворюючись на «будівельний матеріал», з якого творився світ абсурдних культурних ієрархій, такі жанри, як утопія, казка, сповідь, хроніка, повчання, репортаж, подорож, то в романних текстах початку ХХ ст. («Дикі квіти» В.Слапчука, «Століття Якова» В.Лиса, «Вербовая дощечка» Т.Зарівни, «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки...» М.Магіос, навіть «Музей покинутих секретів» О.Забужко) таким жанром виступає роман родинний. У зв'язку з цим варто нагадати думку відомого польського культуролога Здзіслава Краснодемського: «Велика суперечка точиться довкола питання, якою мірою «мала родина» й надалі лишається основною інституцією суспільства в приватній сфері. Одначе не викликає сумнівів, що й тут відбуваються важливі зміни. Характерними є нові мовні винаходи: в Німеччині поряд з поняттями чоловік і дружина з'явилося поняття *der Lebensgefahrte* (товариш, товаришка життя), тепер з жартівливим відтінком кажуть: *der Lebensabschnittgefahrte* (товариш відрізка життя).

...всупереч тому, що стверджується в деяких постмодерних діагнозах, напевно, влучних щодо настроїв інтелектуалів, більшість так званих простих людей і далі залишаються моралістами, а не іроністами, і так буде, мабуть, завжди» [9,110-111].

1. *Медвідь В.* Ego sum rex romanus et supra gramaticos // Світо-вид. – 1999. - №1(34). – С.121-137. 2. *Даниленко В.* Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес. – К.:Академвидав,2008. – 350с. 3.*Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К.:Критика,2005. – 320с. 4.*Харчук Р.Б.* Сучасна українська проза. Постмодерний період: Навч. посібник. – К.:ВЦ «Академія»,2008. – 248с. 5.*Скиба Микола.* “Дикі квіти” Василя Слапчука: типові характери в нетиповій літературі // www.reviev.kiev.ua/arcg.shtm?id=843 6.Слапчук Василь. Дикі квіти. – К.:Факт,2004. – 293с. 7. *Гордер Юстейн.* Помаранчева дівчинка. Переклад з норв. Н.Іваничук. – Львів:Літопис,2005. – 152с. 8. *Сняданко Наталка.* Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки. – Харків:Фоліо,2006. – 287с.

9. Краснодембський Здзіслав. На постмодерністських роздоріжжях культури. Пер. з польс. Роксана Харчук. – К.:Основи,2000. – 196с.

*Ніна Анісімова,
к. філол. наук, доц.*

ЕСТЕТИЧНА ПЛАТФОРМА ПІЗЬОГО ПОЕТИЧНОГО МОДЕРНІЗМУ: ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглядаються концептуальні характеристики пізнього поетичного модернізму, представленого творчістю покоління 80-х рр. ХХ ст. Здійснюється типологічне зіставлення між різними «хвилями» у розвитку модернізму – раннім, зрілим і пізнім.

Ключові слова: поетичний модернізм, суб'єктивізм, естетизм, ірраціоналізм, езотеризм, сугестивність, екзистенціалізм, дискурс.

В статье рассматриваются концептуальные характеристики позднего поэтического модернизма, представленного творчеством поколения 80-х гг. ХХ в. Осуществляется типологическое сопоставление между разными «волнами» в развитии модернизма – ранним, зрелым и поздним.

Ключевые слова: поэтический модернизм, субъективизм, эстетизм, иррационализм, эзотеризм, суггестивность, экзистенциализм, дискурс.

The article deals with the conceptual characteristics of the late poetic modernism presented with the creative works of the 1980s generation. The typological comparison has been fulfilled between different “waves” in the development of the early, mature and late modernism.

Keywords: poetic modernism, subjectivism, aestheticism, irrationalism, esoterism, suggestiveness, existentialism, discourse.

Засадничою у розумінні пізнього поетичного модернізму є думка про безперервний еволюційний рух естетичних явищ. Ідея незавершеності різних хвиль у розвитку модернізму доповнюється концепцією «незужитості модерністської художньої практики в українській літературі». Як слушно наголосив Д. Затонський, «...модернізм – система динамічна, котра перебуває у безперервному русі і постійно змінюється» [7, 3]. Кожен наступний етап у розвитку модернізму, попри його значущість і вивершеність, давав могутні імпульси для чергових хвиль і сплесків його функціонування. «Таким чином, модернізм – відкрита система, що містить у собі різноманітні первні, але об'єднана загальним прагненням до руху, розвитку, трансформації, саморуйнування та самовідтворення, а з іншого боку – протистоянням будь-якій канонізації та догматизму» [10, 343].

В українському літературознавстві проблема функціонування пізньомодерністського поетичного дискурсу, репрезентованого творчістю представників покоління 80-х рр. ХХ ст. (Ю. Андруховича, Ю. Буряка, В. Герасим'юка, С. Короненко, І. Малковича, П. Мідянки, І. Римарука та ін.) належить до явищ малодосліджених. Наприкінці ХХ ст. генерація, яка постала на

руїнах радянської імперії, виробила власну мистецьку філософію, естетичну модель літературного розвитку, що вимагає свого ґрунтовного прочитання та наукового осмислення.

Важливою для дослідження естетичної платформи пізнього модернізму є проведення порівняльного аналізу між різними «хвилями» у розвитку модернізму. Витоки філософсько-світоглядних засад поетичного покоління 80-х слід шукати у добу раннього модернізму. На рубежі XIX – XX ст. вони сформувалися під впливом теорій мислителів епохи Модерну – А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фрейда, Ж. П. Сартра, А. Камю, М. Гайдеггера, Е. Гуссерля, Х. Ортеги-і-Гасета, які у тій чи іншій мірі виявилися і в творчості представників пізнього поетичного модернізму.

Німецький філософ А. Шопенгауер у працях «Під завісою істини», «По той бік добра і зла» заперечив об'єктивне пізнання, піддавав сумніву можливості людського розуму та позбавляв буття людини логіки та цілеспрямованості [Див.:17, 375]. Філософ відстоював істину, сутність якої в тому, що людина у своїй діяльності здебільшого керується суб'єктивними уявленнями, а не раціональними мотивами.

Визначальною рисою поезики покоління 80-х є шопенгауерівська ідея суб'єктивності у сприйнятті дійсності, творення суверенного світу, підвладного не раціональним законам, а законам поетичного мислення. Суб'єктивність суперечила засадам соцреалізму, який пропагував нівелювання творчої індивідуальності митця, натомість культивує так зване «колективістське мислення», проти якого постало молоде покоління поетів 80-х. Творчим пошукам поетичного покоління 80-х років були близькі й ідеї відомих митців-модерністів Т.С. Еліота, П. Валері, С. Малларме та ін. Зокрема, Т.С. Еліот вважав, що поет повинен писати вірші так, як актор грає роль: обмежити своє особисте «я», абстрагуватися від усякої зацікавленості стосовно художньої реальності. Свідомість поета повинна набути ознак медіума, бути пасивною і підкорятися художній реальності, а не впливати на неї» [Див.: 16,36]. Відтак суб'єктивність стає визначальною рисою художньої свідомості на всіх етапах розвитку українського модернізму.

Оскільки ранній і пізній періоди модернізму сформувалися у переломні етапи суспільного і культурного життя нації, їх єднає загострений трагізм світовідчуття, «стан психічної, історичної і політичної межовості, екстремальності, що пов'язано з відчуттям сучасності з її тривожністю, політичним неладом, апокаліптичними жахами» [15, 42]. У поезії покоління 80-х ці відчуття спричинили активізацію, з одного боку, екзистенціалістського дискурсу, а з іншого, – сприяли посиленню есхатологічних мотивів та образів, які давали можливість виразити особливості світобачення людини у постчорнобильську добу. Мотиви «кінця історії» визначають ідейно-емоційну тональність поезії В. Герасим'юка, О. Забужко, І. Римарука.

Варто заперечити досліднику американського мистецтва Б. Шумиловичу, який називає суб'єктивність специфічною рисою пізнього модернізму [Див.18,

238]. Наголосимо, що суб'єктивність як визначальна риса модерної поетики у сприйнятті дійсності та творенні суверенного світу, характерна і для раннього модернізму (Олександр Олесь, М. Вороний).

Об'єднуючим чинником між двома «хвилями» модернізму є й естетичний імператив: у поезії покоління 80-х років утверджувався пріоритет краси, мистецького над заангажованим, відбувалася маргіналізація ідеології, що все разом і дало поштовх бурхливому розвитку «чистої» поезії, позбавленої кон'юктурних впливів. У цьому відношенні можна проводити паралелі між поетикою «вісімдесятників» і окремими митцями зрілого модернізму – Б.-І. Антоничем, В. Свідзінським, які теж сповідували ідеї творення поезії поза межами політики та ідеології, культивували красу як «самодостатню етичну та естетичну вартість» [12,96]. Естетизм як засаднича риса поетичного мислення зумовлює «елітарність (чи інтелектуалізм), новизну (make it new) й експеримент, [...] тяжіння до високої культури (Ніцше), принцип мистецтва для мистецтва та богемність» [3,34].

Подібність раннього і пізнього періодів модернізму виявляється й у схильності до езотеричного письма, густої символістської образності [Див.: 6, 23]. Езотеричний зміст притаманний і поезії представників покоління 80-х – Ю. Буряка, В. Герасим'юка, О. Забужко, І. Малковича, П. Мідянки, І. Римарука та ін. Започаткована ця традиція ще в творчості поетів Київської школи. Втеча у внутрішні світи поетичного слова стала для покоління 80-х не тільки засобом відмежування від ідеології, але й важливим інструментом розбудови суверенного художнього часопростору, занурення у космічні глибини прихованих смислів художнього образу.

Єднає обидва періоди модернізму й «особлива увага до сугестивної природи слова. [...] Як наголосила Т. Гундорова, у модерністському дискурсі особлива роль переносилася на сугестивність, гру зображення» [6,23, 46]. Поети покоління 80-х, уникаючи раціонального підходу до дійсності, прагнули творити «альтернативну художню реальність», ґрунтом якої є гра, травестіювання, пародія, а в цілому – театралізований підхід в осмисленні складних проблем буття людини у світі. Театралізація художньої свідомості стає визначальною рисою творчості багатьох поетів (Ю. Андруховича, О. Забужко, І. Малковича, О. Лишеги, В. Неборака та ін.), засвідчивши прагнення митців до моделювання суверенного поетичного світу, у якому діють свої, естетичні закони.

Є риси, які споріднюють модерну лірику на усіх етапах еволюції українського модернізму. Маємо на увазі тяжіння модернізму до ірраціонального, яка «збережеться й надалі в еволюційному русі літературного процесу, а її поступове нівелювання соцреалізмом означатиме поступову поразку «проекту модерну» [11, 213]. Ірраціоналізм, в основі якого ірреальний принцип відтворення дійсності, був штучно витіснений із сфери художнього мислення у радянській літературі, повернення його у вітчизняну поезію розпочали поети Нью-Йоркської групи, Київської школи, а за ними – і поетичне покоління 80-х. Варто наголосити, що активізація ірраціонального начала в літературі

модернізму є виявом художнього трансформування філософських концепцій Ф.Шеллінга, А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, А.Бергсона, О.Вайльда, що мали колосальний вплив на все ХХ ст., у тому числі – і на поезію пізнього модернізму. Поезія В. Герасим'юка, І. Римарука, О. Забужко дає чимало прикладів ірраціонального підходу в художньому моделюванні дійсності. Окремі тексти поетів можна проінтерпретувати тільки з позицій ірраціональної герменевтики («Київська повість» В. Герасим'юка, «Самогубче дерево» О. Забужко, «Бермудський трикутник» І. Римарука тощо)

Водночас пізньомодерністський дискурс покоління 80-х має свою специфіку у порівнянні з раннім модернізмом поч. ХХ ст. Відмінність простежується передусім у ставленні до національної традиції. Ранній модернізм «заявляв про себе насамперед як про явище маргінальне щодо усталеної традиції, навіть антитрадиційне» [6, 17]. Для пізньої фази його розвитку, навпаки, характерною є особлива увага до традиції, фольклорних джерел, міфології, які ставали могутнім підмурівком у заповненні ідеологічних лакун, утворених унаслідок кризи соціалістичної естетики. Національний чинник мав велике значення у формуванні українського модернізму – і раннього, й пізнього, однак його слід пов'язувати з піднесенням національно-визвольного руху, що був актуальним і на початку ХХ ст., і у 1980-ті роки. Попри посилену увагу до національної традиції, у пізньомодерністському поетичному дискурсі спостерігається подвійний процес, акцентований Я. Голобородьком: «Модерн протистоїть стереотипності й спрощеності, але узгоджується з традицією, формуючи такі поняття, як «традиції модерну» та «модерн традиції» [5,84].

Певні паралелі можна провести між пізнім і зрілим («високим») українським модернізмом. За слушними спостереженнями Ю. Коваліва, у творчому доробку поетів покоління 80-х «простежуються і спадкоємні генетичні лінії від фольклорної практики, раннього П. Тичини, М. Бажана, Б.-І. Антонича, І. Драча, М. Вінграновського, а також А. Рембо, Г. Аполлінера, Ж. Превера та інших майстрів світової лірики» [9,107].

У творчості представників «високого» модернізму 20-30-х рр. відбувалося формування «національного класичного канону» (В. Агеєва), проте цей процес тоді не був завершений через ідеологічні утиски. «Так що знамените зеровське «ad fontes» наприкінці віку знову стало більш ніж злободенним. Пошук джерел вів таки до початку століття, до незасвоєного досвіду вітчизняного модернізму» [1,44].

Найважливіша риса, яка дозволяє здійснювати певні типологічні зіставлення між зрілим і пізнім періодами модернізму, пов'язана передусім з явищем синтезу, про яке досить ґрунтовно писав Д. Наливайко. На думку ученого, і «ранній» і «пізній» модернізми здійснили перехід до модерністської поетики синтезу, присутності буття сучасного світу в його складності й розмаїтості. Цей перехід до принципово нових установок «поетики синтезу» найвиразніше проявився в поезії модернізму – пізнього Рільке й Аполлінера, Еліота, Паунда, Пастернака та інших поетів» [13,45–46].

Пізній український поетичний модернізм 80-х увібрав у себе явища синтезу, виразно демонструючи неможливість чіткого розмежування за стильовими уподобаннями. Наразі представників цього покоління не можна класифікувати за конкретними стильовими течіями, позаяк стиль кожного поета є синтезом різних напрямів модернізму. Наголошуючи на великій кількості течій, шкіл, індивідуальних явищ у модерністській літературі, «які не зводяться до художньо-стильового знаменника», Д. Наливайко доходить висновку: «Але тут впадає у вічі такий парадокс модернізму: за всієї численності власне модерністських й авангардистських течій творчість його великих митців відбувалась здебільшого поза цими течіями, не вкладаючись в жодну з них.... Усе це, зрештою, наводить на думку, що в модерністській літературі слід би виділити, скажемо умовно, фундаментальний модернізм, який існує поза чи над цими течіями й школами, втілюючи у собі його фундаментальні моделі й інтенції, не дуже підвладні тій «діалектиці нового»...[13,46]. До фундаментального модернізму вчений відносить передусім вершинні явища модерністської літератури, зокрема творчість Кафки, Джойса, Пруста, Музіля Броча, Т. Манна, Дебліна, Бенна, В. Вулф, Лоуренса, Еліота, Паунда, Фолкнера, Клоделя, Жіда, Сен-Жон Перса, Піранделло та ін.

Лірику поетичного покоління 80-х років проблематично віднести до явищ фундаментального модернізму. Хоча у творчості його представників і спостерігаються ознаки «того глибинного естетико-художнього перевороту, який відбувався наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст.» [13,46], все ж таки він виник як своєрідна світоглядна та художньо-естетична реакція на поглиблення духовної кризи суспільства, за застій у соцреалістичному культурному просторі. При цьому пізній модернізм заперечує можливості попередньої культурної епохи протистояти руйнівним силам, що породжує різкий, а іноді й войовничий антитрадиціоналізм модернізму.

Об'єднуючий чинник між зрілим і пізнім модернізмом убачається передусім у тяжінні митців до основних засад екзистенціалістської філософії, які поети «перехідної доби» засвоїли від своїх попередників – Є. Плужника, Т. Осьмачки, В. Свідзінського, а згодом – і від поетів-модерністів Нью-Йоркської групи, Київської школи. Оскільки у 80-ті роки в українській поезії чітко означилася тенденція до деполітизації лірики, ігнорування ідеологічних настанов влади, виникла гостра потреба заповнити світоглядний вакуум, що виник після дискредитації соцреалізму. Домінантним дискурсом у творчості поетичного покоління 80-х став екзистенціалізм, що прийшов на зміну соцреалізму і сформував філософське підґрунтя творчості. У ліриці посилюється особистісне начало, актуалізуються онтологічні й екзистенційні мотиви [8,10-63]. Визначальні ідеї праць М. Гайдегера («Час і буття»), Ж.-П. Сартра («Екзистенціалізм – це гуманізм»), А. Камю («Міф про Сізіфа. Есе про абсурд») та ін. знайшли яскраве художнє вираження у текстах поетів 1980-х. Роздуми західноєвропейських мислителів про трагедію і крах традиційного гуманізму, історичний тупик, у якому опинилося людство, складний та суперечливий

характер спілкування індивіда з навколишнім світом, її відчуженість від світу змусили представників пізнього поетичного модернізму звернутися до філософії екзистенціалізму, переглянувши погляди на дійсність і місце людини в ньому.

Поетичні тексти представників покоління 80-х перейняті художньо трансформованими екзистенціалами (абсурдність світу, відчуження особистості в суспільстві, самотність та приреченість людини, її самотність, маргінальність та загубленість у посттоталітарному просторі тощо). Точки перетину між зрілим і пізнім модернізмами убачаються і в подібній мотивації звернення до екзистенціалізму. Так, представники Ренесансу 1920-х років. (Є. Плужник, Т. Осьмачка, В. Свідзінський) занурилися у світ філософії екзистенціалізму, ідеї якої давали духовний порятунок від деспотизму тоталітарної системи. Поетичне покоління 80-х так само дискурс філософії існування відмежовувалося і від державних ідеологічних структур, і від тиску соцреалізму. Основними пріоритетами у поезії стають вічні цінності, проголошені неокласиками у 1920-ті роки: сенс життя і творчості; природа, людина і всесвіт; кохання і мистецтво; урбанізація і природа тощо. Людина у поетичних текстах покоління 80-х розглядається як самодостатня складова макрокосму, що було потужним відгомном гуманістичної хвилі творчості шістдесятників.

Поетичне покоління 80-х зближує із поетами-модерністами 20-х років (Б.-І. Антоничем, В. Свідзінським) ідея відродження духовності, національних первнів. На цьому акцентували М. Ткачук [14,160] і Н. Білоцерківець, яка зазначила: «Те, що відбувалося в 80-х, можна порівняти з 20-ми р.р., коли співіснували в мирному змаганні десятки найрізноманітніших формальних і неформальних літературних об'єднань, груп, напрямів, стилів. З'являються перші збірки В. Герасим'юка, І. Римарука, І. Малковича, повертаються представники «втраченого покоління» – В. Кордун, та М. Воробйов. То була поезія національних глибин, фольклорно-міфологічних, язичницьких основ народної свідомості, «замовляння» [2,43].

Об'єднує модерністичні пошуки поетів 20-х і 80-х років ХХ ст. культурництво, чітка настанова на творче засвоєння світової і західноєвропейської культури. Зокрема, у своїх естетичних орієнтирах і уподобаннях поетичне покоління 80-х тяжіє до культуртрегерства неокласиків (М. Драй-Хмари, М. Зерова, Ю. Клена, М. Рильського, П. Филиповича), а згодом – і до культурницького подвижництва шістдесятників (Л. Костенко, І. Драча, Д. Павличка та ін.). Приміром, з-поміж когорти поетів 80-х почерк «книжника» у дусі кращих традицій українського неокласицизму має І. Римарук: він володіє вивершеною стилістичною вправністю письма, світ його поезії сповнений історичними, міфологічними та літературними образами й ремінісценціями. Насичений культурологічний світ лірики яскраво виявився у творчості Ю. Андруховича, Ю. Буряка, Н. Білоцерківець, О. Забужко, І. Малковича, П. Мідянки.

Суттєва відмінність пізнього модернізму 80-х від зрілого модернізму 20-х років убачається в ідеологічній площині. Зрілий модернізм відзначається чіткою

ідеологічною визначеністю: естетична свідомість його представників, на думку С. Яковенка, «повертається в бік колективізму – чи то йдеться про ніцшеанський міф про Діоніса, чи сорелівський міф соціальних революцій» [19,61]. Представники пізнього поетичного модернізму, навпаки, проголосили свою антиідеологічність, категоричне неприйняття будь-яких канонів та приписів. Саме тут можна побачити точки перетину з поетами Нью-Йоркської групи, які рішуче відмежувалися від заангажованості та суспільної проблематики.

Отже, характерним виявом пізньомодерністського дискурсу поетичного покоління 80-х років ХХ ст. стало прагнення протиставити культивованій соцреалізмом правдоподібності життя вибудовану творчою уявою митця так звану «нову художню реальність». Необхідність «втекти» від «романтики буднів» радянської доби у дійсність іншу, зумовлену іншими, особливими законами стала важливою причиною художньо-естетичних пошуків в українській поезії 80-х років ХХ ст. Суб'єктивізм, ірраціоналізм, сугестивність, езотеризм, естетизм, актуалізація ідей та проблем екзистенціальної філософії – усі ці параметри споріднюють пізній поетичний модернізм із опередніми «хвилями» його розвитку. На зміну догмам і канонам соцреалізму у віршових текстах поетичного покоління 80-х чітко означаються модерністичні тенденції, у яких угадуються синтезовані риси раннього і зрілого модернізму. Водночас нові явища засвідчили неухильний рух української поезії до входження у європейський і світовий культурний простори. Сприймаючи і творчо засвоюючи художні здобутки попередніх фаз модернізму, представники поетичного покоління 80-х продемонстрували і специфічні риси, що засвідчили еволюційний розвиток модернізму.

1. *Агеєва В.* Апологія модерну: обрис ХХ віку: статті та есеї / Віра Агеєва. – К.: Грані -Т, 2011. – 408 с. 2. *Білоцерківець Н.* Бу-Ба-Бу та ін. Український літературний авангард / Наталка Білоцерківець // Слово і час. – 1991. – № 1. – С. 42–44. 3. *Бойчук Б.* Невивчений український модернізм / Богдан Бойчук // Критика. – 2010. – № 1–2. – С. 34–35. 4. *Габермас Ю.* Філософський дискурс Модерну / Пер. з нім. та коментарі В.М.Купліна / Юрген Габермас. – К.: Четверта хвиля, 2001. – 424 с. 5. *Голобородько Я.* Контури онтології модернізму // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 83 – 85. 6. *Гундорова Т.* Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. друге, переробл. та доповн. / Тамара Гундорова. – К.: В-во «Часопис «Критика». – 2009. – 447 с. 7. *Затонский Д.В.* Реализм и модернизм – проблематика противостояния / Дмитрий Затонский, Валентина Оленева // Борьба методов и направлений в литературах современного Запада. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 3–41. 8. *Ільницький М.М.* Багатогранність єдності: Проблемно-стильові тенденції сучасної української поезії. — К.: Дніпро, 1984. — 240 с. 9. *Ковалів Ю.* З одного джерела // Діалектика художнього пошуку: Літературний процес 60-80-х років / В.П. Агеєва, С.С. Іванюк, Ю.І. Ковалів та ін. — К.: Наукова думка, 1989. — С. 81—107. 10. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / За ред. А.Волкова та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с. 11. *Мовчан Р.* Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: Монографія / Раїса Мовчан. – К.: ВД «Стилос», 2008. – 544 с. 12. *Моренець В.* Сучасна українська лірика: модель жанру / Володимир Моренець // Сучасність. – 1996. – № 6. – С. 90–100. 13. *Наливайко Д.* Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 44–48. 14. *Ткачук М.* Метафора, що вивертає світ. Поезія

дев'ятдесятників / Микола Ткачук // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – Червень. – С. 176–184. 15. Токмань Г. Цей багатобарвний мистецький світ / Ганна Токмань // Дивослово. – 2001. – № 6. – С. 41–45. 16. Чумак Г. Поет як критик: шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т.С.Еліота в його поетичній творчості: Монографія / Галина Чумак. – Тернопіль: Медобори, 2007. – 192 с. 17. Шопенгауер А. Під завісою істини: Зб. творів / Артур Шопенгауер. – Сімферополь: «Реноме», 1998. – 496 с. 18. Шумилович Б. Парадигма пізнього модернізму та американське мистецтво 1930-40-х рр. XX ст. / Богдан Шумилович // Вісник Львівського ун-ту. Серія мистецтво. – 2003. – Вип. 3. – С. 234–248. 19. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / Укр. наук. ін-т Гарвардського ун-ту; Рец.: О. Астаф'єв, В. Моренець / Сергій Яковенко. – К.: Критика, 2006. – 296 с.

*Людмила Рева,
к. філол. наук, доц.*

НЕОРЕАЛІЗМ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ ТА КРИТИЦІ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИЧНИЙ ЕКСКУРСИ

У статті досліджується проблема термінологічного визначення неореалізму у літературознавчій українській та російській критиці. До матеріалу залучені праці вчених і митців початку ХХ ст. (А.Топоркова, О.Колтоновської, М.Волошина, М.Вороного та ін.) і дослідників сучасного періоду (В.Келдиша, А.Козлова, І.Конрашової, М.Хатямової, С.Тузкова та ін.). Пропонується визначення стильової своєрідності неореалізму.

Ключові слова: неореалізм, новий реалізм, стиль, напрям.

Стаття посвячена проблеме терминологического определения неореализма в украинской и русской литературоведческой критике. К материалу привлечены работы ученых и писателей начала ХХ в. (А.Топоркова, Е.Колтоновской, М.Волошина, Н.Вороного и др.) и литературоведов современного периода (В.Келдыша, А.Козлова, И.Конрашовой, М.Хатямовой, С.Тузкова и др.). Предлагается определение стиливого своеобразия неореализма.

Ключевые слова: неореализм, новый реализм, стиль, направление.

Article to the posvyachena problem of terminology determination of neorealism in Ukrainian and Russian study of literature criticism. To material of privlechenny work of scientists of beginning of XX age (A.Toporkova, E.Koltonovskoy, M.Voloshina, M.Voronogo and other) and modern period (V.Keldisha, A.Kozlova, I.Konrashovoy, M.Khatyamovoy, S.Tuzkova and other). New conception of terminology determination of stylish originality of neorealism is offered.

Keywords: neorealism, new realism, style, direction.

У питанні встановлення назви завжди постає проблема правомірності її використання. Складність процесу термінологічного вживання зрозуміла, адже не все, що пропонується у літературознавстві та критиці, закріплюється у подальших дослідженнях. У термінів, як і в людей, важка доля виживання у боротьбі за право жити. Як і люди, вони можуть потрапити до історичного

шляху у вічність, але можуть спалахнути і згаснути, назавжди забуті. Скільки їх було запропоновано у літературознавстві - безліч, а право на життя отримали не всі. Так сталося, що термін «неореалізм» має незвичайну долю. Спалахнувши на початку ХХ ст., він не отримав належної підтримки і про нього було забуто на певний період. У 60-і роки на нього звернули увагу, однак вважали незрозумілим, дуже складним у визначенні, та загалом: а чи потрібний він? Початок нового ХХІ ст. для неореалізму виявився етапом відродження, його риси стали помічати у великій кількості творів різних років ХХ та ХХІ ст. Мабуть, термін має пройти певний етап випробування, адже він належить до явища, яке має бути осмисленим. Процес споглядання з іншого часу надає можливість зрозуміти явище та його визначальний термін як влучне формулювання особливостей розвитку.

Існують думки, що характеру новизни реалізм набуває тоді, коли його реалістичне підґрунтя відрізняється від попереднього, реалістичного. Тобто новий реалізм виникає з новим часом, який, безумовно, буде плинути, а тому й реалізм у новому періоді історичного розвитку буде новим. Ці твердження можуть частково підтримуватись, тільки з погляду на категорію новизни у такому розумінні. Однак ми вважаємо це помилковим, оскільки шлях літературного розвитку вже визначено для тієї чи іншої літератури. Так, світові літератури мають свої етапи: античний – середньовіччя – Відродження – сентименталізм - романтизм - реалізм - модернізм; російська та українська свої: давньоруський / давньоукраїнський – Просвітництво - сентименталізм - романтизм - реалізм - модернізм... Думаємо, що і реалізм, оскільки його існування було завжди, має право отримувати свою характеристику залежно від епохи, а не з причини його новизни у порівнянні з минулим, адже зрозуміло, що виникне плутанина, якщо реалізм весь час матиме назву «новий». Для реалістичного розмежування доречно вживати назви: античний реалізм, середньовічний реалізм, реалізм Відродження, давньоруський чи давньоукраїнський реалізм, просвітницький реалізм. В епоху сентименталізму та романтизму - реалізм доби сентименталізму та реалізм доби романтизму. Підтримуючи твердження про надзвичайно рухливий у конкретних стильових виявах характер реалізму та ідеї «реалізоцентризму» (слово використав М.Наєнко у статті «Історико-теоретичний аспект поняття «реалізм» [19, 8]) в працях Д.Лихачова («Поэтика древнерусской литературы», 1971), Б.Сучкова («Исторические судьбы реализма», 1973), Т.Мотильової («Достояние современного реализма», 1973), П.Ніколаєва («Реализм как творческий метод», 1976), Л.Новиченка («Вічно живий реалізм», 1981), Д.Затонський вважав реалістичні прояви у різних епохах свідченням здатності до перетворення. У своїх дослідженнях різноманітності реалізму він писав, що реалізм позбавлений вузької спеціальної «місії», а тому формулювання назв реалізму залежно від епохи є дієвим і виправданим у літературознавстві [6, 4].

У період реалізму право на життя є у визначення «натуралістичний реалізм», оскільки реалізм вийшов із натуралізму, а на початку свого

становлення його не відрізняли від натуралізму. Цікаво, що у 70-х роках минулого століття, коли було знову повернуто увагу до визначення новаторства у реалізмі початку ХХ ст., пропонувались інші назви і пов'язані вони були з натуралізмом. Так, до забутої з початку ХХ ст. концепції «неонатуралізму» звернулася дослідниця А.Тарасова, яка знайшла цю назву у І.Буніна [29], дещо пізніше ця концепція була підтримана В.Красовським [14], про літературу «неонатуралістів» у зв'язку з розвитком неореалізму згадує О.Соколов [26]. Однак і на початку ХХ ст., і у 70- 80-ті роки неонатуралізм не набув належної підтримки і не розширив коло зацікавлених. Цей термін не зафіксований і в словникових виданнях. Чи не єдине тлумачення запропонував Г.Косіков у коментарях до статті А.Барбюса про Е.Золя. У цій характеристиці помічені ті ж риси, на яких наголошували дослідники неореалізму: неприкрашене зображення життя «людини з народу», збіднення духовного світу людини, увага до деталей побуту [20, 523]. Мало помітний, але все ж таки науковий двобій між неонатуралізмом (наукова школа Б.Бялика) та неореалізмом (наукові твердження В.Келдиша) закінчився перемогою на користь останнього, оскільки мав більш ґрунтовну базу в попередніх дослідженнях, на які спиралися науковці.

В епоху модернізму реалізм йшов шляхом свого паралельного розвитку, однак, на відміну від попереднього часу, його визначальна риса правдивості видозмінюється до естетизації та експериментаторства у викладі правдивості. Саме тому визначення «новий реалізм» закріплюється термінологічно (паралельно виникали назви «антиреалізм» та «нереалізм», які на наш час іноді потрапляють у поле наукового зору у визначенні різних явищ), хоча закріплення назви носило пошуковий характер. Так, на початку ХХ ст. у працях російських літературознавців, почасти завдяки О.Колтоновській, закріплюється термін «новий реалізм». На початку ХХ ст. тільки письменницьке коло користувалося назвою «неореалізм». Єдиним, хто запропонував особливе написання, був М.Волошин, зазначимо, що його «нео-реалізм» не знайшов підтримки у подальшому, а також не має аналогів у інших літературах. В українському літературознавстві назву «неореалізм» використовував М.Вороний та О.Дорошкевич, інші дослідники - «новий реалізм». У 70-і роки у працях К.Муратової назви «новий реалізм» та «неореалізм» набувають рівноцінного значення, хоча вона була прихильницею, як і З.Потапова, використання назви аналогічної модерністським назвам з відповідними (давньогрецькими) префіксом (нео-) і закінченням (-ізм). У роботі В.Гречнева термінологічного значення набуває назва «новейший реалізм». А В.Келдиш і у своїй ранній праці, і в пізнішій визнавав термін «новий реалізм», а слово «неореалізм» уживав іноді в лапках як нетермінологічне. Однак у праці «Реалізм и «неореалізм» (2000) В.Келдиш більше схилився до європейської форми слова, хоча обидві назви (окрім волошинської) для нього мають однакове значення. В працях кінця ХХ ст. О.Соколова, М.Михайлової, Т.Давидової, Т.Гундорової, М.Кодака неореалізм утверджується як назва етапу художньої літератури.

Україномовний варіант терміну запропонували А.Козлов та Р.Козлов, їхня гілка термінологічного дослідження має інноваційний характер, поки не підтриманий, однак доволі революційний: неореалізм – новореалізм – європейський неореалізм. У сучасних українських дослідженнях (Ю.Лаврісюк, А.Козлова, В.Пахаренка, Л.Пономаренко) та російських (У.Абишевої, В.Захарової та Т.Комишкової, І.Кондрашевої, Н.Рубльової, С.Тузкова, М.Хатямової) перевага надається назві «неореалізм», а сполучення новий реалізм використовується в понятійному значенні, іноді рівноцінному термінові. Проте тільки В.Захарова та Т.Комишкова звернули увагу на історію поняття неореалізму, хоча їхні твердження мають суперечливий характер, оскільки дослідники вважають роботу Л.Смирнової «Русская литература конца XIX - начала XX века» (2001) вирішальною в утвердженні самостійності терміна «неореалізм», наперекір загально визнаній першочерговості в цьому питанні, наданій дослідженням В.Келдиша. «Поскольку до сих пор нет «собирательного» определения для характеристики новаций реализма этой эпохи, Л.А.Смирнова предложила «принять термин, который бытовал в критике тех лет. Именовать эти оригинальные достижения неореализмом» [7, 9], - так автори підсумовують власні спостереження у питанні про життєствердження терміну. Ми ж вважаємо, що на цей час неореалізм вже набув достатнього первинного теоретичного обґрунтування на право закріплювати і розвивати свої позиції, і в українській, і в російській літературах. А назви «новий реалізм» та «неореалізм» мають рівноцінність у термінологічній визначеності. Щодо назв «нео-реалізм» (М.Волошин) чи «новореалізм» (А.Козлов), то їх уживання має суб'єктивно авторське вирішення, поки не підтримане, але й категорично не відхилене науковою думкою, однак засвідчене в історії про термінологічний розвиток неореалізму.

Сучасні дослідники вважають, що термін «неореалізм» у російському літературознавстві з'явився як результат переосмислення ідей С.Венгерова про початок зміни психологічного настрою і естетичної системи в літературі наприкінці XIX ст. На цьому наголошують автори «Российского гуманитарного энциклопедического словаря» (2003). Суперечливість цих тверджень полягає в тому, що С.Венгеров не вживав термін «неореалізм». Для характеристики нової художності він, як і Леся Українка, користувався терміном «неоромантизм», під яким розумів усі нові віяння в літературі. Однак його співавтори по праці «Русская литература XX века. 1890 - 1910» (1914), серед яких критики Ю.Айхенвальд, О.Колтоновська та відомі російські письменники і поети Л.Андреев, К.Бальмонт, Андрій Белий, О.Блок, В.Брюсов, І.Бунін, В.Вересаев, М.Горький, Б.Зайцев, Вяч. Иванов, Д.Мережковський, визнавали в тій чи іншій мірі термін «неореалізм» самостійним явищем. Помічаючи полемічність власної термінології (крім терміна «неоромантизм», він використовував назви «синтетический модернизм» і «символический реализм»), С.Венгеров писав про зміну реалізму і появу особливої літературної манери, яка полягала в «более утонченной, чем прежде, и в круге сюжетов и тем, захватывающих

теперь такие сложные проблемы, на которых прежние литературные искания, во всем стремившиеся к соблазнительной ясности, совершенно не останавливались» [24, 2]. Зміну художньої форми в літературі він пов'язував з конкретним періодом, який, на його погляд, обмежувався 1890 - 1910 роками. Ці роки стануть визначальними у дослідженні неореалізму в працях О.Колтоновської, О.Соколова, В.Келдиша, сучасних дослідників У.Абішевої, С.Тузкова та інших.

На феномен неореалізму вперше звернув увагу критик А.Топорков у статті «О новом реализме и о Борисе Зайцеве» (1907). У контексті творчості письменника Б.Зайцева А.Топорков намагався вловити найбільш суттєві ознаки неореалізму, помічаючи риси ритмічної і звукової організації мови, живописності і музичності, а також «более глубокого фона, безусловно присутствующего за всеми событиями и лицами, явленными автором» [29,48]. Суттєву відмінність між попереднім і новим реалізмом автор убачав у різниці проникнення і відчуття дійсності: «Старые реалисты - Бальзак и Гоголь, Золя и Боборыкин — имели перед собой знакомую, опознанную действительность [...]. Теперь такой реализм немислим, прямо невозможен, потому что не стало прежней реальности, знакомой, известной... Новый реализм не знает действительности известной, знакомой, опознанной» [30, 47]. Суголосно з висловами А.Топоркова у дослідженнях прози початку ХХ ст. О.Колтоновської (стаття «Пути и настроения молодой литературы», 1912) з'являться такі рядки літературних спостережень авторки про риси нового реалізму: «Старый «вещественный» реализм, достигший у большинства художников пышного расцвета и в целом невозвратим. Литература нащупывает теперь возможность нового одухотворенного реализма, - того реализма, который, давая нам внешнюю правду вещей, не утаивал бы и ее внутренней сущности, раскрывал бы в отдельных явлениях общий смысл жизни» [12, 47]. Загалом у російській критиці 1907 рік позначений цікавістю до проблем оновлення реалістичного мистецтва, до яких звертався Ф.Сологуб у праці «Поэты - ваятели жизни», а пізніше цю тему він продовжив у лекції «Искусство наших дней» (1913), О.Блок - у статтях «О реалистах» та «О современной критике», Г.Чулков - у праці «Оправдание земли («Аграфена»)». Зазначимо, що дослідження Г.Чулкова, А.Топоркова, О.Блока та О.Колтоновської присвячені творчим пошукам Б.Зайцева, з ім'ям якого пов'язані перші розробки неореалізму в російській дореволюційній критиці. Тяжіння до нового реалізму дозволило критикам визначити різноманітні критерії нового мистецтва.

Однак детальніше розробкою теорії неореалізму в російській літературі на початку ХХ століття займалась О.Колтоновська. Їй належить ґрунтовний аналіз неореалізму в літературі 1910-х років, розгорнуті характеристики якого подані нею у статтях «Поэт для немногих (По поводу второй книжки рассказов Бориса Зайцева)» (1909); «Пути и настроения молодой литературы» (1912); «На пути к новому реализму. (По поводу “Движений” Сергеева-Ценского)» (1912); «Наша художественная литература в 1913 г.» (1914). Термін «неореалізм» у цих дослідженнях пройшов певний етап випробування через інший наголошений

термін «ліричний реалізм». До нових якостей реалізму О.Колтоновська відносила відродження жанру роману, посилення ліричності в структурі епічного твору та використання нових засобів художньої виразності. Невтомне пропагування неореалізму О.Колтоновською підтримував на початку ХХ століття П.Коган, який помічав у епічних творах своїх сучасників-письменників своєрідну (за П.Коганом - неореалістичну) будову бачення дійсності.

До надбання епохи не залишалося байдужим письменницьке коло початку ХХ ст. Так, у статті «Анри де Реньє» (1910) М.Волошин перевіряв теорію неореалізму на творчості французького автора, а розвиток російського неореалізму він убачав у повістях та романах Андрія Белого, М.Кузміна, О.Толстого, О.Ремізова. У статті М.Волошин запропонував своє художнє бачення явища: «Нео-реализм хочется сравнить с акварелью, из-под которой сквозит лирический фон души»; «В нео-реализме каждое явление имеет самостоятельное значение, из-под каждого образа сквозит дно души поэта, все случайное приведено в связь не с логической канвою события, а с иным планом, где находится тот центр, из которого эти события лучатся» [1]. У роздумах про мистецтво 10-20 років ХХ ст. російський письменник Є.Замятін (у статтях «О синтетизме», «О литературе, революции, энтропии и о прочем», «Новая русская проза») наголошував на тому, що основними прикметами нової художньої форми є швидкість, летючість у сюжеті й фразі, загострення й кривизна в символіці й лексиці. Письменство, на його думку, за останні сто років пройшло шлях від реалізму до символізму, а від останнього - до неореалізму або сюютатизму (на точності останніх двох термінів він не наполягав). Також терміном «неореалізм» він позначав те нове, що з'явилося в мистецтві, – збагачений реалізм, який синтезував (звідси й інший термін – «синтетизм») «фантастику з побутом», виявляючи світу той дивний сплав, таємницю якого так добре знали Ф.Гегель і П.Брегель» [5, 506]. Про появу нового мистецтва і нової художньої техніки російського письма писав на початку ХХ ст. Л.Толстой, а Л.Андрєєв називав себе неореалістом. На неореалізмі власного епічного мистецтва наголошували письменники В.Вересаєв, М.Горький, О.Купрін та інші. Їхні поодинокі міркування також становлять певне теоретичне підґрунтя визначення неореалістичних рис у російській літературі. Так, Г.Чулков основним вважав «взаємодію письменника зі світом, угадування в ньому живого, діяльного і особистого» [34, 55], Ф.Сологуб - «усвідомлення митцем своєї переваги над життям і природою» [27, 36], а М.Кузмін - «прекрасну ясність - «кларизм» [16, 502], (співзвуччя з кларнетизмом П.Тичини не виправдовує себе, оскільки нововведення «кларизм» походить від латинського слова *clarus* – ясний).

На відміну від дослідників російської літератури, які вже на початку ХХ ст. здійснювали літературознавчі спроби розмежування неореалізму від інших модерністських напрямів, запропонованих як європейським, так і вітчизняним естетичним розвитком, в українському художньому колі до питання про нові літературні віяння підходили творчо, пропонуючи свою термінологію. Так,

з'явився новоромантизм Лесі Українки, вітаїзм М.Хвильового, кларнетизм П.Тичини. Вперше про неореалізм в українській літературі висловився М.Вороний. У своїх теоретичних пошуках методологічної основи неореалізму М.Вороний пройшов шлях від поодиноких роздумів до літературно-цілісної концепції, яку виклав у статті «Театральне мистецтво і український театр» (1912). Основу його концепції становлять власні художні роздуми про суть неореалізму. Для М.Вороного неореалізм - синтез «розкиданих у світі дрібниць, з яких складаються окремі моменти життя», який «цурається всякої піднесеності, гарних ефектних фраз», а в собі перетворює «різноманітність деталей всякого явища» [2, 283]. Поширення неореалізм набуває в українській критиці у 20-ті роки минулого століття в роботах В.Коряка, М.Доленга, О.Дорошкевича. Хоча термінологічного визначення українські автори також, як і російські, не відважились запропонувати, однак вони намагалися зрозуміти природу неореалізму, його суть та специфіку, помічаючи неоднорідність нових пошукових форм у художній літературі.

Тривалий час поняття «неореалізм» не було прийнято вживати. Так, в енциклопедичних виданнях 20-х років, зокрема, у Великій Радянській Енциклопедії (1926 - 1931років) немає місця цьому терміну. Велика Радянська Енциклопедія 50-х і подальших років згадує про неореалізм як про школу буржуазних філософів, які подарили світу назву. З виходом у 1961 році у світ книги З.Потапової «Неореализм в итальянской литературе» в енциклопедичних виданнях подальших років з цим поняттям пов'язується лише напрям в італійському мистецтві та літературі. Пізніше словникові видання розширюють наукові розробки у визначенні ознак неореалістичної літератури. Наприклад, у «Краткой литературной энциклопедии» (1968) вказано, що неореалізм надав можливість митцям зображувати людину в дії, а твори відрізняються «епічною широтою, простотою і ясністю словесного й образного вираження» [15, 231].

У 50-х роках у дослідженнях У.Р.Фохт (стаття «Развитие русского реализма XIX века», 1957) було подано ідею називати новим реалізмом соціалістичний реалізм, окрім визначальних ідеологічних рис, він привернув увагу до проблеми синтетичності у реалізмі початку ХХ століття. У 1965 році з'являється робота «Реализм и модернизм» В.Щербини, у якій автор окреслює кордони синтезу та звертається до питання зв'язку нового реалізму з модернізмом. Поняття «неореалізм» автор не вживає, вважаючи, що це те саме, що й «надреалізм» або «реалізм без берегів», по суті маючи на увазі ідею синтезу реалізму і модернізму. На синтетичність неореалізму вказували інші дослідники, наприклад, В.Перцов писав про синтез реалізму й модернізму (стаття «Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века», 1961) [21], а О.Старикова - реалізму й символізму (стаття «Реализм и символизм», 1974) [28]. До загальних проблем оновленого реалізму початку ХХ століття звертались у своїх працях П.Ніколаєв («Реализм как творческий метод», 1975) та Л.Смирнова («Проблемы реализма в русской прозе начала XX века», 1977). Але, помічаючи новий розвиток реалізму на початку ХХ століття, вчені тільки окреслюють

проблематику, яку подають як підґрунтя для перспектив подальших студій. Тому, спираючись на попередні дослідження сфери нового реалізму, автори академічного видання «История русской литературы» (1983) визнавали, що хоча термін «неореалізм» і визнавався літературознавцями, однак його ігнорування «дуже звужувало виявлення специфіки нового реалізму в російській літературі» [8, 631].

Історія термінологічного визначення неореалізму досить складна. Дослідники цього явища помічали різноманітні риси процесу, однак не поспішали подавати його загальну характеристику. Навіть В.Келдиш, на неореалістичне дослідження якого спирається сучасна наукова думка, не запропонував чіткого тлумачення цього терміна. Лесть не перша спроба термінологічного визначення неореалізму в українському літературознавстві з'являється у 1971 році й належить В.Лесину та О.Пулинець. У статті до «Словника літературознавчих термінів» вони стверджували: «Неореалізм відзначається людяністю, демократизмом, глибоким ліризмом, відсутністю будь-якої парадності або риторики. Прагнення показати життя і людей такими, якими вони є, без всяких прикрас» [17, 273]. До характерних ознак неореалізму упорядники словника відносили «документальність», близькість до фактів, «опоетизацію факту», модерністські «новації». У російському літературознавстві перше тлумачення терміна «неореалізм», запропонувала К.Муратова в 1972 році у роботі про реалізм нового часу в оцінці критики 1910 років. Вчена відзначала: «Неореализм – вот термин, которым были обозначены новые идейно-художественные искания. Возникнув несколько ранее, термин этот в начале 1910-х годов становится общепринятым, не приобрета, однако, единства в своем истолковании критиками» [18, 150]. Підсумком попереднього згадування про проблеми неореалізму можна вважати працю В.Келдиша «Реализм и модернизм» (1975). На матеріалі творчості Л.Андрєєва і частково творчості Б.Зайцева й О.Ремізова він створив власну концепцію неореалізму. Постаті Л.Андрєєва та Б.Зайцева обрані не випадково (Л.Андрєєв називав себе неореалістом, а творчість Б.Зайцева пов'язували з неореалізмом ще на початку минулого століття), ім'я О.Ремізова автор уперше розглядав з цих позицій. У дослідженні наголошено на ряді неореалістичних ознак; як-от: публіцистичність, соціальність, психологічність, гуманістичність, емоційність, філософічність. Визнаючи проміжність неореалізму, В.Келдиш вказував на кентавричні (за В.Фащенко) поєднання у стилях письменників. Так, з'являються визначення ліричної експресії та релігійної модернізації. У роботі помітно деяку хиткість роздумів про загальні риси неореалізму, сам автор ніби сперечається із собою та самими митцями. Літературознавець вказував на риси сентименталізму, екзистенційності, символізму, сюрреалізму у творчості письменників. Розмаїтість художньої манери Л.Андрєєва називав парадоксальністю, а самого письменника - «пестрым» художником», відзначаючи, що «пестрота» эта - не только индивидуальный казус, но явление интересное с точки зрения типологии литературного процесса в XX в.» [10, 215]. Подальше вивчення явища

В.Келдишом з'явилося в роботі «Реалізм и «неореалізм» (2000). На відміну від попередньої праці, у якій автор не запропонував теорію формулювання неореалізму, в цій розвідці міститься понятійна рекомендація до вживання терміна: «неореалізм» как особое течение внутри реалистического направления, более, чем другие, соприкасавшиеся с процессами, протекавшими в модернистском движении, и освобождавшиеся от сильного натуралистического веяния, окрасившего широкое реалистическое движение предыдущих лет» [9, 262]. Хоча у дослідженні відчувається деяка термінологічна хиткість через використання терміна в лапках (рівнозначно і «неореалізм», і «новий реалізм»), однак у роботі ґрунтовно простежуються етапи розвитку та визначальні риси неореалізму, ознаки якого автор помічав у творчості І.Буніна, М.Горького, Є.Зам'ятіна, С.Сергеєва-Ценського, О.Толстого, І.Шмельова та інших митців.

Спираючись на першу працю про новий реалізм В.Келдиша, наприкінці 70-х років ХХ ст. В.Гречнев та О.Соколов запропонували власні тенденційні розвідки неореалізму (без визначальної характеристики терміна) на матеріалі творчості Л.Андрєєва. Проте В.Гречнев подав досить розвинуту характеристику «новішого реалізма», рисами якого визнавав наступ лірики у прозі, індивідуальну психологію, філософічність [3, 101]. Літературознавець О.Соколов нові риси вбачав у гуманістичній направленості літератури, її життєстверджуваності, моральній чистоті ідей, новому описі побуту та новому зображенні психологічних характеристик героїв (щоправда специфіку новизни останніх рис автор не пояснював) [25, 182].

Вивченню індивідуальних особливостей нової реалістичної творчості українських письменників присвячені колективні праці «Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ - початку ХХ ст.» (1986), «Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ - початку ХХ ст.» (1987) та ін. Враховуючи досвід досліджень попередніх часів, у 1991 році створено колективну збірку «Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ - початку ХХ ст.», присвячену виявленню специфіки нового реалізму в українській літературі. Автори збірки праць у своїх наукових розробках реалізму звернули увагу на новий вид реалістичного мистецтва, зокрема синтетичність стилю (Т.Гундорова), «ліризацію» (Н.Шумило), активізацію психологічності (Ю.Кузнецов). Т.Гундорова вказувала на системність появи нового реалізму, в якому вбачала основну родову сутність: соціально-культурний ідеал «реалізованої» особистості. На її погляд, «індивідуальний, родовий, цивілізаційний і соціальний ідеали зближуються в перспективі» розвитку нового реалізму, а особливості нового зумовлені в реалізмі переорієнтацією всієї літератури на нові естетичні принципи, зокрема активне творче перетворення дійсності, вираження творчих цінностей, становлення нової гуманістичної концепції [4, 170].

Про неореалістичні риси творчості В.Винниченка, Г.Косинки, М.Куліша, В.Підмогильного та інших митців писав В.Фащенко у програмі з історії української літератури ХХ ст. Можна тільки здогадуватись про задумки відомого науковця, адже у його праці значна перевага надається перспективам

неореалізму, відродження якого він убачав у період 60 - 90-х років у творчості О.Гончара і П.Загребельного. Однак передчасна смерть не дала можливість здійснитись цим планам. Проте автор встиг викласти своє розуміння неореалізму. Він визначав, що неореалізм «апелює передусім не до вольових зусиль індивіда, а до його пізнавальних здатностей, до досягнення складних взаємозалежностей між соціальним середовищем і психологічно-моральними спроможностями особистості» [32, 4]. В.Фашенко вважав, що неореалізм реалізується в аналітичній прозі та драмі, а також у ліро-епічних поемах. До визначальних рис українського неореалізму він відносив самотність забарвлення, узагальнення типового, збагаченість «новим баченням світу, передусім ірраціонального, часто незбагненого й фатального» [32, 4].

У сучасний період до специфіки неореалізму приєднується національне розмежування. Так, у «Літературознавчому словнику-довіднику» (1997) та «Літературознавчій енциклопедії» (2007) неореалізм пов'язується з українською літературою, а в «Российском гуманитарном энциклопедическом словаре» (2003) - винятково з російською. Не співпадають у цих словниках характеристики визначальних рис неореалізму, крім спільно виокремлених суб'єктивізації, ліризації, філософічності та естетичної тенденційності.

Більш ґрунтовні визначення у російському літературознавстві з'являються наприкінці минулого століття. Наприклад, у 1998 році у колективній збірці дослідження художньої літератури наведено таке трактування терміна: «Неореализм - это реализм, приспособленный к решению художественных задач историко-культурной эпохи рубежа XIX - XX веков. Сохраняя верность «правдивому изображению действительности», неореализм расширяет эту «действительность» до масштабов мироздания, предлагает новую философскую концепцию мира и человека, при художественном воплощении которой широко использует новые принципы и формы изображения действительности» [23, 235]. Оригінальне тлумачення особливостей художнього синтезу в російській літературі на початку ХХ століття запропоноване у сучасному дослідженні І.Кондрашовою. Іноді плутаючись або свідомо ставлячи знак рівності між неореалізмом, неоромантизмом та символізмом, авторка робить спробу через концепцію особистості дати своє визначення: «В концепции личности периода «нового реализма» русской литературы в определенной художественной, философско-эстетической концентрации обнаружили свои возможности и объективно-правдивое изображение жизни, и последовательно осмысленный его прорыв в нечто другое (как продолжение реализма) и эстетика символизма (в органическом сплаве с романтизмом) и духовный опыт народного творчества» [13, 52]. Підсумовуючи аналіз питань естетичної природи неореалізму та проблем безперервних дискусій про нього, сучасна дослідниця М.Хатямова доходить таких висновків: «Неореализм - это некое «надсистемное» образование, возникшее на основе общности поэтик эстетически разных художников (модернистов, реалистов и писателей «переходного» типа), использовавших литературоцентрические формы символизации,

лейтмотивизации, мифологизации повествования и архетипизации сюжета, ритмизации прозы, прочно вошедшие в арсенал модернистского искусства, но к которым обращались и художники-реалисты, например, И.Бунин» [33, 6].

Українські літературознавці А.Козлов та Р.Козлов у своїх навчально-методичних розробках «Азбука літературознавства» (2001) розмежовують понятійне значення термінів «неореалізм», «новореалізм» та «європейський неореалізм». Так, у посібнику зазначається: «Неореалізм - це такий найбільший реалістичний і (порівняно з попередніми) принципово новий метод художньої творчості, представники якого вперше не стільки інтуїтивно, скільки глибоко осмислено засвоїли всі найкращі методологічні досягнення творчості всіх попередніх поколінь і на цій основі виробили свою більш-менш струнку систему принципів та прийомів (від наївно-реалістичних і примітивістських устремлень до реалізму документалістів), котрі відтворюють світ переважно в художніх моделях» [11, 38 - 39]. Окрім загального тлумачення неореалізму як методу художньої творчості, науковці вбачають різницю між неореалізмом (новореалізмом) українського походження та європейським, які визначають напрямками: «Новореалізм (термін, уперше поданий Лесею Українкою) - це перший напрям неореалізму, що виник ще в ХІХ ст. у творчості багатьох найпрогресивніших письменників на основі поєднання класицистичного пошуку ідеалу, романтичного пориву до оновлення, критично-оптимістичного прагнення виправити світ і пошуку принципового нового ідеалу людини та суспільства, і нового типу стосунків між людьми» [11, 39]. Вказуючи на різницю між українським та європейським неореалізмом (появу якого пов'язували з італійським походженням), автори відзначали тяжіння останнього до «оптимістичного критицизму з очевидними відтінками натуралізму». Незважаючи на полемічний характер тлумачень, науковцям вдалося просунути дослідження феномена в українському літературознавстві на інший ступінь прогресуючих розвідницьких засад.

Але більш вдалими можна вважати висловлення С.Тузкова. Досить розширене визначення неореалізму містить загальну характеристику вагомих спостережень. Тому наведемо авторські спостереження цілком, без скорочень: «Неореализм - как новый этап в развитии реализма, синтезировавший опыт классического (или - аналитического) реализма ХІХ века и модернизма (символизма, импрессионизма, экспрессионизма и др.) рубежа ХІХ - ХХ вв. - в отличие от последних, не претендует на роль универсальной эстетической системы. Напротив, неореализм утверждает амбивалентность художественного сознания ХХ века, сфокусировав в себе объединяющие тенденции реалистического и модернистского искусства. Неореалистическая парадигма (более широкий, по сравнению с классическим реализмом, взгляд на мир и человека (быт насыщается бытием), тяготение к психологизму, синтез художественного и философско-антропологического начал, неомифологизм, гротескная символика, орнаментальность стиля, сказовый дискурс, жанровые перемещения - от романа к рассказу и повести) включает в себя различные

типы художественного сознания: экзистенциальное, мифологическое, религиозное (или – антирелигиозное), романтическое (утопическое) и др. Интеграция разных типов художественного сознания в неореализме адекватна синтетическому мышлению XX века» [31, 146]. Попри полемичність кожної з ознак цього тлумачення, в ньому відображені основні питання та концепції. У свою чергу ми також запропонували власну спробу: Неореалізм (новий реалізм, нео-реалізм) у літературі - художній напрям і стиль. Виник на рубежі XIX - XX століть тенденційно у творах письменників-реалістів. Кульмінаційного розвитку набув у 10 -20-ті роки (І.Бунін, В.Винниченко, М.Горький, В.Підмогильний та ін.) та 50- 60-ті (І.Сенченко, Ю.Герман) XX ст. Характеризується еклектичністю, соціальністю, експериментаторськими надбаннями слова, відвертістю сюжетних колізій, інтимністю та брутальністю у зображенні людини і життя на загальному реалістичному підґрунті викладу. Це новий етап розвитку стильової художності у літературі, який дав поштовх для появи екзистенціальної та постмодерністської літератури [22, 89].

Проблему неореалізму першої третини XX ст. не з'ясовано досі, але час від часу до неї звертаються дослідники в своїх намаганнях встановити істину. Порізно ставились до неореалізму в різні часи розвитку критичної думки, порізно ставляться і сьогодні. Гадаємо, що невирішеність неореалістичного питання, з однієї сторони, і цікавість до нього, з іншої, дає право на його життєздатність. У цьому наявність перспектив неореалістичного дослідження.

1. *Волошин М.* Анри де Реньє // Електрон. ресурс: http://lib.ru/RUSSLIT/WOLOSHIN/voloshin_renje.txt
2. *Вороний М.К.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наукова думка, 1996. – 704 с.
3. *Гречнев В.Я.* Русский рассказ конца XIX – XX века (проблематика и поэтика жанра). – Л.: «Наука», 1979. – 208 с.
4. *Гундорова Т.І.* Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку XX ст. (теоретико-методологічний аспект) // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст. – К., 1991. – С. 166– 192.
5. *Замятин Е.И.* О синтетизме // Замятин Е.И. Мы: Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1989. – С. 503 – 510.
6. *Затонський Д.В.* Минуле, сучасне, майбутнє. (Про реалізм, традиції, новаторство). – К.: Дніпро, 1982. – 370 с.
7. *Захарова В.Т., Комышкова Т.П.* Неореализм в русской прозе XX века: типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики. – Н. Новгород: НГПУ, 2008. – 113 с.
8. *История русской литературы: в 4 т. – Л.: «Наука», 1983. – Т. 4.: Литература конца XIX – начала XX века (1881– 1917). – 781 с.*
9. *Келдыш В.А.* Реализм и «неореализм» // Русская литература рубежа веков (1890-е– начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. – М.: «Наследие», 2000. – С. 259 – 335.
10. *Келдыш В.А.* Русский реализм начала XX века. – М.: Издательство «Наука», 1975. – 280 с.
11. *Козлов А.В., Козлов Р.А.* Азбука літературознавства: Навчально-методичний посібник. – Кривий Ріг, 2001. – 200 с.
12. *Колтоновская Е.А.* Критические этюды. – СПб.:«Самообразование», 1912. – 293 с.
13. *Кондрашева И.И.* Поиски Художественного синтеза. Размышления об особенностях художественного синтеза в символизме и «неореализме» русской литературы рубежа веков. – Майкоп: изд-во МГТИ, 2003. – 55 с.
14. *Красовский В.Е.* От неонатурализма к декадентству (О неонатурализме 1900-х годов) // Из истории русской литературы конца XIX – XX века. – М.: Изд-во моск. ун-та, 1988. – С. 61– 77.
15. *Краткая литературная энциклопедия* // Гл. ред А.А.Сурков. – М.: «Советский писатель», 1968. – Т. 5. – 976 с.
16. *Кузмин М.А.* О прекрасной

ясности (отрывки) // Русская литература XX века. Дореволюционный период. – М.: «Просвещение», 1966. – С. 500 – 502. 17. *Лесин В.М.*, Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів.– К.: «Радянська школа»,1971.– 486 с. 18. *Муратова К.Д.* Реализм нового времени в оценке критики 1910 годов // Судьбы русского реализма начала XX века. Сб. ст. – Л.: «Наука», 1972. – С. 135– 164. 19.*Наєнко М.К.* Историко-теоретичний аспект поняття «реалізм» // Філологічні семінари. Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність.– Вип. 1.– К.: Видавн. центр «Київський університет», 1998. – С. 6 – 11. 20. *Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад. – европ. лит. XX в. / Под ред. Л.Г.Андреева.* – М.: «Прогресс», 1986.– 640 с. 21. *Перцов В.О.* Писатель и новая действительность.– М.: «Сов. Спикатель», 1961. – 626 с. 22. *Рева Л.В.* Неореалізм: дискурс теорій та художніх ідей (на матеріалі української та російської літератури і критики): Монографія.– К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 344 с. 23. *Русская и зарубежная литература конца XIX – начала XX века: основные течения. Реализм. Натурализм. Символизм. Импрессионизм. Неоромантизм. Эстетизм. Неореализм. Демократическая и пролетарская литература.* – Часть 1.– Орел, 1998.– 277 с. 24. *Русская литература XX века (1890– 1910): в 2 т. / Под ред. проф. С.А.Венгерова.* – М.: Издат. центр «XXI век – Согласие», 2000.– Т. 1.– 472 с. 25. *Соколов А.Г.* История русской литературы конца XIX– начала XX века.– М.: «Высшая школа», 1979.– 360 с. 26. *Соколов А.Г.* История русской литературы конца XIX– начала XX века.– М.: «Высшая школа»; Изд. центр «Академия», 1999. – 432 с. 27. *Сологуб Ф.* Искусство наших дней // Русская мысль. – 1915. – № 12. – С. 36. 28. *Старикова Е.В.* Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе: в 3 т.– Т. 3.– М.: «Наука», 1974.– С. 165– 246. 29. *Тарасова А.А.* Что такое «неонатурализм»? // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX– начала XX в. / Отв. редактор Б.А.Бялик.– М.: «Наука», 1975.– С. 284– 296. 30. *Топорков А.* О новом реализме и о Борисе Зайцеве // Золотое руно. – 1907. – № 10. – С. 46– 49. 31. *Тузков С.А.* Типология и поэтика русской повести начала XX века.– Кировоград: «Имэкс – ЛТД», 2006.– 290 с. 32. *Фащенко В.В.* Історія української літератури XX віку. Програма.– Одеса, 1998.– 29 с. 33. *Хатямова М.Ф.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века: автореф. дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук.– Томск, 2008. – 42 с. 34. *Чулков Г.И.* Оправдание земли («Аграфена») // Чулков Г.И. Статьи 1905- 1911 гг.– СПб.,1912.– С.54- 60.

НЕОРЕАЛІЗМ VS РОМАНТИКА ВІТАЇЗМУ: СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНІХ СВІТІВ

У статті досліджуються хронотоп, типологія героїв, типи сюжетів та модули художності у творчості В.Підмогильного та М.Хвильового, як найрепрезентативніших митців неореалізму та романтики вітаїзму. Реконструкція художніх світів підтверджує тезу про те, що ці мистецькі напрямки є антитетичними у спільному полі модернізму.

Ключові слова: неореалізм, романтика вітаїзму, художній світ

В статье исследуется хронотоп, типология героев, типы сюжетов и модулы художественности в творчестве В.Подмогильного и Н.Хвильового, как самых репрезентативных творцов неореализма и романтики витаизма. Реконструкция художественных миров подтверждает тезис о том, что эти художественные направления являются антитетическими в общем поле модернизма.

Ключевые слова: неореализм, романтика витаизма, художественный мир

The article deals with chronotope, typology of characters, plot types and artistic modi in works by V.Pidmohylny and M.Khvyliovy as the most representative authors of neo-realism and romance of vitaism. The reconstruction of artistic worlds confirms the thesis that these artistic trends are antithetic in the common field of modernism.

Keywords: neo-realism, romance of vitaism, artistic world.

Дослідити стиль – значить не лише виокремити домінантні художні прийоми та принципи, але й описати елементи естетичної структури у їх взаємодії. Такою естетичною структурою у прозових текстах вважають художній світ. Вживання цього поняття стосовно естетики певного напрямку вже має традицію[6, 10, 12]. Однак сучасна практика зараховувати до художнього світу найрізноманітніші аспекти художнього твору (від стилістики і до ідейного змісту), зумовлює потребу визначитися із обсягом, що матиме це поняття у пропонованій розвідці. Тривалий час існувала практика називати художнім світом усю творчість автора (наприклад, у дисертації І.Коган подане таке визначення художнього світу: «Художнім світом вважатимемо ... усю сукупність його творів, взятих як одне ціле – в єдності авторської позиції, спільних для них законів поетики»[4, 4]). Таке трактування уможливило застосування поняття до естетики певного напрямку. При цьому важливо зазначити, що це передбачає розмежування поняття із поняттям «внутрішній світ твору», які у деяких дослідженнях хибно ототожнюються. Введене Д.Ліхачовим поняття «внутрішній світ художнього твору» охоплює опір матеріалу, хронотоп, систему персонажів та сюжет і є вужчим, бо художнє бачення автора та його діалог з читачем опиняються поза ним. Однак вони забезпечують цілісність художнього світу і водночас його своєрідність та неповторність Тому надалі «художній світ» конкретизуватиметься передусім у зв'язку з його суб'єктом (письменником) і

формою втілення (внутрішнім світом твору). Досліджуючи художній світ стилю, варто дотримуватися методологічного принципу, який сформулював Г.Клочек для аналізу художнього світу письменника [3]. Цей постулат передбачає, що дослідження має провадитися у двох напрямках – розгляд художнього мислення митця та виявлення залежності між своєрідністю світобачення і внутрішнім світом його творів, виражально-зображальною технікою. Однак, застосовуючи його до аналізу художнього світу стилю, варто внести корективу – унаочнювати прямий зв'язок між *спільністю* художнього мислення письменників та системою «технічних» прийомів, що формують стильову своєрідність.

Репрезентативним матеріалом дослідження обрано творчість В.Підмогильного та М.Хвильового, як найбільш знакових постатей досліджуваних стилів. Домінантні риси художнього мислення романтики вітаїзму дослідила Л.Кавун, ствердивши: «у ваплітянському дискурсі “романтика вітаїзму” трактується як “антитеза до мистецького ліквідаторства” (за М. Хвильовим), як нова художня структура – світоглядно-естетична і стильова модель, що відповідає стану визрівання нової гармонії в надрах “хаосу” зруйнованих шляхів культурної самоорганізації» [2, 8]. Тобто М.Хвильовий і його однодумці відчували себе деміургами, що стоять над зображуваною дійсністю і творчою свідомістю естетизують предмет зображення. Натомість В.Підмогильний та інші ланчани, прагнучи стати «ретязем у розірваному ланцюзі» розвитку української літератури, відчував себе часткою дійсності і свою причетність до всього, що в ній відбувається. Тому для неореалістів характерні етичні акценти, при цьому зображувані явища не протиставляються ідеалам автора, а зіставляються з ними.

Почати мову про художній світ варто з моделювання внутрішнього світу творів, як результату «ізоляції» (М.Бахтін) певної кількості реалій, обраних митцем з безмежної дійсності, що виявляє активне ціннісне ставлення автора до відображуваної дійсності. Основою внутрішнього світу твору є хронотоп. У творах В.Підмогильного він представлений переважно містами, хоча дія окремих оповідань розгортається в селі («Син», «На селі» тощо). Міський простір репрезентовано установами, людними вулицями, залізничними вокзалами, магазинами, однак найважливішим локусом стає квартира, а частіше кімната – маленький окремий простір, напівобжитий людиною, де життя протікає цілком приватно, складаючись з побутових подій. Ознакою більшості помешкань стає необлаштованість: «В кімнаті його було порожньо й непривітно. Невеличкий стіл, застелений газетою, стояв коло вікна; на йому купою лежали книжки, що він давно вже прочитав і возив з собою без мети... Півкімнати посідало широке подвійне ліжко, застелене сірою походовою ковдрою, а в головах його висів шолом та альтиметр. А далі – сірі порепані стіни й підлога з облізлою фарбою» [9, 172]. Ця історично зумовлена занедбаність помешкань переростає у символ закинутості людини у світі. Своєрідно, що хронотоп зустрічі при цьому актуальний як побачення, а в класичному варіанті характерний лише для романів: у кімнаті Марти зустрічаються всі герої («Невеличка драма»), у

приватному помешканні Степан зустрічає Риту і руйнує стосунки з Зоською тощо, натомість в оповіданнях він, зазвичай, позбавлений сюжетотвірної ролі («І сонце сходить», «Собака», а також «Тук-тук» Б.Антоненка-Давидовича). При цьому слід наголосити, що для неореалізму не характерний локус дому (який час від часу зринає у М.Хвильового – «Шляхетське гніздо», «Я (романтика)»), хоч він і притаманний класичній українській літературі, де дім був місцем впорядкованості й безпечності життя, хранителем морально-етичних цінностей і традицій. Локус кімнати відтворює необлаштованість і закритість світу героїв у нових історичних обставинах, і ця відрубність та герметичність існування простежується і в зображенні міст – вони існують без зв'язку з рештою держави, часто не маючи ні минулого, ні майбутнього. Характерно, що попри те, що змальовуються конкретні міста: Київ, Січеслав, Павлоград, вони зазвичай не мають назв, що вказує не лише на безликість, але й на розповсюдженість, спільність моделей і контурів зображуваного світу. Це накладає на конкретно-історичний образ хронотопу певну умовність.

Час у творах В.Підмогильного зазвичай утворює складну єдність історично-біографічного та побутового. З одного боку, життя героїв визначають конкретні історичні події: I Світова війна, громадянська, встановлення більшовицької влади, що руйнують усталений лад життя і змушують героїв вирушати у світи, голодувати чи поневірятися. Водночас, розрив нормального перебігу часу викликає не повновладдя випадку, а найчастіше заперечує лінійність руху: герої втрачають мету існування, рухаючись у своїх буднях по колу чи хаотично.

Натомість твори М.Хвильового демонструють іншу часопросторову організацію. Передусім, варто говорити про символізацію хронотопу у поезії романтики вітаїзму. Дія творів письменника може розгортатися у Сонгороді чи Не-Парижі, і навіть цілком реальний Богодухів наповнюється новим змістом: оприявлюючи етимологію, письменник підтримує зв'язок новели «Із Варинної біографії» із передтекстом – біблійною легендою про народження Ісуса. Особливим символічним простором є санаторійна зона («Повість про санаторійну зону», «Пудель») та загірна комуна («Я (Романтика)»). На думку В.Терещенка, «санаторій мислиться письменником як “будинок смерті” та місце концентрації зла» [11], потрапивши до якого людина приречена на поразку перед силами зла, однак саме ця поразка дає імпульс до самопізнання. Натомість загірна комуна має всі ознаки утопічного топосу.

Міський хронотоп, що також характерний для романтики вітаїзму, поетизується, втрачаючи конкретно-історичні риси: «А сьогодні над Харковом зупинились табуни південних хмар і йде справжній тропічний дощ – густий, запашний і надзвичайно теплий. Горожани зовсім збожеволіли з такої несподіванки й висипали на вулиці. Про тропік Козерога вони знали тільки з географії, а тут трапилось чудо – і тропік Козерога завітав на Лопань» [13, 32].

Визначальною особливістю творів М.Хвильового є так званий хронотоп автора, що отримав назву інтенціальний [5, 251], який здатен нести додаткові смисли (наприклад, пафос урбанізму) або перетворюватися на орнаментальне

поле: «Город. Я безумно люблю город. Я люблю виходити ввечері із своєї кімнати, іти на шумні бульвари. Випивати шум, нюхати запах бензолу й тоді йти на закинуті квартали, щоб побачити японські ліхтарики – так, здається – в трикутниках цифр: будинок на розі, № горить» [13, 254].

Час у творах М.Хвильового позначений впливом романтизму. Як відомо, романтики намагалися «побачити у минулому майбутнє народу, ... тому в тріаді минуле-теперішнє-майбутнє сучасність є хистким перехідним місточком від минулого «золотого віку» до майбутнього «золотого віку» [5, 253]. У цьому ключі варто інтерпретувати часті згадки про історичне минуле України: «...і я пригадую, що попереду мене стелеться великий життєвий шлях. Він починається десь у минулих віках і шкутильгає осінньою елегією через шведські могили...»[13, 256]. У зв'язку з цим побутовий час, у якому живе частина героїв, отримує негативне наświetлення («На глухій шляху», «Завулок»).

Оскільки людина у художньому творі є хронотопічною, доцільно порівняти і типологію героїв. С.Луцій виокремлює у художньому світі В.Підмогильного широкий спектр персонажів: «герої практичні, оптимісти, самотні й соціально невлаштовані, песимісти, самозаглиблені інтелектуали, істооти раціональні та ірраціональні»[7, 11]. Однак, ця типологія дуже конкретна, щоб бути використаною для опису стилю, тому застосуємо ширшу, яка буде актуальною і для інших неореалістичних творів. Найхарактернішими героями неореалізму видаються два типи: «маленька» людина (Івга Нарчевська, Васюренко, Володимир Петрович) й імморалісти (герої новел «Проблеми хліба», «Собака»). При цьому, якщо у реалізмі ХІХ століття образ маленької людини – це переважно образ різночинця, то у літературі неореалізму цей образ формує не соціальний стан, а тло доби, на якому мізерніють дрібні прагнення («І сонце сходить») і губляться великі вчинки («Син»). Тут важливо зазначити, що у новелістиці В.Підмогильного багато героїв, чиє життя докорінно змінила зміна суспільного ладу: колишні дворяни й заможні міщани та їх діти, колишній директор гімназії, колишні студенти тощо. Водночас останні лише зрідка виступають в амплу «маленької людини» (Олесь), зазвичай вони - герої-імморалісти, генеза яких у творчості В.Підмогильного пов'язана із філософією життя, їхня роль у тексті - змусити читача глибше замислитись над проблемою ідентифікації зла.

Типологію героїв М.Хвильового розробляло багато науковців, однак у контексті дослідження ефективно звернутися до пропозиції І.Немченко, що поділила персонажів письменника на такі групи: «1. Я-ми: людина, що не виділяє себе з маси, пристосовується до колективного способу мислення, займає відповідну життєву позицію – я-як-усі; 2. Я-вони: людина протиставляє себе загалу, чи то вступаючи з ним у конфлікт, чи намагаючись підняти його на вищий рівень; ...3. Я-Ти: пошук шляхів подолання самотності, мотив творчості як втечі від реальності. Ти: творче alter ego, жінка, вигаданий друг» [8, 10]. При цьому слід зазначити, що центром персонажної системи є два останні типи, а перший перебуває на маргінесі. Водночас І.Немченко схильна ототожнювати

персонажів «я-як-усі» з тими героями, яких у цій розвідці пропонується називати «маленькими» людьми, а а таке ототожнення є дискусивним, адже ні пані Ївга, ні Василь Григорович Гусятинський («Тук-тук» Б.Антоненка-Давидовича) не є зразком «перетворення особистості на представника безликої маси» [8, 11], навпаки, вони індивідуальні. І саме цим викликають художній інтерес. Характерно, що увагу М.Хвильового також приваблювали «колишні», однак – колишні революціонери, які зберігають свою і віру у перемогу ідеалів або ж, що значно частіше, не можуть пристосуватися до мирного життя.

Спільною своєрідністю поезики неореалізму та романтики вітаїзму є те, що сюжет перестає бути архетипічним. Останні, притаманні романтизму та реалізму, виявляючи локальні, перехідні конфлікти, апелюють до перипетій, що змальовують життя як арену щасливих і нещасливих збігів обставин, що наприкінці вкладаються у гармонійний порядок. Таким чином архетипічні сюжети втілюють уявлення про світ як про щось стійке, іспитоване хаосом. Натомість сюжети письменників-неореалістів виявляють не локальні конфлікти, а стійкі конфліктні положення, які мисляться і відтворюються невіршуваними у рамках одиничних життєвих ситуацій і фінал твору не сприяє вирішенню протистояння, адже немає персонажів-лиходіїв, що індивідуально й свідомо перешкождали б чужому щастю, тому немає прямих супротивників і часто немає боротьби. З цим, до речі, пов'язаний і слабший, ніж у романтичних і реалістичних творах, опір середовищу. Таким чином неореалістичні та сюжети романтики вітаїзму відтворюють бачення світу як дисгармонійного, неопанованого людиною, із незмінно й постійно існуючими конфліктами, що забарвлюють життя героїв.

Вагомим чинником, що впливає на формування і сприйняття художнього світу, варто вважати світоглядні емоції, або ж емоційно-ціннісні орієнтації (Т.Касаткіна) чи модуси художності (В.Тюпа), що характеризують твір як цілісність. Кожен модус художності передбачає свою внутрішню єдину систему цінностей і відповідну їй поезику, здатен впливати на організацію часопростору, систему мотивів, систему «голосів», визначає ритміко-інтонаційний лад тексту, сповнюючи внутрішній світ твору певним настроєм і виповнюючи таким чином художній світ. Попри те, що у творах В.Підмогильного і М.Хвильового можна знайти широкий спектр модусів художності, однак домінуючими початками є трагізм та іронія (для В.Підмогильного) чи ліризм (для М.Хвильового). Присутність у творах трагізму є закономірною, адже трагічний досвід епохи став складовою творів мистецтва. Тому атмосфера більшості модерністських творів, і розглянутих у контексті дослідження зокрема, передає гріке споглядання світу у його невпорядкованості й безглуздісті, де життя – не безцінний дар, а розчарування. Варто зазначити, що герої В.Підмогильного та М.Хвильового – не трагічні герої у класичному розумінні, зазвичай герой не є цілісною особистістю, що й становило інтерес письменників (за винятком деяких персонажів М.Хвильового, напр. героїні «Легенди»), вони не вступали у відкрите протистояння з обставинами, але ставали їх жертвами, часто відмовляючись від

життя. Трагічне втрачає свій зв'язок з піднесеним: герої не є носіями високих ідеалів чи активного начала, спрямованого на утвердження сил добра чи повергнення сил зла. Особиста, і навіть побутова, трагедія у художньому світі неореалізму та романтики вітаїзму важить більше за високі дії й історичні завдання, трагедія героя витіснена трагедією людини.

У неореалізмі трагічний модус художності пов'язаний із зображенням «маленьких» людей, натомість зображення імморалістів наснажене іронічним пафосом, який позначає дистанціювання, постійне відчуття можливості іншого контексту, присутності іншої точки зору стосовно фокалізованого персонажа. Іронія стає маркованим елементом, що підказує читачеві потребу верифікації прочитаного. Іронія неореалістів, і В.Підмогильного зокрема, є світоглядним принципом скептицизму, непевності в здатності людського розуму осмислити та оцінити дійсність. Як доводить С.Гейко, «Іронія імпліцитно містить думку про існування Другого, навіть Чужого, але не наполягає на його знищенні, асиміляції...»[1, 12], тому іронічна наснаженість неореалістичних текстів видається закономірною, адже ці письменники опинилися у ситуації опозиції як мистецької, так і політичної.

Хоч романтиці вітаїзму також притаманна іронія (точніше, її різновид - романтична самоіронія), домінантним умонастроєм є ліризм, який у прозі зумовлюється активною авторською позицією. Ліризм як умонастрій впливає і на використання мовних засобів: у творах М.Хвильового особливого значення набуває мовна гра й своєрідність інтонаційно-синтаксичної організації тексту, що формує особливу емоційну виразність. Новелам М.Хвильового притаманні складні метафоричні комплекси, які не підлягають логічному тлумаченню, оскільки створені за принципом асоціації і вимагають контакту з внутрішнім світом читача. Важливим системотвірним елементом стає різнорівневий повтор, що організує художній твір і сприяє появі нових можливостей інтерпретації слова або словосполучення, а також гармонізує художнє мовлення. Поетичні засоби створюють мерехтливий підтекст, що надає твору смислової напруги і додаткового змісту.

Отже, попри те, що романтика вітаїзму та неореалізм мають спільні риси, як течії модернізму, ці стилі варто вважати антитетичними. Це зумовлено різним світовідчуттям письменників: романтики вітаїзму мислили себе деміургами, що перетворюють хаос на естетичний об'єкт, у той час як неореалісти відчували себе часткою дійсності, тому для них важлива співпричетність. Відповідно до цього формуються і художні світи цих стилів.

1. *Гейко С.* Іронія як культурна універсалія: філософський аналіз: автореф. дис...канд. філософ. наук / С.Гейко. Київ, 2007 – 20с. 2. *Кавун Л.* Літературне об'єднання ВАПЛІТЕ й художньо-естетичні шукання в українській прозі 20-х років ХХ століття: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01/ Л.Кавун. – Київ, 2007 – 20 с. 3. *Клочек Г.* «Художній світ» як категоріальне поняття / Г.Клочек // Слово і час. 2007. -№9.- С. 3-15. 4. *Коган И.* Художественный мир В. Соколова / И.Коган. Дис... канд. филол. наук. - Куйбышев, 1990.-21с. 5. *Копистянська Н.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія /

Н.Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 2005 с. 6. *Корешков Ю.* Поет в художественном мире символизма: «Сонет к форме» В.Брюсова / Ю.Корешков. — Литература. – 2004. - № 12. – С.35-45. 7. *Луцій С.* Художні моделі буття в романах В.Підмогильного / С.Луцій. – К. : СтилоС, 2008. – 149 с. 8. *Немченко І.* Новелістика М. Хвильового в контексті української прози початку ХХ століття: автореф. дис. канд. філол. наук за спец. 10.01.01 – укр. література / І.Немченко. – Одеса, 2004. – 20 с. 9. *Підмогильний В.* Оповідання. Повість. Романи / В.Підмогильний, вступ. ст., упор. В.Мельника. – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с. 10. *Темнища* и свобода в художественном мире романтизма. - М.: ИМЛИ РАН, 2002. 11. *Терещенко В.* Метафізичні інтенції української повісті 20-х років ХХ століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / В.Терещенко, Харківський держ. педагогічний ун-т ім. Г.С.Сковороди. - Харків, 2002- 18 с. 12. *Федоров Ф.П.* Романтический художественный мир: пространство и время, Рига: Зинатне, 1988. - 454 с. 13. *Хвильовий М.* Новели, оповідання «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети / М.Хвильовий, вступ. ст., упор. В.Агеєвої. – К. : Наук. думка, 1995. – 816 с.

*В'ячеслав Левицький,
аспірант*

МІСЬКИЙ ТЕКСТ ЯК “МІСЬКИЙ СТИЛЬ” (ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ ТА СПРИЙНЯТТЯ)

У статті з'ясовуються можливості співвіднесення міського тексту з “метастилем” урбаністичної лірики. Розглянута специфіка вживання семіотичних і літературознавчих термінів у міждисциплінарних дослідженнях.

Ключові слова: міський текст, форма, стиль, поетика.

В статье объясняются возможности соотнесения городского текста с “метастилем” урбанистической лирики. Рассмотрена специфика употребления семиотических и литературоведческих терминов в междисциплинарных исследованиях.

Ключевые слова: городской текст, форма, стиль, поэтика.

The article illuminates possibilities of correlation between city text and ‘metastyle’ of urbanistic lyrics. The peculiarity of usage of semiotical and critical terms in interdisciplinary researches is examined.

Keywords: city text, form, style, poetics.

У вітчизняній науці простір дедалі активніше осмислюється в структурних аспектах. У результаті цього поповнюються галузеві термінології. Зокрема, категорії, що пов'язувалися з семіотикою, починають послідовно закріплюватися за іншими сферами знань.

У теорії літератури зауважений процес іще нерідко видається екзотичним. За В. Агеєвою, структуралізм і семіотика, які уособлювали здобутки радянської гуманітаристики, так і не усталилися в Україні [1, 30]. Через відповідну неузвичаєність обтяжується введення в обіг ряду означень.

Труднощі “термінологічних суміщень” унаочнюються на наукових обговореннях. Неознайомленість їх учасників із семіотичними ідеями іноді надолужується асоціаціями. Приміром, авторів запропонованої статті на конференціях неодноразово ставили “ознайомче” питання: “Що таке міський

текст? Можливо, мається на увазі певний стиль?” Але вирізнена особливість наукового дискурсу має позитиви. Вона дає змогу чіткіше дефініювати поняття з міждисциплінарної царини за аналогією до понять із конкретної галузі (міський текст ↔ “міський стиль”).

Кілька міркувань зі згаданого приводу склали основу цієї студії. Мета роботи – з’ясувати, чи існує відповідність між явищами урбаністичного семіозису й мистецькими стилями. При цьому пропонується спиратися на розуміння стилю як сукупності формальних зображально-виражальних засобів і механізмів задіяння їх у творі (пор.: [8, 433; 14, 28]). Предметом дослідження є складники міського тексту з огляду на їх функціонування в літературі.

Актуальність теми полягає в тому, що в типології міських текстів уживаються терміни на означення формозмістових феноменів. Ідеться, передусім, про жанри. Тому суттєво встановити, наскільки доречним є подальший аналіз “надтексту” за допомогою категорій, притаманних його елементам – творам.

Вірогідно, ототожнення просторових моделей зі стилями здійснюється у двох вимірах. Ідеться про співвіднесення просторових феноменів із регіональними школами та розуміння стилю як атрибута будь-якого тексту.

Перший із планів – онтологічний – спирається на закономірності літературного процесу. Чимало шкіл, об’єднуючись за стильовими орієнтирами, стійко асоціюється з конкретним містом. Посилання на нього зафіксоване в назвах груп єнських і гейдельберзьких романтиків, краківських авангардистів, московських концептуалістів та ін. Щоправда, аналогічне трактування не сприяє вичерпному аналізу міського тексту. Досвід школи, навіть самотньої, не завжди може узагальнити принципи репрезентації простору. У цьому переконує статус київської “неокласики” у київському тексті. Уже критики 1920-х рр. відзначали оригінальність такого стилю. До речі, їхня аргументація інколи не враховувала суто культурної обумовленості. Наведений коментар є особливо істотним нині. Так, протягом останніх десятиліть широко цитується фраза М. Доленго про те, що “неокласика” – “спеціально київське явище” [4, 4; 6, 49]. Але, як впливає з першоджерела, відповідне спостереження мусило засвідчити не духовні, а соціальні реалії. М. Доленго від початку статті пропагував соціологічний підхід до дослідження. Автентичний вигляд згаданої фрази такий: “Зріс неокласицизм у колах кваліфікованої освіченої інтелігенції і являє собою спеціально київське явище” [4, 4].

У цілому інтелектуалізм, естетизація старовини або чутливість до традиції сповідувалися низкою об’єднань Києва. Із окремими застереженнями перелічені властивості простежуються в доробку учасників груп “Ланка” / МАРС. Менш очевидним, хоча доказовим [7] є те, що гармонійність старосвітського побуту підкреслювали київські футуристи. Наприклад, М. Семенко до збірки “Bloc-notes”, однієї з найприкметніших у “стенографуванні” міських реалій, включив присвяту “Св. Сильвестру”. Ліричний суб’єкт наголошує: “... Я скину почування помірковане <...> // і таємничо-симфонно вклонюсь мовчазному

Св. Сильвестру” [11, 80]. Локальна атрибуція вірша [11, 80] вказує на можливого адресата твору. Серед осіб кількох Сильвестрів, канонізованих у християнстві, привертає увагу постать прп. Сильвестра Печерського. Це середньовічний ігумен Видубицького монастиря. За найавторитетнішою гіпотезою [2, 105–106], він виконав другу редакцію “Повісті врем’яних літ”.

Цікаво, що одночасно з процитованою поезією писався цикл “Гімни Св. Терезі”. Не виключено, що Св. Сильвестр, на відміну від “екзотичності і холоду” іспанської кармелітки [13, 287–288], мусив утілювати більш “рідне” начало. У представленому ракурсі М. Семенко фігурує як письменник, бодай принагідно обізнаний із агіографією, а, отже, і з міфами про Київ релігійний.

Таким чином, онтологічне підґрунтя допустиме для пов’язування міського тексту з “міським стилем”. Але його не достатньо для докладного вивчення урбаністичних моделей. Вирізнений спосіб тлумачення підтверджує незвичність семіотичних термінів у літературознавстві. Причиною, найімовірніше, є несподіваність поняття “київський (= “непетербурзький”) текст”. За найближчі десятиліття змінювалася сама філологічна лектура. Роботи, які складають сьогоднішній канон, здебільшого написані західноєвропейськими дослідниками. Однак їм майже не притаманна інтерпретація локальних текстів.

Невипадково другий – гносеологічний – вимір у співвідношенні тексту і стилю означається проблемами, порушеними в русистиці. Так, упродовж 2000-х рр. тривала переоцінка класичних уявлень про міський текст. Найчастіше ставилося під сумнів існування його поетики. На думку сучасних учених, В. Топоров, засновник урбаністичної семіотики, “галузь поетики... не охоплює, адже розглядає Петербурзький... надтекст, який сполучає... *корпус літературних текстів...*” (курсив – автора твердження) [12, 303]. Висловлювалися й менш радикальні тези. Наприклад, за В. Тюпою, “єдність поетики” в міському тексті витримується. Утім, вона розкрита на рівні “предметно-сислової єдності”, а не мови, сюжету чи композиції, відсутніх у надтексті [15, 253].

Як доцільно припустити, схожі дискусії спричинялися глобальнішим питанням. Ідеться про те, наскільки дієвим для аналізу *художніх* феноменів є змоглядний урбаністичний текст. Щодо поетики таких моделей, її наявність обґрунтована в семіотиці. Так, у репрезентації Петербурга пропонується вбачати двоїстість “поетики цитат” і “поетики реалій” [10, 108]. Натомість, утворенням, яке потребує ретельнішого осмислення, є саме стиль. Його статус у процесі й результаті означення простору не уточнений.

Вирізнення стилю зазвичай стосується творів, які переважають у міському тексті. Розглядаючи естетичну цілісність петербурзького тексту, З. Мінц ототожнює її з “фантастичним реалізмом” [10, 108]. Можливим є співвіднесення урбаністичного тексту зі стилем, провідним за початкового історичного періоду семіозису. У такому розумінні М. Віролайнен виокремлює барокову й “ансамблеву” мови Петербурга [3].

Усталилось і введення синонімів на означення сукупності формальних засобів. Скажімо, ряд авторів (В. Топоров, Е. Шафранська та ін.) укладає

словники міського тексту. Хоча, із позицій формальної школи, розбудований глосарій – це властивість поетичного напрямку, а, отже, стилю [5, 44].

Помітною тенденцією виявляється оминання поняття “стиль” узагалі. В аналізі форми творів, належних до просторового тексту, використовуються інші категорії. Приміром, Л. Ляпіна, здійснює історико-поетологічне вивчення літератури, присвяченої Петербургу. Воно полягає й у компонентному аналізі мови, підкресленні звукових, лексичних доміант тощо. Але об’єкт дослідження характеризується як “світ Петербурга” [9, 4].

Очевидно, міський текст, справді, не виробляє певного “міського стилю”. Згідно з відомим баченням, до семіозису залучаються елементи поезики як “чинники стилю” [14], засновки потенційного, гіпотетичного “метастилу”. Це спричинено сутнісною множинністю тексту. Тлумачення знаків, образів, міфів навряд чи може вивести синтетичні стильові доміанти, подібні до жанрових. Якщо для культурної генології важать універсальні, класифікаційні, риси, то для культурної стилістики – оригінальні, ідіографічно марковані. Тож одноманітність організації засвідчується в окремих творах про місто.

Урбаністичний текст є також трансформаційним явищем. Його компоненти виконують низку функцій, узагальнених у таблиці 1:

Таблиця 1

Способи функціонування міського тексту в літературі

Складники міського тексту	Знак → образ → вторинний (авторський) міф → узуалізований міф		
Доміантні функції складників	Когнітивна	Сугестивна	Культурно-ідентифікаційна

Спроба гносеологічно встановити “метастиль” переростає в потребу вичленувати систему мовних функціональних стилів. Таким чином, для докладного трактування репрезентацій міста замало одного словника. Звичайні глосарії (лексичний і т. д.) охоплюють лише частину просторових знаків. Актуалізуючись у кількох імагологічних версіях, деякі поселення навіть передбачають наявність “перекладних” словників. Ідеться не тільки про роль різноетнічних літератур. Осібні мови виникають у творах для читача без обмеженої вікової ідентифікації та творах для дітей, у “материкових” і діаспорних авторів тощо. Збільшення критеріїв опису веде до необхідності впорядкувати деталізовану поезику тексту. Утім, емпіричного матеріалу буде недостатньо для окреслення стилю. Зафіксувати динамічні процеси, у котрих могли б поєднуватись складники поезики, майже не можливо. Відповідний висновок підтверджує не брак художності в семіотичній моделі, а надзвичайну складність механізмів міського тексту і їхнього осмислення.

Отже, співвіднесення міського тексту з “міським стилем” допускається здебільшого на асоціативному рівні. Мистецький стиль діє як метафора семіотичної моделі в онто- й гносеологічному аспектах. Якщо перший із них ґрунтується на відомостях про літпроцес, другий пов’язаний із особливостями поезики, розкриттям художнього начала тексту. Множинність фактів культури і

структурних одиниць перешкоджають виробленню єдиного стилю. Проте спадкоємність між загальною моделлю простору й окремими творами, підпорядкованими їй, вимагає подальшого вивчення.

1. *Агеєва В.П.* Апологія модерну : обрис ХХ віку / В. Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
2. *Виролайнен М.Н.* Автор текста истории // Речь и молчание : Сюжеты и мифы русской словесности / М. Виролайнен. – СПб. : Амфора, 2003. – С.84–108.
3. *Виролайнен М.Н.* Петровский парадиз как модель Петербургского текста [Электронный ресурс] / М. Виролайнен. – Режим доступа: <http://www.lit.phil.pu.ru/article.php?id=8.html>.
4. *Доленго М.* Нотатки про сучасну поезію / М. Доленго // Культура і побут. – 1926. – №34. – С.2–5.
5. *Жирмунский В.М.* Поэтика русской поэзии / В. Жирмунский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 496 с.
6. *Киев* : Русская поэзия : ХХ век: [поэтич. антология] / [сост., авт. предисл. Ю.Г. Каплан]. – К. : ЮГ, 2004. – 488 с.
7. *Левицький В.А.* “Kijoviae. Anno Domini” : структура історизму в київському тексті першої половини ХХ ст. / В. Левицький // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : Пам'яті акад. Л. Булаховського. – 2009. – Вип. 10. – С.343–349.
8. *Літературознавча* енциклопедія : У 2 т. / [авт.-укл. Ю.І. Ковалів]. – Т.2. – К. : Академія, 2007. – 624 с.
9. *Ляпина Л.Е.* Мир Петербурга в русской поэзии : очерки исторической поэтики / Л. Ляпина. – СПб. : Нестор-История, 2010. – 138 с.
10. *Минц З.Г., М.В. Безродный, А.А. Данилевский.* “Петербургский текст” и русский символизм // Блок и русский символизм / З. Минц. – СПб. : Искусство-СПб, 2004. – С.103–115.
11. *Семенко М.В.* Вибрані твори / [упоряд., передм. А. Білої] / М. Семенко. – К. : Смолоскип, 2010. – 688 с.
12. *Степанова А.А.* Аспекты изучения городского текста в современном литературоведении / А. Степанова // Філологічні семінари. – 2007. – Вип. 10. – С.301–308.
13. *Сулима М.М.* Михайль Семенко і Тереза де Хесус // Книжиця у семи розділах / Сулима М. – К. : Фенікс, 2006. – С.287–288.
14. *Ткаченко А.О.* Елементи поетики – чинники стилю / А. Ткаченко // Філологічні семінари. – 2003. – Вип. 6. – С.22–29.
15. *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста / В. Тюпа. – М. : Издател. центр “Академия”, 2008. – 336 с.

*Марина Єщенко,
здобувач*

АБСУРД: ОЗНАКА СТИЛЮ ЧИ ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ СУЧАСНОГО НОВЕЛІСТА

У статті автор розкриває поняття абсурду як ознаку стилю і як художній прийом. На прикладі творів Олега Шинкаренка показано особливості втілення абсурду в новелі.

Ключові слова: абсурд, новела, художній прийом, стиль, Олег Шинкаренко.

В статье автор раскрывает понятие абсурда как признак стиля и как художественный прием. На примере произведений Олега Шинкаренко показаны особенности воплощения абсурда в новелле.

Ключевые слова: абсурд, новелла, художественный прием, стиль, Олег Шинкаренко.

In the article an author discovers a conception of absurdity as a sign of the style and as artistic method. As an example, in short stories of Oleg Shynkarenko, he showed peculiarities of embodiment absurdity in the short story.

Keywords: Absurdity, short story, artistic method, style, Oleg Shynkarenko.

Життя сучасної людини, як ніколи, сповнене абсурду. Піддаються сумнівам віковічні цінності, моральні принципи, атрофуються почуття, люди стають чужими і далекими, замикаються в колі власних, нікому незрозумілих і нікому не потрібних проблем. Однак, як стверджував Ж.-П. Сартр, право вибору чинити так чи інакше чи не чинити зовсім залишається за людиною і в найбезвихіднішій ситуації, тому вихід у неї є. Отже, для того, щоб побороти всепоглинаючу абсурдність існування, людині потрібно для початку усвідомити цю абсурдність.

Поняття «абсурд» зустрічається ще в працях філософів античності, а також у художніх творах авторів різних епох, наприклад, Сервантеса, Рабле, Ф.Достоевського та інших. Проте повноцінно це поняття сформувалось саме в ХІХ-ХХ ст., коли його на своє озброєння взяли екзистенціалісти. Саме в творах письменників-екзистенціалістів (А. Камю, Ф. Кафка, Ж.-П. Сартр та ін.) активно культивувалася тема абсурдності людського існування. У драматургії виникло неординарне явище, що ознаменувалося «театром абсурду». Абсурд увійшов у літературу, однак однозначної думки щодо цього явища досі ще не виробилося.

У літературознавчій енциклопедії Ю. Коваліва окреслене поняття *«література абсурду»*, яке розкривається як «умовна назва різножанрової модерністської, авангардистської і постмодерністської літератури, яка здійснює художню інтерпретацію життєвого безглуздя у вигляді хаотичного нагромадження випадкових, на перший погляд, нісенітних ситуацій» [1, 565]. В. Мартинюк, аналізуючи драматургію М. Куліша, пише про концепцію *«літератури з елементами абсурдного»*, яка «відповідає естетичним критеріям абсурдного, проте не вписується в хронологічні рамки абсурдистської літератури» [2, 4]. Чітких хронологічних меж літератури абсурду немає, і це засвідчується першим визначенням; можна орієнтуватися лише на початки модернізму, однак тоді поняття літератури з елементами абсурдного фактично охоплюватиме доабсурдистську літературу, що не зовсім правильно.

Напевно, варто говорити про літературу, яка базується на абсурді, що виявляється на багатьох рівнях – сюжетному, композиційному, мовному тощо, і літературу, у якій наявні елементи поетики абсурду. Однак у дослідженнях сучасних літературознавців можна знайти думки, що будуть суперечити такому підходу. Наприклад, О. Чернорицька стверджує, що «будь-який художній твір, який адекватно передає якусь сторону людської реальності, пов'язаної з людським самоусвідомленням і влаштуванням її у світі, не може не бути поетикою абсурду» [3, 13]. Дослідниця застосовує формулу «все дійсне – абсурдне, все абсурдне – дійсне» і тому значно розширює межі літератури абсурду. Також О. Чернорицька вказує на розбіжність думок учених: одні під абсурдизмом бачать стиль, властивий певній епосі, інші визначають його як художній метод, який побутував у літературі різних періодів. Отже, стиль чи художній метод? Сама О. Чернорицька стверджує наступне: «поетику абсурду ми розглядаємо не як стиль, а як єдину у своїй структурі оповідальну модель, яка діє за композиційними законами і порушує архітектонічні закони» [3, 13].

Спробу знайти своє місце для літератури абсурду в художньо-історичному процесі здійснює і О. Буреніна, яка інтерпретує абсурд ХІХ ст. як один зі щаблів реалізму, а абсурд ХХ ст. – як полеміку з реалістичним методом [4, 38]. Також вона виділяє жанровий, композиційний і сюжетний абсурди, які є складовими більш загального поняття – художнього абсурду. Жанровий абсурд руйнує систему канонічних жанрів, композиційний – розташування і співвіднесеність компонентів форми твору (нівелює історичну конкретність, міняє місцями елементи форми, сприяє згортанню змісту тощо), сюжетний – сюжетні схеми (переважання безподієвості) [4, 78]. О. Буреніна належить до когорти науковців, які розглядають абсурд не лише в контексті творчості театру абсурду чи літературного угруповання ОБЕРІУ, а як явище, ширше за будь-які часові рамки, напрями і стилі: «Можна впевнено говорити про абсурд в середньовічній культурі, в романтизмі, символізмі, художній культурі авангарду. У більш широкому сенсі абсурд є реакцією художньо-естетичної свідомості на ситуацію культурно-історичної кризи, того, що відбувається, зазвичай, на зламі здебільшого синтетичних епох. Там, де в культурі відбувається синтезування, народжується абсурд» [4, 91].

Сучасна постмодерна література не може обходитися без абсурду в будь-яких виявах, особливо це стосується такого жанру, як новела. Мала форма є досить сконденсованою, послуговується яскравішими засобами виражальності, оскільки покликана епатувати читача, захопити його зненацька. Але чим можна вразити сучасного читача? Показати, що його життя безглуздіше, ніж здається насправді. Одні автори перетворюють сюжет на повну нісенітницю, інші застосовують прийом абсурду, а деякі використовують лише окремі елементи поетики абсурду. Однак заперечувати факт, що абсурд присутній в сучасній новелістиці – невдячна справа.

Звернемося до аналізу новели Олега Шинкаренка «Пригоди Марини» з книги «Як зникнути повністю» (2002). Сюжет досить простий і тому не менш абсурдний: головна героїня Марина не може заснути через наявність двох годинників у квартирі, вирішує випити чаю, не знаходить сірників і вирушає в місто на їхні пошуки. По дорозі з нею трапляється кілька пригод.

У творі нівелюються місце, час, суспільні обставини дії. Єдине, що відомо читачеві, – героїню звать Марина, проживає вона в міській квартирі. Ні вік, ні рід занять не повідомляються. У першому абзаці натрапляємо на опис абсурдної ситуації: Марина шукає предмет, який заважає їй заснути, і виявляє, що це годинник. До виявлення причини порушення її сну дівчина поставилася дуже серйозно, проте їй не цікавлять глобальні проблеми у житті, вона узагалі не має проблем. Відбувається заміна: суттєве в житті видається несуттєвим, а дріб'язкове – життєво необхідним.

«Марина взяла великий годинник. Не дуже великий, але й не маленький. Він цокотів. Але ж не він один цокотів. Було ще щось, дуже неспокійне. Воно теж цокотіло. Що ж це було? Яка ж була Марина здивована, коли зрозуміла, що це теж годинник» [5, 52].

Так у новелі – цілком буденно – фіксуються банальні речі. Далі перед дівчиною постає інша «глобальна» і, як виявляється згодом, не вирішувана проблема: відсутність сірників на кухні. Такий варіант, як купити їх у найближчому кіоску чи магазині, взагалі не розглядається. Отже, Марина вирішує іти до міста в пошуках сірників і, залишаючи квартиру, не може зачинити двері. Однак ця ситуація ніяк не розцінюється як проблемна, адже дівчина залишає в незачинених дверях записку такого змісту – «Буду через п'ятнадцять хвилин», а, отже, злодії не ризикнуть за такий короткий термін пограбувати її квартиру.

Цікавою є зустріч із сусідами, коли Марина ще намагалася замкнути двері:

«Марині здалося, що ключем вона колунається зовсім не в замку, а в нервах дружини Георгія Вікторовича. Раптово двері відчинилися.

– Марино! – сказала дружина Георгія Вікторовича. – Скільки можна? Ти цим своїм ключем не в замку колунаєшся, а просто в моїх нервах! Я вже не кажу про свого чоловіка, у якого порушений сон – ти це прекрасно знаєш!» [5, 53]

Замикання дверей набуває суспільного характеру, до того ж із негативним забарвленням. Абсурдним є те, що обидва персонажі мислять однаковими категоріями і використовують одні й ті ж слова. Цей художній прийом відомий як мовний шаблон, про який у контексті поезики абсурду писав В. Мартинюк [2].

Найбільшого розвитку абсурд досягнув у драматургії, тому, закономірно, найрозвиненішими є художні прийоми в сфері комунікації. Поширеними є квазідіалогізми (коли діалог є поєднанням кількох монологів, які розвиваються паралельно, однак мають зв'язку між собою), відсутність одного з учасників мовленнєвого акту (адресанта чи адресата), порушена логіка у побудові висловлювань тощо. Для новели такі прийоми теж властиві, хоч і не відіграють головної ролі:

«Марина побачила Сашка. Сашко мав дуже поганий вигляд.

– Що з тобою? – запитала вона його.

– Як, хіба ти не знаєш? Ти забула про все, що обіцяла мені?

– А що я обіцяла?

– Казала, що не можеш без мене, а ти прекрасно можеш!!

Якийсь чоловік раптом кинувся на Сашка. Той сплотив.

– Олєфіренко! Поверніться у стрій! Через п'ять хвилин відправлення!

- Ти бачиш! – Закричав Сашко. – Мене силоміць зробили солдатом!

Сашко і командир почали навздогін бігати один за одним. Командир, розставивши руки, ловив Сашка, немов метелика.

– Марино! – кричав Сашко. – Згадай мою любов до тебе!» [5, 54].

Учасники комунікації не говорять – вони кидають беззмістовні фрази, не породжуючи смислів. Адекватна репліка звучить лише з вуст командира, однак з описаної далі ситуації стає зрозуміло, що це такий же абсурдний герой, як і інші. Однак діалог зовнішньо витриманий: кожне наступне висловлювання побудоване на попередньому, причинно-наслідкові, логічні зв'язки дотримані. Безглузді запитання і ствердження породжують безглузді відповіді, що, таким

чином, перетворює увесь діалог на нісенітницю. Також алогічним видається те, що командир і майбутній солдат «почали навздогін бігати один за одним». Хоча у реальності це можливо, якщо бігати по колу, однак логічність порушується, оскільки один із учасників намагається втекти від іншого. Прохання згадати любов – не більше, як пародія на всю романтичну традицію в літературі, кінематографі, театрі тощо, за якою сильні почуття долають будь-які перешкоди для порятунку коханого. Однак поняття любові знівельовано у будь-якому значенні цього слова, тому наступна репліка теж звучить іронічно:

«– Олєфіренко, – сказав командир, піймавши Сашка за голову, – згадайте про любов до Батьківщини!» [5, 55]

Коли автобус з призовниками рушає, Марина біжить за ним і кидає такі фрази:

«– Я зранку нафарбувалася! – сказала вона їм гордо. Потім подумавши, додала: – А ще на мені мережані трусики!» [5, 55].

«– Колготки на мені рвуться через два тижні!..» [5, 55].

Якщо сказане героїнею розщепити на фрази, то кожна буде логічно побудованою і матиме певний зміст, однак абсурдність висловлювань Марини полягає в тому, що відсутня потреба висловлюватися, немає необхідності говорити саме ці слова, вони не становлять контексту твору.

Згодом Марина зустрічає знайомого Юрка і погоджується на пропозицію зайти до нього з надією... роздобути сірники. Абсурдність ситуації полягає не в тому, що дівчина віддається хлопцеві за коробку сірників – реальність сучасного життя доводить, що це цілком можлива ситуація, а в тому, що сірників на кухні у Юрка немає. Однак саме тут варто звернути увагу на ще одну особливість побудови абсурдного твору, про яку пише в «Теорії літератури абсурду» Є.Клюєв, а саме про чітку логічну побудову тексту. Літературознавець аналізує твори Л.Керролла «Аліса в країні див» і «Аліса в Задзеркаллі» і показує, що автор загнав своїх героїв у чіткі рамки: гри в шахи і гри в карти, адже будь-яка гра має свої правила. «Поза чітко впорядкованою структурою взагалі не існує нонсенсу; всі проблеми літератури абсурду зводяться в кінцевому результаті до грамотного оперування готовими формами» [6, 81].

Впорядкованість структури в новелі О. Шинкаренка позначена спрощеністю і будується на логічній послідовності, заснованій на причинно-наслідкових зв'язках: Марина не могла спати, бо їй заважали годинники – дівчина вирішує випити чаю, оскільки не може спати – для того, щоб випити чаю, їй потрібні сірники – сірники відсутні – Марина йде у пошуках сірників – усе, що з нею відбувається, лиш перешкоди на шляху до знаходження сірників. І хоч кожна ситуація за своєю природою є абсурдною (починаючи з того, що можна було годинники зупинити / викинути / винести в іншу кімнату), однак в загальному логічний ланцюг простежується досить чітко, і на цьому тримається абсурдний твір.

Кульмінація наступає, коли Георгія Вікторівна підбурює городян зловити «продажну девку» Марину:

«І отут вона кинулася на Марину. І півміста кинулося за нею.

Що робити? Треба рятуватися. Марина шмигнула в самі надра урбаністичної архітектури. Юрби народу застрягли в арках. Багато чоловіків вирішили краще випити пива. Жінки гналися за Мариною, сподіваючись відірвати від неї найнепристойніший шматок, але сперечаючись про те, який же най-най, зупинялися. Непомітно розмова їхня переходила на небажання дітей займатися в гуртках бальних танців, незважаючи на партнера, знайденого за оголошенням. Ідеолог руху, Георгія Вікторівна побачила дешеву рибу і приєдналася до черги» [5, 57].

Цей уривок є яскравим прикладом психологічного знищення особистості шляхом злиття з масою. Адже натовпу байдуже, чи гнатися за «продажною дівкою», бо такий кинути заклик, чи пити пиво, чи обговорювати проблеми дітей і бальних танців, чи врешті-решт купити дешевої риби невідомої якості лише тому, що за нею стоїть черга, і незважаючи на те, що ти і є організатор дійства. Маса переростає в інші маси, ділиться, об'єднується, але залишається масою – безликою і неодолюваною.

Про безликість героїв також свідчать такі два персонажі, як Георгій Вікторович і його дружина Георгія Вікторівна. Читачеві постійно дають зрозуміти, якою важливою персоною є чоловік. Це виявляється у ситуації з замком, коли дружина, турбуючись про сон свого чоловіка, іде на конфлікт із Мариною, в тому, що дівчина, вибачаючись, звертається до Георгія Вікторовича, якого немає перед нею, а не до співрозмовника, яким наразі виступає саме дружина. Протягом усього твору персонаж відсутній, про його існування лише можна здогадуватися зі слів інших. Георгія Вікторівна – не менш абсурдний персонаж. Однак це виявляється в іншому: вона є дієвим персонажем, з'являється в кількох ключових моментах, навіть закликає натовп бігти за Мариною. Однак при цьому вона не має імені, спочатку автор говорить про неї лише як про дружину Георгія Вікторовича, Марина ігнорує у своїх звертаннях, згодом і автор, і головна героїня таки називають її... по імені її чоловіка. Якщо врахувати, що чоловік, за ім'я й авторитет якого так тримається Георгія Вікторівна, не більше, ніж мильна бульбашка, оскільки не лише його авторитет, але й саме існування піддається сумніву, то цих двох персонажів сміливо можна зараховувати до типово абсурдних.

«Марина з осудом дивилася на цю раптову зраду всіх кращих спонукань. Вона вже приготувалася заплатити за всі свої витівки, але плату приймати ніхто не хотів. «Я зіпсована, – думала вона, – мене не виправити. Буде зарплата – куплю собі телескоп і стану в педагогічних цілях спостерігати кулясті зоряні скупчення» [5, 57].

Фінал твору є яскравим прикладом саме абсурдної новели. З одного боку, дотримана жанрова ознака новели: присутній неочікуваний фінал. Як зазначає Б. Ейхенбаум, в американській новелі особливого значення надавали тому ефекту, який забезпечували усі деталі і який мав реалізуватися в фіналі, що пояснює попередньо висловлене. Тому здебільшого новела мала констукцію загадки або

помилки, за рахунок чого інтрига трималася до кінця твору [7, 174-175]. Як стверджує В. Чайковська, фінал для новеліста виконує роль своєрідного маяка, усі помисли він спрямовує до фіналу, який і стає найвищою емоційною точкою твору [8, 141-142]. Однак закінчення новели «Пригоди Марини» не просто неочікуване, воно абсурдне й логічно невмотивоване. Дівчина задумується над купівлею телескопа і зовсім ігнорує роздуми про важливіші речі у своєму житті. З одного боку, тут обривається логічний ланцюг, на якому тримався увесь твір, адже мету – знайти сірники – Марина так і не здійснила, мало того, ця мета зникає з поля зору героїні. З іншого, – твір не втрачає чіткої структурованості, так важливої для літератури абсурду, оскільки далі тримається на жанровій специфіці новели, яка, як визнають більшість літературознавців, є структурно чітко організованою формою оповіді [9, 89]. Автор у фіналі, покликаному переосмислити викладену історію і дати поштовх читачеві до розуміння всього прочитаного, своє завдання виконав, вказавши на те, що людське життя абсурдне, і очікувати від нього чогось розумного – уже не розумно.

Мотив абсурдності людського життя характерний для усього твору. Головна героїня Марина цього не лише не заперечує, але й неодноразово підтверджує:

«Ну що за життя, – подумала Марина, – ні поспати, ні чаю попиту. Хоч би до мене причепився хто-небудь!» [5, 55].

Їсти і спати – ось такі пріоритети в сучасної молоді людини. Подібний сенс життя і в її сусідів, яким Марина порушує сон гучним замиканням дверей. У майбутніх солдатів він узагалі відсутній. Єдине, що вони знають напевне, – нести військову службу немає бажання. Однак, окрім Олефіренка Сашка, ніхто не намагається боротися з таким станом речей. Якою б абсурдною не була спроба уникнути військової служби в Олефіренка (звертання до Марини згадати їхню любов і бігання колами з командиром), абсурдніше виглядає саме сумирність усіх інших новобранців, оскільки у зіставленні з сучасними реаліями, коли більшість хлопців будь-якою ціною уникають військової служби, такий факт виглядає ледь не фантастично. Юра є відображенням типу людей, для яких сенс життя полягає у задоволенні статевих потреб. На шляху до здійснення мети у хлопця не виникає моральних перепон, більше того, – це не вартує йому ніяких зусиль, бо виявляється, завжди знайдеться якась дівчина, яка в надії відшукати на кухні сірники погодиться на його умови. У героїв твору знівельовані життєві орієнтири, сенс життя як такий відсутній. Кожен пройнятий сьогочасними проблемами, які не завжди можна схарактеризувати як проблеми. Однак навіть на період доби в творі не вказано, інших ознак часу немає й поготів, тому ця сьогочасність персонажів твору зависає в повітрі і є іще безглуздішою.

Інша новела – «Постійно хочеться спати» – дещо відмінна у використанні художніх прийомів, однак не менш абсурдна за своєю наповненістю. Сюжет теж не надто обтяжливий: головний герой, від імені якого і ведеться розповідь, на прийомі у лікаря намагається викласти свою проблему, яка полягає в постійному бажанні спати. Діалог переростає в роздуми героя наодинці, і твір закінчується досить неочікувано: коли пацієнт починає усвідомлювати, що він на прийомі

спить, то раптом виявляє, що лікар, який пішов у пошуках невідомого приладу гризометра, теж спить – за ширмою.

Як зазначає О. Любенко, для абсурдистської драми властивий такий спосіб писання, як **оніричність**, за якого дійсність постає немов уві сні [10, 95]. У проаналізованій новелі автор ніби грається з читачами: надмірна сонливість як діагноз і проблема переростає в дійсність, яка сниться; лікар, який покликаний боротися з цим недугом свого пацієнта, засинає на робочому місці.

У цьому творі, на відміну від попереднього, вказуються час і місце подій. Пацієнт намагається згадати, що відбулося десять років тому і знаходить записник, в якому вказано – «1991». Отже, події відбуваються в 2001 році. Також зрозуміло, що герой проживає в Україні. Про це свідчать такі промовисті реалії українського життя, як згадка про президента Кучму, Верховну Раду, діда Панаса, який каже «На добраніч, діти!», місто Київ, прізвищ Андрухович і Андрусак... Однак наявність історичного контексту без належної конкретики (згадувані елементи впливають у творі хаотично і, крім як вказівки на час і місце, інших функцій не виконують) перетворює саме цю історичну епоху в абсурдну, адже шансів засумніватися, що абсурд поглинув й Україну 2001 року, автор не дає ані найменших.

Твір умовно можна поділити на дві частини: діалог лікаря і пацієнта і монолог-роздуми пацієнта. Розглянемо першу. Діалог витримано в типово абсурдистській формі: кожен учасник комунікативного акту говорить своє, при цьому зберігається логічний зв'язок між їхніми фразами, але втрачається смисл самого комунікативного акту:

«– Лікарю, мені чомусь постійно хочеться спати! Чого б це? – питаюсь. От як! Навіть промовляючи цю фразу я солодко позіхнув. Вже нудить від цих солодощів!

– Лікарю!..

– Що?

– Мене нудить від солодощів!» [5, 39]

Незрозуміло, до якого лікаря звернувся пацієнт, з якою проблемою і чи взагалі його слухає лікар. Для того, щоб зрозуміти, від яких саме солодощів його нудить, головний герой згадує подробиці десятирічної давності. Якби не фраза у записнику – *«Таня втекла з якимось імпресаріо до Києва, бо хоче розкрутитись»* [5, 39], то виявилось б, що цього року нічого значного не відбувалося, втім, як і в наступні десять років, які для персонажа твору – цілковите провалля. 1991 рік для України був знаменним, однак головний герой про це навіть не згадує. Звісно, адже відповідного запису свого часу не було зроблено. А може, і справді ця подія не така вагома? Тут автор вдається до свого улюбленого прийому: нехтування суттєвим і винесення на противагу цьому на перший план неважливих дрібниць. На цьому абсурдний діалог завершується:

«– Ну то як? Розкрутилась?

– Ще й досі зупинитися не може!

– І що мені писати до вашої картки, як себе почуваете?

– *Взагалі-то добре, але, лікарю, мені чомусь весь час хочеться спати... Якийсь такий стан непевний... Я не знаю...*

– *Ви розмовляєте українською мовою?*

– *Ні. Трошки так можу, але мені якось ніяково... [5, 40]*

Діалог наскрізь абсурдний: лікар і пацієнт спілкуються про дружину останнього, лікар запитує пацієнта, що писати до його картки, при тому, що той уже кілька разів повторив свою скаргу... Професійний медик сам повинен знати, які записи робити. Але найбільше увагу привертає іронія політичного характеру, а саме проблема української мови в Україні. Абсурдною є сама ситуація, за якої право на спілкування українською мовою, яка є державною, доводиться стверджувати. Автор обіграє цей момент, і виходить цілком абсурдна картина: двоє людей говорять мовою, яку один із них, як він сам стверджує, знає досить погано. Втім, це цілком реальний випадок, якщо відштовхуватися від дійсності, яка, проте, від цього не перестає бути менш абсурдною.

На цьому діалог завершується, і лікар іде за гризометром. Назва вигаданого інструмента відразу наштовхує на думку, що походить від слова «гризти», а, отже, нічого хорошого пацієнтові не віщує. Однак головний герой вперто переконує читачів, що «*гризомер*» - *цілком наявний, мабуть, ще й хромований інструмент, яким мене зараз почнуть...*» [5, 40], при цьому сам не уявляючи, про яку річ говорить. Утім, вигадана річ – одна із вдалих знахідок абсурдистів. Проте на цьому історія з гризометром не завершується. Пацієнт нудиться і, щоб не заснути, починає гру «телефонний гумор». Набирає номер «03». Виходить цікава ситуація: людина, для якої надмірна сонливість становить проблему, щоб побороти бажання дрімати, телефонує до «швидкої допомоги», при цьому перебуваючи в стінах лікарні, на прийомі у лікаря, який допомогти йому не в змозі. Отже, гра, виявляється, краще лікує, ніж медицина, навіть тоді, коли пацієнт грається саме з нею – з медициною! Головний герой цікавиться, чи можна взяти напрокат цей же гризомер, і його блискавично запитують адресу, на яку потрібно доставити інструмент. Телефоніст зовсім не дивується відповіді, і сам береться пояснювати ситуацію: «*нема чого дивуватися: жебрацькі умови примушують лікарів продавати все, що завгодно*» [5, 41]. Цей факт є цілком адекватним відображенням дійсності, але сама дійсність виявляється абсурдною: українська медицина початку третього тисячоліття не спроможна відстояти своє чесне ім'я, адже все продається і все купується. І «швидка допомога» зможе доставити чудодійний інструмент за гроші швидше, ніж лікар, що зайшов за ширму. Питання про те, чи цей інструмент мав бивилікувати пацієнта від його недуги, узагалі не ставиться. Наступного разу запити у головного героя, що вирішив лікуватися телефонним тероризмом, складніші: зародок у формаліні, бажано чоловічої статі з третього місяця. Відповідь не забарилася: лишилися найдорожчі, зате можливий кредит. Головний герой розчарований: мети відігнати сон він не досягає. Здивувати, шокувати, дезорієнтувати людину на іншому кінці дроту – ось надійні ліки від сонливості, але навіть в цьому медицина виявилася безсила, бо її, як з'ясувалося, здивувати нічим не можливо.

Однак напрошується думка: медицина вкотре проявила своє безсилля у боротьбі з хворобами пацієнтів, нехай навіть у такий цікавий спосіб.

«Щось треба таке зробити, не знаю тільки що, аби не закуняти тут зовсім! Колись один космонавт... та ні, не космонавт!.. вчитель... аби не заснути (Але ж заснути – це так гарно!) розірвав...

Не розірвав, а відрівав!

Відрівав добрячий шматок! Чогось такого. Шматок пирога.

Україна повинна отримати і свій шматок того пирога!

Ось і дід Панас каже: «Надобраніч, діти!» Це він мене приснав! То було навіювання. Тепер я розумію» [5, 41].

У наведеному вище уривку автор вдало застосовує **прийом алогізму**, який полягає у «свідомому порушенні логічних зв'язків задля створення несподіваного стилістичного чи семантичного ефекту» [1, 43]. При цьому з лінгвістичного боку текст, на перший погляд, видається логічно вмотивованим: кожне наступне речення містить стару інформацію (заснути, розірвав, відрівав, шматок), яка нібито поєднує з попереднім контекстом, і нову. Однак насправді це лише ілюзія наявності логіки в роздумах хворого, адже до кінця так і не прояснюється: вчитель чи космонавт; розірвав чи відрівав; шматок чого; яке відношення до цього має Україна.

Однак згадка діда Панаса і телепередачі «На добраніч, діти!» має своє цікаве пояснення: більше двадцяти років вечірня казка для дітей щодня виходила в ефір, якщо брати часові рамки – середина 1960-х – 1988 рр., то зрозуміло, що дитинство і юність пацієнта повністю вписуються в цей період. Автор знову грається з читачем, адже при поверховому розгляді логіка витримана цілком: людина по той бік екрана цілеспрямовано, щодня об одній і тій же годині бажає гарного сну, а людина по цей бік піддається навіюванням і в кінцевому результаті опиняється в кабінеті лікаря з відповідною проблемою. Так головний герой, за допомогою асоціативного ряду, що насправді зовсім не піддається логіці, приходить до абсурдного пояснення причини свого захворювання. Однак без знання історичного і культурного контексту, а саме, хто такий дід Панас і чому він говорить «На добраніч!», цей епізод з абсурду узагалі перетворюється на цілковиту нісенітницю.

«Починаю ходити по кімнаті, поглядаючи на двері, за якими він зник. Що він там робить? Може, той гризومتر перед початком роботи потребує особливо тривалого лаштування? Я уявив собі, як лікар дістає важку валізу чи то, може, викочує щось на зразок труни на коліщатках, розкриває її і починає монтувати шматуратор. Дістає великі сяючі леза, гострить їх, дезінфікує, дивиться в якісь окуляри, підкручує лінзи. За статистикою тільки вісім із десяти пацієнтів одужують після обстеження шматуратором. У розвинених країнах його давно вже заборонено, а президент Кучма цілий рік сперечається з Верховною Радою, аби відповідно до вимог Європейської Спільноти нарешті звільнити вітчизняні лікарні від цього коновальського засобу. У Німеччині, каже один прокучмівський депутат, товариство з охорони тварин заборонило

шматуратор як засіб діагностики хвороб сільськогосподарських корів та коней. Комунисти та аграрії, як завжди, протестують. Кажуть, що за ці гроші краще підвищити пенсію. Ні, я таки заснув.

Примариться ж таке!» [5, 41-42].

Прийомам зведення до абсурду часто послуговуються письменники школи «чорного гумору» [11]. У новелі «Постійно хочеться спати» теж помітні перегуки з цією сміховою культурою: труна на коліщатках, невтішна статистика, яку ніхто не бере до уваги. Гризومتر непомітно стає шматуратором, але це не важливо, адже суть залишається та ж, якщо врахувати походження назви від слова «шматувати». За допомогою в'їдливої сатири автор висміює абсурдну дійсність сучасної України. Використання історичного контексту лише підсилює ефект.

Підвищення пенсій - один з найлегших способів завоювати прихильність виборців, тому політики не переймаються негативною дією загадкового шматуратора, адже мета їхньої діяльності не полягає в покращенні життя народу. Дійсність вкотре відкриває перед читачем своє абсурдне обличчя, абсурдну сутність, як автор різко все обрубуює словами «Примариться ж таке!»... Здається, то був всього лиш сон головного героя? Насправді ж, за допомогою прийому сну автор дає змогу читачеві самому вирішувати, чи усвідомлювати абсурдність сучасного світу, так яскраво зображену в цьому творі, і робити відповідні висновки, чи «зіпхнути» все на творчу уяву письменника і особливості його сюжетотворення. Якщо розглядати сон як небажання бачити, що відбувається навколо, то можна стверджувати, що автор дає шанс читачеві або прокинутися, або ще міцніше заснути.

Фінал виправдовує очікування: пацієнт, що так і не поборов своєї недуги, знаходить лікаря сплячим за ширмою. Отже, надії на одужання не залишається ніякої. Лікар захворів хворобою свого пацієнта. Абсурд перемиг, абсурд проник в усі сфери людського існування. Хоча ні, абсурд був скрізь і завжди, просто настав час його побачити неозброєним оком, і для цього не обов'язково користуватися гризометром чи шматуратором, головне – бажання бачити.

Варто відзначити, що новела є досить зручною для втілення абсурдних художніх прийомів. Її структурованість, чітка організація створюють певні чіткі рамки, так необхідні для розгортання абсурду. Новела «Пригоди Марини» є яскравим відображенням поєднання абсурду як стилю і як художнього прийому. Абсурд виявляється на всіх рівнях твору, руйнує сюжет, піддає сумнівам існування деяких персонажів або вказує на безглуздість їхнього існування, на відсутність сенсу життя і відсутність потреби пошуку цього сенсу. Новела «Пригоди Марини» – цілісний абсурдний твір, починаючи від ідеї її проблематики і закінчуючи художніми засобами, якими послуговується автор.

Новела «Постійно хочеться спати» – вдалий зразок використання історичного контексту для відображення абсурдної дійсності. При зіставленні двох новел помітно, що абсурд у творах присутній на рівні стилю. Однак на рівні художнього прийому абсурд теж відіграє важливу роль, тому впевнено можна

погодитися з тими науковцями, які вбачають в абсурді і стиль і художній прийом.

1. *Літературознавча* енциклопедія: У 2 томах. Т. I. / Авт.-укл. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 622 с. 2. *Мартинюк В. О.* Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Львівський національний університет ім. І. Франка. – Л., 2009. – 23 с. 3. *Черноріцкая О.Л.* Поэтика абсурда // http://samlib.ru/c/chernorickaja_o_1/abs.shtml 4. *Буренина О. Д.* Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. – СПб.: Алетейя, 2005. – 332 с. – (Серия «Зарубежная русистика»). 5. *Шинкаренко О.* Як зникнути повністю. – К.: «Смолоскип», 2007. – 214 с. 6. *Клюев Е. В.* Теория литературы абсурда. – М.: Изд-во УРАО, 2000. – 104 с. 7. *Эйхенбаум Б. О.* Генри и теория новеллы // Эйхенбаум Б. Литература. – Л., 1927. – С. 166-209. 8. *Чайковская В.* Современная проза и новеллистические парадоксы // Литературная учеба. – 1986. - № 5. – С. 140-148. 9. *Лузакина Л.П.* О типологических особенностях новеллы (проблемы жанра в осмыслении критики) // Проблемы зарубежной реалистической прозы XIX-XX вв. – Изд-во Саратовского университета, 1985. – С. 58-64. 10. *Любенко О.* Грані поезики абсурду в українській драматургії пострадянського періоду // Молода нація: альманах. – 2005. – № 2 (35). Архів. Історія ідей. Політична філософія. Політичні науки. – С. 91-120. 11. *Авраменко С.* Зведення до абсурду як основний засіб створення комічного ефекту в романі Володимира Набокова "Запрошення на страту" // Науковий вісник Чернівецького національного університету ім. Юрія Федьковича: збірник наукових праць. Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича. – Чернівці, 2009. – С. 181-190. – (Германська філологія; Вип. 431).

*Тетяна Вірченко,
к. філол. наук, доц.*

СПЕЦИФІЧНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО КОНФЛІКТУ ЯК ОЗНАКА МАНЕРИ ДРАМАТУРГА В ПЕРЕХОДОВУ ДОБУ

*«Стиль – це людина»
Бюффон*

У статті йдеться про особливості художніх конфліктів драматургічних творів, написаних у зламаний період. Об'єктом зацікавлень стали п'єси сучасних драматургів 1990–2010 років. Для достовірності висновків добиралися й твори із зарубіжної літератури, які мають спільні мотиви з українськими.

Ключові слова: манера, стиль, художній конфлікт, переходова доба.

Речь идёт про особенности художественных конфликтов драматургических произведений, написанных в переходный период. Объектом исследований стали пьесы современных драматургов 1990–2010 годов. Для достоверности выводов брались и произведения из зарубежной литературы, которые имеют общие мотивы с украинскими.

Ключевые слова: манера, стиль, художественный конфликт, переходная эпоха

The article discusses the features of artistic conflicts dramatic works written in transitional period. The object of interest are pieces of modern playwrights years 1990–2010. For the reliability of conclusions and selected works of world literature, which have common motifs.

Keywords: style, style, artistic conflict, transitional era.

Актуальність порушеної теми зумовлена двома планами. З одного боку, можливостями, які надає вивчення стилю, який, будучи способом вираження світогляду митця, дозволить пізнати його мислення. На підтвердження думки в рукописі П. Білецького-Носенка «Естетика» читаємо: «Будь-який естетичний твір, до якого б мистецтва він не належав, має свої відмінності, накладені на нього творцем його, це його пристрасті... його... смак, словом увесь характер творця, який перелився з духом його у сам твір... Цей відмінний вираз і характер називається стилем» [цит. за 19, 8]. З іншого боку, у дослідженнях, присвячених художньому конфлікту, питання типовості й індивідуальності зустрічається принагідно, вчені лише зрідка зауважують, що художній конфлікт є складовою стильової єдності твору. Огляд сучасних підручників, навчальних посібників, монографій, присвячених питанням стилю і художнього конфлікту показує, що тільки в праці «Вступ до літературознавства» за редакцією Л. М. Крупчанової стверджено: «Стильова єдність включає структуру твору (композицію), аналіз конфліктів, їх розвиток у сюжеті, систему образів і способи розкриття характерів, пафос твору» [1, 353].

На цьому питанні актуальності не завершується. Так, сучасна драматургія зламау століть знаходить своїх дослідників (О. Бондарева, Н. Мірошніченко, М. Шаповал), а творчість окремих представників все ще чекає на свої розвідки. Дослідження індивідуальних стилів письменників дозволило б зрозуміти їх приналежність до літературного періоду. Підставою такій тезі стає думка Н. Чечель: «саме стиль періоду ... найкраще відображає мистецьку і соціально-політичну історію епохи, особливості національного стилю – характер нації, неповторність індивідуального стилю – унікальність особистості та її приналежність часу і місцю» [19, 6].

У сучасному літературознавчому дискурсі існують неузгодженості, які потребують розстановки остаточної «наголосів». Так, і досі остаточно не визначені поняття «стиль» і «манера». Частотність уживання останнього незначна. Ураховуючи багатозначність першого, літературознавці дуже рідко намагаються подати окремі визначення авторського стилю, стилю епохи тощо, хоча в праці В. Пахаренка читаємо: «Індивідуальний, авторський стиль – це сукупність, єдність усіх художніх особливостей (ідейно-тематичних, жанрових, мовних) творчості певного автора, що вирізняють його серед інших» [13, 151].

Основні причини слід шукати в етимологічному словнику. Так, слово «стиль» – запозичення з латини, що означає «загострений кіл; гостру палицю для сільськогосподарських робіт; паличку для писання по воску; стиль, спосіб викладу, писемність» [5, 415]. Близьке значення має й лексема «манера»: образ або спосіб дії; сукупність прийомів, характерних рис, особливостей творчості або виконання художніх творів. Походить від лат. *manuarius* «ручний», далі – із *manus* («рука»).

Обидва слова походять з латини. Але перше уживалося освіченими людьми Європи весь час, і тому його первісне значення збереглося – воно позначає індивідуальну сторону письма. А друге актуалізувалося тільки в XVI ст. і передає поняття техніки, але такої, яка не є індивідуалізованою, а піддається наслідуванню.

Будуючи вихідні теоретичні положення розвідки, слід наголосити, що стиль ми будемо розглядати з мистецтвознавчих позицій як естетичну категорію, хоча варто враховувати «філологічне розуміння стилю як категорії передусім мовної, як принципів і форм використання мови в художній літературі, організації її зображувально-виражальних засобів і можливостей» [16, 418]. Отже, на думку дослідника, говорити про стиль без дослідження поетики неможливо.

Під стилем пропонуємо розуміти «власний мистецький почерк, не зарегламентованої творчої манери. Цей термін якраз і варто вживати щодо індивідуального стилю, на відміну од стилю загального (течії, напряму, епохи: тут «манера» суто мовно не підходить)» [16, 422]. Під манерою – систему засобів словесного вираження, які притаманні течії, напряму, поколінню.

Доказ на підтвердження наших думок можна знайти в історії зарубіжного літературознавства та мистецтва.

Г.Вьофлін стверджував подвійність стилетворення, яке, «з одного боку, є вираженням свого часу, нації, індивідуальності митця, а з іншого боку, підкорюється іманентним законам саморозвитку художньої форми» [цит. за 17, 58]. А. Данто під «структурою стилю» бачив «структуру індивідуальності, а під «осягненням стилю» – «осягнення характеру особистості» [цит. за 17, 61]. М. Дюфрен уважав, що «стиль – це майстерність, яка дозволяє автору виразити себе і бути собою» [цит. за 17, 61]. Подібні думки дають право О. Устюговій прийти до висновку: «Стиль слід відносити не до діяльності авторської свідомості митця, який контролює процес і результат своєї діяльності, а до спонтанного вияву індивідуальності митця, що знаходиться поза контролем його розуму. Тому стиль розуміють не як якість, якою митець наділяє твір, а як структуру самого тексту, в якому немає поділу на автора і твір» [17, 61].

Крім цього, у XVI–XVII ст. в європейському мистецтві виникла течія – маньєризм (італ. *manierismo*, *maniera* – засіб, манера). Отже, манера передбачає наслідування, а стиль – індивідуальність.

Літературознавці називають багато факторів, які зумовлюють стиль письменника. Серед них є зовнішні (дійсність, світогляд письменника, його ідейно-художній розвиток, метод творчості) та іманентні твору художньої літератури (зміст, форма, рід, жанр). Так, Гегель стверджував: «Стилем позначається такий спосіб художнього втілення, який продиктований як умовами матеріалу, так і відповідає вимогам певних видів мистецтв» [3, 305].

Переходова доба доволі часто стає об'єктом зацікавлень літературознавців. Так, В. Силантьєва відзначає, що «перехідна доба як час, що позначає себе гострим відчуттям кризи, хаосу, напружених пошуків нового, демонструє свій драматизм і неоднозначність процесів у громадському, повсякденному житті, впливає на мистецтво як форму художнього відображення» [15, 1]. Тож цілком логічно, що «мистецтво рубіжної доби визначають драматизм і конфліктність, гостре відчуття деструктивних процесів і хаотичних зміщень, в ньому констатована присутність невпорядкованих запозичень, а також мозаїчний спосіб сюжетобудування» [15, 6]. Тож можна припустити, що конфлікт буде характеризуватися динамічністю, гостротою. Такий конфлікт пронизуватиме всі сюжетні лінії твору.

Традиційно ми звикли як перехідну добу визначати злам століть, значно глибше на це питання дивився І. Франко, який твердив: «Те, що говорять про сучасність як перехідний момент, як про час якогось народження, якого інтервалу поміж ніччю і днем – це брехня і нісенітниця. Кожен історичний момент є перехідним моментом, бо історія не стоїть на місці; кожен момент є хвилиною народження і смерті водночас, засіву і жнив разом» [18, 120–121]. Отже, гіпотетично можна уважати, що названі ознаки будуть притаманні й тим творам, які належать історичним моментам, а не лише зламовим.

Оскільки переходова доба загострює конфлікт, відповідно зламова драматургія найбільше відповідає класичним вимогам до драматургічного твору. У постзламову епоху з'являються драматургічні твори з ослабленою

драматургічною складовою. Наприклад, драма для читання пізнього романтизму, драма абсурду в період після Першої світової війни.

Літературознавці принагідно ставлять питання про типове й індивідуальне в конфліктах. Так, індивідуальне забезпечується «індивідуальними особливостями характерів» [4, 173] та неповторністю письменницького світогляду [12].

В. Нефед вважає, що типовість характерів зумовлює драматичний конфлікт [10, 30] і визначає художню цінність п'єси [6, 18].

Про можливість конфлікту виражати індивідуальні стильові особливості зазначає Я. Ельсберг на прикладі творчості Моруа: «Жанр, ритм, темп виступають під пером Моруа як стильові елементи і, що особливо важливо, в їх цілеспрямованому змістовому значенні. Моруа розкриває суть художнього конфлікту між фабулою і ритмом і темпом «Кандіда», конфлікту, який і виражає стильову своєрідність оповідання» [20, 38].

Я. Ельсберг стверджує: «Індивідуальний стиль не може не «враховувати» не тільки попередній і сучасний досвід індивідуальних стилів, але й історичний досвід тих окремих елементів, із яких складається індивідуальний стиль» [20, 36]. Саме тому глибоко пізнати індивідуальний стиль можна тільки «в широких зв'язках, які охоплюють як матеріал самого життя і зміст літератури, так і світогляд і метод письменника» [20, 39]. Отже, індивідуальний стиль визначає історичний момент, тенденції літератури, світогляд і метод письменника.

Саме тому апробування теоретичних постулатів перевіримо на практиці. Для аналізу обрані повість Олександра Купріна «Олеся» (1898) та літературна драма Миколи Пінчука «Бурштинове намисто» (1994), новела Гі де Мопасана «Пампушка» (1880) та трагікомедія Сергія Носаня «Пампушка 2» (2003), а також чорнобильська трагікомедія М. Наєнка «Отець Антоній» («До неба – пішки») (2010) та оповідання М. Вовчка «Отець Андрій» (1856–1857). Ці твори обрані за об'єкт дослідження, оскільки дозволяють простежити специфіку конфлікту як ознаку манери письменника в перехідну добу; з'ясувати вплив видових ознак на художній конфлікт; для зіставлення добиралися пари творів, які мають спільні мотиви.

Порядок розгляду творів, запропонованих для аналізу, не є випадковим, оскільки саме ці вони дозволяють простежити особливість художнього конфлікту сучасної української драматургії, яка належить до перехідної доби порівняно з творами зарубіжної літератури. При цьому паралелі з творами світової літератури проводяться й відверто прозоро, як, наприклад, це зазначено на титулі п'єси М. Пінчука «Бурштинове намисто» – «Літературна драма за повістю О. Купріна «Олеся»», через алюзії, які встановлюються за назвою п'єси – С. Носань «Пампушка – 2», аж до непрозорих зв'язків – М. Наєнко «Отець Антоній».

У повісті О. Купріна «Олеся» конфлікт відбувається між відьмами (Олеся та її баба Мануйлиха) і селянами Волинської губернії. Олеся переконана у своїх відьомських чарах: «Ведь у нас в роду чары... Я и сама многое умею» [7, 112]. Поштовхом до вияву конфлікту стали почуття між Олесею та Іваном. Олеся, щоб

зробити приємне коханому хлопцеві («– Милый... какой ты хороший! Какой ты добрый! – говорила она дрожащим голосом. – Я сейчас шла и подумала: как ты меня любишь!.. И знаешь, мне ужасно хочется сделать тебе что-нибудь очень, очень приятное»), зрікається своїх переконань («Нет, голубчик... Может быть, вам и не понравится, что я скажу, а только у нас в роду никто не венчался: и мать и бабка без этого прожили... Нам в церковь и заходить-то нельзя» [7, 118]) і вирішує піти до церкви, чим викликає обурення громади: «Может быть, она не поняла настоящего значения этих враждебных взглядов, может быть, из гордости пренебрегла ими. Но когда она вышла из церкви, то у самой ограды ее со всех сторон обступила кучка баб, становившаяся с каждой минутой все больше и больше и все теснее сдвигавшаяся вокруг Олеси. Сначала они только молча и бесцеремонно разглядывали беспомощную, пугливо озирающуюся по сторонам девушку. Потом посыпались грубые насмешки, крепкие слова, ругательства, сопровождаемые хохотом, потом отдельные восклицания слились в общий пронзительный бабий гвалт, в котором ничего нельзя было разобрать и который еще больше взвинчивал нервы расхолодившейся толпы» [7, 147–148]. Конфлікт розв'язується закономірно: Олеся разом з бабусею повинні покинути селище: «Хата была пуста. В ней господствовал тот печальный, грязный беспорядок, который всегда остается после поспешного выезда. Куча сора и тряпок лежала на полу, да в углу стоял деревянный осов кровати...» [7, 158].

Якщо в повісті О. Купріна конфлікт відбувається між представниками двох різних світоглядів, то в п'єсі М. Пінчука «Бурштинове намисто» акценти зміщено в бік протистояння дійових осіб: зіткнень між Мануйлихою та Іваном Тимофійовичем (бабуся була проти взаємного захоплення Олесі та управителя маєтку поміщика), Іваном та Олесею (щодо реальності чарувань), Олесею та юрбою.

Остання колізія змальована найгостріше, оскільки виразне спрямування намірів ображеної дівчини: «Пам'ятатимете ж ви мене! Що ви всі наплачетеся досхочу!» [14, 30].

Спільним видається представлення авторами внутрішнього конфлікту Олесі: «Пам'ятаєш, я тобі казала про тrefову даму? Адже ця тrefова дама – я. Це зі мною буде нещастя, про яке сказали карти. Ти знаєш, я хотіла тебе просити, щоб ти зовсім перестав ходити до нас... А твоя хвороба. Я тебе цілих півмісяця не бачила... І така мене туга обняла, такий сум, що, здається, все б на світі віддала, аби з тобою ще хоч хвилиночку побути. Отоді-то я зважилась. Будь що буде, а я свого щастя нікому не віддам...» [14, 26].

Отже, автори змальовували як зовнішні, так і внутрішні конфлікти. У драматургічному творі конфлікти постають гострішими.

У новелі Гі де Мопасана «Пампушка» зовнішній конфлікт відбувається між представниками різних соціальних статусів: між «жінкою – з так званих осіб “легкої поведінки”» та її супутниками («чеснотливими дружинами», черницями, графом, демократом). І хоча супутники зневажливо поставились до Пампушки,

враховуючи її рід занять, їх ставлення змінилось як тільки ними опанувало почуття голоду. У цій ситуації Пампушка проявила тактовність, комунікабельність. Розвиток конфлікту динамічний. Пампушка заради оточення погодилась поспілкуватись з пруським офіцером: *«Гаразд, але роблю я це тільки ради вас»* [8]. Але пруський офіцер для жінки – ворог: *«Скажіть цій гадині, цій паскуді, цій пруській сволоті, що я нізащо не погоджусь»* [8]. Товариство недовго висловлювало співчуття Пишці, бо наступного ранку їх турботи були спрямовані на себе: *«Зараз усі майже досадували на дівчину за те, що вона таємно не зустрілася з пруссаком і не приготувала на ранок своїм супутникам приємного сюрпризу. Що могло бути простішим? Та й хто б про це довідався? Для пристойності вона могла б сказати офіцерові, що робить це, бо їй шкода своїх бідолашних супутників. Для неї це має так мало значення!»* [8]. Тривалим було умовляння Пампушки врятувати товариство: *«дами вдало знаходили делікатні вирази, чарівно витончені звороти для визначення найнепристойніших понять»* [8]. Тобто у творі спостерігається нашарування двох конфліктів – внутрішнього Пишки (між огидою до ворога і тиском товариства припинити наражати всіх на небезпеку) і названого зовнішнього. Розв'язка зовнішнього конфлікту очікувана – *«схвильована, зніяковіла, вона боязко підійшла до своїх супутників, але всі, як один, відвернулися, ніби не помічаючи її»* [8].

Отже, жінка «легкої поведінки» виявила здатність чинити проти своєї волі заради оточення.

У трагікомедії С. Носаня «Пампушка – 2» учасники конфлікту визначились не відразу. Спочатку перед читачами постає товариство «вгодованих», «огрядних», «коротко стрижених» чоловіків (екс-міністр і його оточення) та їх коханок. Зібравшись заради тілесних задовольень, чоловіки прагнуть *«вирішувати, яку долю кожен з нас має внести до спільної каси»* [11, 168].

Зав'язка конфлікту виникає в мить, коли *«з гуркотом розчиняють двері і до вітальні вривається четверо чоловіків у масках»* [11, 174].

Автор представляє два зовнішніх конфлікти: між членами товариства, оскільки Снайпер вимагав *«Бакси хочемо, бакси!»* [11, 176]; між терористами та екс-міністром з його оточенням. Ці два зовнішніх конфлікти породили й внутрішній конфлікт Пампушки, оскільки жінка отримала звинувачення: *«І ти оце таким розкішним молочним тілом ублажаєш цього старого кнура?.. Шлюха ти продажна...»* [11, 178]. Пампушка не отримала підтримки від Лисого (свого коханця): *«Ти ж казав, ти ж обіцяв, що захистиш, на дуель підеш за мене?.. Артурчику?»* [11, 180]. Та й жінки виявляли турботу тільки про себе: *«А чому я?.. Чому я?!. Ви он до нього діло маєте, до нього!.. То й беріть його Соню. З неї починайте...»* [11, 180].

Глибину і драматизм конфлікту Пампушки підкреслює її спогад: *«У мене мама помирала в лікарні, ні на ліки, ні на харчі грошей не було ні копійки, і я змушена була продавати своє тіло!.. Я, дівчина, яка мріяла вступити до*

інституту і стати вчителем... Вони мене зробили повією, вони перетворили з людини в ніщо!... В потаскуху!» [11, 188].

Розвиток подій динамічний: Пампушка, сприймаючи терористів як ворогів, пручаючись кричить («Негідники!.. Вбивці!.. Я краще вмру, аніж ляжу під цього чорнозадого!» [11, 185]), але гостроти додає наслідок («Шурпа волочить Пампушку до дверей» [11, 186]).

Розв'язка внутрішнього конфлікту Пампушки співпадає з розв'язкою основного зовнішнього конфлікту: Пампушка розповідає терористам де сховані гроші: «Якщо він вам не покаже, де сховані гроші, то я сама покажу... У спальні нагорі!.. Тільки в такому місці, що ніхто ніколи не подумає» [11, 190].

Систему конфліктів п'єси поглиблює ще й конфлікт батьків і дітей, який розгортається між бізнесменом Лисим і його нащадками.

Отже, автор не просто запозичує ідею новели Мопассана («...є в французького письменника Мопассана оповідання «Пампушка», от ти дуже схожа на головну героїню» [11, 182]), а й значно поглиблює засобами драми конфлікт – і зовнішній, і внутрішній.

В оповіданні Марка Вовчка отець Андрій – сільський священик, до якого громада звертається, шукаючи допомоги у відновленні справедливості. На мужність і хоробрість як визначальні риси характеру отця Андрія вказує ім'я священика. Про чесність отця дізнаємося зі слів Петра Самійленка: «Перед смертю Петро казав мені, що під старою черешиною в садку він срібні гроші закопав. «Нехай, – каже, – нашій Оксані буде; і не викопуй їх, жінко, бо вражих ляхів не встережешся. Або отцю Андрію оддай!»» [2, 92].

Оксана – єдина донька Петра Самійленка – «розумне й слухняне дитятко» [2, 92]. Полюбився дівчині Тиміш Кряж: «Він був не панський, казенний» [2, 91]. Між молодими панували гармонійні стосунки: «Кохав і він її дуже. Де було одно, і друге туди біжить. На вечорницях, на улиці – все в парі, як ті голуб'ята. Дожидали вони осені, думали вже побратись. Вже й барвінку на вінок набрали, і рушники наготовили. І такі веселі були, щасливі! Любо було й подивитись, неначе сам помолодшаєш» [2, 93].

Перше зіткнення між персонажами авторка подає тільки в четвертій частині. Його учасниками є пан і Оксана, на боці якої знаходиться вся громада. Отже, неявним конфліктом у творі є протистояння між панством і селянством, характерне для української літератури середини XIX ст. Причина зіткнення очікувана: «Побачив Оксану наш пан окомом та й ув'язався за бідною дівчиною. Нема їй стежки вільної; і улицею не перейде, щоб він не догнав та не почав підмовляти... Далі велів їй силоміць узяти до покоїв» [2, 93].

Розвиток подій дуже стрімкий. У тій самій четвертій частині громада «зібралась... Радилась цілий ранок. Положили, щоб Оксану одбити в ляха того ж самого вечора» [2, 93]. Громада виявила злагодженість: «Парубки наші кинулись, тільки дзвеніло скло в вікнах, вскочили в покій, вхопили Оксану та й помчали до отця Андрія» [2, 94].

У розв'язці цього конфлікту активну участь взяв отець Андрій: *«Він удовець, старий-старий; борода довга, біла як молоко. Сидів він, читав святе письмо»* [2, 94]. Тобто отець Андрій – мудра людина, яка обрала шлях служити Богу і людям. Підтвердження мудрості священика можна побачити в умінні розпізнати справжні почуття, служіння людям – у його рішенні: *«Боже благий! Боже мій милостивий! – каже, – Де твоя правда в світі! Діти мої любі! звінчаю я вас; ідіть до церкви»* [2, 94].

Отець Андрій виступає справжнім борцем проти несправедливості й жорстокості панів. Всі його рішення свідомі й виважені. Саме тому він рішуче й переконливо каже пану: *«Бушувати в моїй хаті не годиться. Я старий чоловік і служу господові; утихомиртесь!»* [2, 94]. Його наступна емоційна промова свідчить, що отець Андрій має загальнолюдське уявлення про добро і зло, тобто є носієм не тільки релігійної, а й світської духовності: *«Хотіли ви бідну дівчину погубити... Чи у вас же не було сестри або матері рідної? Схаменіться! Бог не попустив великого гріха, так ви метнулись тоді старого чоловіка обижати! А любите, як люди величають добрим чоловіком»* [2, 94].

Сміливість і впевненість у своїх поглядах дозволяють отцю Андрію отримати перемогу над паном: *«Не обижайте бідних людей! Я сього не попушу, поки жив. Я найду суд і розправу! Йдіть собі з Богом!»* [2, 94].

У п'єсі «Отець Антоній» М. Наєнка все значно складніше.

Для здійснення конфліктологічної інтерпретації пригадаємо, що отець Антоній опинився в селі Берибіси, і це можна інтерпретувати як його місце у двобої з бісами, яких у творі уособлюють Семирід, Недяк, Меркурій Марсович, Перший, Другий і Третій секретарі, а також Лукава. Тобто отець Антоній сам є учасником конфлікту. У цей конфлікт отець Антоній вступає у віці сорока років. Уперше про історію свого життя і здобуття сану священика розповідає Еріку і Ері: *«Я вперше побачив небо в двадцять літ. Побачив його в одній дівчині. І сказав їй: ти – небо! А вона поставила умову: вінчаємось тільки в церкві. Я не зважився сказати: “Так!” – і вона втекла від мене безслідно. Шукав десяток літ; спочатку користувався громадським транспортом, а потім почав іти пішки. Дійшов до приморської духовної семінарії. Здобув сан священика і одержав призначення на роботу в ваше село Берибіси. І тут, здається, відчув небо...»* [9, 18–19].

Отець Антоній сумлінно ставиться до виконання своїх обов'язків, але й дуже добре знає закони держави (*«Конституційні закони я вчив у семінарії ретельно. І живу за ними...»* [9, 11]). Для отця Антонія релігія – не справа віри, а справа переконання. У діалозі із Семиродом він каже: *«Ось ви переконані, що в нашому селі не треба будувати нову церкву, бо так сто разів говорили вам і батькам вашим ваші комуністичні ідоли. А я переконаний, що треба, і буде по-моєму!»* [9, 61].

Семирід неспроможний розпізнати високі почуття, тому не розуміє доньки. Отже, крім конфлікту на релігійному ґрунті між отцем Антонієм і Семиродом, виникає «етикетний» конфлікт. Їх розв'язка певною мірою очікувана. Зі слів Ліри, *«отець... Антоній... Підпалив каплицю... І сам кинувся у вогонь!»* [9, 64], – і

переміг бісів, не підкорившись їм. Але Третій секретар зізнається, що «то була воля партійного неба» [9, 85], – і біси перемогли отця Антонія.

Наскрізний у п'єсі – конфлікт духовності й антидуховності. Для таких, як Недяк, духовність невідома: «А я в жодній радянській енциклопедії слова “духовність” не стрічав» [9, 25]. Отець Антоній – носій духовності («Усе, що засноване на духовності, завжди буде перспективним...» [9, 20]): духовності світської, а не релігійної, оскільки його добротворення засноване на любові («Це коли людина не просто живе, а усвідомлює: весна любові приходить до кожного лише раз! Тоді вона рухається до істини і стає ближчою до неба» [9, 18]).

Слова Ліри у фіналі стверджують перемогу отця Антонія, перемогу духовності – життя заради добра ближнього: «Тату! Не чіпайте любові! Ерочко, Ерику! Не слухайте нічого про святу любов! Послухайте, що каже про неї отець Антоній... Він каже, що любов – найжорстокіше почуття. Він каже, що вона сліпа й безжальна. Вона вбила нашу Саманту, вона хотіла розлучити мене з Антонієм, але даремно. Ми з ним знаємо, для чого живемо, нас не лякає ніяка радіація, і тому нам добре разом і на цьому, й на тому світі...» [9, 87].

Отже, специфіка конфлікту визначається жанром твору. Якщо в прозовому творі переважає зовнішній конфлікт, позбавлений гостроти, то в драматургічному творі, а особливо творі, написаному в рубіжний період, постає ще й внутрішній конфлікт, зіткнення набирає гостроти.

У наступних дослідженнях варто порушити питання про місце наслідування у творах сучасних драматургів, а також перевірити гіпотезу, що видовий аспект впливає визначає специфіку художнього конфлікту.

1. *Введение в литературоведение: учебник* / Н. Л. Вершинина, Е. В. Волкова, А. А. Илюшин и др.; Под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – М.: Издательство Оникс, 2005. – 416 с.
2. *Вовчок М.* Твори : В 2 т. / Упорядн. і приміт. О. Білявської, передм. О. Засенка. – Т. 1: Оповідання; Повісті. – К.: Дніпро, 1983. – 439 с.
3. *Гегель Г.* Эстетика : В 4 т. / Г. Гегель. – Т. 1: Лекции по эстетике. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
4. *Горбунова Е.* Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера / Елена Горбунова. – М.: Советский писатель, 1963. – 516 с.
5. *Етимологічний словник української мови* : У 7 т. / О. С. Мельничук (головний редактор). – Т. 5 : Р–Т. – К., 2006. – 705 с.
6. *Катышева Д.* Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр / Д. Катышева. – СПб.: СПбГУП, 2001. – 208 с.
7. *Куприн А. И.* Повести и рассказы / Александр Иванович Куприн. – М.: Художественная литература, 1986. – 351 с.
8. *Мопасан Г.* Пампушка / Гі де Мопасан // <http://www.ukrlib.com.ua/books-zl/printthebookzl.php?id=266&bookid=6&sort=1>
9. *Наєнко М.* Отець Антоній; “Фауст”: п'єси / Михайло Наєнко. – К.: ВЦ “Академія”, 2010. – 144 с.
10. *Нефед В. И.* Размышления о драматическом конфликте / В. И. Нефед. – Минск: Наука и техника, 1970. – 120 с.
11. *Носань С.* Монолог : У 2 т. / Сергій Носань. – Т. 2: І на оновленій землі... – Черкаси: Брама-Україна, 2004. – 240 с.
12. *Панков А. В.* Вечное и злободневное: современная проза: конфликты, темы, характеры / А. В. Панков. – М.: Советский писатель, 1981. – 368 с.
13. *Пахаренко В.* Основи теорії літератури : навчально-методичний посібник / Василь Пахаренко. – К.: Генеза, 2007. – 296 с.
14. *Пінчук М.* Бурштинове намисто : літературна драма за повістю О. Купріна «Олеся» / Микола Пінчук. – Рівне: Азалія, 1994. – 40 с.
15. *Силантьєва В. І.* Художнє мислення перехідного часу (російська література і живопис кінця ХІХ – початку ХХ століть) : автореф. ... доктора філол. наук:

10.01.02 – російська література; 10.01.05 – порівняльне літературознавство / Валентина Іванівна Силантьєва ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 36 с. 16. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) / Анатолій Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с. 17. *Устюгова Е. Н.* Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля / Елена Николаевна Устюгова. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. – 260 с. 18. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: Є. Кирилюк [та ін.]. – Т. 29 : Літературно-критичні твори (1893–1895). – К. : Наукова думка, 1981. – 664 с. 19. *Чечель Н. П.* Повертаючи стиль: філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст. : монографія / Наталія Петрівна Чечель. – К. : ПАРАПАН, 2004. – 240 с. 20. *Эльсберг Я. Е.* Индивидуальные стиль и вопросы их историко-теоретического изучения / Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие / Я. Е. Эльсберг. – М. : Наука, 1965. – С. 34–59.

*Олена Колінко,
к. філол. наук, доц.*

ПОЕТИКА СТИЛЮ В МОДЕРНІЙ НОВЕЛІ ПОРУБІЖЖЯ ХІХ-ХХ СТ.

У статті досліджується поетика модерної новели порубіжжя ХІХ-ХХ ст., що постає в різних стильових модифікаціях в творчості українських і російських письменників; висновується, що превалювання рис певного стилю (неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, символізму тощо) чи стильовий синтетизм є яскравим підтвердженням модернізації поетики цього жанру в означений період.

Ключові слова: модерна новела, поетика стилю, неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм, символізм, стильовий синтетизм.

В статье исследуется поэтика современной новеллы порубежья XIX-XX вв., которая предстает в различных стилевых модификациях в творчестве украинских и русских писателей; подытоживается, что превалирование признаков определенного стиля (неоромантизма, импрессионизма, экспрессионизма, символизма и т.д.) или стилистической синтетизм является ярким подтверждением модернизации поэтики этого жанра в указанный период.

Ключевые слова: современная новелла, поэтика стиля, неоромантизм, импрессионизм, экспрессионизм, символизм, стилистической синтетизм.

The article examines the poetics of the modern novel on the border of the XIX-th and the XX-th centuries that has been found in different style modifications in the Ukrainian and Russian writers' works; it is concluded that the prevalence of features of a particular style (neo-romanticism, impressionism, expressionism, symbolism, etc.) or stylistic synthesis is a clear sign of modernization of poetics of this genre in the designated period.

Keywords: modern short story, poetry of style, neo-romanticism, impressionism, expressionism, symbolism, stylistic synthesis.

Новела порубіжжя розвивалася у взаємодії різних стильових течій і в річищі естетико-філософських практик модерністського дискурсу. Тому *метою* цієї студії є з'ясування проблем поетики стилю жанру, виходячи із засадничих прерогатив літературної доби модернізму, адже, як зауважує М.Храпченко,

«літературні рухи вносять посутньо нове в розвиток жанрів. Вони не тільки поширюють на жанри трансформуючий вплив, але й певним чином головують над ними...» [26, 476]. Дослідження поетики модерної новели в її різностильових відгалуженнях в творчості українських і російських письменників цього періоду вбачається цікавим і *актуальним* з точки зору порівняльного літературознавства.

Слушною є думка М. Легкого про український модернізм, що «постав унаслідок взаємодії двох традицій: новітньої, «чисто модерної», та старшої, збагаченої, однак, новими виражальними засобами» [14, 86]. Тому в перехідні періоди у нестабільному літературному пограниччі «стикаються і трансформуються художні досвіди різних часів і поколінь, [...] якнайкраще проявляється самотність незмінних цінностей нації, а в літературі, відповідно, постають незнані досі теми, мотиви, образи, система жанрів, відбувається взаємодія родів, стильових напрямів, течій», – спостерігає Н. Шумило [28, 8].

Л. Гаєвська серед характерних особливостей літератури кінця XIX ст. також виділяє таку її рису, як «естетичний синтетизм, викликаний унікальністю суспільно-культурної ситуації в умовах якої формується художній світ української літератури XIX ст.» [4, 80]. Ці та інші подібні міркування відомих літературознавців і критиків дають підстави стверджувати, що синтетичні процеси в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. можна вважати яскравим виявом модерністських пошуків. Науковці вважають, що кожен письменник має право на стильовий синтетизм. Тому не варто прагнути втиснути творчу індивідуальність в «прокрустове ложе» одного чи навіть кількох стилів. «Пам'ятаймо, що мистецтво творять митці (одиниці), а не напрями», – нагадував Б-І. Антонич [1, 474]. Т. Гундорова, характеризуючи літературну ситуацію в Україні наприкінці XIX ст., відзначала, що у «культурній свідомості того часу закладалась ідея різнобічності літературного процесу, що не зводиться до певної «школи» [6, 37]. Більше того, вона наголошує, що «модернізм синхронізує й актуалізує різні філософсько-естетичні системи», «постає явищем культурного синтезу» [6, 34]. Відтак виходить потрібно з того, що переважає в загальному потоці авторської ідейно-естетичної свідомості літератури визначеного періоду. Тому ідентифікуючи той чи інший твір бо навіть творчість окремого письменника з певним літературним напрямом, стилем, потрібно виявити в них те, що Д. Наливайко називає «констатуючими домінантами» [20, 20], адже «справжній художній твір» як органічна цілісність зусебічно реалізується тільки за умови, якщо в ньому чітко й виразно закладена поетико-стильова домінанта, що, зрештою, й робить його реалістичним, неоромантичним, імпресіоністським чи символістським» [25, 8].

Жанром, націленим на синтез, орієнтованим на нове, у період змін і естетичних переорієнтацій, постає саме новела, наново осмислена, вдосконалена і дуже популярна в українській та російській літературах означеної доби, позаяк «новелістичним жанром [...] започатковується кожний новий стиль мислення в художній прозі», та й семантика назви цього жанру свідчить про орієнтацію на

нове [8, 36]. Видатний чеський сюрреаліст Вітезслав Незвал серед постулатів модерної психології творчості виокремив саме цю рису: «Митець, який хоче, щоб його почули, уникатиме того, що вже було сказане. [...] Першим знаком, що ним мистецтво викликає нашу цікавість, є його новизна» [27, 205].

Рух від старого до нового в українській і російській літературах обумовлювався як кардинальними політичними, соціально-економічними змінами в житті України та Росії, так і колосальними зрушеннями в художній свідомості («золотий» реалістичний вік крокував до модерністського «срібного»). Саме в пошуках нових, відповідних засобів вираження складного і незбагненого світу, який важко надавався до пояснення й зрозуміння, письменники звертаються до жанру і поетики напряму, які на початку ХХ ст. синхронно зароджуються в різних національних літературах. Цілком закономірним є те, що в українській та російській літературах в єдиному естетичному спрямуванні відбувалися пошуки й стильового оформлення новелістичних жанрів.

При тісному зв'язку з модернізмом, новела постає в різних стильових модифікаціях з превалюючими рисами тієї чи іншої моделі художнього сприйняття. Д. Наливайко констатує симптоматичну поширеність у модернізмі «течій і шкіл з промовистим префіксом *нео*: неоромантизм, неокласицизм, необароко, неоготика тощо» [19, 48].

У модерній новелі найбільш рельєфно виявляється неоромантична поетика, яка стверджує самоцінність кожної особистості, що реалізує себе не тільки мрією, а й дієвістю вчинків, зусиллям волі, прагненням зробити сподіване, можливе дійсним; демонструє гостроту сюжетної дії, динамізм, підкреслену раптовість розв'язки, оптимізм з присмаком гіркоти, переосмисленість романтичної іронії в напрямі самоіронії, засвідченої через показ внутрішніх суперечностей героя, відсутність *happy end* (у), орієнтованість на асоціативність тощо. В. Фащенко відзначав, що «неоромантизм – це творчий метод, який базується на досягненні незвичайного у виняткових обставинах. На відміну від класичного романтизму, він не протиставляє героя ворожому безликому натовпові, а в кожній людині цінує «суверенну особистість» (Леся Українка), яка не тільки мріє, а й діє. Головне в ній – сфера волі, яка гіперболізується, вивисується патетичним стилем. Ідеалізація «волі до життя» (О. Довженко) в правдоподібних та умовних ситуаціях наповнюється широким спектром героїко-трагічних емоцій в ліричних жанрах та поетичній прозі й драмі» [24, 5].

Новизною в неоромантичних новелах віє від зображення природи, часто з елементом екстремальності, екзотичності, але без протистояння людині, відтак концепти людина, природа стають креативними субстанціями (у багатьох новелах-казках М. Горького). Часто під пером неоромантиків природа набуває антропоморфних ознак (у новелі О. Кобилянської «Битва» домінує мотив переведення зрубаних дерев у площину олюднення, а робітників, які вирубують ліс, – у площину рослинного й тваринного світу). В описах природи присутня широка кольористична парадигма – від кількох гам до різнобарв'я.

Неоромантичність новел О.Кобилянської, як зазначає М. Наєнко, «у зосередженні художньої уваги на постатях (чи символах, як у «Битві»), що «завершені» в своїй ідеальності. Вони психологічно не розвиваються, а пропонуються читачеві як знаки» [17, 579-580]. Саме цю стильову рису в творі «Valse melancholique» закріпив і М. Євшан: «Йдеться в ньому про «поранкові душі» (М. Наєнко уточнює – «неоромантичні»), які прагнуть від життя краси і щастя, а найвищий вияв їх – у любові, котру «в серці носити має кожний» [9, 205].

Рішучість, сильна воля, нестримне прагнення щастя притаманні персонажам багатьох неоромантичних новел О. Кобилянської. Її героїні сильні морально, психологічно й інтелектуально, вони сповнені неоромантичного потягу до краси, гармонії, любові. Рухає ними певна енергія, якою вони заряджені від природи. Невипадково одна з новел має назву «Природа». Втім, ця новела, окрім неоромантичного, має й символістське стильове забарвлення. Неоромантичним є сам сюжет, «істотним елементом якого є боротьба, небезпека, часом таємничі або надприродні події» [15, 244], а також пейзажне тло (мальовничі Карпатські гори), на фоні яких розгортаються події.

Іншою її стильовою рисою є поетика *символізму*, яка проектується на образ головної героїні і віддунюється трансформованою концепцією Софії, містичної філософії Вол. Соловйова, як Вічної Жіночості, що вступає у зв'язок з чоловіком. «Її по природі сильна істота домагалася чогось більше, як «кімнатної краси» та супокійного розпещеного життя», вона інстинктивно відчувала «існування бур... борбу любила так, як любиться тишині, багаті красками картини та оп'янюючу музику» [10, 3], втім її любовна історія з молодим гуцулом не стала шляхом сходження до самої ідеї краси і добра, втіленої в образі Ероса, який сполучає світ ідеї з реальним світом. Еротичне кохання не стало чимось більшим за нестримну чуттєвість і фізичний потяг, тому поетика новели з символістської площини знову переходить у неоромантичну. Символічним є образ лісу, який в уяві митців кінця ХІХ – початку ХХ століття «функціонує як модельний образ вираження невимовного, дивного й тривожного буттєвого ладу, нерідко наділеного сакральним елементом» [16, 95]. Тут спостерігаємо й інше цікаве явище – поєднання символістської функції з імпресіоністичною технікою у творенні пейзажу, коли зелений колір суміщається з усіма іншими, передусім із блакитним і золотим. У багатій кольористиці твору відчувається імпресіоністичне «нюансування почуттів» персонажів новели. Вдаючись як до прямого, так і до опосередкованого називання кольору, Кобилянська подає пейзажне тло через ліричне сприйняття героїв: «... небо було хмарне і тільки на заході ясно-червоняве. Мряками фантастично сповиті гори відбивалися від неба остро темно-голубою краскою» [10, 6].

Деякі новели І. Франка, скажімо, «Сойчине крило», теж тяжіють до неоромантизму, хоч і не позбавлені символістських елементів. Такий стильовий синтез знаходить обґрунтування й в теоретичних працях. Зокрема, А. Белий в статтях 1907-1909 рр., що увійшли в книгу «Арабески» (1911), трактує

неоромантизм як спосіб диференціації символізму: «Символізм сучасного мистецтва... підкреслює, що реалізм, романтизм і класицизм – троїсте проявлення єдиного принципу мистецтва» [2, 226]. Спираючись на Бодлера, Ібсена, Ніцше, він виводить романтику символізму, яка для нього є підставою називати символізм неоромантизмом. Ідея неоромантичного символізму виявилася близькою і О. Блоку (есе «Крах гуманізму» (1919) і промова «Про романтизм» (1919)). Розмисли письменників і критиків, попри деяку еkleктичність висловлювань, відбивають дійсний стан процесів, що відбувалися у мистецькому житті порубіжжя ХІХ- ХХ ст.

Неоромантичними є новели М. Горького циклу «Казки з Італії», де маргінальні персонажі, «вилущені» з маси, перетворюються на справжніх героїв, розумних і мудрих, здатних вести за собою людей, а жива присутність ідеалу в реальному, а не в омріяному, як у романтиків, житті, стає тією конструктивною силою, що змогла подолати, здавалося б, конфліктно непереможні опозиції. У новелах циклу реалізується основний естетичний принцип неоромантиків – людина може все, навіть помираючи, вона перемагає долю морально, своїм вищим духом.

Неоромантизм присутній і в новелах О. Купріна («Суламіф»), М. Коцюбинського («На камені»). Більшість белетристики менш відомого, ніж попередні митці, українця О. Авдіковича, складають новели з яскраво вираженою неоромантичною доміантою. Втім, вони не позбавлені деяких рис реалізму та імпресіоністичної поетики («Така... дурна справа», «Ясьо», «По місту», «Іменини панни Зіновії», «Останні скарби», «Перший сніг» та ін.).

У модерній новелі своєрідно трансформувалася поетика символізму. У центрі зображення символістської новели знаходиться «полісемантичний образ-символ – всеохопний, зашифрований, трансцендентний, ірреальний, транспозиційний тощо» [25, 8]. Сюжетну динаміку створює пошук відповідностей між символами-образами, символами-деталлями та кожним предметом і явищем, «звуками, словами, кольорами» (Т. Гундорова), позаяк «проникнення у символ є ніщо інше, як його безупинне і нескінченне тлумачення, бо нескінченні символічні переливи смислу, що витікають з самого буття» [11, 11]. Ефект парадоксальності досягається завдяки нетрадиційному (індивідуальному) трактуванню символу, скажімо, трактування смерті як продовження життя, його кульмінації і дверей у жаданий вищий світ. Зберігається обмежена кількість персонажів. У центрі зображення знаходиться внутрішній конфлікт, який досягає кульмінаційного розвитку й має трагічну розв'язку через пасивність і песимізм життєвої орієнтації символіста, який оцінює життя як марне, плінне і тлінне, надто недосконале у порівнянні з тим світом, до якого прагне душа. «Рослинна декоративність, замилювання в психології тонких, імпресіоністичних вражень і душевних переживань, у яких часто виявляється неусвідомлене бажання, нагнітання означень, де настрої переростає в естетичний жест, надмірна чуттєвість, метафізичне страждання і

одинокість, психологія смерти, стилізація» [6, 200] створювали своєрідну художню форму символістської новели.

Символістські новели знаходимо в творчості українських та російських письменників «нової генерації»: М. Яцківа («Красуня», «Благословення», «Христос у гарнізоні», «Гермес Праксітеля», «Портрет», «Архітвір», «Новітня основа», «Щире слово», «Доля молоденької музи» тощо), О. Плюща («Огляд торби», «В пивниці», «Страшна помилка», «Палкий мисленик і учитель», «Сповідь», «Записки недужої людини», «Плач шаленого» та ін.), І. Липи («Острови самотності», «Зорі», «Турки», «Він умирав», «Вона не вмирає» та ін.), С. Городецького («Ярмарок», «Мотя», «Зцілення» та ін.), Ф. Сологуба («Краса», «Хованки» («Прятки»), «Обруч», «Два Готика», «Тривожний день» («Смутный день») тощо), Н. Гумільова («Радощі земного кохання» («три новели»), «Принцеса Зара», «Золотий лицар», «Дочки Каїна», «Чорний Дік», «Лісний диявол», «Останній придворний поет», «Скрипка Страдіваріуса») та ін. Грані творчих пошуків цих митців відкривають широкі можливості для віднаходження багатьох стильових паралелей в царині їх поетикальних прийомів і технік. Однак, у символістських новелах названих письменників є прояви й імпресіоністичного та експресіоністичного письма.

Стильова течія модернізму – імпресіонізм – теж мала рецепцію в модерній новелі, яка спрямована на зображення «миттєвого переживання в оповідному часі» [22, 433], тобто фіксує даний момент без причинної його обумовленості й часової перспективи. Пейзаж набуває максимального значення. Автора цікавить колористичність і швидка зміна сприйняття природи і предметів задля вираження хиткості психології героїв. Гра світла також підпорядкована вираженню певних моментів психологічної настроєвості. Замість цілісної розробки предмета митець дає або побіжне враження від нього, або кілька вражаючих деталей. Попри яскраву колористичність і детальність, впадає в око розпливчастість, переважання нечіткого і невиразного, дійсність постає в миттєвостях, без встановлення закономірностей в оточуючих явищах. Композиція набуває фрагментарності, інколи справляє враження механічного поєднання розрізаних картин. Фабульність заступає настроєвість. У лексиці конкретно-чуттєві уявлення переважають над абстрактними поняттями. Логічні й чітко окреслені поняття заступають натяки, напівтони, які виконують не так комунікативну функцію, як викликають невиразні емоції, настрої, що сприяє глибині відтворення внутрішнього світу людини, її почуттів, взаємозв'язків свідомого і підсвідомого.

Як зазначає Ю. Кузнецов, у малих оповідних формах Коцюбинського, Кобилянської, Яцківа, Чернявського, Васильченка імпресіонізм мав свої особливості, зокрема поєднувався з іншими стилями [12, 265-266].

Мала проза багатьох українських та російських письменників: М. Яцківа, І. Буніна, Б. Зайцева, О. Амфітеатрова, В. Вересаєва та ін. дає підстави для співвідношення імпресіонізму з трансформацією оповідання в психологічну (імпресіоністичну) новелу, яка тяжіє то до безсюжетного щоденника почуттів, то

до поетики підтексту, коли є натяк на внутрішній стан персонажа через непрямую зовнішню деталь, «випадковий» діалог, пейзаж, де умовна канва («рама») – лише привід для виведення «назовні» того, що належить «темним алеям» [23, 300].

Вплив імпресіонізму позначився на активізації знаково-сугестивної природи новели. У художніх засобах збільшується «місткість» письма: виникає підтекст, на зміну життєвій, достовірній подробиці приходить характерна художня деталь, тропи стають дедалі психологічнішими, відіграють емоційно-оцінну роль.

Стильова палітра модерної новели «позначена й рисами експресіонізму, у центрі художнього світу якого, – зазначає сучасний дослідник В. Пахаренко, – змучене бездушністю сучасного життєустрою, його контрастами духа і плоті, живого і мертвого, цивілізації і природи серце людини [21, 251]. Звідси ще одна примітна ознака експресіонізму – показ виняткових та екстремальних ситуацій, в яких людина просто вибухає, кричить, тобто глибинно переживає себе і Всесвіт. Експресіоністів цікавили почуття на грані, вузлові й кульмінаційні моменти, коли людина перебуває у стані найвищого психологічного напруження – екстазу, в стані «надвисання в смерть» (В. Стус).

Стильові особливості цього літературного стилю характеризує простота, телеграфічність і динамічність, звільнення від логічної взаємозалежності, пошук максимально інтенсивних засобів мовного вираження.

Така поетика витворює експресіоністичний варіант модерністської новели В. Стефаніка, М. Черемшини, Л. Мартовича, Г. Хоткевича, С. Коваліва та ін. в українській літературі, Л. Андреева у російській літературі, в новелістичній творчості якого («Оповідання про Сергія Петровича», «Стіна», «Безодня», «Думка», «Пітьма», «У темну даль», «Сміх», «Мовчання», «Життя Василя Фівейського» та ін.) превалує експресія думки, настрою, ірраціональне бачення світу, втілення афектів у простих і звичайних, здавалося б, предметах і речах. У російській літературі є ще багато белетристів, чия творчість знаходиться на межі експресіонізму й імпресіонізму – М. Кузмін, Ю. Слезкін, О. Амфітеатров та ін.

Серед модерних новел є такі, у яких ідейно-естетичною домінантою є поетика сюрреалізму. Мистецтвознавці відзначають, що «для творчості сюрреалістів показовими є естетизація потворного, акцентування фізіологічних аномалій», «панування патологічного, жахливого» [13, 70]. До естетизації потворного митці вдавалися, щоб епатувати реципієнта, викликати в нього шок. На цьому наголошує І. Денисюк: «Завдання модерністських творів – викликати струс, шок, імпресію, почуття новизни, незвичайності, зміни. Не має значення, що красиве, а що огидне. Саме огидне часто може викликати бажаний ефект різючої модерністичної диспропорції і шоку» [8, 180]. У модерній новелі простежується тенденція до змалювання потворного, коли патологічні, хворобливі явища зводяться в ранг естетичної цінності; до розмивання меж між фантазією і реальністю, сном і дійсністю. Її персонажі орієнтовані на ілюзію, фантазію, марення, дива, для них «життя – це сон». В її структурі – «всюдисуща фрагментарність» (І. Захарієва), «техніка» фарсу: прискорення дії, повтори, нагромадження випадковостей, синхронні рухи кількох персонажів тощо.

Прикладами можуть бути новели І. Франка, які Р. Голод прочитує крізь призму поетики символізму, експресіонізму й сюрреалізму. Зокрема, у новелі «Син Остапа» він знаходить типово сюрреалістичні прийоми і засоби художнього зображення, як-от поетизація сновидіння, безсюжетність, фрагментарність, «миготіння образів», фотографічно точне відтворення деталей розмови, подекуди натуралістичний дрібнопис, акцентування уваги на проявах психопатології героя, невмотивованість окремих подій та вчинків персонажа [5]. І. Денисюк у новелі І. Франка «Неначе сон» теж знаходить сюрреалізм, який, в свою чергу, «спирався на сюрреалізм народної казки, на її фантастику, умовність і символіку», і відзначає, що «літературно-фольклорний символізм і сюрреалізм були притаманні також іншим творам Франка останнього періоду його творчості («Син Остапа», «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та ін.)» [7, 111].

Схожа сюрреалістична стильова практика спостерігається й в новелах російського письменника В. Брюсова («Тепер, коли я проснувся...» (Записки психопата), «У дзеркалі» (Із архіву психіатра), «Мармурова голівка» (Розповідь бродяги), які відтворювали гарячкові стани психіки героїв, їх сонні галюцинації, що були «джерелами задоволення» і ставали явою [18, 41]. Крім того, в названих новелах сюрреалістичні елементи гармонійно переплітаються з елементами інших літературних напрямів, зокрема, поєднання з елементами натуралізму утворює вибухову суміш щодо свого впливу на реципієнта. Повним експресії та драстичних деталей є, наприклад, фрагмент новели «Тепер, коли я проснувся...», де герой «мог, нарешті, здійснити свою таємну мечту»: *«Нагнувшись над телом жєны, я сильной рукой сжал её горло, так что она не могла крикнуть. [...] потом сразу ударил эту женщину своим кинжалом в бок, под одеяло. [...] А по моей руке, державшей кинжал, потекла липкая и тепловатая кровь. Я стал медленно наносить удары, сорвал одеяло и колот её, обнажённую, порывавиющуюся закрыться, встать и ползти. О, как было сладостно и как страшно лезвѐм разрезать упругие выпуклости тела, и всё его, красивое, нежное, любимое, оплетать алыми лентами ран и крови! Наконец, схватив жену за голову, я воткнул кинжал ей в шею, насквозь, позади сонной артерии, напряг все свои силы и перервал горло. Кровь заклокотала, потому что умирающая пыталась дышать; руки её неопределѐнно хотели что-то схватить или смахнуть»* [3, 50].

До сюрреалістичних можна зарахувати і деякі новели Л. Андрєєва («Червоний сміх»), Ю. Яновського («Поворот») та ін., в яких автори оголюють трагізм і кричущі суперечності буття.

Наводити приклади можна і далі, втім, уже із викладеного матеріалу чітко вимальовується тенденція, характерна для літературної ситуації порубіжжя ХІХ-ХХ ст.: естетична домінанта модерної новели значною мірою пов'язана з модернізмом, а її стильовий діапазон об'єднує і синтезує елементи різних художніх систем (неоромантичної, символістської, експресіоністичної, імпресіоністичної, сюрреалістичної, натуралістичної тощо), які діалектично

взаємодіючи, не тільки розхитували стару естетичну систему, а й створювали нову, новий синтез, нову художню модель світу.

1. *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво // Антонич Б.-І. Твори. – К.: Дніпро, 1988. – С. 467-476.
2. *Белый А.* Критика: Эстетика: Теория символизма. – М., 1994. – Т. 2.
3. *Брюсов В.* Теперь, когда я проснулся... // Брюсов В. Повести и рассказы. – М.: Советская Россия, 1983. – С. 43-50.
4. *Гаєвська Л. О.* Проза (70 – 90 рр.) // Історія української літератури ХІХ ст. – К.: Либідь, 1997. – Кн. 3. – С. 74 – 161.
5. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття: дис... доктора філол. наук : 10.01.01. – Л., 2006.
6. *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. – Вид. друге, перероблене та доповнене. – К.: Часопис «Критика», 2009. – 447 с.
7. *Денисюк І.* Казковий чудесний покажчик у новелі Франка «Неначе сон» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 1999. – Вип. 27. Українська фольклористика. – С. 104 – 111.
8. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття. – К., 1981. – 214 с.
9. *Євшан М.* Ольга Кобилянська // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.
10. *Кобилянська О.Ю.* Природа: Вибрані твори. – Л.: Каменярь, 1982. – 271 с.
11. *Косиков Г.К.* Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон / Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 512 с.
12. *Кузнецов Ю. Б.* Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
13. *Куликова И.* Экспрессионизм в искусстве. – М., 1978. – 182 с.
14. *Легкий М.* Іван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації] // Франкознавчі студії / Ред. кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – С. 83-93.
15. *Литературный энциклопедический словарь.* – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 751 с.
16. *Матусяк Агнешика.* Химерний Яцків: Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. – Вроцлав; Л.: ЛА «Піраміда», 2010. – 224 с.
17. *Наєнко М.К.* Художня література України. Від міфів до реального модерну. – К.: Видавничий центр «Просвіта», 2008. – 1064 с.
18. *Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. ХХ в. /* Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – М., 1986. – 640 с.
19. *Наливайко Д.* Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» // Слово і час. – 1997. – № 11-12. – С. 44-48.
20. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
21. *Пахаренко В.* Українська поетика. Наукове видання. – Черкаси: Відлуння-Плюс, 2002. – 320 с.
22. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
23. *Толмачёв В.М.* Імпресіонізм // Літературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М., 2001. – 1598 с.
24. *Фащенко В.* Авторська програма курсу «Історія української літератури ХХ віку» / Василь Фащенко. – Одеса: Астропринт, 1998. – 24 с.
25. *Хороб С.* На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії. – Івано-Франківськ, 2006. – 410 с.
26. *Храпченко М. Б.* Познание литературы и искусства: Теория. Пути современного развития. – М: Наука, 1987. – 575 с.
27. Цит. за: *Неверлі М.* Поет із серцем у руках: Поезія Б.- І. Антонича на тлі української модерні // Антонич Б.-І. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.
28. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика к. ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

*Анна Степанова,
к. филол. наук, доц.*

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ФАУСТОВСКОЙ КУЛЬТУРЫ: РОМАНТИЧЕСКИЙ ТИП ФАУСТОВСКОГО СОЗНАНИЯ

У статті досліджується специфіка фаустіанської свідомості доби романтизму. Визначаються основні характеристики фаустовської культури згідно з концепцією О.Шпенглера та шляхи формування романтичного типу фаустіанської свідомості. Аналізуються передумови кризи фаустіанської культури у ХІХ ст. та романтичної свідомості в цілому.

Ключові слова: романтизм, трагедія індивідуаліста.

В статье исследуется специфика фаустовского сознания в эпоху романтизма. Определяются основные характеристики фаустовской культуры в соответствии с концепцией О. Шпенглера и пути формирования романтического типа фаустовского сознания. Анализируются предпосылки кризиса фаустовской культуры в ХІХ в. и романтического сознания в целом.

Ключевые слова: романтизм, трагедія індивідуаліста.

The specifics of the Faustian consciousness in the Romantic period is investigated in the article. Identifies the key characteristics of the Faustian culture in line with the concept of O. Spengler and ways of forming a romantic type of Faustian consciousness. Analyzes the conditions of crisis Faustian culture in the nineteenth century and romantic consciousness in general.

Keywords: romanticism, tragedy of individualism.

Для научной мысли ХХ-ХХІ вв. фаустовская тема приобрела особое значение в связи с прочным укоренением в культурфилософском сознании понятия «фаустовской культуры», введенного в научный обиход Освальдом Шпенглером. Г. Якушева отмечает, что обращение к проблеме Фауста не только в художественной, но и в аналитической литературе, мыслящей не образами, но понятиями, – свидетельство как актуальности и постоянно утверждающейся символичности фаустовского героя, так и тех процессов, которые происходят в культурном сознании того или иного геополитического целого [1,108]. Намеченный Шпенглером выход Фауста за пределы литературы пробудил живой интерес к проблеме фаустовской культуры в философской и культурологической научной среде, о чем свидетельствуют работы Н.Бердяева, Ф.Степуна, Л.Франка [2], Й.Боргуша [3], С.Клемчака [4], Т.Торубаровой [5], А.Панарина [6], А.Беззубцева-Кондакова [7] и др.

Пристальное внимание к фаустовской проблеме в науке, ее актуальность для современной литературы обуславливают интерес уже не столько к выявлению бесконечно новых граней «вечного образа», сколько к исследованию самого пути его развития на этапах становления культуры, обозначенной Освальдом Шпенглером как фаустовская.

Согласно мысли Шпенглера, фаустовская культура есть определение почти тысячелетнего периода западноевропейской культуры, который берет начало в X веке и приходит к своему органическому завершению к концу XIX в., когда, по мнению философа, фаустовская культура вступает в завершающую стадию своего развития и клонится к закату, вырождаясь в цивилизацию. С пониманием цивилизации как «неизбежной судьбы культуры», означающей смерть и окостенение [8,163], Шпенглер связывает свою концепцию заката Европы, хронологически обозначая «закатный период» началом XX века.

Сущность фаустовской культуры раскрывается Шпенглером через осмысление образа фаустовской души, в характеристике которой условно можно выделить три ключевых момента – *воля к прорыву в беспредельное, заключающая идею преобразования пространства; вечное познание как воля к власти и тоска по прошлому* (неразрывность традиции).

В истории развития фаустовской культуры можно условно выделить три периода, явившие всплески активности фаустовских притязаний человеческого духа и определившие генезис литературного образа – Возрождение, Романтизм и первая треть XX в. поэтапное развитие образа Фауста характерно и для литературы, на что обращают внимание исследователи [9; 10; 11; 12], отмечая, что после выхода в свет первой литературной обработки народной легенды о Фаусте, осуществленной Кристофером Марло, ее драматургическая интерпретация вновь подвергается фольклорной переработке в сценических импровизациях бродячих театральных групп и практически только в этом виде произведения театрального фольклора «живет» вплоть до конца XVIII века, когда, по выражению В.Жирмунского, Лессинг и Гете поднимают Фауста «на высоты классической немецкой литературы как наиболее типичное выражение ее идеологических устремлений и ее национального характера» [9, 6], и после этого наиболее активное осмысление фаустовской темы в художественном творчестве происходит уже в литературе XX века.

Эпоха Возрождения, принципиально изменившая западноевропейскую картину мира и явившая новый взгляд на человека, веру в безграничные возможности его воли и разума, знаменовала первую наиболее яркую вспышку фаустовских притязаний, подготовленную веками позднего средневековья*. Глубокий интерес к человеческой индивидуальности, обусловивший тенденцию к идентификации человеческого и божественного, положил начало богоборческим устремлениям фаустовского духа. Образ человеко-бога, созданный эпохой Возрождения, являл, по сути, идею неисчерпаемости человеческих возможностей, способности к бесконечному саморазвитию.

В то же время легенда о докторе Фаусте, подарившая мировой литературе один из «вечных образов», отразила противоречия ренессансной эпохи, послужившие предпосылками кризиса гуманистической картины мира.

* Здесь не согласимся с утверждением Шпенглера о том, что эпоха Возрождения ослабила фаустовский порыв в беспредельное своей чрезмерной увлеченностью наследием аполлонической культуры (в частности телесностью образа).

Невозможность овладения тайнами мироздания без потусторонних сил (союз с дьяволом) ставила под вопрос всемогущество человеческой индивидуальности и ее ценность как качества. В свое время Л.Баткин, исследуя проблему ренессансного индивидуализма, определил последний как «индивидуальную *самодостаточность* (курсив наш. – А.С.), независимость и силу индивида, который готов действовать, положившись целиком только на себя, исходя из себя», как «самостоятельную культурную личность» [13,9]. В этом смысле несамодостаточность Фауста-ученого вскрывала истоки кризиса индивидуалистического самосознания, в которых просматривались черты заката первого этапа фаустовской культуры.

Актуализация фаустовского начала как маркер новой вспышки фаустианства происходит на рубеже XVIII-XIX веков. Прорыв в развитии фаустовского духа берет свое начало на исходе Просвещения и достигает пика в эпоху романтизма, когда система культурных ценностей выстраивается на обозначенных Ренессансом мировоззренческих константах фаустовского сознания – индивидуалистической концепции личности, идеях преображения мира, вечного познания, устремленности в беспредельное и тоски по прошлому. В этой связи исследователями отмечено, что между людьми, которых разделяет три столетия, много общего: и XVI, и XIX век нуждались в человеке сильных страстей и героических устремлений, решившемся создать новый порядок вещей на развалинах прежнего; и та, и другая эпоха ознаменованы великими свершениями во всех искусствах, но также и громадными неудачами и трагедиями; и для той, и для другой характерны ярко выраженный индивидуализм и огромное многообразие человеческих типов [14].

Как и в XVI веке, новая вспышка фаустовской культуры начинается с активизации индивидуалистических тенденций. Акцентированное еще сентименталистами пристальное внимание к внутреннему миру человека, его духовным проблемам и душевным переживаниям на рубеже XVIII-XIX вв. достигает своего апогея. Начинается новая эра индивидуализма, актуализирующая образ личности, которой становятся тесны рамки эмпирической реальности и повседневной морали, в которой акцентируется божественное начало и божественные возможности, которая мыслится как частица мироздания и в озарении творчества уподобляется Богу. Романтический индивидуализм обозначил два ключевых момента в концепции личности, обнаруживающих идентичность фаустовскому началу, и, по сути, выводящих романтизм за рамки направления в искусстве – на уровень культурной эпохи и особого мироощущения. В первом явлена сила самоутверждения человеческого «я», влекущая за собой пафос безграничной свободы, богоборческие интенции преображения мира и власти над ним. Н.Берковский, акцентируя в романтическом сознании патетику желания и воли, отмечал влияние на романтиков философии Фихте, «у которого воля насмерть враждует с объективным миром, добивается уничтожающей власти над ним, не оставляющей ему даже тени независимости» [15,38]. Второй, вопреки

рационализму, провозглашает доминанту чувственности, интуиции, воображения как единственного истинного способа постижения мира, являя, романтическое мироощущение, определенное Луи Мегроном «как призыв к свободе грезы и восстание против реального» [16,20]. По традиционному мнению исследователей, образ Фауста привлекал романтиков именно этим страстным стремлением к свободе, мятежным духом, вызывая ассоциацию с образом героя-бунтаря. Представляется, однако, что бунтарский характер Фауста не был единственной причиной популярности этого образа в романтической литературе, тем более, поводом к его оправданию. Ценность его и возможность оправдания виделась в ином.

Чувственно-интуитивное мирозерцание с присущими ему тоской по неизведанной дали, порывами и исканиями, желанием проникнуть в тайны вселенной, существенно корректировало предложенное просветителями представление о научной картине мира. Стремление романтиков выйти за установленные пределы во всех сферах человеческого бытия обуславливает и новый взгляд на проблему научного познания, целью которого отныне видится возможность выхода за пределы «мира явлений», а единственным способом, предоставляющим такую возможность, – мистический опыт: предвидение, предощущение, воображение. Соглашаясь с исследователями, усматривающими в романтизме «своеобразную форму развития мистического сознания» [17, 6], традиционно мыслимого как сознания иррационалистического, подчеркнем, однако, что романтический мистицизм, несмотря на кажущееся сходство, существенно отличался от мистицизма средневекового. Если в эпоху Возрождения магическое знание представляло некую альтернативу знанию научному и находилось за пределами науки и религиозных установлений, то мистический опыт романтиков был направлен, прежде всего, на расширение границ рационального и претендовал на статус научного. Изучая специфику научного знания в эпоху романтизма, В.Порус отмечает: «Мистика романтиков отличалась от мистики предшествующих веков тем, что она не только сосуществовала с развитым естествознанием, но и вступала с ним в определенные – отнюдь не взаимоисключающие – взаимоотношения. Уже по одному этому эту форму мистического сознания никак нельзя назвать антинаучной. Более того, мистиков-романтиков не разъединяло, а напротив, объединяло с наукой Ньютона уверенность в божественности мира, в присутствии Божества в Природе» [18,166]. С этой позиции представляется несколько неточным традиционная точка зрения исследователей о разочаровании романтиков в возможностях разума или о противопоставлении метода интеллектуальной художественной интуиции дискурсивному мышлению эпохи Просвещения [19, 240]. Здесь согласимся с мыслью В.Поруса о том, что в данной ситуации наблюдалось острое стремление изменить само представление о разумности, расширить его так, чтобы оно включало и мистический опыт. Речь, по сути, шла о попытке соединить науку со «знанием за пределами науки», поскольку, по утверждению романтиков, разум стремится к бесконечному – к

тому же, к чему стремится мистическая интуиция или религиозное чувство [18, 84]. Включение мистического опыта в научную картину мира романтиков позволяло расширять до бесконечности границы рационального. Познание, основывающееся на единстве чувственного, интеллектуального и мистического, приобретало статус вечного, безграничного, и именно в этой романтической устремленности в бесконечность тоска фаустовской души по беспредельной дали достигала своего апогея.

Такое отношение к познанию в эпоху романтизма способствовало тому, что разум, по мысли Ж.Старобинского, не замыкался в кругу идей, но нашел себе опору в мощной чувственной энергии, от которой и зависело его распространение [20,380]. Эта энергия была направлена на преобразование мира, его активное пересоздание – т. е. на одну из важнейших задач, которую поставил перед собой божественный разум. Идея преобразования мира составляла суть концепции жизнотворчества романтиков. Творимая жизнь, в которой все можно пересоздать и переделать, содержала, по мысли Н.Берковского, первоосновой импульс к картине мира романтиков, к их эстетике и стилю [15, 14]. Стремление к всеобщему обновлению, охватившее романтиков, частично нашло свое воплощение в попытке социального переустройства, какой явилась Великая французская революция. В определенном смысле полемизируя с традиционной в науке точкой зрения о том, что романтизм явился реакцией на французскую революцию, А.Михайлов отмечает: «Романтизм (и романтическое сознание) – это не просто пассивный «реагент» на события, и эти события отнюдь не явились сознанию в готовом, сложившемся виде и неожиданно для него: романтизм – это прямой участник универсального, всемирно-исторического поворота, выдающимся проявлением которого была французская революция, наряду со всем иным причина, среда и следствие всего этого процесса» [21,70]. Утверждение А.Михайлова, бесспорно, представляется убедительным. Французская революция действительно явила деятельный порыв осуществления идеи власти над миром. И все же представляется, что идея преобразования мира носила более всего эстетический характер – это было преобразование на эстетическом уровне, где стремление к власти над миром подразумевало прежде всего подчинение жизни романтическому мироощущению, в котором, по мысли Ж.Старобинского, революция была явлена как солнечный миф, связанный с возрождением аполлонического начала: «Солнечный миф революции... в 1789 году воспринимался с тем большей обостренностью, что в минутном опьянении позволял пренебречь конкретными проблемами социального устройства. Он помещался на том уровне сознания, который одновременно является уровнем интерпретации реальности и порождения новой действительности. Образное истолкование исторического момента является в то же время творческим актом, способным повлиять на ход событий... Революция развивается по законам символического языка, которым написана легенда о ней» [20, 375, 382].

Исторический провал попытки пересоздания действительности, явивший революцию как «историю мысли, которую в момент перехода к действию

отодвинуло на второй план, сменило, захлестнуло насилие» [20, 382], оставил идею преобразования мира на уровне светлой мечты и, возможно, обусловил осознание того, что мечта должна оставаться мечтой, идеал – недостижимым, ибо, осуществившись, он теряет чистоту. Недостижимость идеала установила некие границы преобразовательным процессам, оставив возможность реализации мечты на эстетическом уровне, где творцом вселенной становился поэт, в сознании которого, согласно Шеллингу, соединялись практическое и творческое начала.

Эстетика романтизма явила пик расцвета метафизики фаустовской культуры, противопоставившей одномерности технической цивилизации творческий порыв в беспредельность. В этой связи А.Панарин отмечает, что романтизм в свое время был попыткой художественной, эстетической критики буржуазного (атлантического) Запада. В этой критике было больше фаустовской гордыни, чем нравственного пафоса и мудрости. Художник соревновался с людьми дела – Предпринимателем и Организатором, чаще разделяя с ними творческую самоуверенность и крайности индивидуалистического нигилизма [6, 34]. В этом соревновании идеала и реальности отразилась устремленность романтиков в даль беспредельного субъективно переживаемого пространства, определенная Шпенглером в качестве основной линии развития фаустовской культуры.

Переживание пространства в эпоху романтизма было неразрывно связано с идеей преобразования мира и революцией как одной из попыток ее воплощения. «Следствием революции, – отмечает Ж.Старобинский, – было создание однородного безграничного пространства, открытого поля, по которому свет разума и права мог распространяться во всех направлениях» [20,377]. Пространственным воплощением основных идей революции становился проект идеального города, в котором принципы равенства и братства, свободы и права находили свое символическое выражение в архитектурных формах. Образ идеального города как воплощение торжества власти разума и чувства был своего рода эмблемой революции, эпохальным символом человеческих возможностей. В работах известного теоретика градостроительства конца XVIII – начала XIX века А.Катремера де Кенси наряду с утилитарными функциями простоты и практичности акцент делается на художественных свойствах городских зданий, вызывающих чувства силы, мощи, грандиозности, возвышенности и т. п. [22]. В этом смысле идея преобразования мира, воплощенная в образе идеального города, отражала принцип целостности научного познания и творчества, превращавший градостроительство в акт творения, а архитектора – в творца мироздания, присваивающего «власть и право рациональной организации материального пространства и одновременно придающего этому пространству моральный смысл, способность переустроить весь человеческий универсум» [20,387]. Идея рациональной организации пространства, выраженная в проектах геометрических городов А.Катремера де Кенси, К.-Н.Леду, Б.Пуайе, образ города в «Поэзии архитектуры» Дж.Рескина и

других урбанистических трактатах, отражала, по сути, все ту же романтическую тоску по идеалу и реализовывалась в основном на эстетическом уровне – проект идеального города являл прежде всего *форму художественного вымысла* об общественном переустройстве, отражающую волю человеческого сознания к бесконечному преобразению мира. Неизменная устремленность романтиков к идеалу, актуализация чувственного познания выводила на первый план метафизическую сферу бытия, заключающую момент обесплочивания мира, борьбу пространства против материи, определенную Шпенглером в качестве прасимвола фаустовской культуры.

Романтическое мироощущение с его индивидуалистическими тенденциями, страстью к познанию тайн бытия, стремлением к активному пересозданию действительности оказывается идентичным фаустовскому сознанию. Спустя почти три столетия Фауст как восстановленный в своих правах миф обретает новую жизнь и вновь становится символом не только эпохи, но и породившей его нации. «Фауст, – писал Ф.Шеллинг, – это сокровеннейшая, чистейшая сущность нашего века: материал и форма созданы из того, что в себе заключала вся эта эпоха, со всем тем, что она вынашивала или еще вынашивает... Фауст – первенствующее лицо в нашей национальной мифологии. Фауст нам принадлежит всецело, ибо он словно вырезан из самой сердцевины немецкого характера, из сердцевины его основной физиономии» [23, 140, 148]. Такая самоидентификация романтиков с Фаустом не только отражала настроения эпохи, но и была «подготовлена» процессом романтической трансформации научной картины мира. Расширение границ научного познания за счет включения в него мистического и религиозного опыта вело к оправданию Фауста, поскольку бесконечность познания, по сути, снимала конфликт между стремлением к свободе поиска и допустимыми установлениями – устранялось то, что в ренессансной легенде делало Фауста преступником: исчезали пределы, которые нужно было переступить Фаусту для достижения своей цели. Таким образом, романтическое сознание обозначило новый уровень осмысления «вечного образа»: оправдание Фауста базировалось на «отсутствии в его действиях состава преступления» – он не совершал ничего противобожеского, ибо стремление к вечному познанию мыслилось как стремление к познанию Божества.

И все же в романтическом фаустовском сознании вызревали кризисные тенденции, обострившиеся на исходе эпохи и ставшие предвестником ее заката. Кризисность романтического сознания и эпохи в целом неоднократно акцентировалась исследователями: «Вся эта эпоха, – пишет А.Михайлов, – творчески необычайно богатая, вся она глубоко кризисная, и вся она по сути своей переходная, так как ей буквально не на что опереться (в противоположность прочности риторической системы): все рушится, движется, скользит, устраивается, как может и как умеет» [21, 65]. В этом замечании А.Михайлова выделена, по существу, одна из ключевых характеристик фаустовского духа – стремление к бесконечному движению, изменению,

обновлению, всегда содержащее некий момент неустойчивости, который мог бы послужить предпосылкой кризисных тенденций. Думается, однако, что не только это способствовало угасанию очередной вспышки фаустовской культуры. Источником трагизма романтического мироощущения, глубинного конфликта, постепенно обострявшегося в романтическом сознании, был все более увеличивающийся разрыв между идеалом и реальностью. Романтический образ преображенного мира был все дальше от сотворенной Богом реальной действительности, в которой приходилось существовать. Возникла ситуация, когда реальное, по замечанию Ф.Шеллинга, было вытеснено идеальным [23, 221]. Несовместимость двух миров, порождавшая «расколотость, разорванность, истерзанность недоумевающей души», обозначенные Ю.Подольским как «недуг Фауста» [24], актуализировала богоборческие тенденции, наиболее ярко отраженные в литературе позднего романтизма. Традиционная для фаустовской темы трагедия знания, таким образом, трансформировалась в трагедию «мятежного индивидуалиста» – воплощения протеста против окружающего мира, освещающего закат романтического этапа фаустовской культуры.

1. Якушева Г.В. Фаустовская проблематика в отечественной германистике новейшего времени // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 320 с. – С. 108-114. 2. См.: *Освальд Шпенглер* и закат Европы: сборник статей / Н.Бердяев, Ф.Степун, С.Франк, Я.Букшпан. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. – 95 с. 3. *Borgosz J. Człowiek Faustyczny* // *Studia filozoficzne*. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1989. – № – 7-8. – S. 25-32. 4. *Klemczak Stefan. "Mit Fausta" jako próba oswojenia nowoczesnego świata* // *Antropologia religii. Studia i szkice*, pod red. Jana Drabiny. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002. – S. 149-168. 5. *Торубарова Т.В. Фаустовский дух как феномен новоевропейской культуры* // Балтийские философские чтения. Проблема сравнимости и соизмеримости философских традиций. – СПб: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2004. – Вып. 1. – 258 с. – С. 96-104. 6. *Панарин А.С. Пределы фаустовской культуры и пути российской цивилизации* // *Цивилизации и культуры*. Научный альманах. – Вып. 3. – Россия и Восток: геополитика и цивилизационные отношения. – М.: Изд-во Ин-та востоковедения, 1996. – С. 29-55. 7. *Беззубцев-Кондаков А.Е. «Фаустовская» цивилизация и ее финал* // *Полигнозис*. – М.: ОАО «Институт микроэкономики», 2004. – № 4. – С. 14-34. 8. *Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории*. – Т. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1998. – 663 с. 9. *Жирмунский В.М. История легенды о Фаусте* // В кн.: *Легенда о докторе Фаусте* / Под ред. В.М.Жирмунского. – М.: Наука, 1978. – С. 257-362. 10. *Симакова О. Фауст-тема как эстетико-философский феномен* // *Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преимущество и новаторство*. – Саратов: Изд-во Саратовской гос. консерватории им. Л.В.Собинова, 2006. – С. 184-190. 11. *Борисевич И.В. Легенда о докторе Фаусте (теоретико-литературные аспекты)* // *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. – Вип. 18. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2009. – С. 225-231. 12. *Бутромеев В.П. Легенда о Фаусте* // Электронный ресурс: http://www.free-time.ru/razdels/!anzikl/g_6.html. 13. *Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности*. – М.: Наука, 1989. – 272 с. 14. *Эмис К.У. О романтизме* / Электронный ресурс: <http://www.slovopedia.com/14/208/1018645.html>. 15. *Берковский Н. Я. Романтизм в Германии*. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с. 16. *Мегрон Луи. Романтизм и нравы*. – М.: Изд-во «Современные проблемы», 1914. – 468 с. 17. *Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и*

современная мистика. – СПб.: Аксиома, 1996. – 232 с. 18. *Порус В.Н.* Рациональность. Наука. Культура. – М.: Изд-во Университета Российского академического образования, 2002. – 352 с. 19. *Степанова Н.Н.* Романтизм как культурно-исторический тип: опыт междисциплинарного исследования // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. – Серия «Symposium». – Вып. 12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 232-242. 20. *Старобинский Ж.* 1789 год: эмблематика разума // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. – В. 2-т. – Т. 2. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 357-500. 21. *Михайлов А.В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 43-111. 22. См. об этом: *Таруашвили Л.И.* Эстетика архитектурного ордера: от Витрувия до Катремера де Кенси. – М.: Architectura, 1995. – 178 с. 23. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с. 24. *Подольский Ю.* Романтизм // Электронный ресурс: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-7282.htm>.

*Роман Козлов,
к. філол. наук, доц.*

«МОЛОДЕЧИЙ РОМАНТИЗМ» ДРАМАТУРГІЇ ІВАНА ФРАНКА: ХРОНОТОПНИЙ ВИМІР

У статті доведено, що Іван Франко в драматургічних творах зберіг свій ранній потяг до романтизму. Здійснено хронотопний аналіз творів на історичні та інтимно-побутові теми.

Ключові слова: Іван Франко, драматургія, романтизм, хронотоп.

В статье доказано, что Иван Франко в драматургических произведениях сохранил свое раннее стремление к романтизму. Осуществлен хронотопный анализ произведений исторической и интимно-бытовой тематики.

Ключевые слова: Иван Франко, драматургия, романтизм, хронотоп.

It is proved that Ivan Franko in the dramatic works has retained its early train to Romanticism. Made chronotopic analysis works on historical and intimate-domestic themes.

Keywords: Ivan Franko, drama, romanticism, chronotope.

Людське мислення сповнене антиномій – факт, який навряд чи варто піддавати оцінці, – доречніше його прийняти й належно користатися. Завдяки антиноміям постає сумнів, а він, як відомо, – рушій науки. Свого часу це гарно проілюстрував М. Мамардашвілі в «Кантіанських варіаціях»: «Хочу сказати, що внутрішнє биття нерва думки Канта – це проблема: чи не привид я у цьому світі. Або, іншими словами, проблема реальності. Дуже дивна справа. <...> у так званих ідеалістів було якесь завзяття, якась плідна пристрасть довести реальність світу, реальність речей поза нами. Тоді як у матеріалістів, якими були, наприклад, Гольбах або Гельвецій, такого заповзяття не було. Їм це видавалося саме по собі зрозумілим. Тому дуже часто їхня уява тупо мовчала, думка не

рухалася. <...> Це приклад того, як небезпечно вважати щось саме по собі зрозумілим» [3, 68].

Вирішення кола літературознавчих проблем, пов'язаних зі стилями, манерами, течіями, напрямками й методами, неможливе без усвідомлення щонайменше чотирьох антиномій, породжених творчими й науковими інтенціями людського розуму.

1. Пізнання літературного явища можливе лише через опис його, узятого в історичній і географічній локалізації. – Пізнання літературного явища можливе лише через системне класифікаційне протиставлення однорядним явищам.

Розмова про напрями й течії неможлива без урахування їх національної й історичної специфіки, хоча протиставлення їх одне одному повинне базуватися на певному класифікаційному критерії (основі поділу понять – у термінах формальної логіки). Повністю досягнути одну з вимог неможливо, оскільки ці явища постають у своїй унікальності, хоча й породжуються одним і тим же – людською свідомістю, що пояснюється наступною антиномією.

2. Кожне літературне явище є винятково індивідуальним. – Кожне літературне явище вписане в ієрархію понять і, відповідно, може бути піддане узагальненню.

Опозиція загального й конкретного наразі проявляється в необхідності певного абстрагування від унікальних рис, наприклад, розглядуваного твору при його вписуванні в контекст напрямку, і разом з тим підкреслення цих рис задля виявлення вторинних ознак напрямку. Зазвичай при цьому ураховується й діалектика літературних явищ, їх еволюційність, хоча й з огляду на антиномічну парадоксальність періодизації розвитку.

3. Процес еволюції літературних явищ не має перерв і кордонів. – Процес еволюції літературних явищ піддається перемижовуванню.

Цю антиномію, з якою неодмінно стикається науковець, перед яким постала проблема періодизації, є сенс передати словами І. Франка:

«Ах, се були часи святої благонаміреності та патріотичних поривів, часи молоді, коли все блискуче було золото, все римоване – поезія, все надуте – велич і повага. То що ж, – блаженні часи минули, пропали! Погляди змінилися, незмінні і вічні закони естетики розслизлися, мов сніг на сонці <...> Правда, як страшно часи змінилися, хоть і в яким короткім часі!..» [6, 5–6];

«Те, що говорять вони про сучасність як перехідний момент, як про час якогось народження якогось інтервалу поміж ніччю і днем – це брехня й нісенітниця. Кожен історичний момент є перехідним моментом, бо історія не стоїть на місці; кожен момент є хвилиною народження і смерті водночас, засіву і жнив разом. Очікування якогось таємничого, великого, безконечного, чудового майбутнього – це брехня і нісенітниця, бо майбутнє буде таким, яким можуть його створити минуле й сучасне» [7, 120–121].

Шукаючи межі між однохвилинною смертю й народженням, науковець неодмінно приходить до необхідності виявлення різниці між ними й тим самим повертається до майже підручничкової опозиції сталого і нового.

4. Постановня літературних явищ є збереженням чогось сталого. – Постановня літературних явищ є народженням чогось нового.

Ця антиномія є чи не найбільш розробленою в літературознавстві, і шляхи її доволі успішного подолання відомі. Та складність пізнання методико-стильової таксономії художнього літератури полягає й у тому, що в науковому дискурсі опозиція «традиція/новаторство» сама виступає однією з крайніх точок іншої антитези, що її можна звести до другої з названих.

Йдеться про можливість поступового зведення усіх історично взаємозмінюваних манер і течій до виявлення в них «нового» і «традиційного», що зазвичай віддається ієрархією категорій «стиль – манера – течія – напрям – метод». Вихід із цієї антиномії, як, власне, і з інших, – не в пошуку «золотої середини». Навпаки – для кожного з названих ієрархічних рівнів ця «середина» буде своєю, тож продуктивніше буде, утримуючи й визнаючи обидві крайові тези кожної з антиномій, вишукувати точку їх ефективної взаємодії, де буде зреалізовуватися завдання, поставлене перед конкретним теоретико-літературним поняттям, що є не менш важливою методологічною засадою наукових розвідок.

Уписуючи твори Івана Франка до певної течії, напряму, методу, дослідники (скажімо, Р. Голод у дисертації «Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття») переважно зосереджують увагу на прозі й поезії. При цьому в поезії (хоча, мабуть, усе ж слід говорити про лірику) вимальовується опозиція «революційонер/декадент», а у прозі (відповідно, епосі) – «романтик/реаліст/модерніст».

Драматургія (драма) згадується ж дуже принагідно – і це частково пояснюється. Сповнена індивідуалізованої мови персонажів, позбавлена авторської нарації, вона маловаріативна в аспекті «як зображати?», актуальному для манери й течії. Покликана зображати дійство наочно вона так само обмежена й у плані «що зображати?», важливому для напряму й методу. Та все ж зосередження тільки на драматургії І. Франка дозволило науковцям середини ХХ ст. (Ол. Боршаговському, Я. Білоштану, М. Пархоменку) визначати її як таку, що має винятково реалістичний характер – оцінка суперечлива, недоказова, хоча з огляду на час її постановня передбачувана. А от В. Працьовитий підходить виваженіше й визначає для кожного твору особливий рівень реалізму, зокрема, говорячи про спільні риси романтизму історичних драм «Три князі на один престол», «Славой і Хрудош», «Сон князя Святослава», хоч вони й віддалені двома десятками років.

Ранній період своєї творчості І. Франко був схильний віддавати словосполученням «молодечий романтизм», що дало підставу М. Пархоменку вказати: «1875 роком закінчився перший період драматургічної діяльності Івана Франка. <...> Починалася нова пора в житті Франка, почавсь і новий період у його творчості. Національна тема, життя українського народу, стає головною темою його творчості, історичні сюжети всупереч щойно згаданим закидам літературних авторитетів, поступаються місцем тематиці, взятій з сучасного

життя трудових верств українського народу» [4, 17]. Звісно ж, після такої програмної настанови дослідник не міг щодо драми-казки «Сон князя Святослава» (1894) сказати інакше, як: «Казкового, фантастичного в цій драмі дуже мало. А колорит епохи, в яку відбувається дія (Київ початку XII століття), характери і соціальні відносини дані так реально і так історично правдиво, що п'єсу цю не безпідставно відносять до жанру історичної драми» [4, 112], – і обов'язково провести паралель з «Борисом Годуновим» О. Пушкіна. На жаль, сперечатися із тим, хто не припускає сумніву, важко.

На шляху підтягування п'єси до реалістичного трактування дослідників не зупинили ні авторське жанрове визначення (натяк на зв'язок із фольклором, характерний передусім для романтизму), ні епізод нічної з'яви Ангела – його потрактовано як унаочнення онірики [1, 102], ні відверте спрощення суспільної структури. Правдоподібним визнане навіть присягання Святослава, «великого князя київського», хоч і в подібні вигнання, на вірність своєму боярину Овлурові.

Проте не поставлене питання, чому добре обізнаний з історією Русі І. Франко переносить дію на початок XII ст., коли на київському престолі не було жодного 60-літнього Святослава. Це вже не молодецьке наслідування сюжетів і дат «Краледворського рукопису» – це свідомо романтична стилізація, своєрідна втеча від «історичної правди» реалізму, яка неодмінно б викликала в критиків бажання провести паралелі з хронотопами «Слова о полку Ігоревім».

Але ж можливі й інші паралелі. Часо-просторові ремарки, що розпочинають дії драми-казки «Сон князя Святослава», дуже близькі до зображення місць, у яких розгортаються події ранньої п'єси «Три князі на один престол» (1874).

«Сон князя Святослава»	«Три князі на один престол»
«Ніч. Гримить і блискає. Ліс, через котрий іде дорога. На переді сцени край дороги великий дуб» [9, 236].	«Ніч. Ліс густий довкола» [8, 34].
Ніч. Під кінець дії починає світати. Поляна серед густого лісу. В глибині сцени кілька колиб з галуззя та кори, насеред сцени огонь горить. Над огнем висить котелок, в котрім вариться м'ясо. Коло котла пораяється один розбійник. Кілька розбійників сидить коло огню. Інші лежать у колибах так, що видко їх голови» [9, 280].	«Ніч місячна. Ліс. Взаді сцени скала і руїни старого замчища. Перед скалою ватра палає» [8, 16].

Останнє зіставлення буде неповним без згадки про виразно романтичний топос одноактівки «Кам'яна душа» (1895):

«Сцена представляє дику гірську околицю. Довкола видно гори, порослі темними лісами. З ярів піднімаються клуби білої мряки. В глибині сцени скала, в ній обширна печера, спереду загороджена загатою з плота, обшитого яловою корою так, що посередині лишено тільки двері, крізь котрі можна бачити нутро печери. На переді сцени, на поляні, велике огнище розбійницьке, довкола нього каміння, на котрім сидять розбійники. Ліва куліса являє причілок розбійницької колиби, зложеної з молодих смерічок і покритої корою та гілляками» [9, 316].

Можна ще згадувати топоси нічного лісу й військового табору в п'єсі «Славой і Хрудош», але, здається, уже наведене достатньо переконує в збереженні І. Франком тяжіння до романтичної символіки хронотопів ночі, лісу, розбійницького табору не лише в ранній творчості. І перші, і зрілі його твори з цього погляду значно ближчі до німецького романтизму, аніж до російського.

У викладених роздумах можна, звісно, побачити замкнене логічне коло (історичні постаті цікавили романтиків своєю унікальністю, тому історія сама по собі романтична), а звернення до певних знакових явищ пояснити прагненням автора зберегти вихідний сюжет (семантика ночі в драмі-казці). Однак уважний погляд на драматургічні твори І. Франка іншого змістового наповнення також засвідчує збереження автором потягу до романтизму.

Ранній «драматичний образок в одній дії» «Послідній крейцар» (1879) засвідчує пошуки автором відповідної форми для свого сюжету, який послідовно втілювався в поемі «Історія мідяного крейцара» та оповіданні «На вершкуні». І якщо ці дві спроби мають виразно модерністичний, зокрема новоромантичний характер, то драматургічний варіант не має такої однозначності, через що зазнав доволі різних оцінок науковців. М. Пархоменко назвав його першою закінченою драмою, хоч і доволі слабкою композиційно. Особливо не вписалися в реалістичну концепцію твору, на думку дослідника, друга, віршована, частина та філософські монологи, у яких він побачив алюзії до О. Пушкіна, зокрема до його «Маленьких трагедій» [4, 33–38]. В. Працьовитий, уважніше розглянувши драматичний образок, визначив: «Євгеній Грушка [герой твору. – Р. К.] – це образ сучасника І. Франка. Дотримуючись правди життя, драматург створив типовий образ-характер своєї епохи, акумулюючи в ньому як позитивні, так і негативні риси. <...> розпочавши твір у романтичних тонах, І. Франко завершує його як реаліст, нещадно викриваючи в особі Євгенія Грушки вади тих сучасників, які були пасивними, інертними, безпорадними та дуже далекими від національно-політичних ідеалів українського народу» [5, 109].

«Маленькі трагедії» О. Пушкіна реалізуються в хронотопах уже відомих раніше сюжетів, і так само в ідейному змісті «Посліднього крейцара» варто було б побачити звернення до сюжету випробування особистості, алюзію до «Фауста». Євгеній Грушка – не пересічний «образ-характер»; він поставлений автором в унікальні умови випробування, він протиставлений своїй спільноті: вуйку, друзям-правникам, дівчатам, арф'ярці, – що вивисує його з-поміж цього хаосу, наділяє виразно романтичними рисами. Звісно, трагічність образу буде суттєво посилена в оповіданні, яке І. Франко завершить самогубством героя, але й тут, у «драматичному образку», його романтична унікальність доволі виразна.

Створенню романтичного настрою сприяє також уведення образу арф'ярки, що відсилає читача до раннього (1876, [10, 107–110]) драматургізованого однойменного вірша, сповненого інтимної романтики. Любовний трикутник, страждання відкинутої жінки, гордовита постать молодого красеня, готельний номер – усе це переводить інтерпретацію сюжету в хронотопи романтизму.

«Сцена: покій в готелі, мебльований з претензією на парадність. Три ліжка з заслонами, пообшастувані обої. В куті стіл накритий з недоїдками різних страв та порожніми фляшками від вина» [8, 49] – цей вступний опис інтер'єра з «Посліднього крейцара» справді може видатися реалістичним, але в такому разі варто говорити, що саме початок твору витримано в реалістичних тонах, а його друга частина, де Євгеній буде протиставлений товариству, – виразно реалістична, – недарма автор передав її віршованими рядками.

Розвиток модерністичної семантики інтер'єру подає значно пізніша написана одноактівка «Чи вдуріла?» (1904): «Бідно, але з деякою претензією на ліпший смак умебльований готелевий покій. Ліжка, софа, оббита червоним плюшем, стіл з цвітучими хризантемами в вазончику. Збоку столик, закинений фотографіями та мальованими картками. Одиноке вікно, заслонене червоною фіранкою, крізь яку просвічує сонце, кидаючи на ліжка червону квадратову пляму. В куті біля дверей умивальник, насупротив нього великий куфер, застелений барвистим коциком. Над столиком на стіні дзеркало. Кілька крісел, на однім із них жіночі сукні покинуті безладно, на другім мужеське пальто, елегантна паличка і циліндр» [9, 378]. Насичений символістичною семантикою твір В. Працьовитий вважає «відповіддю І. Франка на виклик європейського модернізму кінця ХІХ – початку ХХ століття» [5, 145]. Але той факт, що сюжет одноактівки автор намагався зреалізувати ще 1882 року в поемі «Сася», наштовхує на думку про поєднання в цій «сцені» не лише «реалістичних і модерністських засобів характеротворення» [5, 156], а й романтичних, точніше новоромантичних – з огляду на сучасну авторові тематику твору.

Усі три твори: драматургізований вірш «Арф'яка», одноактівки «Послідній крейцар» та «Чи вдуріла?» – об'єднує також хронотоп зламного часу. Зображені в кожному творі події розв'язують вузол сумнівів, терзань героїв, якими вони жили попередній час.

Героїня (Вона) сумнівається в щирості зізнань Його. Слова арф'ярки «Нині рік, нині рік – / Він мене так стискав! / Завтра рік – він мене / Відіпхнув і прогнав» відкривають справжню цінність Його слів [10, 309–310].

Випадкове викриття друзями злочину Євгенія приносить йому лише часткове полегшення: «Три тижні тому, пізно вніч, ось так / ходив я дома ще по своїй хаті – / Ні, брешу, бо по вуйковій, не своїй – / Ходив і думав. Так, як і тепер. / Важка була се хвиля, – може, навіть / Важкіша, тяжча, ніж тепер. Тоді / Я думав: чи брести багном гнилим / І далі, чи вже кинутись зовсім / В глибокий омут? <...> Я впав, вдержавсь, з омутом поплив... / І ось я тут! Огляньмось, де я, що я? / Що перед мнов, а що за мнов? Усюди / Кругом не видно! Пітьма, гидь і холод!.. <...> саме в час тепер / Кінець приходить!.. А скінчити треба, / Чекати ніщо. Завтра, нині, може, / Нагряне буря, виходу нема!» [8, 62–63].

Недільний листок з календаря повертає Камілу з мороку розпусти: «Сьогодні роковини смерті моєї матері. Сьогодні рік, як я ще була чиста, нетикана – як кажуть: чесна. Брехня! Хіба я сьогодні нечесна? Ні, сьогодні я нещаслива, втоптана в болото, погорджена, спроституйована, але в душі. В

сумлінні я чесна – слухай, Юльку. Я чесна так само або й ще більше, як була торік, при смертній постелі моєї мами» [9, 382].

Злам часу, момент переосмислення, вирішальний момент життя – їх зображення І. Франком можна, звісно, пояснити і специфікою драматичного твору, ключовою ознакою його змісту. Та не дарма лише в епоху романтизму постало усвідомлення дійсного драматизму, а Шекспіра іноді називають найвиразнішим із романтиків драми.

Таким чином, слід підсумувати: Іван Франко протягом усієї драматургічної «кар'єри» зберіг запал власного «молодечого романтизму», чому сприяли його особливе ставлення до історії, постійне звернення до сюжетів, розроблених у ранніх періодах творчості, та специфіка змісту драматичного твору, у якому герой та його умови постають унікальними, особливими, романтичними.

Свідомість митця зламу століть була чи не найбільше сповнена антиномій, у мереживі яких він шукав опору для власних концепцій. Р. Голод характеризує цей процес так: «переживши хвилю безоглядного захоплення позитивізмом, уже на схилі літ, 1909 року, письменник дає зрозуміти, що в ряді бінарних опозицій раціонального й емоційного, об'єктивного та суб'єктивного, матеріального й ідеального він намагався шукати єдності. <...> Франко виступає лише проти надуживань, надмірностей. І це теж парадоксально, оскільки притаманний йому юнацький максималізм був ворогом будь-яких компромісів. Очевидно, на рівні свідомості письменник намагався дотримуватися принципів, які мали би збалансувати ірраціональну нестриманість ідеалістичних поривів до вершин поетичного натхнення здоровим позитивістським прагматизмом» [2, 9]. Варто лише додати, що приземленість здорового прагматизму позитивізму також потребувала компенсування, яке Іван Франко – драматург знаходив у натхненні власного «молодечого романтизму».

1. *Мамардашвили М.* Кантианские вариации / Мераб Мамардашвили. – М.: Аграф, 2002. – 320 с.
2. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: Є. Кирилюк та ін. – Т. 26 : Літературно-критичні праці (1876–1885). – К.: Наук. думка, 1980. – 463 с.
3. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: Є. Кирилюк та ін. – Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). – К.: Наук. думка, 1981. – 664 с.
4. *Пархоменко М.* Драматургія Івана Франка / Михайло Пархоменко. – Л.: Вид-во Львівського ун-ту, 1956. – 128 с.
5. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол.: Є. Кирилюк [та ін.]. – Т. 23: Драматичні твори. – К.: Наук. думка, 1979. – 392 с.
6. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: Є. Кирилюк [та ін.]. – Т. 24: Драматичні твори. – К.: Наук. думка, 1979. – 448 с.
7. *Борщаговський Ол.* Драматичні твори Івана Франка: критичний нарис / Ол. Борщаговський. – К.: Мистецтво, 1946. – 127 с.
8. *Працьовитий В.* Національна самобутність драматургії Івана Франка / Володимир Працьовитий. – Л.: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 192 с.
9. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: Є. Кирилюк [та ін.]. – Т. 3: Поезія. – К.: Наук. думка, 1976. – 448 с.
10. *Голод Р. Б.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Роман Богданович Голод ; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2006. – 36 с.

КАТЕГОРІАЛЬНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КОНЦЕПТУ СВОБОДИ В ДИСКУРСІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена дослідженню категоріальних засад вивчення концепту свободи в дискурсі ХІХ ст. Простежено витоки даного поняття, філософську основу та роль у формуванні образної системи української літератури даного періоду.

Ключові слова: концепт, філософія літератури, свобода, реалізм.

В статье исследуются категориальные основы изучения концепта свободы в дискурсе ХІХ в. Определены истоки данного понятия, философская база и роль в формировании образной системы украинской литературы этого периода.

Ключевые слова: концепт, философия литературы, свобода, реализм.

The article deals with the study of concept of freedom in the discourse of ХІХ century. Research comprises the history of the concept of freedom, philosophical base and its role in the formation of Ukrainian literature of this period.

Keywords: concept, philosophy of literature, freedom, realism.

В аспекті аналізу творчості письменників, що ввійшли до національного літературного канону, продуктивним, на нашу думку, є методологічна позиція, ґрунтовно опрацьована Борисом Шалагіновим, згідно з якою «...кожне історико-літературне явище, крім закономірних рис спільності, має у своєму домініоні також цілком конкретну, ні на що не схожу специфіку...» [17, 4]. У такому ракурсі можемо стверджувати, що будь-яка стильова система (наприклад, український романтизм чи реалізм) виражає себе в яскравих домінантах, які «...були індивідуальним внеском у загальну скарбницю ... художності» [17, 5]. Таким чином, будь-яке художнє явище «...розвивається відповідно до свого *унікального* культурно-історичного досвіду і втілює неповторну національно-етнічну ментальність» [17, 5]. Отже, на думку дослідника, ідея «загального» романтизму, реалізму чи іншого мистецького напрямку вже не може залишатися в усьому продуктивною.

Те саме стосується й ключових понять, що формують історико-літературний контекст тієї чи іншої доби, зберігають її «карби». «Тільки з'ясувавши ці карби, ми усвідомимо характер внутрішніх змін і поглиблення понять, що відбулися історично пізніше. Такий підхід може врятувати від небезпеки застосування діахронічних термінологічних відношень до конкретної синхроністичної ситуації» [17, 6].

Означені вище «ключові поняття», на нашу думку, відповідають терміну концепт; звертання до історичного контексту тієї чи іншої доби передбачає визначення домінантних для неї концептів.

Сучасний американський літературознавець, професор Гарвардського університету Девід Перкінс, аналізуючи питання історії літератури в її теоретичному й методологічному аспектах, виокремлює ще один її різновид – концептуальну історію літератури [9, 43 – 45]. Дослідник стверджує, що «...цей тип нарративу особливо потужний в організації і пов'язуванні подій між собою» [9; 43]; «У такій історії літератури історичне поле об'єднується у ціле на підставі певної концепції чи системи понять, прояви яких спостерігаються (...) у літературних творах. У багатьох таких історіях літератури простежується доля концепції, зміна її характеру чи її сприйняття з плином часу» [9, 97].

Недоліком концептуальної історії літератури, на думку Д. Перкінса, є те, що «будь-яка концептуальна система приділяє увагу лише тим текстам, які відповідають її концепціям, бачить у текстах лише те, що має значення для концепцій і неминуче скорочує багатоманітність, розмаїтість і неоднозначність минулого» [9,44].

Оскільки організація історії літератури та її пояснення тісно між собою пов'язані, то будь-яке тлумачення повинне розкривати, чому і як тексти набувають своїх характеристик і чому вони відрізняються від раніше створених текстів у певний спосіб. Саме тому, на нашу думку, той чи інший концепт, який є предметом аналізу концептуальної історії літератури, повинен детермінуватися / пояснюватися / доповнюватися історико-літературним контекстом доби, контекстом творчості письменника тощо.

Окреслення контексту передбачає, що історик літератури «розміщує» тексти чи атрибути текстів, які він пояснює, у множину інших текстів чи обставин, що допомагають пояснити аналізований текст.

Саме тому реалізація завдань, які ставить перед дослідником контекстуальна історія літератури, передбачає розуміння того, що контекстуальне пояснення залежить від моделі історичного процесу: між контекстом і подією, яку він пояснює, необхідно встановити послідовність або причинний зв'язок (Д. Перкінс називає такі зв'язки медіацією [9,105] і виокремлює ряд підходів до її визначення:

- 1) літературний твір безпосередньо відображає світ, у якому живе його автор;
- 2) літературний текст є вираженням свідомості та почуттів автора, що опосередковано формуються особистим досвідом;
- 3) текст формується соціальними умовами та політичною історією, однак література не виражає і не відображає ці фактори безпосередньо, а робить це в ідеологічному заломленні [9,99]).

Ми також вважаємо, що, враховуючи означені способи медіації, слід пам'ятати про роль традиції, умовності й стилізації в літературній творчості, адже зв'язки між текстом і контекстом відбуваються не на індивідуальному, а на культурному рівні, в антропологічній концепції культури.

Таким чином, концептуальний аналіз художнього твору вимагає звертання до його історико-літературного контексту, апелює до поняття традиційності як

консолідуючого чинника. На користь наведеної тези свідчать як дані етнопсихології («Сформована як вияв буденної свідомості традиційність владно виявляє себе у всіх сферах життя людини, часто у нечитабельних формах, що лишаються не поміченими зовні, проте істотно корегують і спрямовують психічне життя людини (...) Стан традиційності визначає морально-психологічну атмосферу, у якій формується поведінкова модель людини, що безпосередньо відбивається на характері міжособистісних зв'язків та й загалом соціальних комунікацій» [8,209]), так і розуміння самого поняття культурної значущості («...історії літератур регіонів, суспільних класів, жінок, етнічних груп (...) виконують ті самі функції, що й історії національних літератур ХІХ ст. Вони утверджують думку, що група, про яку в них ідеться, має власну літературну традицію і що твори, які до неї входять, є цінними» [9, 142]).

Інакше кажучи, такий підхід дозволяє, з одного боку, зробити минуле «живим», частиною свідомості сучасної; відкриває дані, які роблять художній твір (творчість письменника) важливим, а з іншого – естетичні аспекти, які роблять його прекрасним. Концептуальна історія літератури в контекстуальному аналізі пояснює алюзії в текстах; встановлює очікування, пов'язані з конкретним концептом у певний час і в певному місці; показує, як твір робить прорив в умовах загальної кризи суспільної/естетичної системи; зрештою, спонукає одну епоху поставитися критично до іншої, а значить, і виконує найвищу місію гуманітаристики: «Як історики літератури вони переживають і спонукають нас переживати разом з ними шок оцінок, зусилля уяви, кризу розуміння і співчуття до кожної справжньої зустрічі з минулим, що прагне бути об'єктивним...» [9, 144].

Питання дослідження концептосфери того чи іншого літературного твору в розрізі контекстуальної історії літератури вимагає не лише визначення лейтмотивних для нього концептів, а й з'ясування категоріальних засад їх функціонування. Загальновизнано, що специфіка досліджуваного матеріалу значною мірою визначає характер теоретичного апарату розгляду, важливою складовою якого (у нашому випадку) є певні філософські категорії. Проте філософське літературознавство на сьогодні налічує не таку вже й багату історію. Проблема ж, поставлена в центрі нашого дослідження, спонукає до певних філософських рефлексій літературознавчого характеру. Таким чином, мета даної наукової розвідки зумовлює бодай ескізне, але з'ясування ряду питань:

- 1) як співвідносяться поняття «філософія» і «література»;
- 2) чи може філософська проблема бути предметом дослідження історика літератури;
- 3) у чому полягає роль і функції художнього концепту в реалізації філософських проблем художнього твору.

Слова А. Камю – «Хочеш бути філософом – пиши роман» – містять не лише визнання інтелектуальної драми сучасної цивілізації, коли думка почала

втрачати прагнення універсальності, але й максимально сконцентроване бачення спорідненості двох сфер: філософії та літератури.

На нашу думку, будь-яка філософська ідея, що міститься в художньому тексті, яка або вербалізується в тексті «напрямую», або присутня в ньому імпліцитно (наприклад, як визначальна інтенція свідомості героя художнього твору), існує в межах даного художнього цілого, його системи – відтак розгляд того чи іншого тексту без звертання до філософської підоснови образів літературного твору є актом руйнування цієї системи, а значить, фальсифікує саму ідею художнього тексту як формозмістового явища (детальніше про це див. [10]).

Як зазначають дослідники, і література, і філософія, «...є концепційно споріднені, бо обидві покладаються на споріднені пізнавальні категорії та на уяву» [15,40]; у літературі «...потужно репрезентована більшість понять, що відтворюють спектр загальнолюдських моральних і духовних цінностей, універсальних категорій буття» [4, 3 – 9].

Відомо, що в давнину існувала нерозчленована єдність між художньою та філософською літературою. Якщо в діалогах Платона поезія все ж не є справжньою мудрістю, то вже Арістотель стверджує, що мистецтво споріднене з філософією: «... поезія філософічніша і серйозніша за історію: поезія говорить більше про загальне, історія – про окреме...» [1, 68].

Більше того, на переконання С Кримського, «На вищому витку спіралі цивілізаційного розвитку філософія, нібито відтворюючи часи античності, знову стає «всім» (зрозуміло, не за змістом конкретних наук, а за сферою свого застосування). В результаті розмиваються межі філософії як окремої дисципліни...» [7, 6].

На нашу думку, зближення філософських ідей і художніх образів відбувалося на основі розв'язування *проблеми людини*, яка поєднує філософа з художником і мотивує останнього до філософських рефлексій. Таким чином, у реальному історико-художньому процесі філософське знання, що передує художній діяльності, засвоюється та перетворюється нею настільки активно, що в тексті стає або абсолютно непомітним, або існує у вигляді своєрідного шару філософськи суттєвого розмірковування, що як таке вже втрачається, наповнюючись частиною нового, якісно іншого, змісту. Відтак письменник потребує теоретичної філософії не як джерела готових ідей і відповідей на питання про сутність людини й сенс існування. Р. Барт пише з цього приводу, що «...для письменника питання «чому світ такий?» повністю поглинається питанням «як про нього писати?», але найдивовижнішим є те, що протягом століть така діяльність слугувала постійним стимулом до запитального статусу літератури; переймаючись тим, «як писати?», письменник зрештою неunikно наштовхується на питання «чому світ такий?», «у чому сенс речей?». Різниця, на нашу думку, полягає в тому, що відповідь філософа буде вичленувана з ціннісного контексту його мисленнєвої системи, а відповідь письменника – «впавленою» у контекст його твору, «просвічуватиме крізь нього». Тріумф розуму, що подолав межі одиничного людського буття (у відповіді філософа) можна зіставити з відповіддю-натяком

письменника, у якій відчутною буде туга за незвіданим, неосягненим багатством життя.

Тут варто визначити ще один аспект даної проблеми. Оскільки художній (літературний) твір постає як естетично організована система змістів, варто говорити про специфіку їхньої реалізації в межах певного твору. У такому разі філософія виявляє свою природу як глибина мислення, що виявляється не тільки в системі спеціальних понять і категорій, а й у художніх концептах. Філософічність літератури, таким чином, піднімається понад естетичні виміри художніх текстів, виступаючи тим загальним, що може об'єднати різні твори одного чи декількох авторів. У такому ракурсі актуалізується **філософія літератури** як інтегроване поняття, що відбиває процес пошуку та досягнення істини в літературі й літературою; є одним із джерел віковичних запитань людського духу щодо смислу абсолютного, сенсу життя та смерті, таємниці людської самості та розгадки кодів історії.

Отже, філософія дотична до творчого потенціалу людської духовності та її суспільно значимої результативності. Вона визначається в своєму безпосередньому стосунку до соціально-культурної рефлексії людства.

Зважаючи на те, що запити філософських смислів виникають зараз у всіх сферах творчої діяльності [див. 7], варто говорити про поступову втрату філософією своєї дисциплінарної специфікації; із іншого боку – такі ж процеси спостерігаються й у царині сучасної філології, що наразі набуває вигляду дисципліни інтегративного характеру. У цьому аспекті й актуалізується поняття філософії літератури як багатоаспектної проблеми, у процесі осмислення якої розкривається роль художнього твору як системи, структуру якої становлять змістові комплекси історико-культурного, естетичного, духовного й ін. планів.

Центральним носієм онтологічного змісту літератури є художній образ, який і зумовлює всі інші змістові, формальні, функціональні й аксіологічні характеристики мистецького твору; образна система твору є однією з центральних проблем філософії літератури.

Художня мова має особливу цінність, саме тому, що «...вона не просто форма, а й певний міст, що став формою образу» [2, 97]. Виходить, що один зміст, який виражається в звуковій формі (слові), є формою іншого змісту (образу). У ряді «ідея – образ – мовлення» образ є формою стосовно ідеї та змістом стосовно слова (мовлення). У цілому образ – змістова форма.

Саме тому характеристика концепту свободи в творчості того чи іншого письменника неможлива без з'ясування його інтерпретації в філософських концепціях, оскільки кожна з них розкриває той чи інший бік світогляду автора на сучасному для нього етапі усвідомлення певних понять. Ці поняття, звичайно, знаходять відображення в першу чергу в структурі художнього тексту, де спостерігається співвідношення загального концепту свободи, текстових категорій із окремими концептуальними макроструктурними явищами.

Проблема свободи (як єдності свободи волі та свободи дії) належить до однієї з найскладніших і фундаментальних проблем філософії. «Про жодну з

ідей, – писав Гегель, – не можна сказати, що вона настільки невизначена, багатозначна, підпорядкована найбільшим непорозумінням і тому найбільше з ними пов'язана, як про ідею свободи, і про жодну не говорять із таким малим ступенем розуміння її...» [3,291].

«Жодне з питань, – стверджував Фейербах, – не є таким складним і не підлягає настільки рішучому утвердженню чи запереченню, як питання про свободу волі...» [12, 442].

Варто зазначити, що це поняття має досить широку «історію», воно було предметом зацікавлення в усі часи: від античності й до сьогодні. У даному дослідженні ми зосереджуємося на розумінні свободи представниками німецької класичної філософії. Такий вибір зумовлений уже сформованою на той час (XIX ст.) традицією українського романтизму, для якого культ суверенної людської особи мав першорядне значення (на думку Л. Ушкалова, „така гуманістична настанова впливала передовсім з німецького трансцендентального ідеалізму, зокрема з науки Шеллінга та Фіхте, і була неабияк популярною в Україні (...). Приміром, для Фіхте – цього, як писав Гельдерлін у листі до Гегеля, „титана, що бореться за людство”, – першопочатком усього суцього є вільне „Я”. Тільки свобода думки та свобода волі робить людину причетною до буття. Історію, – казав Фіхте, – слід розглядати як рух людства до все більшої свободи та гуманності, чийми носіями є філософи й митці, здатні гостро відчувати розрив між ідеальним та реальним, тобто невідповідність життєвих обставин справжній людській природі» [11,329]).

Історичне значення всієї мисленневої системи І.Канта, на думку дослідників, визначається його «...центральним місцем в «епістемологічній розколіні» між філософією античності й Середніх віків, з одного боку, та філософією, що завершує Новий час і відкриває Постмодерн, з другого» [17, 100]. У вченні про етику, яке мало посісти центральне місце всієї його філософії, Кант доходить висновку, що сенс людської свободи полягає в творчості, тобто у створенні нових форм реальності на основі одержання нового знання.

На думку Канта, світ поділяється на такий, що чуттєво сприймається, й умоосяжний світ, і ці два світи є принципово різними. При цьому, прийняття і збагнення умоосяжного світу можливе саме завдяки трансцендентальному поняттю свободи. Німецький філософ підкреслював: «...під свободою в космологічному сенсі я розумію здатність за своєю волею чинити стан... Свобода в цьому значенні є чистою трансцендентальною ідеєю; вона, по перше, не містить в собі нічого запозиченого з досвіду, і, по-друге, предмет її не може бути даний визначенням ні в якому досвіді, оскільки загальний закон самої можливості всякого досвіду полягає в тому, що все, що відбувається, має причину...» [5,327]. Пишучи про свободу в її практичному значенні, він стверджував: «Надзвичайно примітно, що практичне розуміння свободи ґрунтується на цій трансцендентальній ідеї свободи... Свобода у практичному сенсі є незалежністю волі від примушення імпульсами чуттєвості» [5, 329].

Таким чином, свобода волі за Кантом, – це здатність за своєю волею починати певний новий ряд подій. Причому йдеться не про відсутність причин людського воління, а лише про особливого роду причинність [5,278]. Така причинність безпосереднім чином пов'язана з людиною, її духовною природою. Розуміння світу як таке мало що важить, якщо воно не реалізується у вільному вчинку. Широкому обґрунтуванню проблеми змісту вчинку Кант присвятив трактат про мораль – «Критика практичного розуму» (1788).

Філософ вважав, що життю первісної людини були притаманні певна цілісність і внутрішня згода з собою та оточенням. Але людина вчинила гріхопадіння й була вигнана з раю. Це означає, що вона, ціною втрати внутрішньої цільності й внутрішньої згоди, зробила крок до волі. Кант вважає, що вигнання з раю стало благом для людини, адже в раю всі її найвищі задатки лишилися б незатребуваними, «дрімали б». Отже, віднині людина мусить самостійно пройти шлях своєї історії, але спрямовувати її буде вже власний розум. Таким чином, свобода дається людині не як дарунок, а мусить бути завойована в результаті діянь.

Основна умова моральності, за Кантом, полягає в тому, щоб кожна людина ставилася до себе (і до кожної іншої людини) як до представника людськості: у своєму моральному волевиявленні, у здійснюваному вчинку людина мусить перейматися свободою та гідністю іншої людини, щоб максима її волі не обмежувала свободу інших [6,456 – 464].

Ідеї Канта про природу та зміст свободи знайшли продовження у філософії І. Г. Фіхте. Своє вчення він називав «філософією свободи», розуміючи під останньою безпосередню діяльність Я, «...здатність людського духу визначати себе безумовно, без примусу і примушування до дії взагалі» [13, 41 – 42]. Аналіз свободи Фіхте проводить на основі єдності відчуття, свідомості і діяльності. На його думку, діяльність є споглядальною, а те, що споглядає, діяльне, тому суб'єкт не може бути обмеженим. Відчуття обмеження є лише етапом, необхідним для виникнення бажання вийти за межі «Я». Фіхте вводить діалектичне розуміння межі і визначення як суб'єкта її пізнання абсолютно необмежене у своїх можливостях «Я». Межа знаходиться там, де «Я» її вважає. Як підкреслював філософ, «ідеальне «Я» з абсолютною свободою буяти і над межею, і всередині межі. Його межа є абсолютно невизначеною» [14, 325].

На думку Фіхте, в усвідомленні себе абсолютно діяльним «...обґрунтовано споглядання самодіяльності і свободи; я даний собі через самого себе як щось, що має бути діяльним деяким певним чином... я ношу життя в самому собі і черпаю його з самого себе. Лише через посередництво цього етичного закону я помічаю себе; і оскільки я помічаю себе таким чином, я помічаю себе необхідно як самодіяльного [14,493].

Суперечність між «Я» і «Не-Я» на рівні свідомості живе самостійним життям і, послідовно розвиваючись, переходить на нові рівні рефлексії до тих пір, поки остаточно не вирішується при усвідомленні людиною морального закону і слідуванні йому.

Ідею про основоположну роль розуму в досягненні свободи продовжує Ф. Шеллінг. На його глибоке переконання, «...вільне лише те, що діє відповідно до законів власної суті» [19,130]. Указуючи на підстави трансцендентального осягнення свободи, Ф. Шеллінг акцентував увагу на тому, що трансцендентальний філософ завжди розділяє положення, що зливаються в буденній свідомості, – «я існую» і «поза мною існують речі» (подаючи одне іншому), саме для того, щоб довести їх тотожність і дійсно виявити той безпосередній зв'язок, який у буденній свідомості лише відчувається. «...За допомогою самого акту цього розділення... філософ переходить у сферу трансцендентального розуму, який є зовсім не природним, а штучний за своїм характером» [18,236 – 237]. Згідно з Шеллінгом, «...вільне лише те, що діє відповідно до законів своєї власної сутності і не визначене нічим ані в собі, ані поза собою» [19,130]. Людина, із погляду умоосязної сутності, діючи вільно, може діяти відповідно до своєї внутрішньої природи. Але дія може виходити з внутрішньої природи сутності тільки з абсолютною необхідністю, що одночасно є абсолютною свободою.

Отже, значення морального вчення Канта й усієї світоглядної системи німецького ідеалізму для дослідження історико-літературного контексту концепту свободи в творчості Панаса Мирного полягає в тому, що воно утверджувало найвищу санкцію за незалежним *внутрішнім* моральним рішенням, а не за офіційним правом, яке в умовах розвитку українського суспільства протягом тривалого часу було зняряддям шовіністичної політичної системи. «Кант відобразив загальну тенденцію свого часу до автономізації й водночас до універсалізації моралі» [17, 123], тенденцію, що в літературі XVIII – XIX ст. зумовила інтерес українського письменства до проблематики совісті, пафосу прийняття рішення, до свободи внутрішнього самовизначення особистості.

1. *Аристотель*. Никомахова етика // Аристотель. Сочинения. – М., 1983. – Т. 47.
2. *Галич О., Назарець В., Васильєв Є.* Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
3. *Гегель Г.* Енциклопедія філософських наук. Часть 3: Філософія духа // Гегель Г. Сочинения. – М., 1980. – Т. 1.
4. *Дзюба І.М.* Тарас Шевченко. Життя і творчість. / Іван Дзюба. – 2-ге вид., доопрац. – К.: Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.
5. *Кант І.* Критика чистого розуму / І. Кант; пер. с нем. Н.О. Лосского. – М.: Мысль, 1994. – 591 с.
6. *Кант І.* Критика чистого розуму. – К., 2000. – С. 456 – 464.
7. *Кримський С.Б.* Запити філософських смислів / Сергій Кримський. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
8. *Куєвда В.* Міфологічні джерела української етнокультурної моделі: психологічний аспект. Монографія / Володимир Куєвда. – Донецьк: Український культурологічний центр, Донецьке відділення НТШ, 2007. – 264 с.
9. *Перкінс Д.* Чи можлива історія літератури? / Девід Перкінс. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 152 с.
10. *Ткаченко А.* Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. / Анатолій Ткаченко. – К., 2003. – 448 с.
11. *Ушкалов Л.* Гуманізм Тараса Шевченка // Ушкалов Л. Сковорода та інші: Причини до історії української літератури. – К.: Факт, 2007. – 552 с.
12. *Фейєрбах Л.* О спиритуализме и материализме, в

особенности в их отношении к свободе воли // Фейербах Л. Избранные философские произведения. – М., 1955. – Т. 1. 13. *Фихте И. Г.* Второе введение в наукоучение // И. Г. Фихте. Соч. в 2-х т. – СПб. : Мифрил, 1993. – Т. 1. – С. 7 – 64. 14. *Фихте И. Г.* Основа общего наукоучения // И. Г. Фихте. Соч. в 2-х т. – СПб.: Мифрил, 1993. – Т. 1. – С. 65 – 337. 15. *Фізер Дж.* Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка? / Дж. Фізер [текст]. // Слово і час. – 1990. - № 5. – С. 33 – 40. 16. *Хализев В. Е.* Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2000. 17. *Шалагінов Б.* Романтичний словник: До історії понять і термінів раннього німецького романтизму / Борис Шалагінов. – К.: Видавничо-поліграфічний центр НаУКМА. – 2010. – 136 с. 18. *Шеллинг Ф.* Система трансцендентального идеализма // Ф. Шеллинг; пер. с нем. М. И. Левиной. Соч. в 2 т. – М.: Мысль, 1987. – Т.1. – С. 227 – 489. 19. *Шеллинг Ф.* Философские исследования о сущности человеческой свободы // Ф. Шеллинг; пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Малахова. Соч. в 2 т. – М.: Мысль, 1987. – Т.2. – С. 86 – 158.