

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

На правах рукопису

ЛЕНСЬКА СВІТЛАНА ВАСИЛІВНА

УДК 821.161.2–32.09“1920/1960”

**УКРАЇНСЬКА МАЛА ПРОЗА 1920 – 1960-х РОКІВ:
ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНІ ДОМІНАНТИ,
ЖАНРОВІ МОДЕЛІ І СТИЛЬОВІ СТРАТЕГІЇ**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Науковий консультант:

Семенюк Григорій Фокович,

доктор філологічних наук, професор,

директор Інституту філології Київського

національного університету

імені Тараса Шевченка

Київ – 2015

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРОВИХ СТРУКТУР МАЛИХ ЕПІЧНИХ ФОРМ У МОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ	14
1.1. Теоретична модель жанру та поняття жанрово-стильової модифікації	14
1.2. Жанрова система та функціональні особливості малої прози у добу модернізму.	25
1.3. Науковий дискурс категорії «стиль».	
Стильова домінанта і стильова стратегія	46
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА ДИНАМІКА І ТЕМАТИЧНІ ДОМІНАНТИ В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ	54
2.1. Дискурс малих епічних форм у жанровій парадигмі 1920–1930-х рр.	54
2.2. Дифузія жанрових структур у модерністському малоформатному дискурсі	62
2.3. Типологія жанрових модифікацій української новелістики	71
2.4. Екзистенційний дискурс, художнє моделювання дійсності в українській малій прозі 1920–1950-х років	103
2.4.1. Експресіоністська домінанта в художньому моделюванні мілітарної теми та теми «стрілецької Голгофи»	103
2.4.2. Аксиологічна парадигма в художній реалізації проблеми національно-визвольних змагань у новелістиці 1920–1950-х рр.	126
2.4.3. Екзистенційна проблематика в соціально-психологічному дискурсі пореволюційної новелістики	143
2.4.4. Урбаністична тема в українській малій прозі 1920–1940-х років . . .	162
2.4.5. Хаологічна модель світу, танатологічний мотив в українській новелістиці 1920–1930-х рр.	171
РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ 1920–1940-х рр.	182

3.1. Модерністський дискурс української малої прози 1920–1930-х рр.	182
3.1.1. Неоромантизм / «романтика вітаїзму» в новелістиці «розстріляного відродження»	184
3.1.2. Символістські інтенції у трансформаціях модерністської новели	207
3.1.3. Імпресіоністичні візії у малих епічних формах	222
3.2. Синтез неореалізму з модерністською поетикою у малоформатному епосі 1920–1940-х рр.	243
3.3. Авангард та експеримент в українській малій прозі 1920–1940-х рр.	279
3.3.1. Експресіоністичне моделювання дійсності у пореволюційній новелістиці	279
3.3.2. Сюрреалістичні візії у поетиці малої прози	292
3.3.3. «Експеримент у прозі» малого формату	300
РОЗДІЛ 4. ГУМОР І САТИРА В СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ 1920–1950-х рр.	308
РОЗДІЛ 5. ІДЕЙНА КОНТРОВЕРСІЙНІСТЬ ТА ПОЛІСТИЛЬОВІ СТРАТЕГІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ НОВЕЛІСТИЦІ 1940–1960-х рр.	341
5.1. Екзистенційний вимір та стильові пошуки в українській еміграційній малій прозі	343
5.1.1. Жанрово-стильові модифікації малої прози в художньому мисленні діячів «Празької школи», МУРу і «Слова»	345
5.1.2. Тема трагедії українського селянства, осмислення Голодомору як національної катастрофи у новелістиці діаспори	359
5.1.3. Антитоталітарний дискурс крізь призму малої форми	373
5.2. Стильовий діапазон «новелізації буття» у малій прозі шістдесятників	381
ВИСНОВКИ.	409
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.	424

ВСТУП

Українська мала проза ХХ століття є невід'ємною і важливою часткою вітчизняного літературного процесу. Її специфіка обумовлена низкою чинників інтра- та екстралітературного характеру, що визначили обличчя національної культури минулого віку – запеклу і самовіддану боротьбу за здобуття державності, утвердження національної ідентичності, естетичне освоєння динаміки внутрішнього розвитку людини, її взаємин з плінною дійсністю, зі світом загалом. Витворюючи національно унікальну жанрово-стильову систему, українська новелістика розвивалася в рідній загальноєвропейському літературному процесу, витворюючи оригінальну картину світу і водночас синхронізуючись в екзистенційних пошуках та модерній свідомості зі світовим контекстом.

Відчуття вичерпаності канонічних моделей світу і людини, невідповідності духові часу класичних епічних форм, необхідність пошуку нових, радикальних способів вираження, які зародилися у творчій лабораторії модернізму на межі ХІХ – ХХ століть, знайшли відображення у подальшій художній практиці письменників-новелістів. Глобальні зрушення в соціокультурній та духовно-мистецькій сферах життя, що відбулися на початку ХХ століття (Перша світова війна, революційні перетворення і національно-визвольні змагання, розвиток модерністського мислення, що реалізувалося у «філософії життя», екзистенціалістських течіях тощо), призвели до бурхливого сплеску новелістики, адже метонімічність і лаконічність малої епічної форми уможливили адекватне й оперативне психологічне та естетичне реагування на мінливу дійсність. «Перехідний» характер доби зумовив піднесення малих епічних форм (оповідання, новели, образка, етюда, шкіца), оскільки вони органічно відтворювали збурену і суперечливу дійсність та свідомість, дозволяли цілісно, «на одному подиху» сприйняти зображене, а також виявили пластичність жанрових меж, здатність до експериментування та відкритість до інтермедіальних

зв'язків. Зміна художньо-естетичних парадигм, подальший розвиток модерністських тенденцій, авангардні та експериментальні пошуки в царині формозмісту витворили унікальне, неповторне обличчя вітчизняної літератури ХХ ст.

Перше пореволюційне десятиліття ознаменувалося могутнім піднесенням української новелістики, що було зумовлене завданнями осмислення мінливої і дискретної дійсності, а також необхідністю естетичного осягнення тих внутрішніх змін, які відбулися в царині морально-етичних координат і власне духовної сфери особистості. Потреба «реформи людини» (М. Куліш) покликала до пошуку універсальних духовних засад, якими стали поняття *рідної землі, роду і народу*, скріплених ідеєю *Бога* як морального Абсолюту і заснованих на «*філософії серця*», що прокладає духовну вертикаль від доби Київської Русі до сьогодення у питанні збереження національної ідентичності.

Духовну скарбницю вітчизняної культури збагатили твори М. Хвильового, Г. Косинки, В. Підмогильного, Ю. Яновського (значний внесок у їх наукове осмислення здійснили Ю. Безхутрий, М. Гнатюк, А. Гуляк, В. Дончик, М. Жулинський, Л. Кавун, Ю. Ковалів, В. Мельник, Р. Мовчан, Г. Семенюк та ін.), проте досі глибоко не вивчена новелістична спадщина І. Андрієнка, К. Анищенка, Д. Бузька, П. Ванченка (Івашенка), В. Вражливого, Ю. Вухналя, А. Гака, П. Голоти (Мельника), Д. Гордієнка, Ю. Гедзя, О. Досвітнього, М. Дукина, А. Заливчого, П. Капельгородського, Г. Коцюби, П. Крижанівського, М. Лебединця, М. Мінька, С. Пилипенка, К. Поліщука, О. Свекли, В. Стеблика, В. Худяка, П. Хуторського, В. Чаплі, В. Чередниченко-Ковалівої, Л. Чернова (Малошийченка), В. Чечвянського, В. Штангея та інших талановитих митців, безневинно знищених тоталітарною системою. Багатообіцяючими письменниками були початківці, котрі встигли за своє коротке життя надрукувати кілька оповідань або дебютну збірку – це Д. Борзяк, А. Бушля, П. Вільховий, Й. Вітряк, О. Громів, Р. Гуцало, О. Демчук, А. Дикий, М. Дієв, Л. Кардиналовська, А. Катранова, Д. Косарик-Коваленко, П. Лісовий, Х. Майстренко, В. Нефелін, Т. Орісію, А. Пятяк,

С.Стеценко, Н.Суровцова, Д. Тась, Б. Тенета, В. Чигирин та ін. Новелістичний доробок цих та інших авторів складає джерельну базу дослідження.

Посилення наукового інтересу до жанрів малої прози наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття свідчить про її значний духовно-естетичний потенціал. Модерністські пошуки українських новелістів розглядалися у працях І.Бурлакової, М. Дубини, О. Єременко, О. Колінько, Н. Мафтин, В. Мацька, О.Неживого, Л.Реви, О. Юрчук [42; 122; 131; 185; 276; 279; 309; 486] та ін. «Персональний» вимір діячів «розстріляного відродження» й провідні естетичні шукання доби по обидва боки Збруча представлені дослідженнями С. Андрусів, Ю. Безхутрого, М. Гнатюк, А. Давидової-Білої, В. Дмитренко, В. Дончика, М.Дубини, М. Жулинського, Л. Кавун, Р. Мовчан, М. Наєнка, О. Філатової [12; 28; 30; 82–83; 109; 117; 122; 136–138; 160; 296; 303–304; 437–438], низкою кандидатських дисертацій (О. Воронцової, О.Калініченко, Н. Науменко, І.Немченко, О. Романенко та ін.). Науковою глибиною і ґрунтовними висновками визначаються праці, присвячені українському шістдесятництву Л. Мороз, Л.Тарнашинської, А. Ткаченка [299; 400–403; 413]. Окрім новітніх студій, необхідно відмітити праці О. Астаф'єва, Г. Гримич, Ю. Коваліва, Г. Семенюка, М.Слабошпицького та інших літературознавців, котрі, власне, повернули з небуття імена багатьох видатних митців, заклали підвалини наукового осмислення їхньої літературної спадщини.

Десятки прозаїків активно експериментували з художньою формою, що виявилось у розмаїтті жанрово-стильових модифікацій малих епічних жанрів, обумовлених основоположним атрибутом модернізму – ідеєю синтезу. Це покликала за собою поліцентричність художньо-стильових устремлінь – детерміновані індивідуально-авторськими філософськими та естетичними чинниками, смислами і смаками, контроверсійно розвивалися протилежні тенденції – до об'єктивізації дійсності (неореалістичні тенденції) та до її суб'єктивізації (модерністські й авангардні художні експерименти). Домінування неоромантичних тенденцій видаються нам найбільш органічними типами

вітчизняного етноменталітету, однак імпресіоністичні, символістські, експресіоністичні здобутки виявилися не чужими українському письменству, переконливо вписуючи його у світовий контекст. Елементи сюрреалізму, що дотепер не вивчалися в аспекті малої прози, засвідчують синхронність еволюції українського літературного процесу з провідними тенденціями світової культури.

Уплив соціально-політичних чинників на еволюцію жанрово-стильової системи у ХХ столітті був особливо відчутним. Національно-визвольні змагання пореволюційної доби, художньо втілені у десятках різностильових зразків малої прози, репрезентують лише одну грань феномену «розстріляного відродження» (Ю. Лавріненко). Проте тематичний спектр малої прози був набагато ширшим. Небачений до того сплеск творчої енергії народу виявився не тільки кількісно (бібліографічний словник А. Лейтеса і М. Яшека вміщує статті про понад 1400 осіб; утворювалися десятки періодичних видань різного формату, письменницьких організацій і спілок), але й якісно. Не всі твори мали велику ідейно-естетичну вагу, проте «це аж ніяк не означає, – зауважує М. Жулинський, – що слід заплющувати очі <...> на деякі безперспективні пошуки форм, жанрів, стилів, навпаки – відкривати очі на їхні “плюси” і “мінуси”, а не відвертатися з погордою. Це література нашого народу, і її слід вивчати такою, якою вона була» [цит. за: 117, с. 35].

Період 1930–1950-х років наочно демонструє «двоколійність» літературного процесу, обумовлену зовнішньополітичними чинниками: у той час, коли в материковій Україні утвердився і домінував псевдоестетичний метод «соціалістичного реалізму», органічний жанрово-стильовий розвиток вітчизняного письменства відбувався на теренах Західної України та в діаспорі.

Феномен шістдесятництва засвідчив потужність духовно-творчої енергії українства, що попри усі украї несприятливі зовнішні умови (ідеологічний тиск, цензуру, репресивні методи), все ж таки збереглася і розкрила органічні риси національного менталітету. Творчість письменників-шістдесятників репрезентувала органічний зв'язок митців із усією вертикаллю вітчизняної

духовної культури, починаючи від міфологічно-ритуальної символіки до духовної свободи «розстріляного відродження».

Незважаючи на певні успіхи у вивченні української малої прози ХХ століття, жанрово-стильові особливості новелістики на великому часовому зрізі досі не вивчалися. У вітчизняному літературознавстві наразі відсутні комплексні дослідження, у яких розглядалися б проблеми поетики та структурно-функціональних особливостей малого епосу в світлі системного підходу. Тож **актуальність** пропонованої роботи вмотивована необхідністю ґрунтовного й неупередженого аналізу української малої прози 1920–1960-х років як цілісної системи у динаміці її органічного саморуху, прагненням простежити внутрішні онтологічні та естетичні чинники, що виявляють на прикладі малої прози тезу про неперервність духовно-творчого розвитку української культури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження здійснювалось у межах науково-дослідних програм та планових тем кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, зокрема теми «Мови та літератури народів світу: взаємодія і самобуність» (номер державної реєстрації 11БФ044-01; науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г.Ф. Семенюк). Тему дисертації затверджено на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 26 лютого 2013 р.).

Метою дисертаційного дослідження є комплексне осмислення тематичних домінант та жанрово-стильових стратегій розвитку української новелістики 1920–1960-х рр., виявлення її місця і ролі у вітчизняному літературному процесі ХХ ст.

Реалізація поставленої мети відбувається шляхом послідовного вирішення конкретних завдань:

1) виявити особливості розвитку української малоформатної прози у модерністському дискурсі;

2) охарактеризувати процес жанрових трансформацій у малих епічних формах упродовж зазначеного часового відрізка; простежити внутрішні механізми і динаміку розвитку жанрової системи вітчизняного письменства у сегменті новелістики;

3) розширити наукове уявлення про типологічну картину вітчизняного новелістичного простору 1920–1960-х років, уводячи в літературний обіг твори, які раніше не ставали предметом спеціальних досліджень; проаналізувати тематичний спектр української новелістики в материковій, західноукраїнській та еміграційній літературі, що був обумовлений як соціально-історичними, так і етноментальними чинниками, виявити антропологічно-гуманістичну спрямованість вітчизняного малого епосу;

4) осмислити специфіку естетичного моделювання концепції світу і людини у малій прозі зазначеного періоду, виявити діапазон екзистенційних проблем, порушених у творах, і способи їх художнього втілення;

5) простежити стильовий спектр вітчизняної новелістики, особливу увагу приділяючи художньому дискурсові 1920-х рр., що репрезентував основні стратегії розвитку українського національного варіанту модернізму;

6) дослідити тематичні та жанрові домінанти у гумористичній і сатиричній малій прозі 1920–1950-х рр.;

7) висвітлити духовно-спадкові зв'язки між генерацією «розстріляного відродження» і шістдесятниками, обумовлені спільністю національного ментально-культурного коду і відчуттям внутрішньої свободи митців. Необхідно довести внутрішню єдність, духовну цілісність української малої прози ХХ століття за умови збереження жанрово-стильової гетерогенності, виявити особливості її типології та поетики в літературно-мистецькому контексті.

Реалізацію цих складних і масштабних завдань уможливилює оперття на категорії жанру і стилю, що створюють певну очікувану для читача матрицю формозмісту і водночас дозволяють виявити творчу волю й індивідуальність автора. Цілісне, об'єктивне і неупереджене дослідження малої прози 1920–1960-х

рр. вмотивовує її розгляд як невід'ємної частини загальноукраїнського літературного процесу, при цьому головним завданням є вивчення онтологічно-духовної, тематично-образної, жанрово-стильової та функціональної специфіки вітчизняної новелістики.

Джерельною базою роботи слугували збірки оригінальної прози українських письменників, зокрема і заборонених тоталітарним режимом (понад 100 персоналій), періодичні видання 1920–1930-х рр. («Вікна», «Всесвіт», «Гарт», «Життя й революція», «Нова громада», «Плуг», «Плужанин», «Червоний шлях» та ін.), а також новелістична парадигма західноукраїнської та діаспорної літератури. Одним із аспектів наукової новизни дисертації є введення у науковий обіг значної кількості творів письменників так званого «другого ряду».

Об'єкт дослідження – текстовий масив новелістики 1920–1960-х рр., що репрезентує жанрові модифікації і стильові стратегії розвитку вітчизняної малої прози. **Предметом вивчення** є змістові та формальні особливості конкретних текстів, а також різноспрямовані жанрово-стильові трансформації новел та оповідань, що відбувалися під впливом модерністської естетики; дослідження української малої прози у метрополії і в діаспорі у взаємозв'язку і взаємодії на синхронному і діахронному зрізах.

Теоретико-методологічну основу дисертації склали ідеї провідних теоретиків та істориків літератури в Україні та в діаспорі: загальнотеоретичні засади роботи ґрунтуються на працях С. Аверінцева, М. Бахтіна, О. Білецького, С.Бройтмана, І. Денисюка, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, І. Смирнова, Н.Тамарченка, В. Фащенко, Л. Чернець, Д. Чижевського. Проблеми жанрової теорії та історії української літератури ХХ ст. висвітлюються у дослідженнях В.Агеєвої, Т. Бовсунівської, О. Бровко, М. Васьківа, А. Гуляка, Т. Гундорової, О.Єременко, М.Жулинського, М. Ільницького, Ю. Коваліва, Н. Копистянської, Н.Мафтин, Л.Мацевко-Бекерської, С. Павличко, В. Поліщука, Г. Семенюка, А.Ткаченка, М. Ткачука, О. Філатової та ін.

Вибір методів дослідження детермінований природою модерністської новелістики. Залучення великого обсягу художнього матеріалу обумовило відбір найбільш репрезентативних творів щодо жанрово-стильових характеристик, для аналізу яких визначальною стала комплексна методика, що передбачає поєднання інтенцій порівняльно-історичного, структурного, типологічного, феноменологічного, формального методів, що доповнюються локальними методиками інтертекстуального, інтермедіального, міфологічно-архетипного, наратологічного аналізу.

Наукова новизна роботи визначається тим, що *вперше* новелістика української метрополії та діаспори розглядається як органічно цілісний художній простір зі спільними етноментальними та культурно-генетичними рисами; *вперше* в науковий обіг уведено низку новелістичних текстів, проскрибованих цензурою і заборонених тоталітарною системою; *вперше* науково відрефлектовано тематичні і жанрово-стильові доміанти вітчизняної малої прози; спираючись на найширший художньо-фактичний матеріал, *уточнено* теоретичні засади модерністської малої прози, проаналізовано її специфіку і траєкторію розвитку жанрово-стильових структур; *отримали подальший розвиток* концептуальні моделі українського модернізму в аспекті складного переплетення та взаємодії різнорідних та різностильових елементів поезики; *вперше* простежуються духовно-аксіологічні зв'язки між новелістикою 1920-х років і шістдесятниками. На основі системного вивчення репрезентативних структурно-змістових форм малої прози досліджені стратегії жанрових трансформацій і модифікацій, що утворюють феноменологічну унікальність малої прози 1920–1930-х рр.

Теоретичне значення дисертації полягає у встановленні типологічних доміант і змістово-формальних рис вітчизняного малого епосу, що поглиблюють та уточнюють наукову рецепцію українського модернізму. Також обґрунтовано поняття «стильової стратегії», уточнено поняття «жанрової моделі» та «жанрової модифікації».

Практичне значення одержаних результатів. Основні положення і висновки дисертації можуть бути використані у подальших теоретичних та історико-літературних дослідженнях вітчизняного літературного процесу ХХ століття, зокрема теорії та історії новелістики та вивчення естетики і поетики модернізму. Дослідження суттєво розширює емпіричну базу української новелістики, демонструє найширший спектр тематичних та структурно-поетикальних новацій, що увиразнюють національну версію модернізму. Матеріали роботи можуть бути використані для розробки нормативних курсів філологічного спрямування у вищій школі, при підготовці підручників і посібників для середньої і вищої школи.

Особистий внесок здобувача. Концептуальні та методологічні підходи до інтерпретації художніх текстів, сформульовані ідеї та висновки дисертації, а також монографія та низка публікацій, в яких висвітлені вузлові моменти дослідження, здійснені автором самостійно. Покликання на наукові досягнення інших авторів відповідно задокументовані.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорена і схвалена на засіданні кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 6 від 19 березня 2015 р.). Окремі положення дисертації викладено у доповідях на понад 30 міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, з-поміж яких на ХІХ, ХХ, ХХІ Міжнародних наукових конференціях ім. проф. С. Бураго «Мова і культура» (Київ, 2010, 2011, 2012), І Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми функціонування мови і літератури в сучасному поліетнічному суспільстві» (Мелітополь – Мозир (Білорусь), 2012); Міжнародній науковій конференції «Смак літератури / література смаків» (Київ, 2012), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українська література в контексті світової: теоретичний, історичний, методичний та перекладацький аспекти» (Черкаси, 2012); Міжнародній науковій конференції «Що водить сонце й зорні стелі»: поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 2012); ХVІІ

Всеросійській науково-практичній конференції «Пространство литературы: контексты и проблема границ» (Єкатеринбург, Росія, 2013); VI Міжнародній заочній науково-практичній конференції «Литературный текст XX века: проблемы поэтики» (Челябінськ, Росія, 2013); Всеукраїнських наукових читаннях, присвячених творчості Миколи Хвильового (Харків, 2013); Міжнародній науковій конференції «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, 2013); Міжнародній науковій конференції «Славянские литературы в контексте мировой: к 900-летию Кирилла Туровского и 200-летию Тараса Шевченко» (Мінськ, Білорусь, 2013); Міжнародній конференції «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми» (Київ, 2014) та ін.

Публікації. За темою дисертації опубліковано монографію «Українська мала проза 1920–1960-х років: на перетині жанру і стилю» (Полтава, 2014), (обсяг – 38,13 друк. арк.), 24 статті у фахових виданнях України, 5 – в іноземних фахових виданнях. Додаткові публікації включають 2 статті у зарубіжних матеріалах конференцій, 2 – у збірниках наукових праць, 1 – в художньо-публіцистичному часописі «Соборність» (Держава Ізраїль). За останню присуджена Міжнародна літературна премія ім. І. Кошелівця (2013).

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, п'яти розділів, висновків і списку використаних джерел, що включає 502 позиції. Загальний обсяг дисертації 468 сторінок, із них 423 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРОВИХ СТРУКТУР МАЛИХ ЕПІЧНИХ ФОРМ У МОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Теоретична модель жанру та поняття жанрово-стильової модифікації

Жанр є однією з найбільш значущих категорій літературознавства (поряд зі стилем і методом), що уможлиблює цілісний розгляд закономірностей розвитку історико-літературного процесу, враховуючи синхронний і діахронний аспекти, дозволяє зіставляти загальносвітові тенденції з національною специфікою, сприяє виявленню ієрархічної структури творчості окремого письменника.

Незважаючи на давню і багату історію, поняття жанру, жанрової системи, жанрових констант і змінних ознак залишається полем гострих дискусій, суперечливих формулювань, контроверсійних суджень – від апологізації жанру до його повного заперечення. Сучасна генологія спрямована на осмислення й уточнення категоріального статусу жанру, його іманентних характеристик, властивостей, структур, виявлення жанрових констант та змінних атрибуцій, поєднання теоретичної моделі жанру з осмисленням його функціонування в історико-літературному контексті. Традиційну тричленну класифікацію *рід – вид – жанр* сучасні українські дослідники вважають недостатньо коректною по відношенню до мистецтва доби модернізму і постмодернізму (докладніше про це: 180, с. 5–20). З-поміж численних генологічних концепцій, сформованих у вітчизняному і зарубіжному літературознавстві ХХ століття, виокремилися два основні підходи: змістово-формальний (М. Бахтін, В. Кожин, Н. Лейдерман, Ю.Стенник, І. Смирнов, Н. Тамарченко, Ю. Тинянов, В. Тюпа, М. Храпченко та ін.) та проблемно-змістовий (А. Есалнек, Г. Поспелов, Л. Чернець та ін.).

Проблеми жанрово-стильового розвитку вітчизняного красного письменства глибоко осмислені у працях О. Астаф'єва, В. Дончика, М. Жулинського, М. Ільницького, Ю. Коваліва, Н. Копистянської, М. Наєнка, Т. Салиги, Г. Семенюка, Г. Штоня та ін. Незважаючи на значну кількість праць у

світовій науці ХХ століття, присвячених теорії жанру, здебільшого жанру роману (М. Бахтін, Н. Бернадська, О. Білецький, Т. Бовсунівська, Д. Затонський, Г. Лукач, Д. Наливайко та ін.), наразі дискусійними залишаються питання жанрового змісту, жанрового розмежування творів малої / середньої (О. Бровко, О. Юрчук), а також середньої / великої (А. Гурбанська) епічної форми. Продовжують точитися суперечки відносно дефініцій новели й оповідання, їх генези, структурних ознак, специфіки еволюції на різних етапах літературного розвитку. Особливо складними є ці питання у контексті літератури ХХ століття, коли тенденції до синтезу, іманентно притаманні естетиці модернізму, призвели до появи величезної кількості варіацій окремих жанрів, які значно різняться за змістовими і формальними ознаками. Тож для більш чіткого структурування художньо-образного матеріалу необхідно звернутися до з'ясування категоріального наповнення термінів «жанр» і «стиль».

Жанр – літературознавчий термін, актуальний водночас для теоретичної і для історичної поетики. Різницю між теоретичною моделлю жанру і її конкретним мистецьким утіленням уперше сформулював Е. Леммерт у праці «Структура оповіді» (1955): спираючись на концепцію Й. Гердера, німецький дослідник протиставив «історичні» жанри «філософським» [цит. за: 408, с. 11]. Розмежування теоретичного інваріанту жанру і його конкретно-історичної варіації наявне у працях зарубіжних учених (С. Аверінцева, Ц. Тодорова та ін.). Критика розробленої російським міфологом метафоричної схеми еволюції жанру (від «зародження» до «смерті», «іноді повертаються до життя, зазвичай у перетвореному вигляді» [1, с. 101–115]) відображена у праці Ю. Коваліва [180, с. 5–9]. Діахронний зріз функціонування жанру дозволяє виявити його функціональну динаміку. Так, Ю. Тинянов наполягав на тому, що зміна історичних епох зумовлює зміну всієї жанрової системи, а також підкреслював індивідуальність жанрових структур у творчості окремого письменника [420, с.255–269]. Натомість М. Бахтін уважав, що жанр – «найбільш стійка сукупність

способів колективної орієнтації з установкою на завершення», а «історія літератури – це історія жанрів» [281, с. 7–9].

Категорія жанру, особливо в «епоху художньої модальності» (С. Бройтман), що веде відлік від Нового часу, є динамічною, важко «вловимою». Запорукою пізнання внутрішніх механізмів, що призводять окремі жанри і жанрову систему в цілому до еволюції, є аналіз поетикальної структури найрепрезентативніших зразків при врахуванні загального тла літературної системи, кожного її елемента. Зазначимо, що поняття жанру тісно пов'язане з поняттям літературної системи, оскільки функціонування того чи іншого жанру прямо залежить від запитів часу, особливо естетичних: історія жанрів «є перш за все *історія конвенцій*, а не історія генетичних і структурних ознак того чи іншого жанру» (курсив мій. – С.Л.) [463, с. 13]. Взаємодія методу / жанру / стилю виступає універсальною структурою окремого твору, адже атмосфера тієї чи іншої історичної доби з її соціальними процесами, ідейно-філософськими пошуками, психологічними настроями та побутовими умовами, а також індивідуально-неповторна особистість митця, його світоглядні позиції, тип мислення, міра таланту, ступінь художньої і загальної культури, смак, – усе це перетворюється у тіло і кров мистецтва лише завдяки наслідуванню законів методу, стилю і жанру. Саме тому ці категорії стають необхідними і достатніми для характеристики будь-якої історико-літературної системи, як в синхронії (напрямок, течія, літературна школа), так і в діахронії (епохи, етапи, періоди). Детальніше жанрово-стильові співвідношення і зв'язки знайшли теоретичне обґрунтування у праці Ю. Коваліва [180, с. 88–110].

У літературознавстві ХХ століття виокремилися три основні теоретичні підходи, що репрезентують основні напрямки вивчення поетики і, в свою чергу, знаходять вираження у конкретних наукових концепціях. Історично найдавніше сформувався точка зору, зафіксована у поетиках і риториках античності та середньовіччя, згідно з якою жанр розглядався у нерозривній єдності з життєвими реаліями, зокрема з різноманітними ритуалами. Звідси – акцент на аудиторію, що визначає обсяг твору, його стилістичну тональність, стійку тематику та

композиційну структуру (О. Веселовський, Ю. Тинянов та ін.). Згідно з другим підходом, учені вбачають у жанрових схемах і матрицях «образ світу», що відбиває певний тип світобачення (традиційне, загальне або індивідуально-авторське). Ця точка зору сформувалася в епоху преромантизму зберігає тяглість до міфопоетики ХХ століття (Г. Поспелов, О. Фрейденберг та ін.). Нарешті, третя концепція «тривимірного конструктивного цілого», сформульована М. Бахтіним, синтезувала усі попередні парадигми і репрезентована у працях його послідовників Г. Гачева, Н. Лейдермана, В. Турбіна, Н. Тамарченка, а в Україні – І. Денисюка, Ю. Коваліва, А. Ткаченка, В. Фащенко.

Згідно з концепцією М. Бахтіна, в аналітичному осмисленні категорії жанру зазвичай виділяються три взаємозв'язані аспекти: 1) жанр розглядається як стійка система структурно виражених диференціальних ознак (*нормативний* аспект); 2) жанр – це сукупність генетичних рис, які наслідуються текстами наступних епох від попередніх, жанр як виразник «пам'яті» у бахтінському сенсі (*генетико-еволюційний* аспект); 3) у жанрі втілена установка, що існує у свідомості письменників і читачів, котра дозволяє сприймати твори під тим чи іншим кутом зору (*конвенційний* аспект) [463, с. 14–20].

Категорія жанру необхідна для адекватного сприйняття сутності того чи іншого літературного явища, оскільки справжній письменник, за слушним висловом М. Бахтіна, «мислить жанрами» [281, с. 182]). Один і той самий фабульний зміст, вкладений у різні жанрові форми, матиме абсолютно несхожі естетичні наслідки, створюватиме різну образність. Знання теоретик підкреслює функціональну сутність жанру: «Кожний жанр – особливий тип будувати і завершувати ціле, притому, повторюємо, суттєво тематично завершувати, а не умовно-композиційно закінчувати» [281, с. 176]. Причому вчений слушно наголошує: художнє ціле має бути тематично й змістовно завершене «внутрішньою завершеністю і вичерпаністю самого об'єкта» [там само].

Бахтінський принцип діалогу між автором, читачем і героєм, мовленнєвий акт дозволив інтегрувати жанрову теорію з теорією наративу. За визначенням

В.Тюпи, «жанр – це взаємна умовність спілкування, що об'єднує суб'єкта й адресата мовлення. Феномен жанровості /.../ передбачає історично складену систему традиційних конвенцій (умовностей організації тексту), що дозволяє донести до адресата авторські інвенції (термін класичної риторики), тобто «предметно-сміслові» знахідки або винаходи мовця. Іншими словами, жанр є історично продуктивним типом висловлювання, що реалізує деяку комунікативну стратегію даного дискурсу» [422]. Розглядаючи методологічні засади когнітивної жанрології, Т. Бовсунівська підтримує концепцію Ж.-М. Шеффера, який виділяє три рівні акту комунікації: висловлювання, адресації і функції [33, с. 34].

Сучасна наука оперує численними теоретичними та історико-культурологічними концепціями і типологічними класифікаціями. Так, зокрема, німецький дослідник Ф. Штанцель, спираючись на принцип домінантної «точки зору» в оповіді, розрізняє «авторський», «персональний» та «Ich-Roman» типи творів; американець П. Хернаді виділяє «концентричні» (короткі ліричні твори, прислів'я тощо), «кінетичні» (драматичні та оповідні структури, що характеризуються єдністю і стрімкістю дії) та «екуменічні» (епопеї і форми роману, здатні до потенційної безкінечності) структури [500, р. 69, 171–177]. У західному літературознавстві не втратив актуальності таксометричний підхід: наприклад, зі словником Дж. Каддона, оповіданням вважається твір обсягом до 10 тисяч слів, від 10 до 40 тисяч – це повість, а більший твір – роман [496]. У працях В. Лукова обстоюється концепція, згідно з якою в результаті тотального руйнування жанрових меж відбувається «стягування жанрів», відтак йдеться вже про філософську, історичну, документальну та інші «жанрові генералізації» [269].

Продуктивно розвинув ідеї «перехресної» класифікації А. Ткаченко, який влучно проілюстрував обстоювану ним модель генологічної ієрархії, використовуючи аналогії / асоціації з колом і хрестом, що дозволяють синтезувати і доповнити спостереження над конкретним художнім твором на синхронному зрізі діахронною проекцією [414, с. 64–68, 82–85, 125–132]. Близькою нам видається і теза ученого про те, що «усі три базові роди не

відокремлені один від одного непрохідними межами, тож, виділивши як окремий рід одне помежів'я, треба було б виділяти й двоє інших» [414, с. 125], яка детермінувала виокремлення ліро-епосу, ліро-драми і епо-драми [414, с. 125–132]. Беручи до уваги стратегію нашого дослідження, зробимо акцент ще на одному важливому моменті: «... епос, лірику і драму як літературні роди треба відрізнити від епічності, ліричності й драматизму як видів емоційної тональності, що можуть співіснувати у творах усіх родів» [там само, с. 124]. (На важливості видів емоційної тональності при визначенні жанрової специфіки наголошували М.Кодак, В. Халізов та В. Тюпа, який називав їх «модусами художності»). У концепції А. Ткаченка привертає увагу акцент на змінній, діалектично-складній, рухливій взаємодії між усіма генологічними категоріями, що уможливорює вписування кожного окремого твору у різні види контекстів і водночас виокремлення індивідуально-неповторного, авторського, оригінального стилю, «змістоформи» і «формозмісту». Базовим для нас є прагнення синтезувати синхронний і діахронний аспекти при розгляді конкретних текстів.

У сучасному літературознавстві, на наш погляд, заслуговує на увагу концепція Н. Тамарченка, яка об'єднує теоретичний та історичний підходи і творчо розвиває ідеї російського структуралізму та бахтінську концепцію діалогічності мистецтва. Він розглядає жанр у двох значеннях: як «...тип словесно-художнього твору як цілого, а саме: 1) реально існуючий в історії національної літератури або ряду літератур й означений тим чи іншим традиційним терміном різновид твору (епопея, роман, повість, новела в епіці; комедія, трагедія та ін. у драмі; ода, елегія, балада – в ліриці); 2) “ідеальний” тип або логічно сконструйована модель конкретного літературного твору, що можуть бути розглянуті як інваріант» [347, с. 69] .

Розглядаючи будь-який художній твір як систему (праці Ю. Борєва, А.Єремєєва, М. Кагана, що, в свою чергу, спираються на концепцію О. Потебні, Г.Ключека, М. Кодака), звертаємо увагу на такі рівні твору, як концептуальний

(ідейно-тематичний), рівень організації віртуальної художньої реальності (внутрішню форму), рівень матеріального вираження (зовнішню форму).

Концепція особистості, тобто система уявлень про людину, її онтологічну сутність, коло її зв'язків і взаємин із собою, іншими людьми, суспільством у цілому, державою, а також ставлення до метафізичних феноменів (буття, життя / смерті, Богу, вічності), притаманна певному культурному середовищу у визначений час, відіграє роль аксіологічного центру літературного напрямку (течії), а всі художньо-стильові напрями, течії і потоки разом формують неповторне обличчя доби. Таким чином, естетична концепція світу і людини проймає усі аспекти й рівні художнього твору, всі елементи художньої форми. Вона виражається у стилі, але втілюється, твориться саме у жанровій формі. Жанрова структура – це власне концепція, що стала конструкцією художнього твору.

Кожний справді художній твір є образом світу, «стислим всесвітом» (М.Салтиков-Щедрін), тож відіграє роль художнього аналогу всього людського життя, сконцентрованого в образній формі естетичного смислу буття, що пізнає письменник [219, с. 51]. Цю думку підтримували В. Фащенко («новела – це відкриття цілого світу в “зосереджуючій миті”») та І. Денисюк («твір, який в одному характерному фрагменті людської долі чи в настрої людини в стислій, сконденсованій формі розкриває нову сторінку сутності людини»).

Сучасні українські енциклопедичні й довідкові видання подають такі визначення жанру: «тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва, який визначається своєрідністю зображення. Мінливість жанру залежить від конкретно-історичних умов» [264, с. 364]; «жанр – це історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту і форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується» [71, с. 251]; «жанр – вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність літературного твору, що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю» [223, с. 197]. В

«Енциклопедії постмодернізму» Ч. Вінквіста та В. Тейлора категорія жанру визначається, як «тип написаного або виголошеного тексту та психологічна побудова, що допомагає читачам вибудовувати тексти у відповідь на повторювані риторичні ситуації» [128, с. 149–151]. Зарубіжні автори наголошують на прогностичній функції жанру, що формує горизонт читацьких очікувань. Типологічно жанри класифікуються «за темами, намірами, напрямом думок, тоном або комбінацією думок» (Гізер Даброу) або у відповідності з авторською позицією, впливом тексту на читача, мовних конструкцій та контексту, до якого звертається автор (Пол Гернаді).

У сучасному літературознавстві досить дискусійним залишається питання про визначення носіїв жанру. Класифікаційно-диференційні зусилля теоретиків переважно зосереджені на визначальній ролі тематики (І. Пал), проблематики (А.Есалнек), естетичного пафосу (Г. Поспелов, Л. Чернець). М. Бахтін наголошував на важливості художнього хронотопу, на способах організації «зон» «голосів» суб'єктів у жанрі і відповідній мовленнєвій організації жанру [25]. Сучасний український літературознавець М. Кодак, розглядаючи поезику як систему, вирізняє п'ять основоположних категорій у творі: пафос, жанр, психологізм, хронотоп і нарацію [184]. Ці елементи поезики учений аналізує у зв'язку з категоріями методу і стилю.

Теоретичні концепції ХХ ст. (М. Бахтіна, М. Гея, І. Денисюка, Н.Копистянської, Б. Кормана, Н. Лейдермана Д. Лихачова, В. Фащенко та ін.), дозволяють виділити такі конструктивні елементи жанру: *суб'єктну організацію, часопростір* (причому в широкому сенсі поняття хронотопу включає не лише власне часові і просторові образи, але й сюжет, систему характерів, пейзаж, портрет, вставні епізоди, аксіологічну спрямованість твору), а також важливе місце посідають найрізноманітніші *асоціативні зв'язки, породжені текстом, що можуть класифікуватися як асоціативний фон, підтекст, інтертекст, метатекст* [219, с. 122]. Крім предметного, важливе місце у творі посідає духовний модус буття, втілений у *пневмосфері* (термін Н. Лейдермана), тобто

макрообраз, що об'єднує сферу раціонального (думки персонажів, їхнє спілкування, коментарі, розмисли оповідача) і сферу ірраціонального (сугестивні душевні стани, емоційну атмосферу, котра виникає з ритму мовлення, з колориту предметного світу, з вигляду самих предметів тощо) [219, с. 123–124].

Кожний із рівнів та елементів жанру має власний генезис і свою історичну долю. Тому так цікаво вивчати еволюцію тих чи інших жанрових форм з позиції взаємодії тих внутрішніх сил, що їх утворюють. При детальному аналізі виявляється, як неповторні індивідуальні жанрові системи тяжіють до певних стійких типів структур.

Отже, у даній роботі розглядаємо жанр як **тип художньої структури**, що включає певний жанровий зміст (ракурс і концепцію світосприймання і світорозуміння), жанрові ознаки (тематику і проблематику твору, авторську позицію, тенденційність, пафос / «модус художності» (В. Тюпа), тип конфлікту, образну систему, сюжетно-композиційні особливості, форму оповіді). Теоретична модель жанру складає інваріант жанрової структури, а конкретний варіант її художньої реалізації репрезентований у жанровій модифікації.

Більшість учених обстоюють думку про іманентну властивість жанру поєднувати в собі низку константних ознак, які забезпечують його актуальність упродовж значного проміжку часу, зі здатністю до трансформацій, оновлення на тематичному і формальному рівнях (І. Денисюк називав таку лабільність «жанровою еластичністю»). Наголосимо, що до кінця XVIII століття літературознавчою наукою жанр сприймався як канон (зразок, застигла матриця), але цей принцип перестав бути релевантним тим зразкам, які почали з'являтися в епоху романтизму, реалізму й особливо модернізму, оскільки від XIX віку відбувається бурхливий розвиток роману, що набуває ієрархічно домінуючого становища в жанровій системі європейського письменства. «Романізацію» інших жанрів відмічав М. Бахтін, але І. Денисюк наполягав і на зародженні контрверсійної тенденції – «новелізації» роману [104, с. 29]. Пов'язана з цим **деканонізація** жанрів призвела до докорінних змін на рівнях жанру, стилю і

методу. *Дифузія* і *синтетичність* стали ключовими поняттями для літератури модернізму, відтак спричинивши амбівалентність і контрверсійність суджень науковців щодо проблеми осмислення жанрової сутності окремих творів.

Розглядаючи категорію жанру у діахронній та синхронній проєкціях, літературознавці (І. Денисюк, Н. Лейдерман, Г. Клочек, Н. Копистянська та ін.) протиставляють, власне, узагальнену жанрову модель жанровій модифікації. Теоретична модель жанру – це, звичайно, до певної міри умовність, адже неповторність кожного твору засновується на індивідуально-авторських мікрообразах, відтак набуває неповторної жанрової форми. Повторюваний у низці художніх текстів набір типових ознак утворюють теоретичну *модель (інваріант) жанру*. Жанрова модель включає три аспекти: «тематичний зміст, стиль і композиційну завершеність» [411, с. 100]. Інваріантна модель є «консервативним» началом у поетиці жанру. Жанровій моделі притаманні *константність* (стійкість), *повторюваність* (репродуктивність) та *еволюційна змінність* (лабільність) (курсив авторки. – С.Л.) [412, с. 33]. Натомість жанрову «еластичність» (І. Денисюк) втілює жанрова модифікація, тобто індивідуально-авторське втілення жанрової моделі. Причому в добу модернізму поняття «моделі» стає дедалі більш умовним. На думку Н. Тихолоз, «жанрова модифікація – генологічне поняття нижчого рівня загальності, вужче за обсягом, проте нюансованіше за змістом від літературного жанру; *варіантна конкретизація жанрового інваріанта*, у якій зберігається основний стійкий формозмістовий комплекс жанровизначальних рис і, поруч з тим, наявні специфічні особливості, які модифікують базову модель жанру і вирізняють цей тип на тлі інших модифікацій» (курсив мій. – С.Л.) [412, с. 40]. Погоджуючись із висновками дослідниці, запропонуємо власну дефініцію поняття: *під жанровою модифікацією розуміємо конкретне, історично та естетично зумовлене запитами часу втілення «жанрового змісту» в індивідуально-авторській формі, що, за умови збереження основних жанрових ознак, демонструє оновлення жанрової форми за рахунок використання різнорідних дискурсивних практик*. Історична змінність

жанрових структур залежать як від індивідуально-авторської свідомості письменника, так і від «духу часу», його запитів і викликів. Рухливість і полівалентність жанрових модифікацій оприявнюють лабільність жанрових структур, відтак реалізують процес деканонізації жанрів. Жанрова модифікація може реалізовуватися на будь-якому рівні твору (на наративному, сюжетно-композиційному, хронотопному, стильовому).

У добу модернізму (з кінця XIX – перша половина XX ст.) особливо яскраво виявляється поліваріантивність індивідуально-авторських модифікацій жанрових структур. Ю. Ковалів слушно зауважував: «Жанрова модальність – наративна, лірична, драматична – полягає у вираженні відношення змісту твору до об'єктивного (зовнішнього, внутрішнього) світу, указує на тематичну характеристику художньої моделі залежно від установленної нею вірогідності зображення, власне, його можливості або необхідності» [180, с. 41]. Літературознавець розмежовує поняття жанрової матриці як «генетично зумовлений комплекс усталених присутніх ознак», сформованих у результаті жанрової еволюції, і жанрового канону, «зумовленого історичною традиціоналізацією» [180, с. 42]. Власне, під жанровою моделлю ми розуміємо жанрову матрицю. Жанрова модель, окрім тематичної, включає композиційно-структурну і наративно-комунікативну складові.

Жанрова модифікація реалізується насамперед через стиль. І актуалізується вона тоді, коли жанр пройшов зеніт у своєму розвитку, що збігається з кристалізацією жанрової моделі (інваріанту / матриці). Доба модернізму з іманентним запереченням міметичних принципів образотворення, внутрішньою свободою митця, тенденцією до збагачення інтенцій художньої виразності та синтетичністю виявилася вочевидь продуктивною для широкого експериментаторства, в тому числі і з жанровою структурою твору.

Погодимось із думкою Г. Грабовича: «Жанр, зрештою, – серцевина й суть літератури, річ синхронна і водночас діахронна, сукупність поодиноких творів і системність форми та концепції, тож природно, що в ньому перехрещуються й

віддзеркалюються процеси літературного та суспільного життя» [91, с. 36]. Неперервність літературного процесу детермінує саморух усіх його елементів на всіх рівнях. Відтак категорія жанру, незважаючи на свою полівалентність й до певної міри умовність, залишається в силовому полі сучасної літературознавчої науки.

1.2. Жанрова система та функціональні особливості малої прози у добу модернізму

Проблеми походження і функціонування малих епічних жанрів привертали увагу кількох поколінь науковців. Широко відомі спроби дефініціювати новелу, літературна історія якої сягає середньовіччя, а витoki губляться у фольклорних глибинах, у метафоричний спосіб: її порівнювали зі стрілою, що неухильно летить до мети (В. Фащенко), з квіткою, яка несподівано вражає красою (Й.-В. Гете), з написом на камені чи персні (К. Паустовський), з ударом блискавки, що влучила в дерево (О. Еллінек), з краплею води, в якій віддзеркалений світ (І.Франко), з айсбергом, вся міць якого схована під водою. Учений-формаліст Б.Ейхенбаум наголошував на обов'язковій наявності пуанту в новелістичній композиції: «Як металевий снаряд, кинутий з аероплана, вона повинна нестримно летіти вниз, щоб з усієї сили вдарити своїм вістрям у потрібне місце» [480, с. 293]. Протиставляючи жанри великого і малого епосу, учений наголошував: «Роман – далека прогулянка різними місцями, що передбачає спокійний зворотній шлях; новела – підйом угору, мета якого – погляд з найвищої точки» [480, с. 293].

Аналізуючи специфіку новелістичної концентрації і слухно вбачаючи витoki літературної новели у надрах фольклорної, І. Денисюк відмічав, що еволюція жанру відбувалася у бік розбудови зовнішнього сюжету. Тобто зовнішня подієвість розгортається за рахунок спрощення психологічних характеристик персонажа, так формується тип «новели акції». У процесі еволюційного розвитку літературна новела «завойовує дедалі більші права й на певного роду деконцентрацію, викликану необхідністю художньої типізації та

індивідуалізації зображуваних характерів та їх оточення» [104, с. 35], відтак формується тип психологічної новели.

В англomовному світі розрізняються терміни *short story*, *novelette*, «*short prose narrative*» (термін Е. По), однак не завжди літературознавчі словники відбивають принципи диференціації жанрів. Дж. Шиплі наголошує на принципі максимального узагальнення життя в межах мінімуму художнього простору як художнього завдання *short story* [497, р. 301–302]. Словник відзначає великий вплив художнього досвіду А. Чехова на формування даного жанру. Дж. Каддон визнає критерій обсягу тексту при виділенні жанрів малого епосу факультативним, а відтак межі жанру стають безкінечно розмитими [496, р. 623–626].

У сучасному літературознавстві О. Бровко, О. Галич, І. Денисюк, Ю. Попов, В. Фащенко здійснювали спроби створити типологічні схеми жанрів малої прози. Так, зокрема М. Пащенко виділяє новелу-метафору, новелу-порівняння, новелу-алегорію [326], а В. Скобелєв і Н. Лейдерман зараховують малу прозу до метонімічного типу творів [379; 219]. Здебільшого в основу типологічних класифікаторів покладений певний одиничний принцип, наприклад, за жанровою домінантою розрізняють новелістичне, нарисове оповідання, за домінантним тропом – метафоричне, фантастичне тощо, за стильовою домінантою – класицистичне, романтичне, модерністське тощо, за типом конфлікту – побутове, соціально-психологічне і т.д., за специфікою фабули – сюжетне / безсюжетне, також визначальними критеріями можуть тематика або ідейне спрямування. Однак щодо літератури ХХ століття, малої прози зокрема, подібний моністичний підхід видається некоректним. Наприклад, «Оповідання про гніду кобилу» П. Ванченка є філософським, сюжетним, контамінує ознаки соціально-психологічного оповідання і притчі, у підтексті містить елементи міфу, а у надтексті формує сатиричний образ світу. Стилїстика ж твору репрезентує поєднання реалістичної поетики з елементами експресіонізму. Отже, релевантним зразком творів ХХ століття може бути лише складна багаторівнева

класифікаційна система, котра має бути створена на базі всебічного вивчення якомога ширшого літературного матеріалу. Т. Бовсунівська слушно наголошує на врахуванні при цьому трьох аспектів твору: теми, функціональної спрямованості, себто модальності, і домінантних формальних ознак [33; 34].

В епохи, коли відбувається докорінна переоцінка цінностей, піддається ревізії система світоглядних позицій цілих соціальних груп, утверджується нова система суспільних і моральних «координат», на авансцену літературного процесу висуваються новела й оповідання. Адже малим епічним формам притаманні такі властивості, як «оперативність і мобільність» [8, с. 118]. Відтак проблематика творів цих жанрів зосереджується на злободенній тематиці. Поки романові потрібен час, щоб осмислити ті чи інші події в їхній історичній значущості і перспективі, оповідання блискавично реагує на зміну оточуючої дійсності. Про це ще в 1930-ті роки писав І. Виноградов: «новела дає ці суперечності в *сконцентрованому* (курсив мій. – С. Л.), неначе зведеному до різкого і відчутного протистояння вигляді. /.../ Новела, так би мовити, демонструє суперечність, в той час як роман розкриває її широко й докладно» [51, с. 255]. «Специфіка оповідання в тому, що він *розцвітає на нерозвиненості протиріч, породжується ними*. І мобільність оповідання впливає з його жанрової сутності, а не з величини. Оповідання “*тчеться*” з повітря епохи», – так означив своєрідність жанру О. Андрєєв [8, с. 118]. Життя немов розсипається на тисячі фрагментів, проте ці уламки несуть в собі сутність цілого. Фрагментарність письма – одна з прикметних ознак індивідуальних стилів низки письменників 1920–1930-х років. В оповіданні, а частіше в новелі репрезентоване лише «зерно характеру» (І. Денисюк). Ескізність, що дає можливість читачеві розгорнути сюжет, додумати, дофантазувати, як ніколи відповідає духові перехідних епох. Розгортання ж ідейного змісту, глибина аналітичності, багатоаспектність порушених проблем є прерогативою більших епічних форм – повісті і роману.

Серед епічних творів традиційно розрізняють *мали* (новела, оповідання), *середні* (повість) і *великі* (роман) форми [264, с. 364–365]. Зазначимо, що коло малих епічних жанрів різними ученими окреслюється неоднаково. Так, наприклад, автори підручників з теорії літератури до малих жанрів епосу відносять: новелу, оповідання, есе, нарис, фейлетон, памфлет, міф, легенду, притчу, казку (О. Галич) [71, с. 261]; оповідання і новелу (А. Ткаченко) [414, с. 84–85]; казку, байку, притчу, новелу, оповідання, нарис, есе (Т. Давидова). Дослідники Н. Тмарченко, С. Бройтман, В. Тюпа, М. Кудріна новелу, оповідання і повість розглядають як середні епічні форми [409, с. 387–388; 203, с. 4]. Ф. Білецький зазначав, що провідне місце серед жанрів малого епосу належить трьом формам: новелі, оповіданню і нарису [32, с. 4]. У «Літературознавчій енциклопедії» (2007) до новелістики віднесені, окрім новели, акварелі, етюди, фрагменти, ескізи, короткі оповідання [264, с. 129].

Жанрові ознаки новели. Класичне визначення новели як «нечуваної події» було сформульоване Й.-В. Гете. У «Розмовах німецьких біженців» (1794) німецький письменник і мислитель виділив три типи новели: 1) та, що спирається на дотепний поворот сюжету; 2) являє собою оповідь про веселі недоречності і комічні метаморфози; 3) тип, що відкриває на мить «людську натуру та її сокровенні глибини», що споріднює її з сучасною новелою [78, с. 136]. Вивчення новелістики в Україні започатковане у теоретико-літературних працях І. Франка, зокрема ученим визначалися такі жанрові ознаки новели, як сконцентрованість матеріалу, компактність композиції, сюжетобудування зосереджене навколо одного моменту життя – не повсякденного, дріб'язкового, а такого, що містив би в собі ознаки і прикмети доби [441]. Пізніше великий внесок у розробку теоретичного та історико-літературного дискурсів малого епосу здійснили О.Бровко, Л. Гаєвська, І. Денисюк, О. Єременко, Ю. Ковалів, О. Колінько, Є.Мелетинський, Л. Рева, Ф. Погребенник, В. Фащенко та ін.

Сплеск уваги з боку науковців до жанрових ознак новели й оповідання особливо активізувався у 20-ті роки ХХ ст. Так, значних успіхів у цьому сенсі

досягли українські літературознавці (О. Білецький, Г. Майфет, Я. Савченко) та російська «формальна школа» (Б. Ейхенбаум, М. Петровський, Б. Томашевський, Ф. Якубовський та ін.). Спроби визначити комплекс атрибутивних ознак малих жанрів відбувався здебільшого шляхом протиставлення жанрів роману / новели, повісті / оповідання. Так, наприклад, М. Петровський у праці «Морфологія новели» (1927) диференціює екстенсивний та інтенсивний типи організації оповіді: «Роман розпросторюється вшир, прагнучи охопити якомога більше, і, виходячи за певну межу, він легко перетворюється на хроніку. Новела прагне до стислості, і за відведеним їй полем перебуває анекдот. Центробіжні сили володіють романістом, новелістом – центрострімкі» [329, с. 69]. Б. Томашевський найважливішим генологічним чинником вважає кількісний показник тексту, а також специфіку композиції: «Новела зазвичай має просту фабулу, з однією фабулярною ниткою (простота побудови фабули не тотожна складності і заплутаності окремих ситуацій), з коротким ланцюжком змінних ситуацій, вірніше, з однією центральною зміною ситуацій» [417, с. 243]. На відміну від драми, з якою Б. Томашевський зіставляє епічні жанри, діалогічність у прозі відіграє другорядну роль. В епосі «зчеплення мотивів» відбувається за однією з альтернативних схем: через наскрізну оповідність, де кожний наступний мотив підготовлений попереднім (за С. Бройтманом, – кумулятивна сюжетна схема), або фрагментарно (коли новела поділяється на частини), можливі розриви в суцільній оповіді, співвідносні зі зміною актів і сцен у драматичному творі [417, с. 244]. Найважливішим атрибутом новели, на думку вченого, є розв'язка, вірніше, її тип. Для новели – це пуант і стрімке вирішення конфлікту, для оповідання – «відкрита» чи конкретно визначена кінцівка. Сучасний літературознавець Є.Мелетинський, називаючи новелу «сестрою драми», також наголошував на схожості типологічної репрезентативності конфлікту у даних жанроформах: «З тим, що можна назвати “уламковістю” новели, пов'язані й деякі обмеження новелістичного драматизму: <...> драма претендує на включення у зображуваний конфлікт деяких фундаментальних екзистенційних сил, і результат боротьби

протагоністів визначає перемогу якоїсь із цих сил. У новелі ми зустрічаємося з більш частковими конфліктами, хоча за ними може проглядатися і дещо фундаментальне» [282, с. 7].

Відомий літературознавець у діаспорі І. Качуровський у розвідці «Новела як жанр» (1958) диференціює основні жанри малої прози за наявністю пуанту. При цьому він відмічає превалювання у новелі лінійної структури, кумулятивної композиції, натомість в оніричних творах нерідко має місце циклічна будова. «Ускладнення в будові новели, – вважає І. Качуровський, – буває трьох типів: новела в рамці, багатострижнева та багатoverшинна» [172, с. 169–170]. Насправді подібна структура тексту свідчить про модерністичну модифікацію новелістичного жанру.

Незважаючи на кількасотлітнє існування новелістики як жанру, наразі не існує однозначної наукової дефініції новели, а також дискусійним залишається розмежування оповідання і новели. Одні дослідники вважають оповідання і новелу *окремими жанрами* (Ф. Білецький, О. Бровко, І. Бурлакова, О. Галич, В.Гречнев, Т. Давидова, І. Денисюк, Ю. Ковалів, В. Пронін, Ю. Попов, В.Сорокін, Е. Шубін), інші *ототожнюють їх* (Т. Заморій, Є. Мелетинський, О. Огнев, М.Петровський, Л. Тимофєєв, Б. Томашевський, Е. Фесенко та ін.).

Розмежування новели й оповідання у більшості наукових праць відбувається у зіставленні з іншими жанроформами, зокрема з повістю або романом. Білоруський дослідник О. Андрєєв розрізняє тематичну широту і масштаб охоплення дійсності в епічних жанрах таким чином: «Оповідання (малий епічний жанр) завжди “демонструє суперечність”, тобто концентрує, оприявнює і зіставляє протилежності “в одній миті”. Повість аналізує процес розвитку і вирішення суперечностей. Особливість романного мислення дослідники вбачають у пошуках всезагального зв’язку явищ, в поліфонізмі, у вивченні клубка протиріч в їхніх причинно-наслідкових зв’язках. Романне мислення – певний аналог симфонічного мислення у музиці» [8, с. 115].

Сучасний літературознавець В. Тюпа також розглядає жанри малої епіки у зіставленні, тільки замість терміна *повість* використовує *аполог* [421, с. 132]. Різницю між апологом і новелою вчений визначає так: «Специфічний художній дидактизм аполога полягає не стільки в готовності автора повчати, скільки в готовності автора повчитися. Авторська позиція – позиція фундаментального аксіологічного переконання (мудрості); авторська маска – маска судді, а не свідка: “вертикальна” ціннісна дистанція між оповідачем і героєм, кругозір якого вужчий від кругозору оповідача, піднесеного над учасником референтної події» [421, с.132]. Новела ж, на думку В. Тюпи, – мала епічна форма, що виходить із комунікативної стратегії анекдоту і передбачає релятивізацію картини світу. Авторська маска – маска фамільярності, що вказує на відсутність ціннісної дистанції між оповідачем і героєм, чії кругозори частково збігаються, частково різняться [421, с. 132].

Сучасні літературознавці С. Бройтман, Н. Тамарченко і В. Тюпа проводять порівняльний аналіз новели з повістю за трьома критеріями: 1) специфікою сюжету і хронотопу, 2) за типом композиційно-мовленнєвої організації (в тому числі виділяють проблему оповідача / розповідача), 3) за характером розмежування світу героїв та світу автора й читача [409, с. 389]. У сформованому ще в епоху Відродження новелістичному каноні складаються основні атрибутивні риси жанру: неординарність події, несподівана кінцівка, близькість до анекдоту, роль випадку у вирішенні конфлікту, наявність «готових» характерів, відсутність моральної оцінки в тексті, але найважливішим маркером залишається пуант. Відмічається кумулятивний принцип сюжетобудування у новелі. У зв'язку з домінантним значенням кінцівки, новела має асиметричну структуру: «низхідна лінія значно коротша за висхідну, а одна фінальна подія рівнозначна всьому попередньому ланцюжку подій» [409, с. 389].

Суміжні епічні форми є протилежними в аспекті подієвості: у предметному плані зображення повість зорієнтована на загальні закони життя, що втілені у долі героя з допомогою циклічної сюжетної схеми, а для новели характерне занурення

героя у парадоксальність і розмаїття життєвої стихії, що відкриває у ситуації *випадкового* безкінечні можливості для виявлення власної творчої ініціативи. Вчинок героя, що складає центральну подію, у повісті носить характер етичного вибору, завжди актуального у форматі параболічної картини світу. Оскільки оцінці підлягає саме імперативність зайнятої героєм позиції, це реалізується в серії випробувань «правди» (морально-етичних засад) героя, типовість дзеркальної побудови подій відображує двополярність повістєвого світу [409, с. 388–394].

Заслуговує на увагу думка німецького літературознавця російського походження І. Смирнова про специфіку подієвості в малих жанрах: частенько стислість оповідання мотивується в наратології малою кількістю учасників в розгортанні сюжету, «тим самим за квалітативну причину видається квантитативний наслідок» [385, с. 160]. Проте одна подія передбачає наявність широкого спектру дійових осіб (наприклад, війна) а інша – обмеженого (скажімо, побачення закоханих). На думку вченого, «акція, показана в новелі, не може бути повторена одним і тим самим персонажем з різними наслідками» [385, с. 160]. Інший варіант – «там, де новела зображує імітаційні вчинки персонажів <...>. Одна і та ж дія, виконана різними особами, наділяється взаємно несумісними фіналами» [385, с. 161]. І далі: «“Раптом” у новелі – більше ніж “раптом”. Знецінюючи вибір, перетворюючи його в ніщо і попереджаючи, що він породжує ніщо, новела робить несподіваним не вибір найменш (з точки зору даного тексту) вірогідного варіанта в розгортанні подій, але *вибір відносно вибору*. Новела ставить нас перед дилемою: вибирати чи не вибирати. У виборі вибору і полягає “Wendepunkt”, пуант новели» [385, с. 162–163].

У новелі зазвичай наявний оповідач. При цьому позиції героя, оповідача і читача можуть суттєво відрізнятись, відтак на перетині цих поглядів і народжується бажаний художній ефект, розкривається смисл оповіді. Думку М.Бахтіна про «двоподієвість» наративної структури висловлювання продовжив Ю.Лотман, котрий потрактував подію як «перехід персонажа через межу

семантичного поля» [267, с. 282], тобто щось повинно здійснитися на межі двох просторово-часових сфер. У суб'єктному плані твір складається із системи композиційних форм мовлення, які поляризуються у мовленні суб'єкта (оповідача / розповідача) та в мовленні персонажів.

Подібний спосіб повісткування дозволяє розрізнити позицію оповідача і позицію реципієнта. Відтак піднятися над дійсністю до рівня узагальнення і висновків може не учасник подій або оповідач, а незалежний і незаангажований спостерігач. Саме необхідністю дистанціювати дискусійні узагальнення від безпосередніх учасників подій вмотивовується характерний для новел прийом обрамлення.

У процесі розвитку європейської новели, зокрема в її канонічних зразках, викристалізувався основний жанровий маркер – пуант – композиційний прийом, що водночас актуалізує смислове ядро сюжету і демонструє письменницьку майстерність його зображення. О. Реформатський свого часу охарактеризував його так: «специфікум новели – point (за Бріком, “шпилька”) – ударне місце новели, зазвичай коротка фраза, що відзначається гостротою і несподіваністю, <...> закінчення на домінанті» [354, с. 563]. Сучасні літературознавці також наголошують на жанромодельючій функції пуанту (О. Бровко, О. Єременко, Ю. Ковалів, О. Колінько та ін.). Цим терміном позначають «фінальну зміну точки зору (героя, читача) на вихідну сюжетну ситуацію, причому цей поворот може бути пов'язаний із новою, несподіваною подією, котра явно суперечить логіці попереднього сюжетного розгортання» [409, с. 389]. Поняття пуанту тісно пов'язане із принципом кумуляції новелістичної структури [409, с. 389]. Саме така будова сюжету формує у читача «інерцію очікування», відтак відсутність очікуваних подій або заміна їх на інші сприймаються як різкий сюжетний злам [409, с. 389]. І. Денисюк розмежовував Wendepunkt (поворотний момент) новели і пуант [104, с. 39]. Суттєвий внесок у теоретичне осмислення новелістичних жанрових ознак здійснив М. Гаспаров, який у процесі історичної реконструкції сюжетів і дослідження мотивів з'ясував, що інтерес слухача в сюжеті

новелістичного типу був зосереджений на способі, яким герой послуговувався для досягнення власної мети – зазвичай це були хитрощі або жарти [77, с. 130–132].

Розгортаючи науковий дискурс про специфіку новелістичної концентрації, І. Денисюк наголошував: «...інформація, яку несе новела, – особливої якості: це глибинний зондаж у феноменальні явища життя й особливості людської психіки» [104, с. 37]; «Таким чином, суть новелістичної концентрації в тому, що обмежений простором новеліст не відмовляється від вагомості змісту, а шукає специфічних прийомів його вираження» [104, с. 38]. Такими специфічними засобами є алегоричність, символічність образності, наявність пуанту. Причому у «новелі акції» пуантування виражатиметься у зміні зовнішніх подій або у реакції на певні чинники дійових осіб (учасників конфлікту), а у психологічній новелі – у динаміці внутрішнього стану персонажа.

Правило «новелістичної концентрації» (І. Денисюк) [104, с. 32–33] відображене і в жанровій дефініції В. Фащенко: «новела – короткий епічний твір, в якому здійснюється композиційно стисле відкриття цілого світу в “зосереджувачій миті” життя, тобто в невеликому колі зв’язків, які в певному вузлі утворюють один, на відміну від роману чи повісті, епіцентр настрою і думки, важливої і значної для досягнення протиріч дійсності» [435, с. 177]. «Зосереджувача мить» має різну протяжність у часі. Звідси – два види подієвих, фабульних новел: одномоментні («Лан» В. Стефаника) і полімоментні («Червона хустина» А. Головка) [435, с. 177].

«Життєстійкість» жанру можна пояснити також тим, що новела створює нове бачення житейської ситуації, оприявнюючи її прихований, але, як виявляється, справді актуальний аспект. При цьому читач переконується у неповноті й відносності всіляких готових норм і моральних критеріїв. Піднятися ж над суперечливою дійсністю оповідача і реципієнтові дозволяє гумор, сміх – життєствердна реакція особистості на парадоксальність буття. Наголосимо, що, на відміну від анекдота, доля героя новели може бути сумною і навіть трагічною, але погляд оповідача при цьому позбавлений невимовної туги [411, с. 245–246].

Повість і новела, починаючи з ХІХ століття, переживають оновлення жанрової структури – величезний вплив на них здійснює неканонічний жанр роману, що переживає бурхливий розвиток. «В чому виражається відмічена нами романізація інших жанрів? – висловив свої спостереження М. Бахтін. – Вони стають дедалі вільнішими й еластичнішими, <...> роман вносить в них *проблемність, специфічну змістову незавершеність і живий контакт з неготовою сучасністю (незавершеним теперішнім)* (курсив мій. – С.Л.)» [25, с. 450–451].

Основна трансформація жанрової структури повісті і новели сконцентрована у «зоні побудови образу» (М. Бахтін). Обидва жанри змушені шукати шляхи збереження цілісності, залучаючи всі свої складові: функціональну, тематичну і формальну. З новою неканонічною епохою приходить усвідомлення того, що «смісл завжди особистісний – він завжди твориться людиною і не існує в готовому й відчуженому від нього вигляді» [410, с. 257]. Для деканонізованих новели і повісті стає характерною відмова від «готового» героя і пошук засобів створення естетичної межі, адекватної з точки зору зміненої дискурсивної ситуації (затінення проголошених канонам норм естетичного оформлення). Механізм «пам'яті жанру» дозволяє, як і перше, вловити в їхніх жанрових структурах певне співвідношення композиційних і стилістичних особливостей зображеної картини світу. Некласичний тип культури починає по-новому розглядати феномен особистості у парадигмі «Я – Інший». На всіх рівнях твору відбуваються кардинальні зрушення, оскільки будь-які відношення набувають відносного, модального характеру, на відміну від канону.

Для психологічної новели особливої актуальності набуває проблема обмеженості зображення «внутрішньою дією» (Є. Мелетинський). В естетиці романтизму відбувається витіснення завжди наявного в новелі сюжету інакомовленням, розбудовою психологізму, появою описовості. Перехід до принципово нової форми новели відбувається шляхом дисиміляції змістової насиченості («суб'єктивний світ невловимих відчуттів і настроїв, невидимих для

людини зв'язків між речами») [430, с. 62] і цінності самої конструкції, що реалізує авторський задум в певній комбінації характерів і подій. У ХХ ст. дедалі більшої ваги набуває жанровий різновид «ліричної новели», спрямованої на художнє моделювання суб'єктивного стану героя або мовця.

Отже, новелою, за Ю. Ковалівим, є «невеликий прозовий епічний твір, в якому висвітлюється незвичайна подія або переживання, настрої персонажа; завершується несподіваним фіналом, має напружену дію. Н. притаманні лаконізм, економність, точність зображально-виражальних засобів; її композиція може обмежуватися кульмінацією за усіченої зав'язки та розвитку дії. У творах виокремлюють катартичний центр (переломний момент у простому й динамічному сюжеті, контраст чи паралелізм колізій, несподіванка тощо), їм властива однолінійність сюжету, мінімум персонажів та подій» [265, с. 128].

Жанрова специфіка оповідання. Оповідання ж – «невеликий за обсягом прозовий твір, фабула якого обмежена одним (іноді кількома) епізодами з життя одного персонажа чи персонажів. Такі особливості жанру зумовлюють використання нерозгалуженого, зазвичай однолінійного, чіткого за будовою сюжету, що розгортається у композиції від зав'язки до розв'язки. Цим воно за обсягом та ступенем ґрунтовної обробки сюжету *відрізняється від новели* (курсив мій. – С.Л.), вважається проміжною формою між нею та повістю. <...> Оповідання відмінне і від нарису, зорієнтованого на документування конкретних фактів та подій з обмеженням фантазійного мислення <...>. Джерелами О. є народний епос, зокрема легенди, перекази, саги, твори античної історіографії, хроніки тощо. У кожній національній літературі О. може мати різні тлумачення, що зумовлює термінологічну неузгодженість...» [265, с. 156–157].

«Маючи низку спільних рис з іншими малими жанрами (відносно невеликий розмір, одноепізодність, обмежену кількість подій і персонажів, малий часовий обсяг, переважно прозова форма оповіді), – зазначає Ю. Попов, – оповідання відрізняється від новели ослабленою фабульністю, меншим динамізмом сюжету, але більшою епічністю, аналітичністю, споглядальністю,

розміреністю оповіді, наявністю нерідко оповідача і його “суб’єктивного” погляду. З цієї т.з. оповідання зближується з повістю, воно більш зв’язане з буденністю, повсякденністю, тяжіє до типового, а не виняткового» [223, с. 386]. Канадський україніст І. Безпечний специфічними художніми засобами оповідання вважає «стислість, лаконічність, динамічність, напруженість сприймання, відносну простоту, доступність тощо. <...> Отож невеликий обсяг оповідання – не тільки формальна ознака, а й показник його особливої змістовності» [27, с.274]. Проте учений змішує жанрові ознаки з тематичною спрямованістю текстів, виділяючи пригодницькі, історичні, соціальні, фантастичні, філософські «жанри» [27, с. 274].

Важливими атрибутивно-диференційними ознаками оповідання, на відміну від новели, є більш «описані», ніж «показані» характери героїв, «час оповідання протяжніший і не такий концентрований, як у новелі» [104, с. 51]. Оповідання може містити додаткові характерологічні деталі, конфлікт зображений згладжено, приглушено: «В оповіданні, як і в новелі, є подія, але не особлива і не центральна. Новела возвеличує подію і поглиблює її значення. Оповідання ж бере подію такою, якою вона є. Новела має нахил до героїчного, оповідання – до ідилічного» [104, с. 52]. Визнаючи певні спільні риси між жанрами (епічність, невеликий обсяг, «готову даність» характерів), А. Єсін слушно наголошує, що малий обсяг оповідання вимагає своєрідних засобів поетики: «Оповіданню найбільшою мірою відповідає “режим економії”, в ньому не може бути довгих описів, тому для нього характерні не деталі-подробиці, а деталі-символи, особливо в описах пейзажу, портрету, інтер’єру» [130, с. 147–148]. Така деталь набуває посиленої виразності і, зазвичай, апелює до творчої уяви читача, передбачає співтворчість із ним. Кінцівка оповідання найчастіше представлена в одному з двох варіантів: як сюжетна розв’язка або як емоційний фінал. Проте література ХХ століття дедалі частіше послуговується так званими «відкритими» фіналами.

Генезу жанру оповідання науковці вбачають у сагах, нарисах, оповідних творах античної історіографії, хроніках, легендах [266, с. 522]. Як продуктивний

жанр він сформувався у ХІХ-му, але особливо активно і плідно розвинувся у ХХ столітті. «Оповідання містить в собі ширше коло життєвих зв'язків, воно з більшою кількістю переходів у розвитку дії чи відтворенні рефлексій аналізує те або інше явище, має вищий ступінь деталізації у розкритті характерів. Загалом оповідання тяжіє до ширших форм прози, які досліджують долю людську. І якщо новела – маленьке оповідання, то оповідання – маленька повість», – розмислював над природою жанру В. Фащенко [435, с. 171].

Оповідання виникло як власне літературний жанр відносно пізно – на початку ХІХ ст. На відміну від анекдота і новели, «усність» повісткування у ньому є умовною, штучно створеною. Завдяки специфічній комунікативній стратегії, оповідання дотичне до таких праформ епіки, як притча й анекдот (В. Тюпа, Н.Тамарченко). «Стратегія літературного оповідання як вторинного мовленнєвого жанру, – обґрунтовує Н. Тамарченко, – характеризується, з одного боку, концентрацією уваги переважно на “одній персоні”, з іншої, – воістину *романною тематичною широтою*, що сягає традиції життєписів і дозволяє зробити предметом художньої уваги практично будь-яку сторону індивідуального людського життя» [408, с. 73]. Діапазон типологічних варіацій подібної художньої рефлексії може коливатися від монументального оповідання до ліричного. Моноцентричність оповідання й потенційна широта, місткість «художньої дійсності» детермінує внутрішнє тяжіння оповідання до циклізації («Червоноградський цикл» І. Сенченка) або до творення синтетичних форм (романи у новелах Ю Яновського, «Блакитний роман» Г. Михайличенка, «Вертеп» А. Любченка).

Погодимось з думкою Н. Тамарченка щодо важливості жанротвірного чинника оповідання – взаємодії стратегічно протилежних інтенцій жанрового мислення, що складають «внутрішню міру жанру» (М. Бахтін), наближають оповідання до романної форми і відмежовують від канонічної новели і повісті, генетично споріднених відповідно з анекдотом і притчею [408, с. 74]. Подібна імпліцитна «взаємодоповненість» жанрів проявляється у низці бінарних опозицій:

1) у жанровій картині світоустрою: імперативній (притчевій) і релятивно-випадковій (анекдотичній); 2) у жанровому статусі героя: «суб'єкта етично значущого вибору “типової” життєвої позиції і суб'єкта індивідуального вибору (“вибору себе”); 3) у жанровій стилістиці: глибинне, вагоме, міфологізоване слово притчі проти okazіонального, внутрішньо діалогізованого, “двоголосого” анекдотичного слова; 4) в комунікативних стратегіях і ситуаціях: монологічна, ієрархічна згода між повчальником і слухачем проти діалогічної рівноправності учасників спілкування» [408, с. 74]. Беручи до уваги поліцентричність жанрових класифікацій, що веде початок від Ж. Женнета і набуває дедалі більшої популярності в сучасному літературознавстві, слід зважати на множинність генологічних класифікацій з огляду на перетин типологічних жанрових властивостей. Подібні теорії уможливають невизначено велику кількість жанрових видів і різновидів, гібридних і синтетичних модифікацій.

Теорія наративних жанрів, успішно розроблена світовою наукою, дозволяє розкрити генологічні проблеми з лінгвістичних позицій. «Коли ми будемо мовлення, – писав М. Бахтін, – наше висловлювання являє собою цілісність: і у формі певної жанрової схеми і у формі індивідуального мовленнєвого задуму». Тому «форма авторства залежить від жанру висловлювання. Жанр, у свою чергу, визначається предметом, метою і ситуацією висловлювання» [26, с. 357–358]. Учений виділяв «першофеномени» жанрів – «сказання», казку, притчу й анекдот. Інший дослідник, В. Тюпа, погоджуючись із цією точкою зору, замінює казку на «життєпис (біографію як протороманну форму висловлювання)» [422]. На думку сучасного російського вченого, новела генетично походить від анекдоту, а оповідання, як і повість, – від притчі.

Жанрові особливості притчі й анекдота. На переконання Н. Тамарченка, первісна притча являла собою словесну замальовку подієвого характеру, таку собі наративну ілюстрацію до усного викладу повчального слова, «мудрості», що носила переважно сакральний характер [408, с. 33]. Окрім дидактичності, вона виражала інакомовлення. Іноді даний термін застосовується надто широко.

Строго говорячи, притча, з одного боку, це афористична сентенція, а з іншого, – сюжетно і композиційно ускладнений, розгорнутий, деталізований письмовий текст, що перетворюється в повістувальний жанр [408, с. 33]. Покликаємось на дефініцію терміну, сформульовану Ю. Ковалівим: «*Притча* – невелика за обсягом, максимально типізована, повчальна алегорична оповідь, побудована за принципом аналогії, в якій подвійна фабула підпорядкована моралізаційній частині твору. Може мати прозову, віршову чи драматичну форму. Притча розкриває важливі етичні, естетичні, філософські настанови, має символічний підтекст» [265, с. 272–273].

Картині світу в жанрі притчі притаманні імперативність, де головним персонажем здійснюється моральний вибір, що перевіряється вищим гуманістичним закономірним порядком. «Притча освоює універсальні архетипні ситуації загальнолюдського життя, де герой опиняється перед лицем морального імперативу» [408, с. 34]. Відтак головний герой не індивідуалізований, замість характеру перед читачем – тип життєвої позиції. Моральна відповідальність вибору, здійсненого героєм, й аксіологічного ставлення до цього вибору розповідача і реципієнта утворюють «семантичне ядро притчі», що може бути зредуковане до сентенції. Авторський статус мовця як носія й джерела авторитетного переконання характеризується повчальним тоном оповіді. Саме дана переконливість є комунікативною стратегією притчі. На відміну від анекдота, де первинним є випадок, у притчі зовнішні події вторинні, натомість імперативність комунікації – первинна і самоцінна.

«Мовленнєва маска суб'єкта притчевого дискурсу – регламентована риторика імперативного, монологізованого слова» [408, с. 35]. Слово в притчі, за спостереженням М. Бахтіна, – «готове»: авторитетне, повчальне, безапеляційне у своїй монологічній імперативності [цит. за: 408, с. 35]. У притчевому жанрі протиставлені учасники комунікативної події – той, хто повчає, й особа, яку повчають. Ця диференціація ієрархічна, оскільки мовленнєвий акт є монологом у чистому вигляді, що цілеспрямовано передається від вищого (мовця) до нижчого

(реципієнта). При цьому важливо, що слухач займає позицію активного сприйняття повідомлення.

Комунікативна стратегія притчі виявилася життєздатною в європейській літературній традиції і відбилася у агіографічному жанрі середньовіччя, частково вплинула на розвиток низки жанрів (повісті, байки, трагедії, комедії, оповідання). У другій половині ХХ століття отримала своє «друге життя» як жанр і як жанрова стратегія (прикладом є дисертація О. Колодій (2000), яка розглянула твори О.Гончара, А. Дімарова, П. Загребельного, Р. Федоріва, Вал. Шевчука, В. Дрозда, В. Земляка під кутом зору притчевості).

Анекдот за своєю комунікативною стратегією протилежний притчі. Як форма «протолітературного наратива» (М. Бахтін), він також має низку схожих із притчею ознак: «лапідарність ситуації, компактність сюжету, лаконічну суворість композиції, нерозгорнутість характеристик й описів, акцентовану роль нечисленних, немов би збільшених деталей, стислість і точність словесного вираження» [408, с. 36]. Генеза жанру походить із античності, де зафіксовані випадки з приватного життя «сильних світу цього» (Прокопій Кесарійський (VI ст.) та представник італійського Відродження Поджо Браччоїні (XV ст.)). Останній залишив записи про приватне життя візантійського двору імператора Юстиніана, що й отримало назву «anecdota», тобто «те, що не підлягає публікації», «невидане».

Ю. Ковалів подає таку дефініцію анекдоту: «коротка усна оповідь, парадоксальна міні-новела гумористичного або сатиричного характеру з несподіваним фіналом» [264, с. 68]. Типологічно подібні жанрові структури спостерігаються й у східній («Смішні оповідки» сирійця Абу аль Фараджа (XIII ст.)), і в європейській традиціях («Римські діяння» (XIII ст.), «французькі фабліо, фацеції, німецькі шванки, польські фрашки, українські співомовки») [265, с. 68]. Анекдот викликав сміх, подив, захоплення; міг бути плітками, домислом, побрехенькою, проте завжди торкався людської індивідуальності. Класичний анекдот спрямований на осміяння курйозної ситуації, що виявляє індивідуальний

характер людини. Основним ефектом, більш важливим, ніж комічний, на думку Є.Курганова, є ефект парадоксальності, який він коментує як «оголення реальності, зняття кайданів етикету» [207, с. 25].

З точки зору конвенційності, жанрова ситуація розказування анекдоту не потребує справжнього знання, статус змісту оповіді – суб'єктивна думка, але та, що заслуговує на увагу. «Анекдот – перший в історії словесності мовний жанр, що зробив приватну думку, оригінальний погляд, курйозне слово досягненням культури» [408, с. 40]. Цінність анекдоту – в його опозиційності офіційній думці щодо окремих фактів або явищ (саме ця властивість жанру зумовила його репресивне переслідування в тоталітарну епоху). Анекдот має бути обов'язково злободенним, гострим, відкривати сутність «неправильності світу» в окремому епізоді буття. У зразках даного жанру твориться okazіональна картина світу, якій притаманне «карнавальне» вивертання навиворіт, казусність, непередбачуваність розв'язки. В анекдоті нерідко профанується етикетна заданість людських взаємин. Оскільки анекдот охоплює історично периферійні ситуації приватного життя, світ перетворюється на ігрову арену зіткнення суб'єктивних воель, де герой – «суб'єкт самовизначення у непередбачуваній грі випадковостей» [408, с. 41].

Характер героя анекдоту також має свою специфіку: індивідуальний характер представлений як казус буття. В результаті ініціативно-авантюрної поведінки героя в okazіонально-релятивному світі відбувається анекдотична подія (дотепно-розумна або навпаки дискредитивно-недоречна, дивна, іноді навіть блюзнірська діяльність об'єкта). М. Бахтін розглядав анекдот як протоформу майбутньої новели: «“Незвичайне” в новелі є порушенням заборони, є профанацією священного. Новела – нічний жанр, який насміхається з помираючого сонця» [26, с.41]. На тісному зв'язку між жанровою атрибутивністю новели й анекдота наголошував Є. Мелетинський: «Від анекдота її відрізняють, по-перше, більший ступінь наративного розгортання і вихід за межі анекдотичної ситуації, а по-друге, можливість іншого, не комічного, а, наприклад, трагічного або сентиментального колориту, без усіляких анекдотичних парадоксів» [282, с.5].

Найважливішим елементом структури анекдоту, як і новели, є пуант, причому ефектність жанру вимірюється й детермінується умінням розповідача його продемонструвати (вербальними засобами або інтонаційно, з допомогою жестів, міміки). У функціонуванні жанру анекдоту вирішальну роль відіграє ситуація розказування (місце, час, комунікативна ситуація, учасники). Цими чинниками визначається лексичний відбір, розгортання або редукування анекдотичного сюжету.

Слово анекдоту, як правило, курйозне, відкрите до семантичної гри, імпровізаційне. Цей жанр може легко зредуватися до афоризму або комічної апофегми – закріпленого в пам'яті культури дотепу [408, с. 41]. «Жанрова мовленнєва маска анекдоту – це риторика оказіонально-ситуативного, діалогізованого слова прямої мови» [408, с. 41]. Діалог набуває сюжетотвірного значення. Новизна сюжету є найважливішою жанровою умовою (життя анекдотів забезпечує тільки його «свіжість»). Знайомлячись в анекдоті із зворотньою стороною дійсності, реципієнт переміщується в іншу аксіологічно-смыслову позицію: він долає кордони звичної, побутової «системи координат» і набуває внутрішньої свободи, духовно розкріпачується. Отже, закорінена в традиціях народної низової культури «карнавалізація» профанує сакральні елементи світоустрою. Сміх, який повинен звучати після розказування анекдоту, може мати широкий діапазон – від гумору до сарказму. Відтак тоталітарна державна система жорстко обмежувала функціонування цього жанру, особливо якщо це торкалося десакралізації образів вождів та ідеологічної міфології. Сміх може стати способом захисту внутрішньої свободи особистості. Тому гумористично-сатиричний сегмент української літератури 1920-х років був ретельно проscribeваний органами державної влади: репресії торкнулися практично всіх діячів у цій царині, а власне формат сатири був зредукований до побутового рівня.

Ще одним жанром малої форми є *нарис*. У класифікації В. Белінського він посідає проміжне місце між оповіданням і мемуарами. Проте на сучасному етапі

розвитку літературознавства можна стверджувати, що приналежність нарисів до художньої літератури носила тимчасовий характер, уже після згасання діяльності російської «натуральної школи» 1840-х років цей жанр трансплювався у царину художньої публіцистики. Він має принципово відмінні від оповідання властивості: редукцію художньої образності, натомість посилення документально-історичного первня, що надає творам даного жанру достовірності; відсутність завершеної фабули, оперативність реагування на злободенні факти і події за рахунок глибини художніх узагальнень. Ю. Ковалів виокремлює такі види нарисів, як-от: портретні, подорожні, проблемні, науково-популярні [265, с. 96–97]. Серед зразків жанру нарисів літературознавець указує цикли «Землею українською» Б. Антоненка-Давидовича, «Кос-Чагил на Ембі» М. Йогансена тощо. Сплеск активного розвитку жанру простежується в роки Другої світової війни, зокрема у творчості О. Довженка, М. Шумила, С. Жураховича та ін. У 1960-ті до жанру нарисів зверталися С. Плачинда, С. Колесник, у 80-ті рр. ХХ століття – М. Чабанівський, І. Чендей, Р. Федорів, В. Яворівський та ін. [265, с.97]. Емпіричні картини дійсності, створені у рамках цього жанру, нерідко підсвічуються досить прямолінійними оцінками і судженнями оповідача. З огляду на амбівалентність жанру (його проміжне становище між художньою літературою і публіцистикою) залишимо нарисовий доробок українських письменників 1920 – 1960-х рр. поза межами нашої роботи.

Сучасні літературознавці визнають, що «жанрові процеси являють собою перебудову способів організації художнього світу твору, котра відображує зміни сфери і масштабів стосунків між людиною і дійсністю, знову ж таки обумовлених рухом концепції особистості» [219, с. 29–30].

Некласична література Нового часу осмислює феномен особистості у стані діалогічної єдності двох первнів – «Я» та «Інший». Взаємини між усіма рівнями твору набувають модального характеру, цілісність сприймається як дещо «відносне і рухоме» (Д. Максимов). Позиція авторської «позазнахідності»

(М.Бахтін) спонукає читача до осмислення жанрових стратегій окремого твору, представлених у вигляді взаємодії певних жанрових матриць, типу свідомості та стильових стратегій. За спостереженням С. Бройтмана, «жанрове самоозначення художньої свідомості для автора тепер стає не вихідною точкою, а є результатом творчого акту» [410, с. 362–363].

В українській прозі ХХ століття відбувається подолання кордонів суміжних жанрів, реалізованих у тому, що анекдот, замальовка, нарис, етюд набувають подеколи ознак новели чи оповідання, у свою чергу оповідання демонструє тенденцію до розгортання в повість, а іноді навіть у роман. Мають місце також різні форми міжжанрової взаємодії (контамінація, дифузія, синтез), котрі засвідчують іманентні властивості модернізму. Письменники прагнули не просто копіювати дійсність, а заглибитися в сутність складних і суперечливих суспільних та індивідуально-психологічних процесів, розширивши виразні можливості малих епічних форм.

Аналіз численних зразків малої епічної форми демонструють таке розмаїття жанрово-стильових модифікацій основних жанроформ (новели й оповідання), що ставлять під сумнів можливість однозначного їх дефініціювання. Однак необхідно виокремити основні атрибутивні характеристики українського модерністського малого епосу: 1) відносно невеликий обсяг; 2) наявність єдиного центру зображення (одноподієвість або моноаратив); 3) інтенсивно-подієвий або екстенсивно-описовий тип розгортання конфлікту, образної системи, хронотопу; 4) більша, у порівнянні з класичною новелістикою, семантична широта і психологічна глибина зображення (семантика приватної історії одного / кількох персонажів розширюється до онтологічного формату, завдяки екзистенційній проблематиці, міфологічним елементам або філософському узагальненню); 5) відбувається ускладнення внутрішньої структури оповідання за рахунок уведення базових конструктивних принципів епічного роду; зокрема широко використовується контрапункт, принципи монтажності, зіставлення реакцій різних персонажів на одну подію тощо; 6) співіснування у різних формах різних

стильових та дискурсивних практик; 7) контамінація / дифузія / синтез різних жанрових і родових структур; 8) суб'єктивність зображеного, інтимізація людських емоцій поєднується із епічною широтою зображення; 9) розширення і ускладнення асоціативних рядів, інтенсифікація інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків.

1.3. Науковий дискурс категорії «стиль». Стильова домінанта і стильова стратегія

На тісному зв'язку між стилем і жанровою системою наголошували І. Качуровський, Д. Наливайко, О. Лосєв, О. Соколов, сучасні дослідники (Н. Бернадська, Ю. Ковалів, Н. Копистянська та ін.): «жанрово-стильові зв'язки виявляють щоразу іншу специфіку в кожному національному письменстві...» [180, с. 90]. Тимчасове зникнення чи ослаблення тих чи інших стильових тенденцій не завжди означає їхнє відмирання – «адаптаційні» інтенції стилю уможливають його відновлення за певних умов. Більшість учених пов'язують стильову поліфонію з перехідними періодами в суспільному і мистецькому розвитку, яким був, наприклад, початок ХХ ст. Іманентною властивістю модернізму є внутрішня свобода, що виявилася у розмиканні будь-яких норм і подоланні канонів, жанрових і стильових зокрема.

Дискусії навколо поняття стилю тривають понад століття. Ще в одній із ранніх статей представник російської «формальної школи» В. Жирмунський зазначав: «У поняття стилю літературного твору входять не лише мовні засоби, але також теми, образи, композиція твору, його художній зміст, утілений словесними засобами, а не такий, що вичерпується словами» [134, с. 34]. Вагомий внесок у розробку теорії стилю здійснили О. Астаф'єв, Н. Бернадська, О. Білецький, Т. Гундорова, В. Дончик, Д. Затонський, В. Келдиш, Ю. Кузнецов, В. Мельник, Д. Наливайко, Г. Сивокінь, А. Ткаченко, Ю. Шерех, Н. Шумило, Д. Чижевський та ін.

Дане поняття використовується у вузькому і широкому значеннях: від індивідуального стилю письменника (навіть поетики окремого твору) до стилю течії, напряму, епохи. На функціональності стилю наголошували Л. Новиченко, О. Чичерін, у зарубіжному літературознавстві – Р. Барт, феноменологічну концепцію стилю як реалізації творчої індивідуальності обстоював О. Шпенглер.

На сучасному етапі розвитку філологічної науки склалися два основні підходи до трактування проблеми стилю. Згідно з першим, дане поняття пов'язане з художньою формою (М. Гіршман, А. Єсін, В. Курилов, Г. Поспелов, О. Соколов), натомість інші (Д. Наливайко, В. Кожин, Л. Новиченко, Л. Тимофєєв, Д. Чижевський) наголошують на пріоритетності змістового складника даної категорії.

На думку О. Соколова, стиль реалізується через систему стильових домінант, специфіку асоціацій письменника, покладену в основу його художнього мислення, та специфічного добору певних тропів, композиційних і сюжетних особливостей, хронотопу. Типологічна концепція О. Соколова включає класифікаційні парадигми, укладені на основі множинності критеріїв суб'єктно-об'єктних відношень, зображально-виражальних інтенцій, на різних типах умовності. Відтак протиставляються віршована мова прозовій, номінативність риторичності, монологічність діалогічності [388]. «Стиль, – вважає учений, – є художньою закономірністю, що об'єднує усі елементи форми її носіїв, а також визначається ідейно-образним змістом, художнім методом і жанром» [388, с. 130]. У широкому сенсі розглядав поняття стилю П. Сакулін, якому належить поняття «морфологія стилю» (тематика, ейдологія, композиція домінантних жанрів, семантика і композиція поетичного мовлення). Г. Степанов розмежовує поняття стилю у різних царинах, підкреслюючи, що лінгвістика зосереджується переважно на мовному матеріалі, апелює до слововживання, функціональності лексичних та інших одиниць мови, а літературознавство аналізує текст як цілісність, акцентуючи на змістовій і функціональній парадигмі мовних одиниць. Продовжуючи цю думку, дослідник М. Поляков зауважив: «Твір потребує

особливої художньої інтерпретації, яка містить приховані норми літературної свідомості, правила кодування тощо, що відокремлює літературну комунікацію від загальної мовної комунікації» [344, с. 118]. Лінгвістичний підхід до тлумачення поняття стилю репрезентований у працях В. Виноградова, П. Гірса, Ж. Марузо, Ж.Женнета та ін.

На думку Д. Наливайка, «стиль – це не сама форма, не “синтез форм”, а формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, усю своєрідність “художньої мови” творів, котра, як відомо, не зводиться до мовно-стилістичних засобів, а включає й “надмовні” елементи. Стиль виявляється як на рівні окремого твору, так і на рівні творчості митця й цілих течій та напрямів» [307, с. 8]. Ю.Борев акцентує на функції рецептивності стилю, впливу на свідомість читача. На зв'язку між змістом і формою, що реалізується через стиль, наголошує М.Гіршман: «Єдність змісту і форми розкривається й конкретизується в стилі літературного твору. Саме стиль виявляє творчу, духовну індивідуальність у зримих і відчутних формах словесно-художньої виразності» [79, с. 71].

Поняття стилю пов'язується із поняттями літературно-мистецької доби, напряму, течії, школи (Б. Віппер, Д. Затонський, Ю. Ковалів, Д. Лихачов, Д.Чижевський та ін.). Спільність певних ознак на рівні змістоформи / формозмісту (А. Ткаченко) дозволяє об'єднувати письменників на основі їх творчого методу, стильових домінант в художні напрями (О. Галич).

Дискусійним і остаточно не вирішеним залишається питання про індивідуальний стиль письменника. Широко відомі афоризми Сенеки, Бюффона, Г. Флобера та інших митців про значення індивідуальності автора у творі. Сучасна дослідниця М. Коцюбинська зазначала, що «наявність авторського “Я” та його змінність у певному творі (чи групі творів) забезпечує його стилістичний лад» [цит. за: 265, с. 434]. А Дж. Каддон (Cuddon) вказує, що індивідуальний стиль – це характерна манера літературної творчості, через яку здійснюється авторське самовираження, поєднання таких різноманітних чинників, як типові

синтаксичні структури, словник, набір художніх прийомів, вибір теми та її реалізація [496, с. 209].

Близькою нам видається думка Н. Мафтин, яка розглядає стиль в органічній єдності трьох «основних її “зрізів” – індивідуально-авторського, національного і стилю доби, що виявляється на рівні антропософської константи, онтологічної детермінованості та філогенетичної мотивованості» [276, с. 11]. При цьому антропософська константа вияскравлює своєрідність «світоглядної, естетичної і поетикальної систем авторського художнього мислення», «онтологічна детермінованість стилю актуалізує проблему місійності літератури» [276, с. 9–10] і, нарешті, філогенетична мотивованість дозволяє спроектувати погляд на творчу індивідуальність митця крізь призму традиції.

Сучасна дослідниця В. Леденьова розмежовує поняття ідіолекту («сукупності формальних і стилістичних особливостей, притаманних мовленню окремого носія даної мови») та ідіостилю («індивідуальних особливостей мовленнєвих засобів, які перебувають у взаємодії з іншими стильовими елементами системи») [218, с. 38]. Відомий лінгвіст Н. Фатєєва визначає стиль як організовану структуру, що твориться з текстотвірних домінант і констант, і виділяє чотири типи елементів структури ідіостилю: ситуативні, концептуальні, операційні та композиційні «метатропи». Останні утворюють кістяк ідіостилю, а всі разом – ієрархічно впорядковану замкнену систему [433, с. 17]. О. Устюгова переконана, що стиль – це «особливий феномен, в якому органічно поєднані духовні смисли буття людини в історичному світі, культурні форми їх вираження, культурно-психологічні механізми функціонування» [429, с. 33].

Отже, *стиль* – це сукупність інтегративних та диференційних ознак, що характеризують неповторність окремого твору, водночас дозволяють на підставі схожості окремих елементів творів, об'єднувати їх в художні напрями, течії, школи. Світогляд, життєвий досвід митця, уся сукупність соціальних, історичних і культурних чинників, що виформовують його особистість, безперечно, впливають на вироблення індивідуального стилю. Не менш важливими є міра

таланту, мистецький хист і вправність (про це неодноразово говорив М.Хвильовий, закликаючи молодих літераторів опанувати ази письменницької праці). Стиль також забезпечує наступність між літературними епохами та тяглість літературної традиції. Відтак вивчення індивідуального стилю окремого митця, стилю доби, літературного напрямку чи течії передбачає врахування сукупності всіх екстра- та інтралітературних факторів.

Оскільки провідною естетичною тенденцією ХХ століття була стратегія синтезу, основоположна в естетиці модернізму, при розгляді жанрово-стильової системи української малої прози на відносно тривалому часовому відтинку, необхідно враховувати динаміку стильових домінант. Це поняття ввели і теоретично обґрунтували представники «формальної школи» (В. Жирмунський, Ю. Тинянов та ін.). Нового смислового наповнення дане поняття набуло у 1990-х рр. Ю. Ковалів розгортає таке його тлумачення: «Домінанта – стрижневий критерій певного художнього твору, стильової специфіки автора або стильової тенденції, школи чи напрямку, що визначають їхні концептуальні засади. <...> Вона може бути композиційною, пов'язуючи структурні елементи будови твору залежно від його жанрової основи. <...> Відома також стилістична домінанта, втілена в будь-якому елементі твору, що набуває визначального характеру... Вживається у системі провідних стилів, характеризує специфіку ідіостилю, частотність прояву художніх засобів, функціональне забезпечення певних метрично-ритмічних конструкцій, інтертекстів, прийоми зображення тощо у конкретних літературних творах» [264, с. 295]. Підносять значення художньої домінанти українські і зарубіжні філологи (Л. Кисельова, А. Єсін та ін.). Рисами стильової домінанти є повторюваність й усталеність, проте вона виявляє гнучкість і пластичність, функціонуючи в жанрово-стильових системах. Відтак слід відшукувати характерні для кожного письменника словесні концепти, ключові образи, лейтмотиви, улюблені теми. Сучасний учений Д. Урнов слушно радить: «пошук домінанти повинен вестися водночас із пошуком ключової ситуації,

наскрізного мотиву, в рамках якого став можливим результативний прояв певної системи стилістичних засобів» [428, с. 75].

Розпочатий на межі XIX – XX ст. процес руйнації і трансформації традиційних жанрових структур новели й оповідання як основних форм малої прози поглибився у подальшому. На основі аналізу значного масиву української літератури можна виокремити основні атрибутивні риси творів малої форми: суб'єктивність як жанротвірний і структуроделюючий чинник; домінування 1-особових наративних форм; наявність психологічного, міфологічного хронотопу, що не заперечує відчутний вплив на семантико-концептуальний рівень тексту соціально-історичної дійсності; стратегія художнього синтезу, амбівалентність структури, гнучкість форм та внутрішню «еластичність» (І. Денисюк) жанру, що виявляється у тематичній розкритості, граничній суб'єктивізації і психологізації оповіді; контамінація або дифузія поетикальних структур різних стильових течій, активне експериментаторство на всіх рівнях твору; інтертекстуальність. Факультативними стають такі елементи, як зовнішній сюжет, наявність пуанту у новелі, одновершинність в оповіданні; обмеження хронотопу однією або кількома подіями.

Окремі художні напрями і течії виробили власну систему жанрових і стильових домінант, що дозволяють розглядати певне художнє явище в багатомірності його зв'язків із попередньою і подальшою традиціями. Таким чином, стильова домінанта уможлиблює з'ясування специфіки динамічного руху художньої системи, аналіз її елементів на мікро- і макрорівнях, вписування окремих явищ в загальнокультурний контекст. Стильові форманти різних модерністичних течій нерідко взаємодіють у межах одного художнього тексту. При цьому подеколи досить проблематично визначити його стильову домінанту, оскільки формальні елементи одного стилю, використовуючись в іншому контексті, взаємодіючи між собою (дифузія / синтез), утворюють оригінальну нову художню субстанцію.

До поширених у сучасних дослідженнях, але теоретично не усталених, належить поняття стильової стратегії. Категоріальний статус у літературознавстві мають терміни «художній напрям» та «стильова течія». Термін «стратегія», запозичений із комунікативної лінгвістики, куди він трансплювався із військової справи, передбачає цілеспрямовану передачу певної інформації, сукупність комунікативних засобів, використаних із наперед визначеною метою (С. Фаєрх, Дж. Каспер, Е. Тароун, Ш. Робертс та ін.). Під комунікативною стратегією мається на увазі специфічний комунікативно-парадигмальний вимір висловлювання, який передбачає вивчення лексико-стилістичних аспектів певного тексту (Є. Ключев, І. Мельник) [178; 284].

На наш погляд, говорячи про стильову течію, дослідник має на увазі певну, цілком визначену сукупність поетикальних ознак, притаманних низці художніх творів. Як слушно зазначає Ю. Ковалів, «здебільшого течія ототожнюється з групою, угрупованням, школою, які характеризує спільна художня програма та стиль як цілісна система зображально-виражальних настанов. Течія тісно пов'язана з напрямом <...>», але є семантично вужчим і локальнішим поняттям [265, с. 481]. Але взаємодія стильових ознак на рівні контамінації, дифузії чи синтезу, притаманні естетиці модернізму, розмивання меж стильових течій, що прокладають шляхи до постмодерної «гри з читачем», закладалася на межі ХІХ – ХХ ст., особливо бурхливо і розмаїто виявилися у літературі 1920-х рр. Відтак можемо говорити про стильові доміанти на рівні конкретного твору і про стильові стратегії на рівні сукупності текстів. Наприклад, поняття неоромантизму, орнаменталізму і «романтики вітаїзму» є семантично близькими. У конкретних творах вони доповнюються елементами імпресіонізму, символізму, міфу тощо. Стратегії художньої типізації функціонально організують всю поетикальну систему окремого твору і творчості письменника загалом. Отже, під *стильовою стратегією* розуміємо сукупність стильових доміант, способів композиційної та наративної організації текстів, що об'єднують різноматичні твори несхожих за індивідуальними стилями письменників. Стильова стратегія реалізується

насамперед через специфічні лінгвістичні прийоми (стильові фігури), оказіональне словотворення, тропи. Відтак стиль є зображально-виражальним утіленням обраних автором стратегій художньої типізації.

Отже, питання широти поняття стилю, його смислового наповнення та функціонування є актуальною науковою проблемою. Спираючись на праці вітчизняних і зарубіжних філологів, визначаємо стиль як одну з провідних категорій формозмісту, що складається не лише з носіїв стилю, але вмотивовується низкою стилетвірних чинників (тематикою, проблематикою, пафосом тощо). Важливим є визначення стильових домінант як окремого твору, так і художнього напрямку, в яких у концентрованому вигляді репрезентуються загальні тенденції історичної доби. Функцію стильової домінанти може виконувати будь-який елемент твору. Індивідуальний стиль письменника має розглядатися на тлі стильових тенденцій доби, у контексті національної і у компаративних зв'язках із світовою літературою. Визначення ж стильових стратегій як спільних стильових домінант між різнорідними за тематикою і поетикою творів дозволяє визначити вектори саморуху художньої системи у певний відтинок часу.

Жанрово-стильові трансформації, що відбулися в українському літературному порцесі на межі XIX – XX ст., виявилися зокрема і в полістигнетизмі малої прози: індивідуальний стиль М. Коцюбинського засвідчив зародження імпресіоністичної стильової течії, що перепліталася з неоромантизмом; В. Стефаник сформував естетику і поетику українського варіанту експресіонізму; неоромантизм та неореалізм репрезентували окремі твори В. Винниченка, О. Кобилянської; символістські тенденції виявилися в оповіданнях М. Яцкова.

Доба зрілого модернізму засвідчила найширший спектр жанрово-стильових трансформацій, зокрема у царині малої прози.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВА ДИНАМІКА І ТЕМАТИЧНІ ДОМІНАНТИ В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ

2.1. Дискурс малих епічних форм у жанровій парадигмі 1920–1930-х рр.

Події 1917 року неодноразово характеризувалися провідними істориками, соціологами і культурологами як поворотний момент в історії ХХ століття (Е.Ласло, В. Латишева та ін.) [211; 213]. Складність періоду 1917–1921 рр. підтверджується низкою історичних фактів: наявність двох і більше владних структур з атрибутикою держави, значна амплітуда і полівекторність політичних устремлінь значних людських мас, запеклість громадянської війни, встановлення і падіння УНР і ЗУНР, утворення квазідержавних утворень (Холодноярської, Баштанської, Ямпільської, Мліївської та інших «республік»), кардинальна зміна економічних, політичних, соціальних, культурних парадигм. У лавах армії УНР воювали майбутні поети «Празької школи»; «петлюрівськими старшинами були П. Панч й А. Головка, добровольцями-кавалеристами О. Копиленко і <...> Ю.Яновський. Обов'язки <...> держчиновників УНР виконували П. Губенко (Остап Вишня), П. Тичина, Ю.Смолич» [181, с. 36]. Внутрішньо неоднозначними була політичні позиції М.Куліша, С. Пилипенка, В. Сосюри, А. Головка та ін. Про напруженість історичного моменту В. Поліщук писав: «Це покажчик інтенсивності боротьби, де аргументами – гармати, а логікою – божевілля. Хоч би почати вже творити нові культурні цінності, як творять наші сусіди. Вся сила, вся енергія нашої нації пішла зараз у політичну боротьбу, а коли являється потреба духовної поживи від сучасної нашої культури, у нас її майже нема» [221, с. 31]. Біфуркаційні процеси стимулювали грандіозну за силою енергетики, хоча дуже різномірну за якістю, естетичною вартістю літературну творчість. Однак серед негативних сторін історичного моменту слід назвати кровопролиття, знецінення людської особистості, комплекс моральних проблем, пов'язаних із війною [253].

Завдяки нелінійним зворотним зв'язкам у суспільстві можуть виникати нестійкі і хаотичні стадії, що, в свою чергу, може призвести до різних кінцевих

результатів в суспільстві на певному етапі розвитку. Це пояснює діаметрально протилежне смислове наповнення декларованого різними суспільними силами «світлого майбутнього». Окрім того, значні соціальні зрушення, а тим більше катастрофи, до яких належать війни, призводять не лише до розриву складених соціальних взаємин, але й до зниження морально-етичного рівня суспільства загалом.

Соціально-історичні зміни не могли не позначитися на розвитку мистецтва загалом і літератури зокрема. Специфікою вітчизняного письменства була його пріоритетна роль в суспільно-ідеологічному вимірі, націєконсолідуюча функція. Як слушно зазначив Ю. Ковалів, «ідеться про відродження, перманентні хвилі якого є чи не єдиною базовою платформою національного життя, коли з кожної чергової катастрофи поставала нова генерація, пасіонарна творча меншість, представлена переважно письменниками, закладала свої підвалини, аби – вкотре! – фатальні, переважно зовнішні сили поруйнували незавершену будову, уламки якої в майбутньому правили б за матеріал наступному поколінню, хоча будівля, враховуючи проект попередньої, уже відрізнялася від неї, оскільки відновлювалися не старі форми, а творчі сили, означені панівним для кожної доби типом світосприймання» [180, с. 101]. Відтак у критиці навіть склалося два метафоричних означення щодо творчих сил 1920-х років: «розстріляне відродження» (термін Ю. Лавріненка, вірніше польського публіциста і видавця Єжи Гедройця у листі до нього, що маркує творчість найбільш талановитих письменників, котрі і були знищені сталінською репресивною системою внаслідок своєї неординарності, вільнолюбства і патріотизму; Ю. Луцький назвав їх «нескореною літературою»), а також «червоний ренесанс» (за висловом Р.Корогодського, «полонене відродження», що репрезентоване іменами Д. Бузька, М. Ірчана, П. Панча, М. Бажана, О. Копиленка) [325, с. 6]. Окрім цих сегментів літературного процесу слід виділити групу митців, названих Л. Пізнюк «задушеним» або «пресованим відродженням» (А. Любченко, І. Сенченко та ін.) [цит. за: 325, с. 6].

У низці фундаментальних праць культурологічного спрямування в метрополії і в діаспорі (серед авторів – В. Дончик, М. Жулинський, Ю.Лавріненко, М. Попович, Ю. Шевельов (Шерех), Вал. Шевчук та ін.) справедливо стверджується, що початок 1920-х років – це епоха емоційно-інтелектуального піднесення й розширення виражально-художніх можливостей українського красного письменства. «Народ-титан рве небо, хоче розкрити його тайни, хоче бачити зорі, оволодіти світом. Тіла напружені, ллє кров гаряча, в муках радісна творчість і мука в радісній творчості. Ні, ні, задовольнятися сталими формами, старим оджившим змістом не можна. Не треба традицій, не треба минулих святощів, тільки дивитись уперед. <...> Невпинний заклик до активного життя, до борні, до творчості – основний мотив нових наших поетів», – зазначено у передмові до «Червоного вінка» (1918) [221, с. 20–21].

Амбівалентність авторського світосприймання детермінувала появу антиномічних моделей світоустрою: хаологічна модель світу (Н. Лейдерман) співіснувала з космологічною. Ідеологічне й художнє суперництво цих філософсько-художніх моделей призвело до виникнення низки бінарних опозицій на всіх рівнях структури художніх текстів (концептуальному, образному, композиційному, поетикальному). Настрої пересічного українця тих буремних літ точно відтворив М. Майський в оповіданні «Учитель Вагута» (1925), що концептуально перегукуються з відображеною М. Коцюбинським («Лялечка») і В.Винниченком («Студент») кризою народництва: «Ввижалась революція, яка зразу переконає всіх, хто проти народу, в своїй правоті, і щастя прийде зразу, просто, як встає сонце ранком.

А тут прозаїчні роки напруженої боротьби, жорстокі роки, повні крові.

Облік революції пройшов перед Вагутою тут, на селі. Він бачив, як селянин стріляв селянина, і дивно було Вагуті, – *як може інтелігенція на чолі з Леніним стояти за таку революцію, вести її утворювати? І здавалося, що є в цьому велике якесь непорозуміння, якась жорстока безглуздість*» (збережено мову оригіналу, курсив мій. – С.Л.) [273, с. 14].

«Перехідність» епохи 1917–1921 рр. відчувалася і художньо переживалася переважною більшістю учасників літературно-мистецького процесу. Те, що в результаті революційних зрушень і національно-визвольних змагань мав розпочатися новий етап суспільно-історичного процесу, усвідомлювалося всіма без винятку учасниками тих подій. Хаос, руйнівний на поверхні соціальних стосунків, водночас приховував у своїй глибині віяло мистецьких перспектив. Неоднорідність й амбівалентність дійсності вмотивовувала використання якомога ширшого спектру художніх прийомів у побудові моделей художнього світу. Найадекватнішим художнім вираженням зміненого світовідчуття і світорозуміння стала «романтика вітаїзму», обстоювана і проголошена М.Хвильовим. Письменник стверджував, що він та його однодумці «... не тільки відчуваємо запах наших днів, але й аналізуємо всю складність переходового періоду» [447, с. 421].

Доба «горожанських воєн» (М. Хвильовий) внутрішньо змінила пересічну людину, сформувавши амбівалентні варіанти «культурно-історичних типів» (М.Кодак). Відтак основна увага письменників була зосереджена навколо психологічних зрушень, зумовлених зміною соціальної та аксіологічної парадигм, «відмінністю між видимою і латентною психікою», що «увиразнює нові каузальні джерела художніх мотивацій» [183, с. 17].

Докорінні зміни в суспільстві детермінували небачене вивільнення творчої енергії, що, як магма у вулкані, не припиняла кипіти і лише чекала слушного моменту. Молодь активно долучилася до творення новітнього мистецтва. Ю.Лавріненко в антології «Розстріляне Відродження» твердить, що на початку 1930 року в українській літературі активно працювало 259 авторів, після 1938 року їх лишилося 36 [209, с. 6]. Насправді ці цифри далеко не точні. Біобібліографічний словник А. Лейтеса і Яшека налічує близько 1400 імен письменників, котрі надрукували власні твори за перше пореволюційне десятиліття [220]. Звичайно, не всі вони були рівнозначні в художньому сенсі, але подібна активність свідчить про небувале духовне піднесення. Тому завдання

поновлення літературних репутацій знищених у сталінських таборах письменників – одне з актуальних завдань сьогодення. «Наші видання забутих чи призабутих письменників мають супроводжуватися новими літературознавчими підходами до оцінки тогочасної соціально-політичної і культурної ситуації і до їхньої творчості. І ця оцінка не може обмежуватися лише фактом опублікування, потрібен насамперед серйозний аналітичний розгляд творчої спадщини в контексті культурної ситуації», – слушно наголошував М. Жулинський [136, с.15].

«Рухливість» жанру у малому епосі виявилася в еволюції жанрових конвенцій тобто «наявних в тій чи іншій культурі в певну епоху правил, що визначають спосіб кодування тексту, селекції і комбінації мовних одиниць і спосіб його декодування» [374, с. 10]), а також у зміні змістової, кількісної і формальної складових художнього тексту. В епоху деканонізації, а особливо в XX столітті відбулося розмивання міжжанрових кордонів у творах малої прози, що знайшло відбиток у структурі текстів.

В українській літературі пореволюційного десятиліття на рівні жанрової системи відбулися значні зміни: на перший план висунулися різні форми лірики (переважно громадянсько-активного спрямування) і малої прози. На периферії до певного часу перебували середні і великі епічні форми, стрімкий розвиток яких припадає на 1926–1929 рр. Інтенсивність розвитку новелістики в перехідні епохи насамперед пов'язана зі специфічними інтенціями жанру: «...оповідання – це найбільш цікава “форма часу”; він завжди виступає поворотним моментом історико-літературного процесу. <...> Новелістична модель світу не претендує на охоплення багатоплановості життя, вона не береться освоювати “всезагальну сув'язь подій”. Це під силу лише романам. Зате в новелістичній моделі світу один-єдиний епізод покладається в центр художнього всесвіту, і якщо в ньому художник дійсно вловив сутність щойно народжених протиріч, то цей епізод набуває значення “доленосної миті”...» [219, с. 213].

Як уже зазначалося вище, в «епохи жанрової модальності» (С. Бройтман) кардинально трансформується структура усіх жанрів, особливо ж це стосується

«неканонічних» роману й оповідання. Спостереження над еволюцією української малої прози ХХ століття переконливо демонструють наявність біполярних процесів у жанровій системі: смислова і поетикальна *дисиміляція*, прагнення до індивідуально-авторського міфотворення, з одного боку, і міжродова / міжжанрова / міжстильова *дифузія* як домінантна стратегія художнього мислення, з другого. Про це писав С. Єфремов: «...характерне явище останніх літ – це мінливість, текучість, несталість напрямів, настроїв, угруповань, навіть засобів творчості. <...> Дуже легко виникають «нові» напрями, але так само легко й зникають. <...> усе це снується довгим разком, хвилюється, підживає, занепадає і якось не може ніяк відстоятися в щось міцне й тривке. Зовні дає це ілюзію ніби шумливого життя, а насправжки виходить здебільшого на ефемериди, на шумовиння, яке несеться суєтливо на бурхливій хвилі, але само і не бурхливе, і не хвиля, а так – мана одна, непорозуміння: хаос, а не справжня навіть, як зараз побачимо, й диференціація» [132, с. 612–613]. Подібний критицизм був характерний для рецензій тих літ, він присутній також у відгуках М. Зерова, О.Білецького, не кажучи вже про тенденційну критику О. Дорошкевича, В.Коряка, Б. Якубського та ін.

Щодо стилістичних стратегій, слід відмітити домінуючий розвиток романтичних та експресіоністичних тенденцій, що були художньо і настроєво-емоційно найбільш адекватними для вираження революційного пориву, зламу попередньої традиції, якісного стрибка вперед. Необхідно наголосити, що провідною тенденцією доби «червоного ренесансу» була стратегія **синтезу**, що виявлялася на всіх рівнях художнього твору (від фонетичної організації тексту до композиційно-архітектонічного і навіть візуально-графічного оформлення, а також сугестивного ефекту у читача). Цю тенденцію підкреслював 1926 року А.Лейтес: «Натуралізм, романтизм і реалізм, імпресіонізм – всі ці категорії переплітаються між собою в наші дні. Ми живемо в добу **дифузії** (виділення моє. – С. Л.) літературних жанрів, – логіка твердих тіл (*logique des solides*), про які колись говорив Бергсон, остаточно зникла...» [222, с. 10]. Сучасна дослідниця

В.Агеева слушно зазначила: «... (Реалізм, натуралізм та імпресіонізм були трьома стильовими напрямками в руслі єдиного типу творчості). А поряд з цим бачимо і розквіт суб'єктивних стилів, зокрема неоромантизму, експресіонізму. Дещо пізніше утверджується авангардистська, “ліва” проза, хоча значних успіхів в руслі цього напрямку не було досягнуто» [4, с. 12].

Розгляд літературного процесу через тріаду взаємопов'язаних літературних категорій *метод (напрямок) – жанр – стиль* уможливорює цілісне осягнення складного і сповненого суперечностей явища, якою є українська мала проза ХХ століття. Оскільки, починаючи з кінця ХІХ століття, реалізм тісно взаємодіяв з різними стилями модернізму, найтісніше – з імпресіонізмом, у творчості окремого письменника часто спостерігаємо співіснування і дифузії різних модерністичних стратегій. Відтак йдеться про визначення стильової домінанти в тому чи іншому зразку малих епічних форм. Аналіз творів відбувається на трьох рівнях – змістово-образному, жанрово-стильовому, подеколи на мовному.

Значний масив української новелістики не можна зредувати лише до кількісного накопичення матеріалу – відбувався інтенсивний духовний пошук: з одного боку, художньо втілювалася хаологічна модель світоустрою [255], а з іншого, – в глибині жанрової системи визрівала тенденція до формування нової, космологічної моделі буття. Ідейні та жанрово-стильові пошуки вітчизняного письменства відбувалися в силовому полі між цими полюсами.

Більшість митців радо сприймала усі суспільні зміни, вбачаючи в них шлях до оновлення держави і культури. Ю. Меженко наголошував на важливості збереження тяглості традиції: «Натовп, що руйнує старе і намагається утворити нові цінності, більш вартісні з його кута зору, не хоче визнавати старих, нібито доказаних аксіом <...> Творчі сили, що в сьогоденній час повинні творити щось нове, ще нечуване і ніким не передбачене ще вчора, не встигли дійти до тями від того нападу на всі традиції і звички, на яких зараз наліплено етикетки з плямуючим написом “не гідно народові”, не можуть стати на ґрунт міцними ногами, не можуть знайти того, що зветься “внутрішнє самовиправдання

творчості”» [301, с. 65]. Його точку зору підтримав І. Майдан (Д. Загул): «Поезія національного визволення випереджала самий факт визволення на цілі віки. Поезія революції йшла завжди перед самою революцією, вона утворювала той рух, той загальний настрій, який охоплював широкі верстви і кола громадянства і спонукав їх до визвольного руху. На чолі визвольного руху, як з одного боку – національного, і з другого – соціального, стали люди, які раніш творили ці ідеології пером. На чолі українського національного визвольного руху стають поперемінно українські письменники, “діячі пера”, а не політики і не “діячі меча”» [301, с. 81–82].

М. Зеров влучно сформулював унікальність своєї доби: «Ніколи ще не було у нас такого багатства сюжетного матеріалу, як тепер. Велика європейська війна, три роки найнесподіваніших зв’язків межі людьми, найгостріших ситуацій, образів; потім – революція, горожанська війна, тисячі сторінок героїзму і малодушества, пориву й запічництва, найхімерніших, найнеможливіших випадків і строгої невідхильної закономірності суспільного життя. А поруч з цим – скільки засобів стилістичного оформлення матеріалу, яка сила дороговказів і зразків!» [147, с. 517]. На протигагу тенденції до розмивання і навіть нівелювання сюжетності у жанрах малої прози, відбувалася і протилежна – до формування гостросюжетної фабульної новели, що була зумовлена не в останню чергу впливом західноєвропейських і американських зразків [275]. Про це відверто писали М.Йогансен і О. Слісаренко.

У процесі формування власної інтерпретаційної моделі жанрово-стильової системи 1920-х років, бралися до уваги не лише художні набутки визнаних майстрів слова, але й твори маловідомих і забутих письменників, тих, хто «замовк» (як, приміром, Марія Галич), або змінив вектор творчих зусиль (Н.Забіла й О. Копиленко перейшли в дитячу прозу). В ході дослідження актуалізовані імена і літературні репутації низки митців, проза яких розглядалася вперше (В.Алешко, П. Ванченко, П. Голота (Мельник), О. Громів, П. Лісовий, В. Нефелін,

Галина Орлівна, В. Стеблик, О. Свекла, В. Чередниченко, Л. Чернов (Малошийченко) та ін.).

2.2. Дифузія жанрових структур у модерністському малоформатному дискурсі

Аналіз новелістичного масиву 1920-х років переконує реципієнта в інтенсивному процесі актуалізації жанрової модальності, відбувався інтенсивний жанрово-стильовий пошук, результатом якого стали міжродові (епос / драма, епос / лірика) і міжжанрові синтетичні моделі. Унікальність, пластичність, змістова місткість і виразність малого епосу дозволяли митцям розширяти художні інтенції жанру до безкінечності. Також відбувався процес *розмивання жанрових меж*, коли генологічну природу окремого тексту однозначно ідентифікувати ставало дедалі важче: оповідання нерідко розширювалося до формату повісті («В огонь та хугу», «Штаб смерті» Г. Шкурупія (у виданні 1925 р. жанрова природа твору позначена автором як повість, а вже через рік як оповідання, хоча обсяг – близько 70 стор. – наближує текст до повісті), Г. Епик «Під лісом», «Чорний Борух», «В жовтневу ніч», «Восени»), «Дні юності» А. Любченка мають авторське жанрове означення «оповідання», хоча це повість (64 с.). «Внутрішня міра жанру» (М.Бахтін) у таких творах, як «Блискучий погляд», «Червона купіль», «Над ополонкою» Д. Косарика-Коваленка, «Шляхами вогненними» Н. Романович-Ткаченко, «Яхта “Софія”» І. Дніпровського також тяжіє до повістєвого формату.

Одним із напрямків міжжанрової асиміляції є поглинання більшими епічними формами менших: майбутні розділи «Чотирьох шабель» і «Вершників» Ю. Яновського друкувались як окремі новели на шпальтах часописів (наприклад, «Рейд» – у «Житті і революції», 1926, № 2–3), а потім були об'єднані в синтетичний жанр роману в новелах. [Докладніше про це: 83]. З оповідання «Брати» Г. Епіка розрослася повість «Зустріч»; А. Любченко публікував твір «Незнані гості» як уривок з роману «Книга радості» [48: 1927, № 2, с. 94–111], а

В. Вразливий – «Кабаре “Після бурі”» (уривок з повісті «Паштетня») [173: 1924, № 1, с. 101–123].

Окрім міжжанрового, мали місце поодинокі випадки *міжродового* синтезу [243]. Міжродова дифузія (епосу і драми) уможлиблювала зокрема трагіфарсове, буфонадне моделювання аномальної дійсності, що реалізувалось у сатиричних і гумористичних творах. Гротескне художнє полотно творилося шляхом контамінації атрибутивних ознак літературних родів: епічна сюжетна оповідь доповнювалась наявністю ремарок, драматургічним записом діалогів, своєрідним графічним оформленням. Прикладом такої дифузії є гумореска «Хитрий лікар» (1932) В. Чечвянського з жанровим підзаголовком «Жарт на одну дію» [457, с.147–151], гумореска «Недокінчена розмова» І. Підкови (В. Алешка) має діалогічну будову, характерну для драматичних творів при повній відсутності ремарок, крім вказівок на адресанта [6, с. 28–30].

У працях літературознавців ХХ століття неодноразово наголошувалося на зв'язку між новелістикою і романними формами. Завдяки відносній сюжетній простоті, смисловій стислості, відтак конструктивній лаконічності, мала форма «відкриває широку дорогу для експерименту» [478, с. 147–148]. Звичайно, у процесі творення будь-якого твору актуалізуються різні жанрові механізми: «Новела, що становить строго організовану цілісність, подає найпростішим чином (шляхом додавання) визначену складну форму, тоді як оповідання, не накладаючи жодних обмежень на послідовність викладу, його однорідність і неперервність, може шляхом внутрішнього ускладнення, специфіки викладу і переплетення мотивів, включенням описів, усілякого дидактичного та іншого матеріалу, перетворитися у таку складну форму, як роман» [411, с. 246].

Однією з провідних жанрових тенденцій доби стала **«романізація»** малих форм. Мала проза 1920-х років нерідко зазнавала стилізації під більш великі структури, відтак візуально й графічно оформлювалася подібно до роману – відмітимо і тенденцію до сегментування оповідань на частини або розділи. Іноді оповідання, не виходячи квантитативно за межі жанру, було структуроване за

жанровим зразком роману. Так, наприклад, оповідання М. Хвильового «Іван Іванович» має поділ на 7 пронумерованих розділів, кожен із яких починається стислою анотацією, що виділяється графічно (розрядкою, відбивкою). А оповідання М. Хвильового «Ревізор», «Щасливий секретар», «Синій листопад», «Чумаківська комуна», «Я (Романтика)» складаються із пронумерованих частин без додаткових елементів. Таку ж структуру відмічаємо і в творах М. Кутинського «Без крил» (8 частин) та «Остання видра» (4 частини), А. Бушлі «На хуторі» (7 частин), Д. Борзяка «У монастир» (10 частин), М. Івченка «Світляки» (5 частин), Г. Орлівни «Іліштва (3 життя сураїв)» (13 частин). Гумореска О. Вишні «Чухраїнці» складається з передмови, 3 розділів і післямови [249].

Результати тяжіння малого епосу до великого іноді фіксувалися в заголовкові: «Держись, хлопці! (*Роман* в частинах з епілогом і мораллю)», Остапа Вишні, «*Життя* Гая Сергійовича Шайби» (1931) М. Йогансена. Іноді архітектонічні елементи мають власні заголовки: наприклад, оповідання Віталія Чигиріна «Під ковперами» (1932) архітектонічно складається з 7 частин: «Розділ перший: Випадок у вільхах, або До чого спричинився засмальцьований зеленкуватий кашкет; Розділ другий: Маринка. Що трапилось на річці...» і т.д. [460, с. 52–91]. Прикметно, що текст сегментований подібно до романної форми. Дисиміляція різноманітних жанрових форм трансформується і на родовий рівень тексту: 5-й розділ побудований за каноном драматичного твору, позбавлений будь-яких «поширювачів» у вигляді інформації про мізансцени чи психологічні портрети учасників дії; текст діалогізований і графічно оформлений за зразком драматичного; кожна репліка авторизована, персоніфікована, наприкінці розділу містяться короткі ремарки. Подібні тексти зазвичай мають графічні особливості: нумерацію частин, всередині цих розділів може міститися інтервальна відбивка або трикрапка, що маркує поділ на підрозділи. У таких творах зазвичай присутні й інші компоненти рами твору (епіграф, посвята, передмова, дата в кінці тексту) [253].

Інший варіант «наслідування» малої прози жанрової структури роману полягає у моделюванні діалогу автора / наратора з уявним читачем, застосування прийому псевдопочатку. Прикладом такої новели є «Ордер № 712099» (1925) В.Ярошенка. Даний текст містить кілька ознак романної структури: архітектонічне членування тексту на п'ять пронумерованих частин; кількаразове відкладання початку розгортання сюжетної пружини: «Я покепкував трохи з читача, пообіцявши, що “з цього, власне, й починається оповідання”, в той час, як воно почалося з того дня, коли на трьох робфаківців – Митьку, Ваську й Герваську залишилося в “касі”, тобто у кишені у Герваськи, 2 ½ карбованця срібла, строком на 5 днів» [489, с. 17]. Іронічний модус художності (В. Тюпа) реалізується на рівні мовної організації тексту, в репліках юнаків, а також у грі з реалістичною традицією, що передбачала моделювання правдоподібності шляхом накопичення фактографічних деталей. В. Ярошенко наводить величезну кількість точних деталей, дат, імен, які не зіграли жодної ролі в сюжеторозгортанні, наприклад, проживання в окремій кімнаті у помешканні столоначальника покоївки Пріськи Горобчишиної, безіменного шевця та інших: «І, нарешті, в четвер 23 серпня 1924 р., коли тов. управдел з райміліції (він же бувший столоначальник) пішов уперше на відкриті збори комосередку при місцевкомі №3, злочасну кімнату під антресолями взяв на облік агент жилвідділу за №2759307, в присутності члена Д.К.К. й управдома, абсолютно на законній підставі» [489, с. 17]. Заголовок новели вказує на оригінальний спосіб розбагатіти, придуманий трьома робітфаківцями. Прийом травестії, характерний для естетики бароко, актуалізує свою первинну функціональність – виявляє дотепність і вигадливість студентів (відчутне «двійництво» із «мандрівними дяками»).

«Романізація» малої епічної форми також представлена у творах «Весняна повідь» Т. Болотька, «Дні недавні» М. Кутинського, «Фесько Андибер» І.Сенченка та ін.

«Стратегія літературного оповідання як вторинного мовленнєвого жанру, – обґрунтовує Н. Тамарченко, – характеризується, з одного боку, концентрацією

уваги переважно на “одній персоні”, з іншої, – воістину *романною тематичною широтою*, що сягає традиції життєписів і дозволяє зробити предметом художньої уваги практично будь-яку сторону індивідуального людського життя» [408, с. 73]. Діапазон варіацій подібної художньої рефлексії може коливатися від монументального оповідання до ліричного.

Інша тенденція – центробіжна – репрезентує розпад цілісного тексту на **фрагменти**, коли спостерігається мозаїчність у будові художньої моделі світу, монтажна композиція створює ілюзію сегментованої дійсності. Так, К. Поліщук створив цикл із семи новел, який так і назвав – «Фрагменти життя» (1919 – 1921). Тенденція до розподібнення, фрагментування фіксується у заголовках художніх текстів (Д. Борзяк «*Записка* (з минулого)», Ю. Будяк «*Записки* вчителя», Ю. Вухналь «*Записки* Митьки Голомозого», «*Нотатки* молодого автора», О. Градовський «*Глава* з ненаписаного (*зарисовки* в профіль)», Ю. Дольд «*Щоденник* людини, яка старіється», О. Свекла «*Уривок* із одного щоденника» тощо). Заголовки типу «записки», «нотатки» вказують на сегментування дійсності, акцентують на суб’єктивності зображального й оціночного компонентів у творі. Окрім того, важливу семантичну функцію відігравали також підзаголовки творів. Поряд із функцією конкретизації, доповнення, жанрового маркування (у творах В. Алешка, П. Ванченка, В. Охріменка, С. Пилипенка та ін.), іноді підзаголовки вступали в оксюморонні зв’язки із заголовком, маркуючи іронічний модус художності: А. Гак «*Некролог* (*гумористичне* оповідання. З нотаток колишнього білого емігранта)», В. Поліщук «*Мертвяк* (*гротеск*)».

Бажання зафіксувати кожен мить життя, надаючи їй особливої значущості, унікальності й водночас усвідомлюючи циклічну повторюваність подій, цілком відповідає концептуальній метонімічності оповідання. Таких немов би «уламків» великої форми у 1920-ті роки з’явилося немало (Д. Бедзик «*Пісня* заводу (*уривок з повісті*)», 1925; В. Воруський «*Ви чуєте?* (*уривок з повісті*)», 1925; В. Вразливий «*Вона* (*уривки з біографії*)», 1924, Є. Яворовський «*Циганський Борька* (*уривок з повісті*)», 1929). Для таких творів характерна мозаїчність композиції

(використання принципу монтажу в кіномистецтві), зміна «фокалізації» (В. Тюпа) і типу наратора, зміщення або взаємонакладання різних просторово-часових шарів.

Жанр фрагменту, зародившись в епоху романтизму, актуалізувався в світовій і в українській літературі на межі ХІХ – ХХ ст. Як метафорично точно означив смислопороджуючі чинники цього процесу Т. Адорно, «потріскування реальних антагонізмів <...> примушує обірвати єдність, відкрити форму, дати висловитися реальним антагонізмам, перейти від форми як тотальності до відкритої форми» [492, с. 231]. Посилення ваги кожного слова у фрагменті була помічена російським «формалістом» Ю. Тиняновим: «Слова, непомітні у величезному просторі поеми, набувають надзвичайної значущості в маленькому просторі фрагменту» [420, с. 43].

У працях В. Беньяміна, Т. Адорно, Д. Фрісбі, Д. Хеймана, С. В'єти та ін. розглядаються проблеми модерністської образності, «відкритості» твору. Ніцшеанство, феноменологія, психоаналіз, пізнаючи дух «присмеркової Європи» (О. Шпенглер), відмічали внутрішню уламковість буття і свідомості європейської людини, що трансформувалися з урахуванням соціально-історичних і етнографічно-ментальних чинників на українському ґрунті. «Відкрита форма модерністського фрагменту співвідноситься з образами хвороби, катастрофи, зламу, – на відміну від фрагменту романтичного, де панувала іронія. Відкрита форма стала новим етапом збільшення ролі читача у естетичній події твору, позаяк проблемність задуму й невизначеність меж фрагментарного твору надають особливої ваги інтерпретаційним можливостям читача, реакція якого є необхідним компонентом концепції модерністичного твору» [196, с. 8]. Німецький теоретик В. Беньямін запропонував означувати спосіб побудови модерністських творів як *констеляцію*, що передбачає поєднання рівноправних між собою частин тексту за принципом сурядності, доповнюваності. Прикладом реалізації такого роду художнього мислення є «Арабески» М. Хвильового і «Козуб ягід» В. Поліщука.

Формальна конструкція тексту фрагмента нерідко домінує над змістовою складовою. Марковані автором у підзаголовку як нариси «Червоні паростки» І.Ковтуна, «167 (нарис із фронту)» Х. Майстренка, «Убивство» П. Лісового мають всі ознаки жанру новели. Гостросюжетну новелу «Вільно святкуємо!» І.Ковтун називає у підзаголовку фрагментом, проте вона являє собою зразок «новели акції» (І. Денисюк), в якій йдеться про героїчну загибель комсомольців від рук повстанців і про помсту за них.

«Фрагментами» означували жанрові модифікації своїх творів В.Чередниченко («Мандрівка до читачів»), фрагментарна форма притаманна низці творів Г. Косинки («За земельку», «Вечірні тіні»), жанр «арабесок», фрагментарних у своїй онтологічній сутності, репрезентований в одноіменній новелі М. Хвильового. Іноді функція уривка, фрагмента заявлена вже у заголовку: «Із книги світання (Гаптовані думи)» (1925) Н. Щербини [48: 1927, № 3, с. 47–48]. Автор пафосно оспівує Україну і навіть далеку екзотичну Індію. Романтично піднесені величні пейзажі складають художню тканину даного твору.

Фрагментарність художнього образотворення в добу модернізму набуває значення атрибутивності. Тож протилежним напрямком до «розпорошення» є **циклізація** – об'єднання самодостатніх завершених фрагментів за тематичною, образною, стильовою ознакою. Циклізація як творення багатокомпонентної художньої цілісності був одним із продуктивних у 1920 – 1930-ті роки способів розширення жанрових меж і виражального потенціалу малих епічних форм. Кожний твір циклу становить завершене естетичне ціле, проте усі твори загалом утворюють форму вираження авторської свідомості. За влучним виразом М.Бахтіна, цикл виявляє «власне, процес вловлення» неготової дійсності, динамічної, такої, що перебуває в активному русі й розвитку. Циклізація в українській літературі не набула такого значного поширення, як у російській відповідного періоду, проте деякі зразки заслуговують на увагу.

Одним із проявів циклізації було об'єднання окремих творів малої форми у збірки, що відображувалося у заголовках або підзаголовках: Вразливий В.

«Шість оповідань»; Громів О. «Революція (три оповідання)»; Епик Г. «Полохливої ночі (три оповідання)»; Копиленко О. «Кара-Круча (три оповідання)»; «Іменем українського народу (п'ять оповідань)»; Пилипенко С. «Любовні пригоди (п'ять оповідань)»; «Кара (чотири оповідання)»; «Під Черніговом: Три оповідання»; «Тисячі в одиницях: Збірка оповідань»; Худяк В. «Переможці степу (двоє оповідань)» та ін. Ці та подібні «записки», «нотатки» та інші жанрові форми, зберігаючи естетичну самодостатність, об'єднуються у збірники або цикли, внаслідок чого загальне семантичне поле розширюється і відбувається прирощення загального смислу внаслідок взаємонакладання семантичних кодів. Кожен окремий твір перетворюється на частину макротексту, формуючи феномен збірності.

У циклі К. Поліщука «Фрагменти життя» (1919) відбуваються одномоментно два контрверсійні процеси – циклізація і фрагментування. Цикл включає 7 епізодів, кожен із яких має заголовок: I і VI – питальні («Да, ну?!», «Невже так?!»), решта – називні речення («Їх кінець», «Останній день», «Вуалька», «Коханки немає», «Мовчанка»). Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (розповідає про себе) рефлексує з приводу приватних і суспільних проблем (серед них – зрада коханки, спогад про страту «переможених», споглядання міського вечора, романтичне побачення з чарівною незнайомкою тощо). У циклі пунктирно намічені проблема маргінальності («–Мої селяни, з мого ж таки села!.. Боляче мені. Що я, полонений містом, тепер став чужий для них...») [341, с. 219], болісні роздуми про майбутнє («Розгнуждане місто шепче камінням про *останній день*, а через те ніхто не хоче думати про “завтра”. Є одно шалене “сьогодні”, яким живуть многі. Добре тому, хто може жити лише сучасним і не зазирати в майбутнє, але я мушу зазирнути в лице Великого Прийдешнього») [341, с. 219]). Завершує цикл фрагмент «Мовчанка», в якому зображене гостре протистояння політичних сил (твір був написаний у Кам'янці восени 1919 року): денікінці проводять мітинг перед населенням, арештовують випадкового юнака, назвавши «більшовиком», а ввечері почалися

каральні акції – «на дзвіниці задзвонили “на гвалт” і одночасно, разом, в декількох місцях заторохтіли кулемети» [341, с. 227].

Забутою нині письменницею є Н. Суровцова (1896–1985), новела-спогад якої «Весно! (Із циклу “По той бік”» (1924) була вміщена у першому числі альманаху ВАПЛІТЕ за 1927 р. Одвічні екзистенційні проблеми життя і смерті романтично контрастують: «Ніч безконечна, ніч прозора, як кришталь, осіння мрійлива нічка. / А нагорі змагається зі смертю людина. Іде звіряча боротьба, і раз за разом летить у синій спокій за відчинене вікно стогін, зойк, то, здається, останній захриплий крик передсмертного кохання» [48: 1927. – № 1. – С. 51]. Традиційні мотиви долі, контрасту кохання і смерті, весни і згасання балансують на межі імпресіонізму і романтизму.

Найвищим досягненням в українській прозі 1920-х років в аспекті циклізації виявився «Червоноградський цикл» І. Сенченка (1901–1975), що складався з повістей і оповідань, написаних у цей період: «Паровий млин» (1926), «У золотому закуті», «Історія однієї кар’єри» (1926), «Подорож до Червонограда» (1927), «Червоноградські портрети» (1928), «Фесько Кандиба» (1929, в першій редакції «Фесько Андидер»). Ґрунтовне дослідження міжтекстових зв’язків циклу було здійснене М. Гнатюк [82]. Пізніше «червоноградський цикл» був доповнений низкою нових творів. Серед вказаних творів до малих епічних жанрів належать твори «У золотому закуті», що репрезентує тип соціально-побутового реалістичного оповідання з детективно-пригодницькими елементами, та «Історія однієї кар’єри» – зразок авантюрно-біографічного оповідання.

Оригінальністю авторського задуму відзначається цикл С.Скляренка «Оповідання про почуття» (1936), що складається з семи творів, у заголовки яких винесені абстрактні іменники: «Геройство», «Пильність», «Мужність», «Вагання», «Сором». Отже, відбувався інтенсивний й водночас екстенсивний процес «нарощування потенціалу жанру» (О. Пономарьова) не лише в форматі окремого твору, але й ансамблевого комплексу.

2.3. Типологія жанрових модифікацій української новелістики

Прагнення пізнати внутрішні зміни, що відбулися з людиною у першій третині ХХ ст. на рівні індивідуальної свідомості, обумовило реактуалізацію різних жанрів *психологічної* та *соціально-побутової прози*, створеної переважно у традиції української реалістичної прози (твори І. Андрієнка, І. Багряного, Д. Борзяка, Г. Брасюка, П. Ванченка, В. Вражливого, М. Мінька, В. Підмогильного, М. Хвильового, В. Штангея та ін.). Менш відомими широкому загалові зразками у цьому сенсі є оповідання С. Пилипенка «Товариська послуга», «За віщо? (З щоденника сільської вчительки)», «Коли батько плакав» [330], В. Штангея «До великого міста», «Наймичка», «Образа», «Злочин у степу» [477] та ін. У цих та десятках інших зразків малого епосу відбилася контрверсійність жанротвірних процесів, як-от тенденція до суб'єктивізації і розмивання фабульності твору, на відміну від обстоюваного конструктивістами тяжіння до сюжетності.

Сучасний літературознавець І. Денисюк розмежовував і навіть протиставляв «новели акції» і психологічні новели [104; 105]. Майстрами «новели акції» у 1920–1930-ті роки виявилися І. Андрієнко, М. Йогансен, О. Слісаренко, Ю. Смолич, Г. Шкурупій, В. Штангей та ін. Так звані «сюжетники» – ті, котрі декларували і втілювали в художній практиці принципи белетризації літератури, – намагалися побудувати твір захоплююче, динамічно, надати сюжетові стрімкості. Протилежною тенденцією було неоромантичне заглиблення у внутрішній світ особистості, що розмивало сюжетно-фабульну структуру твору.

Соціально-психологічне оповідання у літературному дискурсі 1920–1930-х років займало провідне місце і представлене сотнями творів малої форми, що належать десяткам письменників. Репрезентативні з точки зору проблематики і поетики представлені у відповідних розділах роботи.

Жанр «*різдвяного оповідання*» у світовій літературі сформувався у творчості англійця Ч. Діккенса («Різдвяна пісня у прозі»), російських письменників поч. ХХ ст. (А. Чехова, І. Буніна, І. Шмельова, Л. Андрєєва, Ф. Сологуба та ін.). Дискурс жанру передбачає показ чуда, збудження релігійних почуттів реципієнта,

наявність щасливої кінцівки. У зарубіжній літературі «різдвяне оповідання» демонструє моральне піднесення особистості, почасти «виправлення» головного героя. В епоху модернізму жанрові модифікації трансформуються в антижанрові утворення, коли замість гармонії всесвіту і людського духу художньо моделюється «мінус-гармонія». Прикладом адаптації на українському ґрунті цієї жанрової структури є оповідання І. Андрієнка «Різдвяний гість» (1927) [10, с. 30–41]. Психологічне оповідання автор доповнює елементом таємниці, що розкривається у несподіваній розв'язці: голова конезаму Секлета упізнала у бурлаці-старцеві колишнього гайдамаку, який звалтував її як дружину червоноармійця вісім років тому. Після наруги народився її єдиний син Васько. Упізнавши в обірваному старцеві свого кривдника, Секлета реалізувала своєрідну помсту: прийняла його в сім'ю, а коли він освідчився їй у коханні, розповіла йому правду і вигнала геть. Майстерність письменника реалізована у виразному психологічному малюнку описаних подій, у глибокому проникненні у внутрішній світ людини. Образ Різдва як вселенської гармонії є діаметрально протилежним пеклу, втіленому в дійсності. Жанр «різдвяного», як і пасхального, оповідання семантично сконцентрований на мотиві духовного прозріння / каяття і духовного звеличення людини. В оповіданні І. Андрієнка таке духовне прозріння відбувається з колишнім гайдамакою. Він просить Секлету стати його дружиною, але горда жінка проганяє його геть. Біблійний мотив гріха і покути доповнюється мотивом вигнання блудного сина.

Інтертекстуальні зв'язки наближення / відштовхування позначають оповідання М. Ірчана «Апостоли» (1927). Паралелізм образів Танаска Гордійчука і Сина Божого, його дружини з Св. Варварою моделюють святкову атмосферу Свят-вечора. Проте радість різдвяного вечора змінюється на драматичну картину смерті старого Івана (який алюзійно зближується з образом Івана Дідуха з новели В. Стефаника «Камінний хрест»). Таким чином, відбувається жанрова *модифікація різдвяного оповідання та його асиміляція з соціально-психологічним.*

Тенденція до суб'єктивізації оповіді, що активно розвивалась у пореволюційне десятиліття, спричинила актуалізацію жанру *біографічного оповідання*, що передбачає насамперед психологізм, достовірність і наявність гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації (за класифікацією В.Шміда, оповідач другого ступеня, що розповідає власну історію [474]). Оповідання О. Досвітнього «Фріц і Йоганн» (1929) репрезентує цей мало розроблений в українській літературі 1920-х рр. жанр. В образі юного Йоганна Байхера реалізується прозора алюзія з життям відомого німецького поета Йоганнеса Бехера, твори якого неодноразово друкувалися на шпальтах часописів «Життя і революція», «Червоний шлях» та ін. О. Досвітній був особисто з ним знайомий, високо цінував його революційно-закличну поезію.

Різновидом біографічного оповідання є *автобіографічне*. Прикладами жанрово-стильових модифікацій даного жанрового різновиду є «Автобіографічна новела» (1929) О. Слісаренка, «Три сторінки» (1930) А. Дикого, «Моя автобіографія» (1927) Остапа Вишні. Автобіографічну прозу визначають такі риси: фактична основа (реальні події), «тотожність автора, наратора і головного героя; суб'єктивізм оповіді», першоосібність, «ретроспективність викладу подій, наявність автобіографічного часу; комунікативний характер оповіді», психологічність, рефлексія [377, с. 11].

Жанр автобіографічної новели недостатньо поширений в українській літературі, проте він знайшов свого гідного продовжувача в особі О. Слісаренка. «Автобіографічна новела» (1929) складається з яскравих епізодів-спогадів автора, що завершуються філософськими роздумами про плинність часу і місце людини у ньому: «Двадцять дев'ять років, що в них вмістилося дві революції та кілька воєн, кардинально змінили співвідношення між людьми, і я, як ніколи до того, відчув слизьку гіркість минулого й міцну шкаралущу сучасного» [380, с. 56]. Жанрова природа твору вирізняється суб'єктивізмом, вибірковістю вражень і спогадів, що окреслюють семантичні і психологічні пріоритети мовця (композиційне кільце утворює образ дороги в місто, звідки вирушає у велике

життя 9-річний хлопчик, а в кінці твору – зрілий письменник повертається до міста, в свою стихію); медитативно-замріяна тональність твору дещо романтизує реалістичну поетику новели. Новелі притаманні сповідальність, монтажність ретроспективної композиції, психологічна акцентуація деталей. Відмітимо структурно-нарративну подібність із «Зачарованою Десною» О.Довженка.

Прикладом автобіографічного оповідання є твір А. Дикого «Три сторінки» (1930) з епіграфом із І. Франка. Сюжетну основу твору складають спогади наратора про раннє дитинство. Хлопцеві дуже хотілося вчитися, але в нього «не було ні батька, ні чобіт» [107, с. 36]. Автор докладно описує тягар роботи в кузні у місті, куди віддала в науку мати, голод, знуцання хазяїна. Психологічним зламом для оповідача стала смерть матері. Далі його життєвий шлях привів на завод. Таким чином, А. Дикий розкриває типову долю свого покоління. Також зразком жанрової модифікації автобіографічного оповідання, в якому контамінуються дискурси белетристики з епістолярним жанром є «Лист до друга» (1926) В. Вражливого.

Своєрідною жанровою контамінацією агіографічного і біографічного оповідань є «Пацан» (1928) І. Багряного. Серед атрибутивних жанрових рис агіографічного тексту традиційно Біблія відіграє роль прототексту, наявні дидактичність («життєпис канонізованих християнською церквою духовних та світських осіб, що були зразком для вірян»), ідеалізація головного героя, «канонічність структури (вступ, основна частина, славень), опис чуда» [264, с. 29]. Оскільки житійна література виконувала повчальну функцію, за описом життя героя мав простежуватись вічний, позачасовий смисл. В оповіданні «Пацан» І. Багряного, спостерігаємо ознаки реалістичного оповідання-біографії (стисла розповідь про втрату хлопцем батька у Першій світовій війні, злидні, що привели матір до жебрацтва, втеча Кольки з дому, його знайомство з червоноармійцями на чолі з Голубом / Голубівим). Елементи експресіонізму включаються у структуру твору в момент, коли 9-літній Колька випадково відстає від ешелону [22, с. 48]. Власне, з цього моменту починаються Кольчині «ходіння

по муках»: хлопчик залишився сам, без будь-якої допомоги. Засобами експресіонізму (зображення розірваної дійсності крізь «нервову» сприйняття дитини) письменник зображує екзистенційну самотність людини у ворожому світі. Протинявшись кілька днів голодним, Колька знайшов осліглу матір на паперті замкненої церкви. Подальші події розгортаються у трагічний бік за допомогою висхідної градації – змерзлу матір хлопчик вважав умерлою, тож тинявся від двору до двору, просив їсти у німців, що окупували місто (зображені події зими 1918–1919 рр.), проте скрізь наражався на зневагу і знущання. Випадкова німецька куля у спину смертельно поранила хлопчика, функцію янгола-охоронця у творі виконував старий селянин, який намагався врятувати дитину, але всі його зусилля виявилися марними. Поневіряння, яких зазнав «пацан» Колька, врешті мученицька смерть в ім'я «нової релігії» – ці сюжетні елементи уможливають віднесення даного твору до жанрової модифікації *агіографічного оповідання*. Стилїстика твору демонструє органічне поєднання реалістичної та експресіоністичної стратегій при домінуванні першої.

У жанрово-стильовій системі української новелїстики окремий сегмент репрезентує проза, стилїзована під інші жанрові матриці, – *записки, щоденники, листи* тощо. Лїнгвостилїстичні особливості подібних текстів вивчали С. Антоненко, С. Богдан, Н. Журавльова, О. Галич, В. Кузьменко та ін. У даних жанрових модифікаціях (новела-лист, оповідання-сповідь, оповідання-щоденник) актуалїзується суб'єктивність світобачення, реалїзована через образ гомодїєгетичного наратора. Прикладом жанрової модифікації оповідання є «Листи з Криму» Б. Тенети (1926), винесені в заголовок збірки 1927 року [407]. Гомодїєгетичний наратор в екстрадїєгетичній ситуації («зацікавлений свїдок», за Л. Мацевко-Бекерською) Альфред оприлюднює перед читачем листи до нього, написані товаришем Іваном, котрий і є головним героєм оповідання. Структурно твір складається з обрамлення (вступу-презентації і фінального коментаря Альфреда) і трьох Іванових листів. Функціонування листа як мовленнєвого жанру в структурі оповідання («текст у тексті») творить полісуб'єктну діалогїчну

структуру. Епістолярна форма віддзеркалює зміни всередині модерністської парадигми, зміщуючи семантичний акцент із зображення зовнішнього світу на внутрішній. Подібна структура виявляється в потрійній системі опозицій, співвідносних з трьома аспектами «жанрового цілого» (М. Бахтін): 1) листування і обрамлення (композиційно-мовленнєвий аспект); 2) сюжет листування і життєвий сюжет (аспект внутрішнього світу твору); 3) вимисел і достовірність (аспект художнього завершення) (О. Рогінська). Приватне, випадкове, індивідуальне посідає дедалі більше місце в мистецькому просторі. Якщо в класичній літературі світ уключав у себе людину, то в парадигмі модернізму трансформується звична система координат: зовнішній світ трансплюється у внутрішній світ наратора, відбивається, структурується його свідомістю.

Наратологічна структура «Листів із Криму» досить оригінальна: в одному творі поєднується оповідь гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації (за В. Шмідом, первинного недієгетичного наратора) і зразки епістолярного жанру (гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації (за Л. Мацевко-Бекерською, «розповідь про себе» [278, с. 117–118]). Текст оповідання, точніше, листи Івана, насичені побутовими деталями і подробицями, що надають достовірності мовленому. Збірка репрезентує синтез імпресіоністичної та неоромантичної парадигм, містить оказіональні авторські лексичні новотвори: *скучерявлене море, згадючена стежка*. Романтичні мотиви (кохання, свободи) контамінуються із імпресіоністичною поетичною технікою: кохання / розлука відбуваються на тлі моря – символу волелюбства, стихійної непокореності, а також непередбачуваності. Письменник послуговується прийомами паралелізму і повтору: «От востаннє вечір махнув китайкою, згас, а вітер шумить, *золотиться червоним листом і грає. Золотиться і грає. І вона була золота...*» [407, с. 7]. Мелодика фрази наближає ритм новели «Мусема» до поезії – виражальні ресурси повторів посилені інверсією: «Саме отут проходила вона і загубила хустку, саме отут загубила хустку вона, як проходила» [407, с. 7]. Романтичне знайомство героїв на вузькій гірській стежці, музичні образи, море як тло подій – перед

читачем розгорнутий повний спектр романтично-символічних прийомів. Символістична поетика передбачає «космічну самотність людини», що «наповнює її щастям, бо та самотність дає їй відчутти, що вона інтегральна, а водночас індивідуальна частина космічних сфер» [407, с. 119]. Образ моря є атрибутом імпресіоністично-романтичного дискурсу, відтворює динаміку настроїв оповідача: то воно «билося внизу під ногами і дзвеніли весело скелі, а сонце сміялося золотим сміхом...» [407, с. 8], то «море цілувало скелі і сердилося» [407, с. 10]; «Я над морем сиджу і слухаю ноктюрни» [407, с. 10]. Екзистенційну глибину твору моделює конфлікт між прагматизмом і духовністю, характерний для семантичної структури низки визначних творів української літератури ХХ століття.

За визначенням М. Бахтіна, лист як своєрідна форма документально-мемуарного жанру напіврозмовного типу («первинний жанр», за М. Бахтіним) може використовуватись в художній літературі, перетворюючись на «вторинний жанр». Зразком такої синтетичної модифікації новели є «Лист» (1925) О.Кундзіча [205]. Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (котрий є alter ego автора-творця, що підкреслено іменем Олексій) репрезентує маргінальний тип людини, досить поширений у реаліях 1920-х років, був новим у художньому моделюванні дійсності. Найвиразніше цей тип художньо розгорнутий у романі В.Підмогильного «Місто» (1927). «Голос» наратора-автора семантично роздвоюється: він пафосно підносить міське життя, але читачеві стає очевидним підтекст – глибоко прихована щемлива ностальгія за сільським минулим, що концептуалізується як гармонійне, істинне, природне буття. Це роздвоєння матеріалізується у різних за стилістикою комунікативних стратегіях внутрішніх частин єдиного тексту: дещо штучно і пафосно виглядають образи заводських гудків, «чорного депо, де відпочивають паротяги, герої праці», «осередкових вечорів» (ці реалії складають «план теперішнього»). Натомість суб'єктивно-лірично забарвлені (з використанням романтичної й імпресіоністичної поетики пейзажних замальовок) спогади («план минулого», що опозиційний

«теперішньому») героя-наратора: «Друже! Як я хочу до “Азії”! <...> На роздоріжжі я. / Вийшов, а досвіток у робітничім центрі в чоло цілує. Не знає він, що пахнуть мені соняшники, і осінь така, коли вже підуть по городах телята й пошле мати вирубати грядку капусти з холодною рососою, а ранками траву застеляє пелінкою білою...» [205, с. 78]. Зорові й ольфакторні образи апелюють до чуттєвої сфери реципієнта, водночас відтворюють емоційний досвід наратора. «Сьогодні встав (снився садок, снились дуби на межі), глянув – твій лист на столі.../ – Чи приїдеш до нашої Азії? / Друже, я хочу до Азії! / Я хочу в село!» [205, с. 76]; «Друже, азіатам так хочеться до “Азії”!» [205, с. 77].

Образ «Азії» набуває полісемантичності: з одного боку, інтертекстуально діалогізується з концептуальним образом Хвильового, з другого, – вступає у підтекстову полеміку з декларованим у 1920-ті роки пріоритетом пролетаріату як рушійної сили суспільства. Називаючи анонімого «друга» відсталим «селюком» і водночас піддаючись ностальгійним спогадам про сільську красу, наратор наводить читача на думку, що його лист адресований самому собі. Подібна автокомунікація розкриває ціннісну парадигму одного із типів «героя нашого часу». Унікальність заголовкового комплексу даного твору виявляється у двох епіграфах (бінарність епіграфів спостерігаємо також у романі «Місто» В.Підмогильного): О. Кундзіч цитує вірш П. Усенка: «Ех, брат!» (емотивний вигук «ех» несе семантику жалю за втраченим) і В. Сосюри: «Місто взяло в ромби і квадрати / Всі думки, всі пориви мої» [205, с. 75]. Протиставлення міста і села кореспондує з опозицією штучного (цивілізації) і природного (що є концептуальним синонімом істинного) начал в людині і в соціумі.

Теоретичні засади документалістики (і жанру щоденника зокрема) розроблені у працях О. Галича, Д. Затонського, Н. Ігнатів, А. Ільків, Г.Мережинської, а також зарубіжних літературознавців Н. Банк, В. Барахова, П.Басинського, Н. Смолякової та ін. Генологічна специфіка щоденника наразі залишається дискусійним питанням у лінгвістиці й літературознавстві. Однак зазначимо, що даний жанр більшість науковців відносять до документальної

літератури, зокрема до мемуаристики – «це літературно-побутовий жанр, фіксація побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася; щоденник пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання» [266, с. 742]. А.Волков на основі співвідношення документального та белетристичного елементів розрізняє щоденники фактографічні, літературні і вигадані [223, с. 628]. «Центральним образом фактографічного типу щоденника досліджуваного періоду є документальний образ доби» (А. Ільків). Суб'єктивізм як атрибутивна ознака жанру є не лише засобом психологізму, але й дозволяє розкрити внутрішню конфліктність доби через призму приватного життя пересічної людини.

Жанр *щоденника* не був поширений у 1920-ті роки, відтак цікавим і достовірним свідченням бурхливих подій національно-визвольних змагань є твір В. Минка «Власть на місцях» (1928) (проміжний між розлогим оповіданням і невеликою повістю) із підзаголовком «Щоденник товариша Юхна-Пролетарського» [336, с. 52–89]. Дати під записами охоплюють 27 листопада 1919 – 23 серпня 1921 року – найбільш складний період національно-визвольних змагань. Отже, суб'єктивована оцінка подій, що відбувалися в українській провінції, пропущена крізь призму свідомості активного їх учасника. Художній простір локалізується у селах Валківського повіту на Харківщині. Через образ наратора – Петра Васильовича Юхна-Пролетарського – автор реалістично, проте з прихованою іронією розгортає образ нової влади. Ось зображуються вибори в місцеву раду: «... люди одноголосно кричали: – Хай послужить! Йому ж однаково нічого робити...

А й справді нічого: батько ще торік із дому прогнав, в батраки йти не хочеться, хожу собі, блукаю... А щоб люди їсти давали, кажу, що від денікінців ховаюся» [336, с. 53].

Соціальний критицизм звучить у його звітах у волость: у школах навчання не ведеться вже рік, вчителі не отримують платні. У 1920 році до селянських бід додається новітня «панщина» – необхідність виконувати розпорядження сільської влади. Непослідовність, а подеколи і безглуздість їхніх розпоряджень призводить

до наростання обурення серед селян. Процес бюрократизації і розростання привілеїв управлінців критично оцінені у щоденниковому записі від 21 квітня 1920 року: «Кожного дня подавай у город тридцять, а то й півсотні підвід. Та ще своїх начальників розвелося, хоч греблю гати. Кожен сопляк із папкою носитья...» [336, с. 61]; «Начальників розвелося у волості, хоч греблю гати. ...І кожен везе з хуторів сало, масло, курей, пшениці... Біда мужичкам!» [336, с. 74]. Захоплення петлюрівцями населених пунктів Харківщини взимку 1920–1921 рр. змусило актив «Просвіти» переховуватися. Промовистою є характеристика місцевого очільника комуністів – відсутність якостей керівника і господарника компенсуються комунікативними навичками спілкування з селянами: «(Решетило – дурень набитий, неграмотний, але добре матюкається, і селяни говорять, що це справжній комуніст). Прийдеться вступати до партії, а то чого доброго...» [336, с. 71]. Тож загибель цього партійного функціонера від рук махновців не викликає співчуття серед людей. Прозрозкладка, що мала форму відвертого грабунку місцевого населення, є художньо-документальним свідченням непопулярності дій влади. Згідно із щоденниковими записами, датованими 1921 роком, у волості відбулася зміна начальства, були заарештовані колишні голова волвиконкому і воєнком, а також і сам наратор, який був засуджений до п'яти років тюрми за результатами перевірки 120 селянських заяв, «в яких писалося, що я загнав куркулям двадцять десятин лісу, повідбрав у незаможників землю й повернув куркулям, що я пив, гуляв, нічого не робив» [336, с. 88]. Таким чином, В. Минко «зсередини» викриває дії нової влади на селі, спрямовані лише на особисте збагачення її очільників.

Щоденникові записи включені також у подвійну наративну структуру оповідання Ю. Гедзя (інший псевдонім – Олесь Ясний, спр. прізви. Олексій Савицький) «Автор Троянденко» (1927) [100].

Синтез художнього та офіційно-ділового стилю як зразок бюрократизації суспільних взаємин знайшли відображення у «Витязі з протоколу» (1925) І.Микитенка. Заголовок оповідання акцентує на протиставленні бездушної

бюрократичної машини та загальнолюдських цінностей. Проста людська драма – «одного вечора помирала жінка начміліції в далекому районі» [288, с. 82] – контрастує з абсурдною реакцією на смерть людини: «Секретар дивився на нього довго, незрозуміло, потім став на підлогу й підійшов на ступінь уперед.

– Померла, значить? *Зовсім* померла?

– <...> Ех, – сказав секретар, – *не по плану зробила*» (курсив мій. – С.Л.) [288, с. 83].

Лексична організація тексту (безглузде уточнення «зовсім», надмірне і контекстуально недоречне за семантикою, сухий канцеляризм «не по плану») репрезентує бездушне ставлення й абсурдне мислення членів парт'ячейки, які пропонують різні варіанти похоронного обряду дружини комуніста. Наративна структура оповідання являє собою полілог із включенням документів (протоколу засідання ячейки, заяви начміліції Гущі) і «голосу» оповідача. Психологічно тяжка сюжетна ситуація описана практично безпристрасно – усіх хвилює лише зовнішня форма похорону, натомість читач зовсім не знаходить емоційного відгуку на події ні від Гущі, ні від інших. Отже, витяг із протоколу, де затверджується план заходу, як демонструє автор, є найважливішим моментом соціологізації особи. Таким чином, моделюється «мінус-гармонія», в якій немає місця простим людським почуттям.

«Королем» готичної прози назвав К. Поліщука письменник-шістдесятник Вал. Шевчук [341, с. 687]. Атрибутивними ознаками готичного стилю є інфернальний хронотоп, мотиви розкриття жахливої таємниці, ситуації викрадення, спокушування демонічними силами героя, нагнітання страху. В українській літературній традиції елементи готики відчутні в анонімному тексті XVIII ст. «Марко проклятий», у ранніх повістях М. Гоголя («Вій», «Травнева ніч, або Утоплена»), Г. Квітки-Основ'яненка «Мертвецький великдень», О.Стороженка «Марко проклятий» та ін. Серед авторів, що послуговувалися готичними елементами, можна назвати І. Франка, Б. Лепкого, А.Крушельницького, М. Яцкова та ін.

Одним із нечисленних зразків *готичного оповідання* в українському письменстві 1920-х рр. є «Семиковецькі тіні» (1920), «Біла панна» (?) К.Поліщука. Заголовок останнього маркує головну героїню твору – прекрасну дівчину-привид, яка забирає у потойбіччя зрадливого коханого. Переплетення історично-реального плану з містично-ірреальним складає композицію оповідання «Замість казки (Із випадкових заміток)» (1921). У жанровому сенсі контаміновані елементи «різдвяного», воєнного, соціально-історичного і біографічного оповідань, а в стильовому відношенні реалістична основа твору доповнена елементами готики. Будинок барона Шодуара, куди прийшов «Я»-оповідач на побачення з колишньою коханою Сонею, нагадує середньовічні таємничі замки. Історична реальність вривається в містичну атмосферу – хазяйка квартири пояснює, що з часів ЧК, що засідала в будинку і закатувала десятки невинних людей, те прокляте місце обходять стороною. По-готичному трансформується зовнішність Соні: «— Ви мусите помститися... то все він... — прошелестіло в той час знову й по кімнаті повіяло могильним холодом. <...> Вона сміялася... Тихо, беззвучно, але жахливо і пекельно... Оголений череп світив порожняками очей, а два ряди продовгасто-гострих зубів зводилися, то розводилися, як дзьоб чорногуза... <...> Переді мною була лише одна світляна смуга місячного сяйва» [341, с. 358]. Закатована чоловіком, начальником ЧК, вона явилася як привид колишньому коханому: «Перед моїми очима, як у тумані, стояла маленька постать злоторусої Соні і її сині очі допитливо зазирали в душу...» [341, с. 359].

У жанрі оповідання право на письменницьку увагу здобувають не стільки вагомі особистості чи важливі події, але й дрібниці повсякденного життя, що неначе випадково потрапили в поле зору митця. Але за такими випадковостями таїлася важлива художня мета – побачити глибину і драматизм часу, віддзеркаленого на рівні індивідуальної долі або у свідомості «маленької людини».

Жанровим різновидом *фольклорно-фантастичного оповідання* є твори К.Поліщука зі збірки «Жменя землі (галицькі легенди)» (1921): «Там, де козаки

сплять», «Було колись», «Тіні минулого», «Казка руїн», «Заклята криниця» [343]. Письменник продовжує традиції романтичного оповідання з комплексом атрибутивних ознак: звертання до історичного минулого України, мотив «двосвіття», ідилічний або героїчний модус художності, наявність фольклорних елементів (казки, пісні, колискової, голосіння тощо), стилізація під жанри народної балади, легенди, «бувальщини», прийом метаморфози, контамінація двох часово-просторових планів – минулого і теперішнього (план дій і план розповіді про дію). Історичне тло подій віднесене до доби козацько-польських воєн або має фольклорно-абстрактний характер. Містичні елементи, прийом метаморфози асоціативно співвідносять тексти із народними казками або з ранніми творами М. Гоголя. Так, наприклад, зрадник у «Заклятій криниці» перетворюється на криницю, у «Зраді» – вішається (біблійна паралель із Юдою Іскаріотом), у «Гадові Звіринецькому» перетворюється на плазуна. Значна кількість романтично-історичних оповідань заснована на мотиві зради / покарання. Наративна структура текстів продовжує оповідні традиції народницької літератури – головний герой занотовує розповіді, які чує з уст індивідуалізованих розповідачів-селян.

У структурі оповідання О. Копиленка «Кара-Круча» з підзаголовком «легенда» (1923) переплітаються два часо-просторові пласти, об'єднані образом крутої кручі над Дінцем [188]. Вона виконувала функцію ешафота і в стародавні часи, і в період національно-визвольних змагань. Об'єктивований гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації («всезнаючий наратор у художньому світі», за Л. Мацевко-Бекерською [278, с. 117]) розгортає дві історії: у формі легенди оповідає про героїчну боротьбу отамана Крука проти панів, яких повсталі селяни скидали з високої кручі на гостре каміння (*кара* для панів дала назву кручі), а також відтворює події 1918–1920-х рр., коли денікінці стратили дев'ятьох селян-повстанців, але їхній ватажок Андрон врятувався, стрибнувши з височини у Дінець. Через деякий час він повернувся в село організувати «комунію» і хотів повернути кохану Степаниду, яку віддали заміж за багатія

Данила. Любовний трикутник призвів до трагічної розв'язки – Данило забив дружину до смерті. Фінал оповідання реалізує «дзеркальну композицію»: колись Андрона скидали з кручі під ненависні погляди Данила, а тепер Андрон стратив суперника і «класового ворога» на тому ж місці. Стиль твору романтичний, увиразнений мотивами боротьби за волю, що реалізуються у легенді, трагічного кохання і смерті, розкішними пейзажними замальовками степу і кручі над бурхливою річкою. Як «сучасна українська легенда» марковане оповідання К.Поліщука «Тіні безсмертні» (1922). Жанр легенди актуалізований в одноіменному творі М. Хвильового. Триптих із легенд, об'єднаних у цикл, складають «Легенди Поділля» А. Катранової, уміщені в часописі «Нова громада» (1925).

«Казка про смарагд» (1919) Г. Журби відроджує рідкісний у пореволюційну добу жанр *казки* [301, с. 51–62]. Образ каменю символізує дитячу мрію про красу і щастя. Оригінальним є обраний авторкою жанр, але художня довершеність казки поступається творам інших авторів (Б. Лепкого, В. Короліва-Старого та ін.).

Українська *фантастика* як літературний жанр зароджувалася і формувалася саме у пореволюційне десятиліття. Генетично закорінена в міфі, вона широко і багатогранно відтворена у жанрах усної народної творчості, і в ХІХ столітті виокремилася у цілу систему жанрів, що базувалися на категорії фантастичного. Інтерес до фантастики особливо актуалізувався у зв'язку з бурхливим розвитком науки у 1900–1930-ті роки. Категорія ірреального виконувала низку функцій: співвідносила побут і метафізичне буття, висвітлювала динаміку змін у взаєминах між особистістю і соціумом, встановлювала зв'язок теперішнього із минулим і майбутнім. Фантастика як художній прийом дозволяла осмислити зміну соціальної і морально-світоглядної парадигм, що відбулися в результаті трьох революцій і кількох воєн («Сонячна машина» (1928) В.Винниченка). Проблеми української романістики, в тому числі і з фантастичними елементами, потрапили в поле зору Н. Бернадської, М. Васьківа, О. Стужук, О. Філатової та інших сучасних дослідників.

Проте зародження жанру фантастичного оповідання в українській малій прозі досі не ставало предметом наукового зацікавлення. Межі поняття «фантастика» і «фантастичне» наразі є досить дискусійними в сучасному літературознавстві. П.-Ж. Кастекс пов'язує фантастичне із раптовим вторгненням ірреального в реальну дійсність. Французький семіотик Ц. Тодоров диференціював «фантастичне», «незвичайне» і «дивне» [416].

Фантастику розглядають в широкому і вузькому значеннях: як своєрідний художній метод (Р. Нудельман, Є. Тamarченко), як жанр / різновид / галузь літератури (Ю. Кагарлицький, В. Муравйов, Т. Чернишова, Н. Чорна), як особливий тип світосприймання і метажанр (О. Стужук). Продуктивним здобутком сучасного літературознавства є також класифікація Є. Тamarченка, який диференціював тематичні доміанти фантастичного жанру: «відкриття (просторове, наукове, філософське, духовно-психологічне); пригода (у буквальному розумінні і як внутрішній досвід, і навіть духовний експеримент); злочин (у тому ж розумінні, зовнішньому й внутрішньому); дослідження (наукове, філософське) й розслідування (детективне); катастрофа (космічна, соціальна, особистісна); подорож (просторова й одночасно духовний пошук; традиційне сюжетне обрамлення для інших категорій чи їхня сполучна основа)...» [398, с. 140–141].

Як слушно зазначають А. Волков і Ю. Попов, фантастичні твори запозичують сюжетні схеми пригодницького роману, одиссеї, робінзонади, шахрайського роману [223, с. 364]. Оскільки іманентною властивістю фантастики є певна трансформація правдоподібного в його антипод і навпаки, органічною формою втілення фантастики є новелістика, особливо романтична, що передбачає протиставлення двох світів, реального й уявного. Література модернізму активно використовувала конотативно-експресивні ресурси просторово-часових зсувів, що уможлиблювало виразність ідеалу, реалізованого найчастіше у візіях майбутнього. Соцреалізмівський догматичний вектор «з проклятого минулого – у

світле майбутнє» повністю відповідав концептуальній установці фантастики, що ідеал нерозривно пов'язувала з майбутнім.

Специфіка жанру маркована в заголовкові твору І. Сенченка «Фантастичне оповідання» (1925). Наративна конструкція твору включає діалог редактора і молодого співробітника видавництва С., які укладають угоду про написання кон'юнктурного матеріалу: «тема – меліорація, ідея – осушка боліт, висновок – товариші, вперед!; апофеоз – перемога культури над природою» [372, с. 52], а також сон С., що й складає, власне, сюжетну основу оповідання і репрезентує фантастику у вигляді соціальної утопії.

Оніричний елемент дозволяє уяві автора вільно переміщуватися по часово-просторових площинах. Оглядовий пейзаж у сновидінні наратора репрезентує образ райського саду. Звукові, зорові, просторові деталі вибудовують ідеальну модель світоустрою «доби Великих Комун» [372, с. 59]. Зображення технічної досконалості життєустрою, побутових умов (розкішні будівлі з висячими садами (інтертекстуальний перегук з одним із чудес світу), арки і фонтани) доповнене соціальною утопією: «се в плоть і кров воплотилася мрія Вінчі і Буонаротті» [372, с. 64]. Фізична краса і досконалість в «епоху Великих Комун» трансплюється в одну з найвищих соціальних цінностей.

Красуня Іраїда стає провідником С. по Країні Великих Комун. Вона репрезентує людину майбутнього. Утопічна картина, розгорнута в сновидінні С., включає як технічні (великі Будинки Праці, висячі сади, просторі проспекти, апарати для перельотів в будь-яку точку світу), так і соціальні аспекти: люди, вітаючись, не бажають здоров'я, а говорять: «Доброї праці!» [372, с. 66]. Ця деталь робить акцент на двох важливих, з точки зору автора, моментах: праця – основа життєдіяльності в суспільстві, а також тотальна перемога над усіма видами хвороб. Соціальна досконалість майбутнього суспільства виявляється у відсутності злочинності, у перемозі над старістю і смертю. Техногенний прорив, на думку І. Сенченка, відбувся у застосуванні новітньої технології – будівництві усіх об'єктів зі сконцентрованого повітря.

Але щасливе існування Майбутнього опинилося під загрозою внаслідок двох чинників: некерована природа, точніше, світовий океан, призводить до несподіваних змін – затоплення одних територій і осушення інших, з іншого боку, землі загрожує соціальна катастрофа внаслідок перенаселення. Як бачимо, проблеми, які намагався передбачити у «Фантастичному оповіданні» І. Сенченко 1925 року, досі зберегли актуальність. Загалом слід відмітити формальну недосконалість твору: відчувається невпевненість автора у візіях майбутнього, що дещо пом'якшується прогностичною функцією оніричного мотиву.

Спроба зазирнути в майбутнє організовує сюжетіку фантастично-пригодницької гуморески Ю. Вухналя «Історичний документ» (1928). Соціально-критичне спрямування твору реалізує жанрові ознаки гуморески. Сюжет оповідання простий і одновершинний: напередодні нового 2375 року Кім і Майя випадково знайшли у провінційній бібліотеці журнал за 1928 рік, де була вміщена карикатура на п'яницю. Навіть професор-філолог не зміг розшифрувати підпис під малюнком: «Яка там зануда ботає, що я буцой?» [66, с. 30]. Сатиричний ефект моделює включення арготизмів в художній стиль мовлення. Отже, на думку автора, люди майбутнього навіть не знатимуть, що таке пияцтво. Прикметною ознакою твору є вживання жаргонної лексики і навіть арготизмів, що відіграють характеротвірну функцію викриття примітивізму «людини минулого».

Цікавим оповіданням, що проклало шляхи української наукової фантастики, є «Афарбіт» (1923) С. Пилипенка. На сюжетно-образному рівні спостерігаємо інтертекстуальні сходження з «Людиною-невидимкою» Г. Велса: «Її нема, цієї казки. Вона стала дійсністю, як стають дійсністю всі казки наших прадідів, перетворені в реальне життя могутньою силою сучасної науки. <...> Я реальними зроблю стародавні казки про шапку-невидимку» [330, с. 83]. Образ винахідника-дивака корелює із згаданими у творі Фаустом й А.Ейнштейном.

Проблема доцільності використання наукових досягнень була однією із центральних в низці наукових антиутопій: в «Сонячній машині» В. Винниченка реалізована одвічна мрія людства про «манну небесну» – завдяки геніальному

винаходу братів Шторів люди подолали проблему голоду. Але це призвело до зворотного результату – вони втратили людську подобу, перетворившись на мавпоподібних істот. Отже, В. Винниченко не переоцінює моральний рівень сучасників – лінощі дуже швидко розкладають людину зсередини.

У жанрі чарівної казки важливу роль відіграють міфічні предмети-помічники з утилітарними функціями (чарівне блюдечко, килим-літак тощо). В оповіданні С. Пилипенка «Афарбіт» в оригінальний спосіб обіграна технологічна новація, яка відкриває перед людиною безмежні можливості. Відверто декларована опозиційність до роману Г. Велса обґрунтовується лідером «Плугу» політичними мотивами: доктор Гріффін опинився у становищі гнаного, зацькованого звіра унаслідок, по-перше, недосконалості свого винаходу, а по-друге, через егоїстичне прагнення володіти світом. Це призводить його до страшної загибелі. Концепція англійського фантаста опозиційно спрямована проти образу надлюдини, що обстоювався у філософських теоріях Ф. Ніцше та його послідовників, а також неодноразово репрезентована у світовій літературі.

На відміну від англійського попередника, винахідник у С. Пилипенка – німецький «фельдшер», котрий вивів формулу чудодійної рідини, афарбіту, що перетворює будь-який матеріальний об'єкт на невидимий, вбачає ціль і сенс свого відкриття у славі. Честолюбство ученого-генія призводить до згубних наслідків: наратор викрав чудо-суміш і електричний прилад, необхідний для її застосування. Імпульсивним порухом людини, що випадково отримала практично безмежні можливості, стало перетворення в невидимку револьвера. Дана предметна деталь видається нам вельми промовистою: ідеологічне нагнітання «полювання на відьом», тобто активізація у засобах масової інформації 1920-х рр. ідеї викривання «ворогів» призвело до незворотніх наслідків у психічному здоров'ї пересічного громадянина – першорядним обов'язком він уважав боротьбу з політичними опонентами.

Первинним мотивом використання чудодійного афарбіта наратором в українському творі є зведення політичних рахунків і перемога над ворогами: «І

Петлюру б укоцав з усіма його прісними, і всіх кандидатів колишніх, сучасних і майбутніх царів та гетьманів, і фашистським штабам переполоху наробив би, і жандармам спокою б не дав... Ех, ловко було б!» [330, с. 85]. Дискусійно трансформована Ф. Достоевським ніцшеанська ідея «надлюдини» («Тварь ли я дрожащая или право имею?») була оригінально інтерпретована С. Пилипенком: «Треба буде скрізь записки лишати: “я, великий червоний месник, невидимою своєю рукою покарав цього контрреволюціонера. Так буде й усім, хто насмілиться зняти блюзнірську руку на червоний прапор. Я скрізь і ніде. Нема рятунку від моєї руки. Бережіться невидимої карі”» [330, с. 85]. У внутрішньому плинні свідомості наратора відбувається концептуалізація ідеологічних настанов суспільства: «Надприродний містичний жах охопить їх. Він *паралізує* їхню свідомість, *дезорганізує* їхні лави, *посіє* внутрішню *ворожнечу*, *недовір'я*. Кожний *замкнеться* в собі й *тікатиме* від своїх спільників, бо не знатиме, де знайде його невидима рука червоного месника» (курсив мій. – С. Л.) [330, с. 86]. Власне, перед читачем розгорнута стратегія внутрішньої будови тоталітарної держави.

Наратор мріє прислужитися цьому режимові, але насправді здійснює низку хуліганських вчинків, демонструючи внутрішню бездуховність й розумову обмеженість: побив товсту перекупку, що торгувала на розі вулиць, «...скинув брилика в якоїсь огрядної пані-непманки. Висмикнув із камзольки в когось годинника й кинув долі. Зірвав у генерала еполети. Сіпнув за бороду важного пузія. Дулею протяг по носі модника-джигуна. Кинув недокурка в декольте розмальованої цяці. Го! Скрізь скандал, бешкет, гвалт» [330, с. 87].

Топоси вулиці, театру, королівського палацу корелюють із внутрішньою динамікою головного героя: відчуття свободи змінюється мотивом гри (промовиста деталь – у театрі йшла вистава Гете «Фауст»), а завершується все ганебною панічною втечею додому, доки афарбіт не припинив свою дію. Як і в оповіданні І. Сенченка, онейричний мотив стає структурно- і композиційно твірним. Композиційну рамку складають топоси пивного бару, де засинає і прокидається головний персонаж. Відтак прийом сну виконує ту ж функцію, що і

в І. Сенченка, – підкреслити неймовірність та ірреальність усього зображеного у творі. Фікціональність сюжету опонує морально-етичному підтекстові оповідання: людина не зросла духовно внаслідок революційних змін, навпаки, отримала ще більше можливостей виявити свою гріховну і нищу природу.

Отже, науково-технічний поступ, як довели українські письменники, не є гарантом побудови утопічної моделі суспільства, оскільки еволюційні трансформації в свідомості пересічного громадянина відбуваються значно повільніше. Можливість виявити владу над іншими нерідко призводить людину до саморуйнації, до психологічної або моральної катастрофи. Людина тримає в руках величезну владу над природою і людиною, але не в змозі правильно розпорядитися нею.

Фантастика як жанрова основа твору дозволяє вільно моделювати дійсність, взаємини між людьми і їх взаємодію з природою. Порушені у зазначених творах проблеми не втратили своєї актуальності: відповідальність ученого за результати і сферу використання винаходів, морально-етичні питання, пов'язані з новими можливостями людини, взаємини між владою і науково-технічним прогресом тощо.

Закладена у 1923–1925 роках традиція української наукової фантастики плідно розвивалася і далі. Наприклад, оповідання В. Владка «Мати Всіх Квітів і Всього Живого» (1930) репрезентує різновид пригодницької фантастики, а «Ракетоплан С–218» (1930) демонструє розвиток жанрового різновиду «космічної фантастики»: у творі розвиваються проекти «порятунку людства» від космічної катастрофи. Перетерпівши низку украй складних випробувань і небезпечних пригод, інженер Андреев разом із астрономом Гріверсом рятують людство від неминучої загибелі. Як бачимо, оповідання В. Владка – новий варіант біблійного міфу про всесвітній потоп і Ноїв ковчег.

О. Бердник, М. Трублаїні, В. Владко репрезентували, користуючись класифікацією Г. Гуревича, пригодницькі різновиди фантастичної прози (тематично – космічну, технологічну і власне пригодницьку фантастику). У добу

панування соцреалізму фантастика зближувалася з міфом, набула особливої популярності серед читачів різних вікових груп. Хоча слід зазначити, що фантастичний елемент дедалі більше почав відігравати ідейно-пропагандистську роль.

Говорячи про елітарну літературу 1920-х рр., не можна оминати увагою й елементи масової, зокрема детективного дискурсу, що функціонально репрезентує ідеологічну модель. Жанр детектива передбачає «особливий вид художньої оповіді, у центрі якої – процес розслідування злочину й ідентифікації злочинця» [223, с. 145]. Щодо статусу детективної літератури думки учених розходяться – одні вважають її окремим жанром, інші – різновидом пригодницького жанру. Говорити про детективні твори у 1920-ті роки у вітчизняному письменстві не випадає, проте елементи детективного жанру відчутні у соціально-реалістичному оповіданні «У Вовколівці» (1925) П. Крижанівського [202]. На побутовому рівні описується діяльність кооперативу на селі, який очолює чоботар Підметка. Народна логіка пайовиків («через злодія злодійство запобігатимемо») призначила ревізором колишнього злодія Зубка. Кульмінаційним моментом оповідання стало пограбування кооперативу. Усі підозри впали на Підметку. Проте єдиним свідком крадіжки виявилася дитина – маленький син Підметки, який ще не вмів говорити. Справжнім злодієм виявився Левко Паньків, а розплутати справу допоміг малий Вася – він спокійно реагував на всіх слідчих і односельців, але побачивши Левка, зайшовся плачем і показував на нього пальчиком. Обшук міліції дав результати – у помешканні Паньківа були знайдені мічені гроші. Використання детективної фабули в ідеологічному контексті розгортається у новелі І. Андрієнка «Червоний кашкет» (1926) [10, с. 63–73], в якій розслідується вбивство сільського міліціонера. У 1930-ті роки детективний код відіграватиме дедалі більшу ідеологічну роль у становленні соцреалізмівського канону. Псевдетективний сюжет із фінальним самовикриттям істинного обличчя або соціальної ролі героя складають основу сатиричних оповідань «Батистова історія», «На понт», «Золоті

зуби» П. Іванова [150]. Пригодницько-детективні сюжети розгортаються в оповіданнях І. Сенченка «В порту» [291, с. 29–33] та «Обер-жулік».

Новела «Секретар наркома» (1934) Віт. Чигирин розвиває традиційну новелістичну модель, що тяжіє до жанрової стратегії *анекдота*. Дріб'язкова побутова подія – знайомство юнака з дівчиною у міському парку – дозволило авторові порушити низку соціальних проблем: взаємин провінції зі столицею, суперництва між Києвом і Харковом: «Що там у вашому курному Харкові? – жартівливо кпинила дівчина. – Хіба то столиця була? Ось Київ – це інша справа. Це природний центр» [459, с. 137]. Та найголовніше у творі – становлення новітньої номенклатури, привілеї і становище в суспільстві молодих владних структур. Безробітний Аркадій представляється Таїсі шанованим чиновником, але пуант новели викриває його обман. Натомість Таїса виявляється справді секретаркою наркома, і вона пам'ятає Аркадія: «Пригадуєте Трушівці і колгосп, де ви були рахівником? Ви нам ще всю роботу провалили...» [459, с. 45]. Композиційний прийом «перевертання», характерний для анекдота, влучний пуант дозволяють авторові зняти маски з героїв і продемонструвати їхню істинну сутність. Зазвичай, цей прийом виконує сатиричну функцію.

Жанровою модифікацією новели-анекдота сатиричного спрямування є «Проклятий телефон» (1926) П. Іванова [151]. Комічна ситуація купівлі за 4,5 тисячі карбованців «скрипки Страдіварі», що виявилася дешевою підделкою, висміює марнославство новітніх «господарів життя» – непманів Михайла Йосиповича і його дружини Сари. Новела-анекдот Ол. Громіва «Лірика буднів» (1926) [62: 1926. – № 13. – С. 14–18] вістря сатири скеровує проти графоманства, що стало актуальною проблемою часу. Непмани Клавдія Петрівна і її чоловік, дізнавшись про розміри гонорарів за вірші від наратора-сусіда, почали писати десятки поезій і розсилати їх по всіх редакціях, сподіваючись на великі заробітки.

Анекдотична структура новели найчастіше контамінується з комічно-іронічним модусом художності. Проте іноді анекдот трансформується в драму чи *трагіфарс*, як, наприклад, у новелі М. Йогансена «Гнилизна» (1925). Іронічна

авторська характеристика головного персонажа Павла Явня («Не те, щоб він вірив в те, що має бути комуністичний лад, скоріше він хоче, щоб йому було добре. Він комуніст-індивідуаліст!» [159, с. 107]), побудована на оксюмороні, виявляє тип дрібного пристосуванця, яких немало подибуємо в літературі цієї доби. Автор вдається до прямого сатиричного викриття внутрішньої сутності персонажа: «Для того, щоб зробити кар'єру, Явневі треба вступити до партії. Потрібну термінологію й лозунги Павлік давно засвоїв. Він має в минулому деякі гріхи й партквиток йому доконечно потрібний» [159, с. 107]. Сатиричний модус перетікає у трагікомічний, коли Явень іде на квартиру до повії, знаючи наперед, що там знаходиться мрець; обіцяє допомогти грошми на поховання і мало не вступає з жінкою у зв'язок у сусідній з покійником кімнаті. Функцію кульмінації і новелістичного пуанту відіграє остання фраза тексту, в якій розпачливий зойк, звернений до небіжчика, належить Люсі Явень. Момент викриття / упізнавання оприявнює приховані сторони обох героїв (пристосуванство і аморальність Павла, а також зрадливість його дружини). План фікційної реальності (добропорядної радянської сім'ї) виявляється цілком суголосним тенденціям аморальної дійсності. Пуант в останній фразі замикає композиційне кільце, що розпочинається із заголовка. Фінальне зривання масок трансформує анекдотичну ситуацію в трагіфарс.

Комічний модус художності реалізується переважно у жанрі анекдота, екстрапольованого зазвичай у сферу приватного життя індивіда (М. Йогансен «Рахунок» (1925), В. Чередниченко «Перша вистава» (1925)). Так, наприклад, *новела-анекдот* Л. Чернова «Про лікаря Перегуду і фармацевта Басіса» (1929) [456, с. 171–178] розгортає комічну ситуацію: досвідчений ловелас Перегуда розкриває своєму сором'язливому приятелеві прийоми залицяння до жінок. Навчання просувається успішно. І маючи намір познайомитися з коханкою Басіса, лікар Перегуда зустрічає власну дружину. Новелістичний пуант вміщено в останній фразі новели, автор дотепно і ошадливо використовуючи засоби художньої виразності веде оповідь, що завершується фінальною катастрофою і

дзеркальним семантичним перевертанням: ретельне виконання усіх настанов, даних із благими намірами, приводить до протилежного результату.

Непорозуміння, що призводить до неочікуваного результату, відтворене у новелі С. Пилипенка «Гріх», в якій випадковий мешканець готелю, «старий чекіст», підслухавши репетицію п'єси В. Винниченка, сприйняв її як контрреволюційну змову [330, с. 178–181].

Включення елементів народної *частівки* знаходимо у популярній в 1920-ті роки гуморесці А. Гака (Антоші Ко) «Радіо-інваліди» (1926) [16]. Популярність даного твору пояснюється його злободенністю: мріючи про технічний прогрес, наратор заздрить сусідові, який має радіо. Прагнення оповідача до технічного прогресу завершилося фатально – упав з даху, коли прикручував антену, прямо на голову квартирній хазяйці. Комічна ситуація завершується все ж таки щасливо – одруженням «радіо-інвалідів».

Новела-пародія Ю. Жилка «Беатріче» (1927) [339: 1927, № 6, с. 4–7] цікава не лише інтертекстуальним контекстом (романтик-наратор оспівував прекрасну незнайомку, зустрінуту на вулиці, як Данте – Беатріче), але й несподіваним пуантом: юнак так і не насмілився познайомитися, жодного разу не заговорив до своєї мрії, але зустрівся з нею в суді, де йому присудили платити аліменти на дитину Лілі–«Беатріче». Доказами в суді були свідчення працівника тресту, у якого закоханий наратор запитав ім'я красуні, а також його листи до неї, сповнені кохання. Таким чином, Ю. Жилко дотепно модифікує романтично-ідеалістичну традицію, трансформуючи її в анекдот з традиційним образом хитрої жінки й ошуканого нею простака-чоловіка.

Жанрову модифікацію *іронічного* оповідання розробляє Л. Чернов у творах «Фабрика богів» (1927) [62: 1927, № 29, с. 10–11] та «Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго» (1927) [62: 1927, № 41, с. 2–3]. *Героїчно-пригодницьке* оповідання репрезентоване творами В. Минка «Люди повітря» (перша назва – «Swa № 2») (1927), «Поміж двох станцій» (1929), «Випадок коло мосту» (1928).

Оповідання А. Пателя «Випадок у хуртовину» (1929), побудоване за композиційним принципом нанизування цікавих історій, що алюзійно нагадує кумулятивну побудову «Декамерона» Дж. Боккаччо: твір складають кілька розповідей про любовні пригоди [291, с. 45–48].

Осібне місце в художньому дискурсі пореволюційного десятиліття займають оповідання В. Винниченка «Білесенька» (Сент-Клер, 1926) і «Стелися, барвінку, низенько» (Зеллендорф, 1922) [50], що репрезентують жанрову модифікацію *оповідання-ідилії*. Дані твори не належать до кращих у творчому доробкові письменника, радше демонструють пошук ним гармонії в чужорідному середовищі в еміграції. Умовність антропонімів головних героїв (Ді і Нун) абстрагує конкретно-реалістичну ситуацію щасливого медового місяця молодого подружжя, трансполуючи її у філософсько-дидактичну історію про «примноження добра на землі»: випадково знайдена занедбана кішка, прозвана Нун Білесенькою, до безхмарності щасливого кохання додає нову барву – спонукає молодят до спільної відповідальності «за тих, кого приручили» (А. Сент-Екзюпері). Серед поетикальних особливостей твору відмічаємо простий побутовий сюжет, безконфліктність, автобіографічний елемент (бездітне подружжя опікується кішкою), ідилічний часопростір (абстрактний будиночок, втоплений у зеленому морі саду, дія відбувається навесні, що асоціативно співвідноситься з образом райського Едему), щасливу кінцівку.

Епічність, утілена в розмаїтті представлених соціальних і психологічних проблем, у жанрах малої прози контамінувалася з суб'єктивністю, оскільки завжди пропускала крізь призму свідомості автора або наратора. Прагнення вхопити «летючу мить життя» (О. Олесь) або вираження безпосередньої емоційної реакції на подію призвели до розвитку процесу, протилежного до «романізації», – редукування художнього тексту до гранично стислих форм, до суб'єктивізації та ліризації оповіді.

Синтез ліричного й епічного первнів імплікують генологічні ознаки *етюда* – невеликий обсяг, «переважно безфабульний твір настроєвого характеру» [264,

с.358]. «Поряд із поняттям етюда вживають його синоніми – студія, образок, шкіц, ескіз, що вказують на свідому незавершеність твору» [264, с. 358]. Проте етюд В.Нефеліна «З глибини» (1927) має фабульну завершеність: на початку твору, подібно до Стефаникової «Новини», сповіщається про розв'язку – наведена газетна замітка про смерть учителя Іполіта Сагайдака в лікарні [336, с. 166–182]. Тож текст етюда зосереджує увагу читача на передумовах трагічної події. Жанрова модифікація реалізується в кількох аспектах: по-перше, обсяг – 16 сторінок – перевищує звичайний розмір етюда; по-друге, твір не зовсім безфабульний: з окремих деталей, фрагментів читач відновлює хронологію подій – Іполіт випадково поранився металевою кулькою, що призвело до ампутації ноги. Болісне переживання безпорадності внаслідок каліцтва і складає основний текст твору. Несподіване рішення юнака працювати кочегаром у панцернику в іншому районі невмотивоване, що свідчить про недостатню художню вправність автора. Під час першого рейсу потяга парубок отримав смертельне поранення. Смерть головного героя у лікарні, винесена в абсолютний початок твору і повторена у кінці, утворює композиційне кільце. Жодної соціальної чи ідеологічної складової у творі не подибуємо. Натомість вмотивовано психологічний стан персонажа, що виявляється у зовнішніх діях (постійне нервово куріння юнака) і в сугестивно наснаженому пейзажі, що демонструється через суб'єктивність його свідомості: «Тоскно все. Темнішає земля, оголилися, чорніючи, тини, небо затяглося каламуттю й висне за деревами, висне над ними, спускаючи додолу бліді, нечесані коси, волочачи брудні потоки по розгрозлих стежках. Ні звуку, ні світлої плями; тільки одно тоскливе шелестіння, тільки мутна, порижіла зелень і сіре небо. Так нудно, так сумно...» [336, с. 174]. Внутрішній сюжет твору кореспондує з епіграфом, узятим із З. Фрейда: «Спокій і досягнення спокою – ось найбільша втіха людини» [336, с. 166]. Внутрішнє заспокоєння головного героя досягається у смерті, відтак відносимо твір до екзистенційної новелістики.

Жанр етюда також репрезентують «Вартовий Чапалко» Б. Антоненка-Давидовича, «На милицях», «Колоски», «Діти», «Маківка», «Орішина» А. Бушлі (І. Чаплі), «Переможець» Ю. Смолича, «Суворий професор», «Подарунок» В.Чередниченко.

Жанровою модифікацією етюда є *мініатюра*, що не була поширеним жанром у 1920-ті роки, проте маємо високохудожні зразки цієї форми – твори Г.Михайличенка «Кольорові аркушики» (вид. посмертно 1928), Ю. Будяка «Радощі», «Цвілий хліб», «Перешкода», «Місто зруйноване», «Чудовисько більшовицьке» (1927) і менш вдалий – «Дніпрельстан» (1927) Ю. Жилка.

Прикладами *шкіців* – миттєвих безсюжетних замальовок – є «Вогники» А.Паніва, «Літо» і «Місто» А. Комашки, «Два малюнки» І. Драгунча [338: 1922, 15 квітня, с. 3]. Вони позначені рисами імпресіоністичної поетики і відтворюють світовідчуття наратора / ліричного героя у певну мить життя: «Коли свіжим цілунком чоло моє цілує рання весна, на душі мені робиться солодко й трішечки сумно... Сумно і надійно... <...> Озимина у зеленій оздобі до чорних ланів залицяється любо, а вітрець ласкаво їх кісоньки чеше...» (А. Панів «З плугом») [338: 1922, 15 квітня, с. 3]. У даному уривку розкішна метафоризація образу весняного поля, інверсійна побудова фрази, з одного боку, відтворює романтичне світовідчуття автора, а з іншого, символічно заглиблюється у фольклорно-міфологічні джерела народної образності. Даний твір репрезентує жанрову модифікацію ліричного шкіца.

Шкіц П. Панча «У Валках на базарі» (1923) являє собою побутову замальовку, подану у формі полілогу. Конфліктна ситуація на базарі виникла внаслідок зіткнення двох возів, а посилилася внаслідок незручності розташування стихійного торговища посередині дороги. Гранична редукованість «авторського голосу», натомість багатоголосся персонажів-селян створює безпосередню атмосферу базару, різнорідної людської маси. Формально шкіц нагадує «Книгу скарг» А. Чехова, яка також складалася з некоментованих автором реплік персонажів. У такий спосіб відбувається драматизація епічного твору, що

дозволяє нам визначити жанрову типологію його як *драматичного шкіца*. Даний жанр розробляли також Г. Косинка («За земельку»), В.Чередниченко («Горе Савелівни»), П. Вірин («Шкіц») та ін.

Жанр поезії в прозі не набув значного поширення в літературі 1920-х років. Прикладом цього жанру є твір В. Чередниченко «Поетки» (1929). Сюжетотвірним є прийом моделювання романтичного «двосвіття», коли бідна молода праля цілоденно працює у вогкому і темному підвалі, однак створює в своїй уяві картини красивого і гармонійного життя: «Джерелом творчості поетки стала брудна білизна»; «Але світ, де жила її душа, був інший...Святі. Праведники. Мученики»; «І довго і гірко ридає в нестямі під вражінням тих уявлень» [453, с.138–139]. Соціальна опозиційність письменниці виявилася в роздумах поетки: «... А навколо нові люди... Нові владарі життя. Ті, для яких не існує нічого зі старих звичаїв, законів моралі...Певні переконано в своїй правді, власному праві» [453, с. 139]. Ридання головної героїні і звертання до бога з молитвою простити рабів своїх відбивають неприйняття В. Чередниченко реалій побудови «соціалістичного раю».

Інтермедіальність (взаємодія з іншими видами мистецтва – живописом, музикою, кінематографом, театром) є також невід’ємною частиною художнього дискурсу 1920-х рр. Михайло Жук (1883–1964) увійшов в історію української культури як художник-новатор, один із найяскравіших репрезентантів модернізму в живописі. Близький друг М. Коцюбинського, М. Лисенка, М. Вороного, П.Тичини, він залишив помітний слід в історії вітчизняного образотворчого мистецтва. Цілком оригінальним і по-своєму унікальним є вміщений у часописі «Музагет» (1919) його прозовий «Етюд». Тип світосприймання художника відрізняється від споглядання пересічної людини. Наратор-художник подумки аналізує обличчя коханої: «Дуже гарні має очі, але... бракує маленької рисочки, щоб вони зовсім стали гарними: ліві куточки якраз посередині, коли більш глибоке і поважніше око має ті ж самі куточки нижче середини. Дуже гарні уста, але... тільки в усміху, а так не відбивають внутрішньої думки і тому мляві і

невиразні, як рукавичка, що скинена з руки» [301, с. 47–48]. Жанр даного твору можна означити як *живописний етюд-портрет*. Пошук гармонії, культивованої модерністами Вічної Істини примирило Митця із сліпотою, натомість у нього розвинулися слух і нюх (символізм увиразнюється елементами імпресіоністичної парадигми). Деміургічна природа мистецтва реалізована через індивідуальну міфотворчість головного героя, але твір завершується сумною розв'язкою – він гине як митець і як особистість.

Музика Бетховена стає структурно- і смислотвірною основою оповідання О.Копиленка «Архітектурна історія» (1923), а «Осінній прелюд» Ф. Шопена – етюда В. Чередниченко «Син кличе (Прелюд)» (1927). Гротесковість організовує простір інтермедіальної новели В. Чередниченко «Патетична симфонія» з підзаголовком «Ронсодія» та епіграфом із П. Тичини: «До речі: соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити» [453, с. 140]. Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (розповідає про себе) в гротескових образах демонструє новітнє комуністичне міщанство, глухе до музики, що використовує театр як місце для заведення потрібних знайомств. Текст включає фрагменти лібрето, внутрішній монолог наратора, діалоги в театрі. Суб'єктивність моделювання дійсності актуалізує рецептивні образи П. Тичини, В. Поліщука, В.Гадзинського, включає соціальний критицизм – брутальна поведінка у театрі невідомого молодого чиновника спонукає наратора процитувати невідомого мудреця: «Коли мавпа подивиться у свічадо – у ньому не одіб'ється апостол» [453, с. 145]. В українській еміграційній малій прозі інтермедіальні зв'язки організовують сюжет і хронотоп «фрагменту» біографічної новели В.Домонтовича «Спрага музики» (1948), головним героєм якої є поет-модерніст Райнер Марія Рільке (1875–1926). Написана під впливом музики Р. Вагнера, новела відтворює ірраціональне зародження кохання між поетом і музиканткою, які ніколи доти не зустрічалися, належали до різних культур, що цілком уписується у модерністичну парадигму деміургічної природи мистецтва.

У пореволюційне десятиліття в художню свідомість людини все активніше входило мистецтво кіно. Саме цим пояснюється введення кінематографічних прийомів та елементів в епічні твори. З'являється низка творів нового жанру – *кіносценарії* К. Полонника «Навздогін за долею. Кіносценарій» та «Зажинки епохи (уривок із кіносценарію)», *кіноновела* М. Майського «Перпетуум мобіле», що увійшла до збірки оповідань «Косминина проблема» (1932), пізніше – твори О. Довженка тощо. Відбувалося не лише зародження нових жанрів, але й проникнення композиційних та виражальних кодів мистецтва кіно у площину літератури. Від кінематографу літературою були запозичені прийоми монтажного комбінування окремих епізодів, композиційне чергування «загальних» і «крупних» планів, збільшення діалогічності за рахунок редукції описовості.

Інтермедіальні зв'язки та міжжанрову контамінацію репрезентує гумористичне оповідання Ю. Вухналя «Чого плакав обіжник № 1591» (1926) з підзаголовком «кінодрама на 4 частини» [63, с. 55–60]. «Романізація» жанру малої прози реалізується у членуванні тексту на частини з коротким викладом змісту кожної, що характерно для формального дискурсу кіносценарія. Викриваючи бюрократизацію роботи сільського активу, письменник влучно використовує засоби прозивного прізвища та топоніма: «секретар Позіхайзборівського осередку Яша Суходокладченко» [63, с. 57].

Жанри художньої публіцистики (портретного, пейзажного і особливо подорожнього нарисів) посідали значне місце в жанровій системі української прози. Прикладами є нариси П. Голоти «В дорозі змагань» (1925), «Трамваї у ярах» (1931), А. Головка «Момент» (1921), «Діти Землі і Сонця» (1922), П. Лісового «Кубань» (1928), «Українська Ніагара» (1928), «З олівцем по Україні» (1930), К. Гордієнка «Запільні нариси» (1927), В. Гжицького «Нуждарі» (1923), «Комуни в степах» (1930), Д. Гуменної «Листи із степової України» (1928) та ін. На нашу думку, вивчення даного виду художніх творів є перспективним напрямком для подальших досліджень.

Отже, в українській літературі 1920-х років відчутні два контрверсійні стратегічні напрямки: відбувалася **ліризація** малих епічних форм, що зумовило появу великої кількості жанрово-стильових модифікацій етюда, образка, шкіца, поезії в прозі (ліричної прози), жанру «візій» (А. Заливчий). Другий напрямок репрезентований саморухом малої прози в бік **епізації**, подеколи синтезованої з **драматизацією** («романізація» як збільшення «внутрішньої міри жанру» (М.Бахтін), що відбувається на рівні масштабу охоплення дійсності і порушених філософських проблем буття; драматизація виявилася у витісненні власне описовості з епічного твору, у домінуванні *діалогу / полілогу / внутрішнього діалогу* персонажа як психологічної рефлексії на динаміку зовнішніх чинників і внутрішні трансформації особистості).

У системі жанрів малої прози спостерігається тенденція до розмивання жанрових меж між середніми і малими епічними формами, а також дифузійне взаємопроникнення не лише близьких, але й віддалених за зовнішніми і внутрішніми чинниками жанрів (у структуру малих оповідних форм включалися елементи офіційно-ділових документів (протокол, звіт тощо), а також елементи жанрів листа, записок, щоденника, нарису анекдота, фольклорних жанрів (голосіння, частівки та ін.)), а оповідання або новели об'єднуються в цикли, що призводить до утворення синтетичних жанрових форм (циклів, роману в новелах) [253].

Оповідання як неканонічна жанрова структура за своєю природою значно ближча до інших жанрових форм, що склалися відносно пізніше – роману і повісті. У самому оповіданні відбувається процес «романізації» малого епосу, коли зміст твору не вичерпується моноподієвістю або композиційною одновершинністю – в рамки невеликого текстового обсягу подеколи вміщується ціле життя головного героя або панорамно моделюється художній світ, в якому історичний час осмислюється крізь призму бачення персонажа. Епічна сфера взаємин людини зі світом, онтологічна проблематика, відхід від приватних

подробиць на користь художніх узагальнень відбивали процес модерністського розвитку малої прози, що зародився наприкінці XIX ст.

Жанрові варіації новели свідчать про подальше розмивання її канону у бік редукції зовнішнього анекдотичного факту, натомість нарощується психологічно-особистісна складова твору, що реалізується у суб'єктивних формах наративу. Українська новела репрезентована двома жанровими варіантами: «новелою факту» і «новелою характеру». Жанр оповідання демонструє відсутність тематичних обмежень, композиційну і структурну розкутість, широкий спектр виражальних засобів.

Художнє завдання пошуку адекватних художніх способів зображення звихреної хаологічної дійсності призводить до розробки сповідальних, ретроспективних форм з подвійним хронотопом (час події і час мовлення), діалогічних, «казових» наративних структур, підкресленої асоціативності. В українській новелі 1920-х років роль атрибутивних ознак – традиційного пуанту і несподіваної розв'язки – стає факультативною. Утворений в результаті жанрових трансформацій тип дискурсу репрезентує подальший розвиток модерністської парадигми, в якій рівнозначними і рівновеликими виявилися дві протилежні тенденції – асиміляція і дисиміляція стильових ознак. У межах одного твору можуть переплітатися ознаки імпресіонізму з неоромантизмом або експресіонізму з сюрреалізмом [247].

Масив української малої прози XX століття демонструє вражаючу палітру зразків міжродової і міжжанрової взаємодії у формах *контамінації* (оповідання-нарис, новела-анекдот, новела-мініатюра, оповідання-трагіфарс тощо), *дифузії* (взаємопроникнення ліричного, епічного й драматичного начал), стильового і жанрового *синтезу* (елементи реалістичної поетики переплітаються з експресіоністською, романтичне начало з імпресіоністичним; відбувається взаємопроникнення традиційної і модерністської моделей жанрів новели й оповідання).

Попри розмивання жанрових меж і наростання тенденцій до жанрової синкретичності, у малій прозі пореволюційного десятиліття спостерігається метонімічність, художньо-виражальна ємність (уміщення великого смислового наповнення у стислій формі), лаконічність, збереження єдиного центру зображення, наявність наратора, нерідко доповненого образом слухача; установка на живу реакцію читача.

2.4. Екзистенційний дискурс, художнє моделювання дійсності в українській малій прозі 1920–1950-х років

2.4.1. Експресіоністська домінанта в художньому моделюванні мілітарної теми та теми «стрілецької Голгофи»

Художнє моделювання антигуманної сутності Першої світової війни, що в європейській літературі набуло статусу однією з магістральних тем у першій третині ХХ ст., репрезентоване творчістю письменників «утраченого покоління» (Р. Олдінгтон, Е.-М. Ремарк, Е. Хемінгуей та ін.). Учені виділяють дві фази формування і стильового «обличчя» художньої реалізації цієї теми: «Перша фаза – це фаза миттєвої, фотографічної рефлексії, література, що поставала в окопах, в близькому й безпосередньому контакті з війною. Тут переважає хронікерський запис подій, фактографізм і документалізм перших вражень свідомості, що не встигла ще оговтатися від пережитого болю чи інших сцен жорстокості війни. Тому домінантними формами цієї літератури були особистий щоденник чи репортаж, а стиль відображав гостроту і безпосередність миттєвих емоційних реакцій людини, натуралістичну правдивість зображуваного з експресіоністичною точністю й силою вислову» (Л. Франк, А. Барбюс, Ж. Дюамель). До другого типу належить «література з чіткішою емоційною дистанцією від пережитого, розширеною художньою та філософською перспективою» (С. Яковенко) [342, с.27]. Варіанти її реалізації коливалися у найширшому діапазоні – від індивідуально-сповідально-філософської прози (Е. Хемінгуей), до поглибленого

психологізму (Й. Рот), зовнішньої простоти, поєднаної з психологічною глибиною (Е.-М. Ремарк).

В українській літературі початку ХХ ст. ця тема знайшла вияв у творчості митців «старшого» покоління – В. Стефаника, Г. Хоткевича, О. Турянського, О. Маковея, Н. Романович-Ткаченко, М. Яцкова, А. Крушельницького та ін. Їхня творчість складала органічну і невід’ємну частку в західноукраїнському літературному дискурсі 1920–1930-х рр.

Творчість В. Стефаника привертала пильну увагу літературознавців упродовж всього ХХ ст., серед ґрунтовних студій учених старшого покоління слід відмітити праці І. Денисюка, В. Лесина, І. Миронця, Ф. Погребенника, В. Фащенко та ін. У 1990–2010-ті роки з’явилися лінгвістичні дослідження І. Бабій, Т. Євтушиної, літературознавчі розвідки О. Гнідан, Я. Гояна, Л. Дем’янівської, О. Казанової, Н. Мафтин, С. Микуша, А. Островської, Р. Піхманця, Н. Яцків та ін.

У другий період творчості (1916–1933) В. Стефаника замість знедоленого і доведеного до відчаю селянина-трудівника приходять новий герой – за влучним висновком О. Гнідан, «естетичним ідеалом письменника стає національно-активна особистість, свідомий борець за національне визволення, жінка-мати, пробуджена революцією» [158, с. 461]. Соціальне тло поступається місцем глибшій психологічній розробці характерів, порушенню важливих морально-етичних проблем.

На тематичному рівні виокремлюється низка основних питань, що заволодівають творчою уявою письменника. Проблема руйнівного значення Першої світової війни розгортається у новелістиці В. Стефаника у різних напрямках: локалізуючись у проблему вимушеної еміграції («Вона – земля»), сирітства («Діточа пригода»), деформації материнського начала в жінці («Мати», «Пістунка»), пробудження національної самосвідомості («Марія», «Сини»).

Експресіоністичність Стефаникового художнього мислення виражається як на макрорівні (тематичному, рівні моделювання художнього образу), так і на мікрорівні (окремої деталі, слова, інтонації). Особливої виразності новелістиці

В. Стефаніка надають глибинні, внутрішні конфлікти, що розкриваються на рівні побутового існування «маленької людини». Наприклад, у новелі «Пістунка» (1922) абсурдність розірваного війною світу оприявнюється через зовнішній, подієвий алогізм: чоловік наказує дружині позбутися нешлюбної дитини, що не викликає у неї протесту. Навіть більше – діти-няньки (пістунки) влаштовують інсценізацію оплакування покійника над живим дитям, дотримуючись усіх звичаїв («чоловіки не голосять»). Подібна «рольова гра» цілком уписується у дискурс загальної дегуманізації, породженої війною, і зниженням морального рівня у суспільстві.

Опозиційною до попередньої є соціально-психологічна новела «Гріх» («Думає собі Касіяниха...») (1927). У даному творі актуалізується сюжетна ситуація, художньо втілена у «Катерині» Т. Шевченка: народивши нешлюбну дитину від москаля, жінка під тиском сумління і суспільної думки змушена залишити рідний дім і йти поневірятися світом. У новелі В. Стефаніка психологічні нюанси виписані значно тонше і складніше: з чоловіком Касіяниха залишає старшу дочку Катерину, внутрішній конфлікт складають муки сумління і материнський обов'язок турбуватися про сина. Експресіоністичності новелі надають лаконічні, але насичено-психологічні, неначе згущені, діалоги. Роль хору, як у давньогрецькій трагедії, функціонально покладена на оточення Касіянихи. Складний семантичний малюнок новели формується шляхом переплетення зовнішнього психологічного простору твору з міфологічно-символічним підтекстом: композиційне кільце моделює образ Богородиці з немовлям на руках, але на початку тексту, у невластивій мові Касіянихи, образ дитини асоціюється з «ненажерливим змієм», актуалізуючи міфологему біблійного гріха, що й підтверджується заголовком новели. Осквернений, з точки зору самої героїні, локус хати заміщується топосом степового простору. Саме вийшовши на гору, на вищу точку в топографічному значенні, героїня вивищується і в моральному сенсі; мотив гріха витісняється мотивом святості материнства: «– Гріху мій, гріху. Я тебе відпокутую, і ти в мене виростеш

великий, мій сину» [396, с. 171]. У пізній творчості В. Стефаника відчутно окреслюється коло основних тем: показ руйнівних наслідків війни («Воєнні шкоди»), уславлення патріотичного подвигу січового стрілецтва («Марія», «Сини») моделювання образу жінки-страдниці, жінки-матері («Мати»). Письменник також не оминає і традиційну для нього тему сирітства, дитячого горя («Діточа пригода», «Шкільник»). Атрибутивним компонентом індивідуального стилю В. Стефаника є танатологічний мотив, що розгортається у пізній творчості у новелах «Межа» (1927), «Мати» (1927), «Гріх (Вдова Марта хора...)» (1933). Дещо осібно постає новела «Вовчиця» (1927), маркована автором як фейлетон. Проте текст організований як портретний нарис.

До жанрово-стильової парадигми Стефаникової прози найбільш органічним і, на нашу думку, науково коректним є поняття перформативу, який у сучасній лінгвістиці розглядається як еквівалент дії, а щодо тексту – «як спосіб самопрезентації індивідуальності в комунікації через актуалізовані форми мислення і діяльності» [39]. Перформативні тексти поставали предметом наукового осмислення у працях Р. Барта, Ю. Габермаса, Г. Гадамера, Ю.Грязнової, В. Ізера, Ч. Пірса, І. Четиркіної та ін. Специфіка перформативних текстів, на думку Дж. Остін, полягає в ототожненні плану мовлення з планом дії, Г. Гадамер уважав перформативність як повернення «ненормального надмірного збудження свідомості» до природного стану [67, с. 41], а Ю. Габермас – як «зацікавлену самопрезентацію» [499, с. 37]. Авторефлексія як автореференція (Р.Якобсон) здатна заповнювати мовленнєві лакуни додатковим смислом (В. Ізер). Саме такий тип художнього мислення подибуємо у В. Стефаника.

У структурі Стефаникової новелістики спостерігається *драматизація* малого епосу шляхом збільшення психологічного навантаження на діалоги, зміни в прагматиці тексту («Пістунка», «Діточа пригода», «Воєнні шкоди», «Дурні баби», «Morituri») [163, с. 7–9]. Розгорнутий внутрішній монолог, як у новелі «Гріх (Думає собі Касіяниха)», діалог, як у «Morituri» і «Воєнних шкодах», діалог з безсловесними співбесідниками («Дід Гриць», «Дурні баби») – усі ці варіанти

драматизації малого епосу репрезентують внутрішні динамічні зміни у новелістичному жанрі. Подвійна адресація реплік, звернена до імпліцитного чи експліцитного опонента, а також до реципієнта виконує ту ж прагматичну функцію, що і в драматичному тексті.

Ліризація малої прози митця реалізується у змінах в структурі новели, в граничній суб'єктивізації оповіді, у залученні семантики міфу («Нитка» (1927), «Давня мелодія» (1927)). Літературознавці слушно класифікують їх як ліричні автобіографічні новели [84, с. 207]. В обох творах імпліцитно присутні елементи міфу, що розширюють його смисловий простір: так образ нескінченної нитки з однойменної новели асоціативно співвідноситься з ниткою Аріадни, що має семантичну функцію дороговказу, оберегу, посиленого у творі В. Стефаніка мотивами материнської любові і ніжності: «І кужіль, і очі, і нитка рівна та безконечна» [396, с. 167]. У давньогрецькій міфології існує міф про трьох сестер Мойр, які плетуть нитки долі. В українській народній міфології нитка є символом зв'язку між земним життям і потойбіччям [58, с. 334]. Фінальна фраза новели («Ходи зі мною»), адресована Богородицею до матері, актуалізує цей мотив нерозривного зв'язку між поколіннями, навіть після смерті мати залишається берегинею роду.

Новела «Давня мелодія» у виданнях 1949 і 1962 років опублікована під заголовком «Браття». Ретроспективна композиція, подвійний адресант – дитина і дорослий – репрезентують тип гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації («два погляди на подію», за Л. Мацевко-Бекерська) [278, с. 117–119], моделюють тип новели-спогаду. У такій жанровій конструкції ослаблений або й відсутній зовнішній конфлікт, натомість він полягає у неможливості знову повернутися у момент, коли людина відчувала себе щасливою. Тематично новела репрезентує тип «різдвяної».

Ліричний струмінь у новелістиці В. Стефаніка, жанрово-стильові модифікації його творів склали основу ґрунтовних і глибоких аналітичних студій І. Денисюка, Н. Калениченко, Н. Мафтин, Л. Мацевко-Бекерської, В. Фащенко,

Н.Шумило. В них детально проаналізовано спосіб оприявлення авторської свідомості, а також переважання ліричних переживань ліричного героя / наратора над подієвою фабулою. У цих творах переважає «психологічна точка зору» (Б.Успенський), що притаманна, окрім згаданих, новелам «Роса» (1927), «Вечірня година» (1898). Подвоєння часо-просторових планів (минуле / теперішнє або теперішнє / майбутнє) складають стильову особливість цих новел. Подібна художня організація матеріалу характерна для творчості Гр. Григоренка, Т.Зіньківського, О. Кобилянської, Н. Кибальчич, І. Вільде. З точки зору прагматики тексту, присутня стилістична конвергенція та алюзійність, що надають текстові більшої семантичної глибини та об'єму. Як слушно зазначав І.Денисюк, «художнім відкриттям Стефаніка було його монументальне мислення у формі мініатюри» [105, с. 121].

Стильову палітру Марка Черемшини (справжнє прізвище – І. Семанюк) (1874–1927) М. Зеров схарактеризував як імпресіоністичну [цит. за: 158, с. 509]. Проте пізніші дослідники відмічали синтетизм художнього мислення письменника (В. Миронюк), експресіоністичні елементи (Т. Лях, Р. Піхманець). З огляду на достатню аналітичну розробку творчості Марка Черемшини (дисертаційне дослідження Р. Піхманця), не зупинятимемося докладніше на образно-тематичному та поетичному дискурсах його малої прози, наголосимо лише на її тісному зв'язку з фольклорними традиціями (пісенна основа, ритмомелодика і темпоритм оповіді, жанри голосіння, пейзаж у функції художнього паралелізму). І. Денисюк порівнював твори письменника з гуцульською вишивкою [105, с. 155], підкреслюючи щедрю орнаментальність стилю.

Мілітарна тема об'єднує дев'ять новел збірки Марка Черемшини «Село вигибає. Новели з гуцульського життя» (1925). Типологія творів, включених до збірки, перебуває в парадигмі соціально-побутової новели, але експресіоністичні елементи в сюжетотворенні (як-от, «Бранка», «Село потерпає», «Перші стріли») експлікують трансформацію реалістичної новели в модерністську. Мотиви смерті,

відчаю, болю, ганьби, крові пронизують збірку. Остання збірка вийшла вже по смерті автора, 1929 року, і включала два тематичні цикли – «Верховина», де зображувалося повоєнне покутське село, і «Парасочка», присвячене морально-етичним проблемам і конфліктам.

У 1920–1930-ті роки мілітарна тема актуалізувалася у творчості письменників в еміграції: О. Кобця «Записки полоненого (пригоди і враження учасника Першої світової війни)» (1917), у новелах В. Софроніва-Левицького, «Нотатнику» (1936) Ю. Липи, збірках «Краса життя» (1922) і «Глум» (1925) Ф.Дудка. На теренах материкової України тема Першої світової війни художньо реалізувалася у прозі Ю. Яновського, М. Хвильового, А. Головка, М. Івченка, Б.Антоненка-Давидовича та ін.

Упродовж восьми десятиліть забутим у вітчизняному культурному просторі залишався Клим Поліщук (1891 – 1937) – «творець оригінального жанру “новели факту”, вражаючих нарисів “із записної книжки” <...>, проникливий сатирик і психолог перших років революції й радянської влади, “гуманіст з екзистенціальним світоглядом”, на думку С. Яковенка, “один із найяскравіших представників української літератури перших двох десятиліть ХХ ст. (які Валерій Шевчук назвав “золотою добою” нашої літератури)» [342, с. 3]. На жаль, донині творчий доробок письменника недостатньо поцінований науковцями. Повернення творчості письменника із забуття відбулося завдяки зусиллям Вал. Шевчука, Н.Мафтин, Р. Мовчан, С. Яковенка.

Темі дегуманізації суспільства внаслідок Першої світової і національно-визвольної воєн присвячені збірки К. Поліщука «Серед могил і руїн» (1918), «На порозі» (1919), «Червоне марево. Нариси й оповідання з часів революції» (1921), повість «Воєнко» (1921), «Розп’ята душа», «Веселе в сумному» (1922), «Ангельський лист» (1923), «З виру революції. Фрагменти спогадів про літературний Київ 1919 р.» (1923). Історичні романи К. Поліщука «Гуляйпільський батько» (1925) та «Отаман Зелений» (1921) залишаються маловідомими для читачів та недостатньо вивченими науковцями.

Збірка «Серед могил та руїн» (1918) реалістично достовірно, подеколи натуралістично детально розгортає картину звиродніння людської душі, процес деградації особистості, зумовлений антигуманністю війни. Туга за домівкою, страх смерті, отупіння внаслідок нелюдських умов існування – основні тематично-емоційні мотиви оповідань і новел збірки. Заголовки творів «В часи безнадійності», «Страдницький шлях», «Злочинна тьма», «Ганебна справа», «Червоне марево» та інші сугестивно навіюють на читача настрої зневіри і песимізму.

Воєнна проза К. Поліщука реалізується у різних жанрово-стильових формах: модифікаціях *«різдвяного» оповідання* («Тоді, як було Різдво», «Приблудна кітка», «Одне Різдво»), *нарисового оповідання* («В нетрях Латвії»), *оповідання-сновидіння* («Він кохав сонце»), *стилізації у жанрах щоденника, записника* («Цілком випадково (Із записної книжки)»), «Щось непевне (З військового записника)», «З недавніх днів (Із записної книжки)» та ін.).

Концепт «війна» інтерпретується автором як божевілля і розгул хаотичних сил в суспільстві. Мотиви знецінення людського життя, аморальності і жорстокості домінують у всіх творах збірок, що дало підстави визначити Н.Мафтин лейтмотивом збірки «епіфанію смерті» [277, с. 30–39] (за К.-Г. Юнгом, епіфанія – це прояв прихованого у «колективному несвідомому» [484]). Загальну настроєвість збірки дослідниця вбачає у «виявленні бурхливих настроїв, безпосередніх почуттів, фіксації видінь “духовного ока”» (цитата з праці Г.Сиваченко) [277, с. 31].

Наприклад, у новелі «Тоді, як було Різдво» (1917) символічний зміст розкривається через підтекст: у різдвяну ніч були розстріляні бунтівники-солдати, котрі відмовилися йти на вірну смерть внаслідок безглузких наказів командування. Контрастними виявляються «план зображення» і «план читацького очікування»: жанр «різдвяного оповідання» передбачає романтичне уславлення духовного просвітлення, що має відбуватися в людських душах у свят-вечір і зазвичай реалізується у мотивах дива, казки, радості. Натомість автор

протиставляє мотиви життя і смерті: «Ніколи, – казав Дмитро, – не забуду тієї ночі, коли всі люди славили Христа, а ми розстрілювали своїх братів...» [342, с. 71]. Розповідач протиставляє спогади (план минулого) і мрії (план майбутнього): «пригадую», «святочна тиша», «страшний сон», «мріялося – станеться надзвичайне чудо, коли гармати розсиплються на порох, а рушніці перетворяться в пастуші палиці, з якими підуть додому всі знесилені війною сірі люди і понесуть до рідних хат радісну вість про мир на землі» [342, с. 62]. Християнська символіка – образи апостолів, благої звістки – контрастує з апокаліптичним пануванням демонічних сил. Сміслова символіка протесту проти війни як абсурдного, антагоністичного людській природі явища також увиразнюється образами товаришів по службі розповідача: волиняк Михайло Василенко репрезентує Західну Україну, полтавець Дмитро Чуб – Слобожанщину, а тамбовець Ільїн на прізвисько Абрашка Рижий – Росію. Всі вони опинилися у розстрільній команді, змушені були убивати своїх побратимів, відтак війна засуджується як антигуманне явище: «Те, що страшно згадувати, те злочинство, яке заставляє червоніти і здійматися вгору волосся на голові, сталося так просто і так жорстоко...» [342, с. 70]. Сугестивну функцію у творі відіграють фольклорні елементи – фрагменти старовинних колядок, що виконуються у різних регіонах України. У такий спосіб автор прагне реалізувати гуманістичну ідею соборного об'єднання українців.

Воєнна проза К. Поліщука репрезентує домінування експресіоністської поетики, що увиразнює неореалістичну поетику цих творів. Санітар Безверхий («В нетрях Латвії»), який дрючком убиває поранених з метою грабунку – своєрідний символ звиродніння людини, котра відступає від людських і професійних моральних норм. Образ санітара-вбивці оксюморонно проектується на біблійний смисловий рівень: одержимий бісами, перемагає новітній Юда (вкрадені з шинелей солдат копійки асоціативно проектується на срібняки, одержані Юдою за зраду Христа). Безверхий зрадив свою душу, але кара невідворотно наздогнала грішника – в наступному бою він був убитий своїми.

Образи божевільної матері, що шукає давно загиблого сина, резонує з образом розтрощеної скрипки: духовний світ знищений, розірвані одвічні людські зв'язки, зневажаються моральні закони – усе це в сукупності створює апокаліптичну картину.

Погоджуємося з висновком Н. Мафтин, що в новелі «Страдницький шлях» (1917) з допомогою експресіоністської поетики розгорнута есхатологічна картина духовної і фізичної загибелі людини. «Сюжет цієї фактично безфабульної новели тримається на конфігураціях описових частин та на контрасті (або паралелізмі) їх емоційного змісту. <...> Новела своєю внутрішньою організацією повторює структуру всієї збірки. Через її морально-апокаліптичну символіку, контрастність та дисонансність художньо-образної системи розкривається екзистенція жаху і болю, “страху” і “трепету” людського серця перед незрозумілим, нічим не виправданим масовим кровопролиттям, гекатомбою невидимому й невблаганному богові війни» [277, с. 33]. Грабунок і вбивство солдатами невідомого складає сюжетну основу новели «Злочинна тьма» (1917). Перед читачем розгортається екзистенційна парадигма, втілена в експресіоністській поезії – наявні лейтмотиви ворожості світу, невідворотності біди, самотності людини: «Один в другого бачить страшну безодню в душі і нестриману жадобу і злість в очах. Вони відчувають те, що скоро мусить статися, і з жахом позирають один на одного. <...> Ніхто не сміє глянути в лице один одного, ніхто не відчиняє своєї душі, бо душі їх відчинилися самі собою один перед одним, і кожний бачить в них ту страшну прірву зла, де будується страшний дух жадоби» [342, с. 103]. Ця трагедія (для вбивць – духовна загибель, вони побоялися взяти гроші, а для перехожого – фізична смерть) супроводжується журливо-пронизливим звуком ліри. На нашу думку, свідомо чи несвідомо, К.Поліщук означив інтертекстуальні перегуки своєї новели з поемою-містерією Т.Шевченка «Великий льох» (1845). Там також функціонують три лірники. Якщо бандура чи кобза – козацький інструмент, то ліра – інструмент старців. Загибель невинного сліпого старця разом із душогубами і їхньою жертвою розгортається в

есхатологічну картину переміщення грішників у пекло. Війна і матеріальна скрута – це зовнішні чинники антилюдських вчинків персонажів К. Поліщука, натомість істинна причина – втрата моральних орієнтирів, насамперед совісті. Зауважимо, час написання усіх цих творів – 1917 – початок 1918 рр. Саме в цей час молодий П. Тичина написав у «Скорбній матері»: «Як страшно!.. людське серце / До краю обідніло» [209, с. 29]. Т. Шевченко закликав співвітчизників очиститися від негативних рис національного менталітету, схаменутися і дошукатися «великого льоху» – відродити волю і державність України. К. Поліщук, натуралістично детально, достовірно і психологічно вмотивовано зображуючи страхітливі вчинки людей, які під тиском жорстоких обставин із мирних селян перетворилися на злодіїв і вбивць, прагне розірвати це коло зла, зупинити кровопролиття між собою (традиція засудження міжусобиць, чвар, зажерливості у вітчизняному духовному просторі закорінена ще у літописах і «Слові про Ігорів похід»).

Тема Першої світової війни розгорнута в низці оповідань і новел О.Слісаренка («Шість сотень», «Спроба на огонь», «Присуд», «Алхімік», «Без компасу», «Редут № 16», «Канонір Душта»). «Інородець» – гагауз Душта – потрапив із Бесарабії на фронт, де чи не вперше почув, що має захищати чужу для нього Росію. «Відомий у літературі прийом, – пише В. Агеєва, – зображення абсурдності воєнного кровопролиття через сприймання наївного, відстороненого персонажа – дає змогу наголосити на аморальності, злочинності того, що відбувається» [2, с. 21]. Комплекс екзистенційних мотивів (відчуття самотності, покинутості у чужому і ворожому світі, безнадія, постійне балансування на межі життя і смерті) реалістично розкривають абсурдність війни, її антигуманну сутність. «Години чорного розпачу та звірячого жаху» змальовані експресивно виразно. Підтекст оповідання виражає авторську думку: жах війни полягає не лише у фізичній смерті і каліцтві тисяч людей, а в тому, що людина звикає навіть до цього, притуплюється її інстинкт самозбереження, руйнується духовна сфера, відбувається знеособлення, перетворення особистості на істоту з тваринними інстинктами. Єдиною формою протесту затурканий канонір Душта в

одноіменному оповіданні О. Слісаренка обирає самогубство. Герой «Редуту №16» телефоніст Чайка захищає людську гідність, виношуючи план помсти самодурові-офіцеру. Загибель офіцера у редуті смертників не приносить душевного заспокоєння Чайці. Автор психологічно переконливо демонструє найменші порухи і зміни у внутрішньому світі своїх героїв, вдаючись до синтезу реалістичної основи твору з елементами натуралізму та експресіонізму.

Поетика експресіонізму організовує сюжет оповідання письменника-емігранта В. Софроніва-Левицького «Клікуша» (зб. «Липнева отрута», 1934). Події відбуваються у серпні 1915 року, автор кілька разів прямо вказує на час і місце дії – село Маличі на Західній Україні, наприкінці твору подає два документи – звіт про дезертирство австрійського вояка Василя Улашина, а через два дні з'явився звіт польової жандармерії про затримання божевільного. Деструктивний вплив війни на психіку людини вповні розкривається у даному творі: нагороджений за хоробрість у бою, Василь збожеволів, захищаючись від зграї скажених собак у покинутому селі. Він зумів заскочити у порожню відчинену хату, але там виявився труп убитого господаря, який Улашин викинув собакам через вікно. Натуралістичні подробиці зовнішнього вигляду трупа, здичавілих тварин, нерівний двобій між людиною і тваринами моделюють моторошну картину хаосу і безвиході. Подані на початку оповідання розповіді про «клікуш», тобто вовкулаків, на яких перетворюються покусані люди, міфологізує оповідь і розширює хронотоп: божевільна людина стає беззахисною перед розгулом демонічних сил. Мертве, безлюдне село, труп старого господаря в хаті, зграя лютих псів – це полюс зла, який не в змозі врівноважити ікона Богородиці на похилених воротях. Зло перемагає: «Чи ви слухали коли, як виють собаки до місяця? Чи не наливалася тоді ваша душа дивними тривогами, чи не відзивалися тоді у вас струни нових невідомих вам інстинктів, не кликало вас це виття кудись, у стихію первобутності, поза тюремні ґрати часу і простору, кудись у танець містичних зачарованих тіней?» [392, с. 123]. Візуальні, акустичні й ольфакторні деталі, усі з негативною семантикою, увиразнюють божевілля

головного персонажа: «З горла поручика почала мотатися біла, тремтяча, рівна нитка голосу і навиватися на місяць, наче на клубок» [390, с. 124]. Образ місяця відіграє функцію каталізатора у психологічному перетворенні Улашина, демонічно міфологізує усе, що відбувається. Н. Мафтин розглядає даний твір як зразок готичного оповідання.

Тема Першої світової війни відбита також в оповіданнях «Spion» і «Закон війни» І. Ткачука, «Малоучок», «Напередодні (другий малоучок)» В. Чаплі. Мілітарна тематика живила творчу уяву А. Патяка (новели «Тривога», «Прорив», «Кіннотники», «Втеча з-під шаблюк», «Надульник», «Фронт єдиний», «Солдат Ченцов», «Смерть Олекси», «Двічі покараний»). Збірка П. Лісового (спр. прізви. Петро Андрійович Свашенко) (1891 – 1943?) «Бризки крові на придорожньому камені» (1931) складається з двох частин: у першу входить 9 новел на тему Першої світової війни, а другу складають чотири художньо-публіцистичні нариси антимілітарного спрямування.

Однією з провідних тем у галицькому дискурсі міжвоєнного десятиліття є тема поразки національно-визвольних змагань, що реалізувалася насамперед у творчості письменників, згуртованих навколо львівської «Митуси» (О. Бабій, В.Бобинський, М. Матіїв-Мельник, В. Софронів-Левицький, Ю. Шкрумеляк). Творчий доробок названих митців склали переважно ліричні твори, однак у малій прозі також певною мірою відбився пафос визвольних змагань, виражений насамперед з допомогою романтичної та експресіоністської поетики. Експресіонізм найорганічніше корелював із «активністю, волею, жадобою до життя» (Д. Донцов).

Найвагомішим здобутком у творчості одного з організаторів «Митуси» Олеся Бабія (1897–1975) є лірика, його художню спадщину складають збірки поезій, повісті, драматичні твори, літературознавчі розвідки. Проте, з огляду на тему нашого дослідження, зупинимось на новелістичному доробкові митця. Рання збірка «Шукаю людини: нариси з часів війни» (1921) має виразне антимілітарне

спрямування, порушує низку екзистенційних проблем, які втілилися у жанрах філософсько-ліричної мініатюри, соціально-філософської новели, написаних переважно у стилі, що синтезує неоромантичну та експресіоністичну стратегії. Дебютна новела збірки є зразком есеїстичного письма, порушені в ній морально-етичні проблеми дозволяють розглядати її як зразок своєрідного претексту до екзистенційної прози Ж.-П. Сартра й А. Камю: «Шукаю людини! <...> Дим, полум'я пожежі і степова курява заслонили хмарою її обличчя, стогін ранених, гарматний рев і брязк шаблук заглумили солодкий її голос... <...> І втомилася душа моя серед воєнної хуртовини, зненавиділо моє серце базарні крики фальшивих героїв. Серед брудної безконечної пустині, серед царства злоби і гніву, в країні гієн і шакалів – я невтомно шукаю людини» [21, с.3].

Даний твір досі не ставав предметом спеціального дослідження, хоча, безсумнівно, заслуговує на увагу. Жанрова специфіка твору дозволяє потрактувати його як лірико-філософську мініатюру. Конфлікт у творі розгортається між дегуманізованим суспільним буттям, репрезентованим війною, і загальнолюдськими моральними цінностями. Автор відкидає не лише скалічені війною особистості, але й шовіністично налаштованих псевдопатріотів, метафорично втілених в образах кровожерних гієн. У мініатюрі протиставлені два часо-просторових виміри: сучасна авторові дійсність та універсальна категорія буття у вічності. Інтертекстуальність породжує біблійний образ пустелі. Екзистенційна самотність духовної особистості у «царстві злоби і гніву» проектується на біблійний образ Христа в пустелі. Моделюючи «мінус-гармонію», О. Бабій об'єктивно утверджує аксіологічну тріаду істини, добра і краси.

Стильова палітра лірико-філософської мініатюри насичена метафоричними образами, натомість центральним є метонімічний образ людини. Рефрен, винесений у заголовок твору, трикратно повторений у тексті, не тільки реалізує кільцеву композицію, але й апелює до міфічної символіки числа три – тільки духовне прозріння кожного дасть змогу вижити людству загалом. Пошук

гармонії, повернення до християнських джерел втілює ідейне спрямування мініатюри. Антитетичність «двосвіття» виражає типово романтичну парадигму. Таким чином, О. Бабій прагне вивести художнє осмислення теми руйнівної сили війни у філософську площину, наголошуючи на етичному первні.

Решта експресивно наснажених новел моделюють хаос, руйнування моральних законів і гуманістичних цінностей у розбурханому світі: «Благословенні убогі духом» (у заголовок винесений рядок із Першої заповіді блаженств у Євангелії від Матвія), «Християне», «Вогнем пожару не погасиш» [21]. Заповідь Христа «Благословенні убогі духом, бо таких є Царство Небесне» закликає людину упокорити гордощі, стати смиренною і внутрішньо гармонійною, уповати на Бога і чинити за Його волею. Зображуючи погроми на вулицях Одеси, спочатку повстанські, потім більшовицькі, автор, зливаючись із гомодієгетичним наратором в інтрадієгетичній ситуації («розповідь про себе»), перебуваючи у межовому стані (розповідач хворий на тиф, але, майже непритомний, змушений тікати від більшовиків) розмислює над важливими світоглядними питаннями, що утворюють екзистенційний комплекс: «Яка нещасна є людина у хаосі світів, серед лабіринту загадок... сама... з тугою за правдою, з жахом...» [21, с. 7]. Мотиви самотності і закинутості людини у ворожому світі доповнюються альяційними зв'язками з відомим висловлюванням Ф. Ніцше: «Умерли старі боги – не народились нові...» [21, с. 7]. Якщо у німецького філософа фраза про «смерть богів» звучить як маніфест народження вольової й активної «надлюдини», то в контексті прози О. Бабія оприявнюється експресіоністичний відчай внаслідок тотального відчуження особистості.

У прозі О. Бабія антагоністичний трикутник утворюють галичани, українці і петлюрівці. Протистояння і розбрат єдиної нації особливо болісно переживається автором. У новелі «Побореним слава» (1921) ідейний центр складає конфлікт між юною галичанкою Танею і українським вояком УНР. Ненависть, зрошена штучно, розтанула завдяки дискусіям про правду і красу, а також завдяки музичним образам: у творі звучить сумовита мелодія «Журавлів» Богдана і Левка Лепких, а

також стрілецька пісня «Ой у лузі червона калина». Духовний зв'язок, що виник між головними героями (алегорично прочитується як єднання Західної України з УНР), жорстоко розтоптаний: тяжко поранений Українець лежав серед вулиці, а юрба «патріотів» глумилася над ним. Антивоєнне спрямування новели завершується трагічно-оптимістичним шепотом Тані: «... борцям за правду слава! Побореним слава! Слава!» [21, с. 31].

Другою збіркою малої прози О. Бабія є «Гнів» (1922). Складність соціально-політичної ситуації емоційно наснажено і відверто показана у психологічному оповіданні «Герой (3 оповідань повстанця)» (1921): «По степах бродили безчисленні самозванчі отамани, щовечора вколисувала нас музика повстанчих гармат і пестила наш зір червона, кривава заграва пожеж. Це повстанці палили міста, а комуністи – села. Словом, перед нашими очима кінчилась одна дія із кривавої безконечної трагедії України» [20, с. 11]. Наявність двох нараторів – авторського мовлення і сповіді головного героя, отамана Хмаролома, – ускладнюють структуру твору. Традиційні мотиви героїзації стихійного селянського повстання, кохання, молодості і жадібності до принад життя дозволили авторові змодельовати тип романтичного героя. Хаос громадянської війни відтворений у щиросердному зізнанні одного безіменного юнака: «Хто втікає, ми того б'єм, а хто наступає, той наш. Ми самі вже не знаєм, хто кращий, бо кожний себе хвалить і кожний шкуру з нас дере. – А ми хочемо миру і землі!» [20, с. 23]. У творі розкривається процес перетворення звичайного юнака на отамана Хмаролома.

О. Бабій демонструє вразливі місця стихійного селянського руху, суперечливість історичної доби: «Одного разу я побачив, як мої повстанці вішали на гілляці одного комісара, відомого Українця (велика буква в оригіналі. – С.Л.), що до ревкому попав тільки задля куска хліба. Мені було навіть дуже болючо і жаль комісара, але я чув себе безсильним супроти загального настрою озлоблення і гніву» [20, с. 23]. Психологічна достовірність у моделюванні хаосу доби національно-визвольних змагань поєднується із філософською глибиною

узагальнення про звиродніння людських душ, озлоблення і немотивовану жорстокість, що перетворює картину світу на апокаліптичну. Реалізоцентричність новели доповнена вдало вплетеними у тканину твору елементами експресіонізму (зображення жорстокої розправи над більшовиками), неоромантизму (лірична сюжетна лінія Хмаролома і Катрусі). Внутрішні пошуки відповідей на низку болючих питань приводять героя О. Бабія до висновку: «Я вірю, що не наші отамани ведуть народ, а народ веде їх. Вірю, що не сила волі, не любов до вітчизни видвигнула їх на верхів'я, а егоїзм і славолюбіє. Вірю, що маса винесла їх на поверхню, як розбурхане море легку піну. А що тяжке, лишається на дні. Герої духа живуть у глибинах. Те саме море викинуло з глибин наверха вождів пролетаріату там, у Москві» [20, с. 25]. Звісно, після таких слів доля О.Бабія у радянській Україні була б цілком передбачуваною. Тож після втечі з польського полону він перебрався до Праги, а пізніше до Німеччини і США.

У збірці «Гнів» репрезентовані зразки неоромантичного дискурсу: «Дивна любов» із підзаголовком «Із записника полоненого», «Перед церквою», «Вечором». Експресіоністичне оповідання О. Бабія «На розстріл» містить гострий протест проти антигуманності війни, виражений крізь призму свідомості польського офіцера Зажицького, котрий, дивом уникнувши розстрілу галичанами, відмовився у роковини цього достопам'ятного дня розстрілювати уенерівців: «Душа його була нап'ята, напружена, і крик цей вдарив об душу, об її нап'яті напружені сили, а вони лопнули, як порвані струни в часі якоїсь шаленої гри на інструменті» [30, с. 46]. Відпустивши засуджених, він порушив наказ і чекав трибуналу, проте його душа була сповнена «спокою, радости і вдоволення» [20, с.46]. Жанр «різдвяного» оповідання резонує у «Повороті з в'язниці» (1922).

Осібне місце у творчому доробку О. Бабія і серед української новелістики 1920-х років посідає символічно-алегорична новела «Плач Вічності» (1922). Моделюючи алегоричний образ Вічності, автор розмислює над місцем і значенням в людському бутті етичних та естетичних категорій Правди, Сили, Любові і Краси та прикро визнає, що серед його сучасників домінує золотий

тілець Мамони – гряде суспільство споживачів, позбавлених Духу. Сумна тональність мініатюри презентує авторську позицію щодо зображеного.

Збірка новел Василя Софроніва-Левицького (1899–1975) «Під сміх війни: Нариси й оповідання» (1921) [391] експресіоністично моделює хаос національно-визвольних змагань у Західній Україні. Мала проза письменника репрезентована також у збірках «Бо війна війною» (1922), «Липнева отрута» (1934, 1972 рр.).

Модерністичність дебютної новели «Пиши!..» (1921) реалізується в образі митця-деміурга, котрий прагне втілити свій етично-естетичний ідеал. Мотиви творчого натхнення, ролі слова як деміургічного чинника виявляються концептуально близькими до ранніх творів М. Хвильового. У першій новелі домінує романтично-символістська символіка, увиразнена метафорично розгорнутим образом Поета, натхненного Музою: « – Будь співцем Краси! Будь співцем Щастя і Любові! ... – Заховав ті слова глибоко в серці, оповив їх серпанком мрій, приголубив рожевим усміхом любові, якої так багато було в його грудях» [391, с. 5]. Наступні новели «Наступ», «Віч-на-віч смерті», «Історія розвалені будки» з допомогою експресіоністських засобів розгортають моторошну картину військових буднів, наступів і атак, домінантним образом яких є смерть. Танатологічний образ детермінує спектр психологічних станів і переживань персонажів: страх, надію на порятунок, відчай, бажання заховатися, злитися з землею, аби оминула небезпека. Але кожен твір завершується загибеллю нових жертв.

Однією із найбільш психологічно наснажених і експресивно виразних є новела В. Софроніва «Там мама жде» (1921). Локусом психологічної новели, її сюжетотвірним чинником і тлом є польський табір для військовополонених. Увесь твір пронизаний мотивом голоду, який дошкуляє усім бранцям, але актуалізується крізь призму свідомості Дамяна Роляка. Юнак з нетерпінням чекає на звільнення, про що дізнався з матиного листа. Муки голоду помножуються на довге очікування. Нарешті він їде до матері, поспішає потрапити додому у свят-вечір. Але голод виявляється сильнішим: «Чув, що ще хвиля і зімліє.

Зволикся з помосту і хиткими кроками підійшов до якогось пана: “Дайте шматок хліба!..” В очах помутилося, ноги вгиналися під ним. Почув в руках щось м’яке. Хліб! Рвав великими кусками і, не пережовуючи, ковтав» [391, с. 16].

Відчайдушний біг проти морозного вітру знесиленої самотньої людини, що пробивається крізь снігові замети додому напередодні Різдва, водночас символізує шлях Людини до джерел, міфологізованих в образі Матері (біблійний мотив повернення блудного сина), віднайдення власної сутності. Антигуманність світу заперечується ласкавим голосом неньки, її тихим шепотом, який розмикає два світи, дійсний і потойбічний. Сон-смерть головного героя стає звільненням від земних мук. Новела містить очевидні автобіографічні елементи (описи голоду і реалій життя у таборі для інтернованих), проте справжню глибину, узагальнено-філософське звучання їй надає біблійно-міфологічний підтекст. Трагічний фінал моделюється з допомогою експресіоністичної поетики – антитези між концептами Різдва (символу народження Сина Божого) і смерті («На мертво тіло холодним поцілунком клався сніг, обгортав його своїми м’якими обіймами і щось шептав йому тихенько... тихо...» [391, с. 16]).

Експресіоністично-пронизливим є сюжет новели В. Софроніва «При розстрілі» (1921), що інтертекстуально перегукується з «Я (Романтикою)» М.Хвильового: розстрілюючи полонених, Богдан не впізнав свого батька, але після страшного відкриття, покінчив життя самогубством. Письменник умисно не вказує на політичну приналежність катів і жертв, акцентуючи антигуманність дій обох сторін: розстріли полонених – щоденна трагедія для всіх. Новела В.Софроніва-Левицького «Я хочу жити!» з підзаголовком «Думки» (1921) позбавлена зовнішнього сюжету. Гранична суб’єктивізація твору підкреслюється відсутністю авторських ремарок, сюжет моделюється переживаннями головного героя, що йде в останню путь на розстріл. Експресіоністичність стилістики новели виявляється насамперед на синтаксичному рівні: письменник широко послуговується вигуками, повторами, еліптичними і неповними синтаксемами, риторичними питаннями, окличними реченнями. Текст твору діалогізований,

майже не містить ремарок. Рефреном упродовж усього твору звучить крик-прохання «Я хочу жити!» [391, с.20]. В останньому рядку ця фраза уривається, що маркує загибель мовця. Таким чином, заголовок і останній рядок-кульмінація (сильні позиції тексту) утворюють композиційне кільце.

Антагоністичним за ідейно-тематичним спрямуванням та емоційно-естетичним забарвленням є новела В. Софроніва «Казка про щастя» (1921), уміщена в збірці «Бо війна війною» (1922). Єдиною антитезою жахіттям війни, на думку автора, є почуття любові. Анонімні Він і Вона співають свою пісню кохання. Незважаючи на жанрову заявку в заголовкові, твір позбавлений казкового сюжету. Натомість новела насичена романтичними елементами: наявний метафорично-одухотворений пейзаж, ідеальні герої, ідилічність взаємин між ними, «високий стиль» мовлення, маркований книжними словами, метафорами: «Пішли. А ми благословили їх віттям у дорогу щастя. Посилали свої шуми, щоби цілували сліди їхніх стіп» [389, с. 22].

Жанрові модифікації малої прози у галицькому дискурсі міжвоєнного десятиліття репрезентовані здебільшого полістилістичними варіантами модерної новелістики. Рідкісний жанр легенди, контамінованої із романтизованим епосом «стрілецької Голгофи» репрезентує збірка Кліма Поліщука «Жменя землі» (1921), що вийшла у Львові, не перевидавалася на теренах України, але дивом збереглася у бібліотеці Торонто [342].

Жанрова модифікація першого твору, винесеного у заголовок збірки, включає елементи соціально-історичного оповідання та легенди, що дозволяють авторові зіставити два часо-просторових плани – Першу світову війну і державу Данила Галицького. У творі наявні дві наративні площини – авторське мовлення і розповідь старим дідом стародавньої легенди. У творі яскраво відбивається дуалістичний світогляд українців – тісно переплітається християнська традиція з язичницькою (грудка рідної землі, взята кожним членом родини вигнанців, реактуалізує давній міф про Матір Сиру Землю – найдавніший за походженням і наявний у міфологіях усіх індоєвропейських народів). Мотив жертвовної крові,

принесеної заради визволення рідної землі, набуває значення лейтмотиву всієї збірки. Героїчно-романтичні образи січових стрільців, котрі віддали життя за українську державність, створюють композиційне кільце збірки («Жменя землі» і «Семиковецькі тіні»). Інші твори («Три хрести», «Теребовельський Христос», «Лицар Беньовський», «Зелена криниця і дуб кучерявий», «Чортів камінь») також розкривають тему героїчної боротьби за українську незалежність.

Тема «стрілецької Голгофи» художньо реалізована у «Поїзді мерців» (1922) Юрія Шкрумеляка (1895–1965). Підзаголовок «Картини жертв і трудів» маркує смислову двовершинність творів, об'єднаних у збірці: автор намагався пізнати джерела українського патріотизму і уславити січових стрільців, котрі пожертвували життям заради творення Української держави.

Жанр «Поїзда мерців» можна визначити як *цикл лірико-публіцистичних новел*, об'єднаний темою відступу армії ЗУНР за Збруч. Автор подає власний варіант жанрової дефініції – «героїчний епос боротьби за соборність» [470]. Справді, мовленнєва організація твору, традиційні епітети, ритмомелодика тексту наближують стиль окремих новел збірки до народних дум. Так, наприклад, у «Пролозі» реактуалізуються фольклорні мотиви: Мати-Ніч веде діалог із повсталими з могил мерцями про долю української землі. У даному випадку образи Ночі і мерців відіграють функцію не стільки моделювання інфернального простору, як реактуалізують героїку минувшини, подібно до романтичної казки І.Нечуя-Левицького «Запорожці» та низці ранніх романтичних творів Т.Шевченка. Лексико-синтаксична структура «Прологу» наближається до стилю казок і народних дум, ритмічна організація тексту скріплюється вигуком «гей», використанням інверсійних епітетів, традиційною метафорикою.

Жанровою домінантою новел «За соборність», «В Києві», «Перехід через Збруч» є плач-голосіння. Епіграфом до останньої служать рядки із вірша Р. Купчинського: «Ой, та зажурились стрільці січовії, / Як Збруч-річку проходили, / Хоч стільки народу впало за свободу, / Встояти не було сили» [470, с. 1 (нумерація у нью-йоркському виданні невірна – починається з першої сторінки

основного тексту. – С.Л.)). Ці твори лірично-піднесено розкривають деталі літнього походу галичан 1919 року на Київ. Історичні факти (спільне з денікінцями захоплення Києва у липні-серпні 1919 р.) осмислюються поетично: «Побачили синів Галича Золоті ворота, усміхнулася до них Десятинна церков. <...> Вмаїлася наша Мати синьо-жовтими корогвами, завітчалася львами, тризубами. <...> Не судилося тобі, наша Мати, довго свято святкувати. <...> І прийшлося нам з *Дніпра-Славути* зі спільного *шелом* з царським генералом *водиці попиту...*» [470, с. 8–9]. Поетичні метафори і парафрази закорінені у фольклорну традицію, алюзійно співвідносяться зі «Словом про Ігорів похід». Зрада росіян, полон галичан викликають емоційно яскраву реакцію автора: жаль, обурення, плач за зруйнованими надіями.

Публіцистичні відступи, хронологічна точність у відтворенні історичних подій, деталі бойових походів, обмундирування галицької армії, тощо дисимілюють текст із власне художнім, наближаючи його до нарису. Фрагмент Ю. Шкрумеляка «Лист у Гуцульщину» розпочинається ліричним віршем, а потім розгортається у формі щоденникових записів. Святкування Шевченкових роковин об'єднало східних і західних українців, вояків УНР, виснажених фізично і підупалих духом. Поразка галичан, їхній ісход за межі України відображені у фрагменті «Катастрофа дозріла». Хоча, як слушно зазначила Н. Мафтин, твір «не належить до числа кращих здобутків української прози» [277, с. 76], він відіграє концептуально важливу роль, оскільки художньо розкриває національну катастрофу січових стрільців зсередини, зображуючи побут вояків, аналізуючи причини їхньої поразки.

Оригінальну жанрову модифікацію малої прози складають «Стрілецькі псалми» Володислава Ковальчука (?–?), одного із членів львівської «Дванадцятки». Біографічних відомостей про нього украй мало – лише спогади Б.Нижанківського [103, с. 311]. У «Літописі Червоної Калини» під псевдонімом В.Тесар були опубліковані дві мініатюри – «Стрілецькі псалми». Інші мініатюри, вміщені у часописах «Студентський шлях», «Шляхи», «Дажбозі» та «Обрїях»,

розшукати не вдалося. Критик, що сховався під криптонімом А.О., на сторінках чернівецького часопису «Самостійність» зараховував митця до «представників модерного експресіонізму» [цит. за: 103, с. 311].

«Псалом бойових днів» (1935) В. Корольчука є одним із найбільш репрезентативних щодо художнього переживання поразки у національно-визвольних змаганнях стрілецького війська. Короткий текст, менш як на сторінку, за сугестивним впливом на читача, емоційно-експресивною наснаженістю, духовним наповненням співвідносний з твором О. Турянського «Поза межами болю». Біблійна образність («Прибиті на хрестах наші дні. Сім мечів нам вбивали в серце щодня, щоб з кров'ю життя наше сплило» [103, с. 312]), експресивні метафори, інверсії («Пекучими ранами відмивали ми серце народу, щоб воно було чисте. Брехню століть кістлявими ламали руками»; «Серце люду заблисло мечем, у нашій крові гостреним червоній» [103, с. 312]) творять трагедійний пафос тексту, що уславляє подвиг українських патріотів. Біблійний образ семи мечів болю, що прошили серце Богородиці при спогляданні мук Сина Божого на хресті, алюзійно відтворені у новелі, семантизують велич духовної самопожертви патріотів. Цій художній меті підпорядковане також вживання епіфори – досить рідкісного тропа, тим більше в епічному творі: «У нужді сірих землянок, у голодах і диких спрагах *ми йшли*. У чорних тифах, у глибоких ранах, що незакриті кричали на світ, *ми йшли*. У смертях наших по цілій землі, ми – пісні, громом золотим *йшли*» [103, с. 312]. Логічним продовженням диптиху є «Вечірній псалом» (1935), в якому трагедійний пафос поразки доповнюється палкою вірою у майбутнє народу («Грядуть великі дні пожеж!» [103, с. 313]).

Тема кохання, зруйнованого війною, є провідною в оповіданні В. Гренджі-Донського «Оля» (1927) [92, с. 423–425]. Романтична стилістика обрамлює особистісну сюжетну лінію твору (кохання українця-західняка, котрий воював на боці Австро-Угорщини, до красуні-українки, що завершилося його смертю). Тема Першої світової війни, що складає тло оповіді, розкривається з допомогою експресіоністичних засобів: опис стану пораненого наратора, його жахливі сни,

мотиви болю і крові пронизують твір. Екзистенційний вимір оповідання дозволяє зробити висновок про драматичний модус художності, твір поєднує типологічні ознаки соціально-історичного оповідання та ідилії (ліричні епізоди кохання юних героїв).

Тема національно-визвольних змагань живила також творчу уяву Івана Ткачука («На панському лані», «Помста», «Безробітний», «Незакінчений лист»).

Як було зазначено, історичні обставини вмотивували домінування в західноукраїнському літературному дискурсі 1920-х рр. поетики експресіонізму («Серед могил і руїн» К. Поліщука, «Фільми революції» М. Ірчана, «По той бік греблі», «На чорній дорозі» М. Матіїва-Мельника). Відбувається переплетення ознак експресіонізму з символізмом у прозі Ю.Шкрумеляка, О.Бабія, В.Софроніва-Левицького. М.Дубина відзначає імпресіоністичні та експресіоністичні тенденції у творчості І. Крушельницького, Я. Кондри, М.Колодрубця [122, с. 23]. Тема «стрілецької Голгофи» (Н. Мафтин) реалізується і в неоромантично-символічному ключі («Жменя землі» К. Поліщука, твори В.Гренджі-Донського).

2.4.2. Аксіологічна парадигма в художній реалізації

проблеми національно-визвольних змагань у новелістиці 1920 –1950-х рр.

Тема національно-визвольних змагань складала тематичну основу і психологічну домінанту творів Г. Косинки «На золотих богів» (1922), «Троєкутний бій» (1922), Ю. Яновського «Роман Ма» (1925), «Історія попільниці» (1925), К. Поліщука «Визволився...» (1918), «Червоні рядна» (1919), «Революційним шляхом» (1921), «Манівцями» (1921), «За ґратами» (1921), І.Кириленка «Таких багато» (1923), «Стихія» (1926), О. Копиленка «У ніч» (1923), А. Пятяка «Закривавлене жито» (1933), Л. Первомайського «Григор», «Смерть Шекспіра», І. Сенченка «Дмитро» (1925), І. Ткачука «Прострілений декрет» (1930), «Активіст» (1927), «Над Збручем» (1927), «У боротьбі» (1925), «Помста» (1927). Боротьба червоногвардійців проти Врангеля художньо розгорнута в збірці

Л. Полярного «Червоний гарт» (1925). Прикметно, що сюжетна канва нерідко відображувала боротьбу вояків УНР проти більшовиків («В огонь і хугу» В.Штангея, «Гайдамака» В. Підмогильного).

В оповіданні І. Сенченка «Під революцію» (1925) точно виражено сутність конфлікту антагоністичних сил: «Б'ються, а чого? І там свої, і тут свої. Ці за селянську правду, а ті... “А за віщо вони, бандити, б'ються? – говорив батько. – Проти комунії і розверстки, а хто її розбере?» [372, с. 133]. Ця політична невизначеність, плутанина призвела до того, що, за словами відомого діяча УНР В. Липинського, «поняття “Україна” підмінювалось поняттям “десятина” землі. Замість патріотизму героїчного, патріотизму посвяти, патріотизму любові, витворювався ніде в світі небачений патріотизм меркантильний з розцінкою на земельну валюту».

Мотиви протиборства рідних по крові людей, запеклої ворожнечі внаслідок політичного протистояння були досить поширеними в літературі 1920-х років. Новела К. Поліщука «Хай Бог розсудить їх» (1920) з підзаголовком «Із записної книжки» написана на основі власних спостережень автора, який був кіннотником військ УНР. Убивство сотником більшовицького вартового семантично розширюється до біблійної символіки. Гріх братовбивства, образ Каїна розкривають глибину трагедії народу, роз'єданого різними «правдами»: «“Тут спочивають одної матері діти, брати: червоноармієць радянського полку ім. Максима Залізняка – Хведір Гонибіда і сотник другої запасової бригади військ УНР – Юхим Гонибіда. Полягли 5 липня 1920 р. Хай Бог розсудить їх!”...» [342, с. 278]. Реалістичний тип психологічного оповідання з елементами експресіоністської поетики репрезентує оповідання Б. Тенети «Ненависть» (1929), сюжетотвірним в якому є мотив двійництва: випадковий обмін шапками між братами, червоногвардійцем Гнатом і повстанцем Кіндратом, призводить до випадкової загибелі першого від рук своїх козаків. Неодноразове використання прийому опозиційного зіштовхування рідних по крові людей у вирі національно-визвольних змагань, з одного боку, відображує соціально-історичні реалії, а з

іншого, актуалізує прадавні міфологічні структури (близнюковий міф, репрезентований в індоєвропейській традиції), репрезентовані також у романтичній парадигмі.

Одним із кращих оповідань Б. Тенети є «Десята секунда» (1929). Хронотоп гранично стислий: події відбуваються на околиці селища упродовж доби. 18-літній Петро героїчно б'ється проти білогвардійців і козаків-гетьманців, але червоні змушені відступити. Стан граничного внутрішнього напруження головного героя репрезентований шляхом повторів і нанизування дієслів із семою руху (*біг, мчав, схопився, падали, кидали* рушниці тощо): «Петро біг, чекаючи щохвилі рубаної смерті, біг, задихаючись і почувуючи, що переповнило груди і важко застукало в голові. ... Оглянувся. Козаки, ниряючи під коней, дорубували поранених» [406, с. 41]. Лейтмотивом в оповіданні стає мотив смерті, що контамінований із мотивами беззахисності людини, невідворотності загибелі, хаосу як перемоги руйнівних сил. Кульмінаційним моментом оповідання є страта полонених. Козачий ватажок, котрий керував розправою, прямо висловлює претензії до більшовиків: «Це ті, що разом з бандитами розстрілювали по чрезвычайках невинних людей. <...> Ми не бандити і не буржуї – я сам селянин, але ми за закон і власність, і нікому не дозволимо ламати народні права» [406, с.50–51]. Відтак страта набуває значення помсти за численні кривди. Емоційне враження на читача справляє момент, коли один із приречених пожертвував собою, аби врятувати сина.

Сильного сугестивного ефекту автор досягає, вводячи прийом паралелізму (у такий спосіб актуалізуючи архетипні міфологічні моделі у тексті): «В небі близько вдарила блискавиця, і розсипався грім. Потім стало тихо, і було чутно лише, як падають густі, як кров, важкі грозові краплі» [406, с. 53]. Психологічна напруга у натовпі зіставляється із напругою в природі, що кульмінаційно проривається у стихійному пориві людської маси: «Це ніби розірвало невидиму мотузку, що не пускала натовп до шибениці. З диким ревом стрибнув він [Петро. – С.Л.] уперед і за хвилину не стало видно ні козаків, ні офіцера, а шибениця,

зламана бурею, захиталася і впала» [406, с. 54]. Семантика заголовка реалізується в останньому рядку твору, що утворює смислове композиційне кільце – на десятій секунді вибухає граната, якою поранений Петро підірвав гурт офіцерів і загинув сам. Стилїстика оповідання носить підкреслено натуралістичний характер – дескрипція бою змінюється на описи ран і загибелі людей. Хаологічна картина страти експресивно увиразнена навмисною позірною стриманістю розповідача. Події неначе пишуться великими чорними мазками на велетенському полотні. Лексична організація надає текстові напруженої експресивності.

Літературознавці розглядають Б. Тенету як імпресіоніста (В. Дмитренко), як романтика-орнаменталіста (В. Мельник). Проте на прикладі творів зі збірок «Будні» і «Десята секунда» пересвідчуємося у синкретичності стильової манери письменника.

Історична основа оповідання В. Стеблика (спр. прізви. – Григорій Варава) (1884–1937) «Ганьба» (1925) розкриває сповнений драматизму період національно-визвольних змагань, зокрема збройну боротьбу загону під проводом Чорного Ворона (це перша художня інтерпретація даного образу, більш повно і художньо довершено розкритого у романі В. Шкляра «Чорний Ворон (Залишенець)», 2009). У форматі фольклорної традиції письменник змальовує смерть отамана Дорошенка, щедро використовуючи традиційні епітети, інверсії, вкраплюючи фрагмент пісні «Ой у полі та й жінці жнуть», у такий спосіб поєднуючи образи козака Дорошенка часів Б. Хмельницького і його «двійника» періоду національно-визвольних змагань [393, с. 96].

Оригінальною мовно-стилїстичною організацією позначений твір Олеся Громіва «Револуція», написаний у Полтаві 1924 року. Справжнє прізвище автора – Олександр Тарнауцький (1902 – ?). Нині його творчість забута, проте у 1920-ті роки член «Плугу» досить активно друкувався у часописах «Студент революції», «Всесвіт», «Червоний шлях», вийшли його збірки «Револуція (три оповідання)» (1925), «Йоська» (1925), «Шибеники (оповідання для дітей)» (1926). Доля митця наразі невідома.

Авторське жанрове визначення «Револуції» – «малюнок», проте твір цікавий органічним синтезом на жанровому рівні (реальний хронотоп включає день-два, але розгортання сюжету зі спогадами персонажів охоплює ціле життя головного героя Павла, тобто спостерігаємо приклад «романізації» малої прози), а також стиль письма – уривчастий, позбавлений синтаксичних поширювачів, майже всуціль складений із іменників і дієслів, коротких рубаних фраз (називні, безособові, неповні двоскладні речення, речення-вигуки) – відбиває експресивно-емоційну напругу мовця і поєднує реалістичну стилістику з експресіоністською.

Опис бою, запекле протистояння оборонців УНР і червоногвардійців реалізується з допомогою динамічного полілогу. Вигуки, звуконаслідування (свист куль, хрипи конаючих, накази командирів з обох сторін) виражають непримиренність політичних позицій. Повстанець Павло бере участь у розстрілах полонених «червоних» і з жахом дізнається, що його батько, Дмитро Плуженко, – голова комнезаможу. Револуція зображена як нестримна стихія, де мотивами тих чи інших дій є особиста помста або імпульсивні вчинки: «Зчепилися дві сили, одвічні вороги, гризуться зубами, багнетами, прикладами...» [334, с. 15]. У творі у традиційному романтичному ключі розгортається життя цілої родини: зведення сестри паном і її самогубство, помста батька за наругу над дочкою – спалення маєтку в 1917 році, гіркі заробітки, нужда, горе. Мрія про «неньку-Україну» привела Павла у загін до отамана Соколенка. Драматичний сюжетний поворот пов'язаний із зустріччю Павла з коханою Оленкою серед полонених «комуністів», коли він змушений власноруч убити дівчину, доводячи отаманові твердість своєї присяги. У фіналі Дмитро Плуженко вбиває Павла, як Тарас Бульба Андрія у повісті М. Гоголя [230].

Тема бандитизму, породженого хаосом громадянської війни, розкривається в оповіданнях І. Андрієнка «Чорний Крук» (1929), А. Дикого «Онуки» (1928), О.Лана «Болячка» (1925), В. Леонтовича «Вигнанці» (1926), С. Пилипенка «Поворот» (1927), М. Гаєвського «Бандит Микишка» (1928). Останнє є типологічно близьким до роману Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть

воли, як ясла повні»: розкривається шлях селянина до розбійництва та розплата за гріх [336: 1928, № 3, с. 27–41].

Одним із типових сюжетів початку 1920-х років є встановлення влади більшовиків на селі, що супроводжувалася запеклою і жорстокою боротьбою між різними соціальними групами. Так, наприклад, в оповіданні М. Ірчана «Перший переділ» (1922) конфлікт між багатіями і голоотою за землю призвів до кривавої розправи над ватажками повстання. Оповідання написане у традиціях реалізму, проте у ньому наявні й елементи експресіонізму.

Синтез традицій психологічної новели з виражальними можливостями модернізму відбувся в індивідуальному стилі Галини Орлівни (спр. прізвище Мневська) (1895–1955) – письменниці, актриси, перекладача, педагога. Живучи у Львові, мисткиня видала збірки «Шляхом чуття» (1921) і «Перед брамою» (1922), в яких тонкий ліризм переплітався з екзистенційно-символістською поетикою. У новелі «Павутиння» з присвятою «Моїй мамі» (1921) Г. Орлівна зображує п'яних і диких червоноармійців, які захопили і грабують західноукраїнське село. Громадянська війна зображується через есхатологічний мотив: «І встане брат на брата! ..ось воно! І прийде на землю Антихрист <...>, і посварить всіх людей, і буде литись кров братня, неповинна, і залітають по небу вогненні колісниці...» [317, с. 20]. Стара бабуся перед смертю прорікає голод та інші карі небесні на людей, що забули Бога. Образ павутиння, який неначе обплутує стару, подвоюється: означає передсмертні марення старої і символізує більшовицьку владу, ворожу селянам, її руйнівні наслідки. Це значення підтверджується образом гарматних вибухів, що утворюють композиційне кільце новели.

Мініатюри «Дроти» і «У церкві» розгортають події в суспільно-історичній площині буття, зокрема драматичну історію національно-визвольної боротьби західних українців проти польсько-більшовицької окупації: «Як міг ти так терпіти, мій великий страднику?!.. І як досі не сконала твоя зболіла, виснажена душа?!.. Як не розірвалося твоє велике змучене серце?» [316, с. 27], що інтертекстуально корелюється із вступом до поеми «Мойсей» І. Франка.

В оповіданні М. Івченка «Смертний спів» (1924) наратор вступає в діалог-центон зі «Злочиним і карою» Ф. Достоевського: «Хто я такий... Чи загнана, затерта гнида, чи потрібна ланка у великих подіях народу, а чи просто ніщо?» [152, с. 275]. Необхідність фізично виживати змушує талановитого співака братися за будь-яку роботу: «Ми раділи, як Великодню, цілій паляниці хліба, що ненароком попадала до нас, пляшці олії, оберемкові дров» [152, с. 275]. Зіткнення політичних інтересів повстанця Коханця з комісаром продрозкладки, монолог отамана розкриває всю глибину трагедії народу. Письменник вказує на стихійність повстанського руху: «– А куди ви йдете? За що б'єтесь?», – питає наратор. « – Я? А хіба я знаю? Мене штовхає, а я йду!» [152, с. 284]. Безперспективність боротьби очевидна самому отаману: «Та один біс тепер – хоч так, хоч інакше, однаково помирати, як розбишці. А поки гуляємо...» [152, с. 284]. Отже, вразливим місцем українських національно-визвольних змагань, як переконує автор, була невизначеність кінцевої мети, моделі побудови справедливого суспільного устрою. Тож свята боротьба подеколи перетворювалася на стихійний бунт. «Смертний спів» належить до різновиду соціально-психологічного реалістичного оповідання.

Основною соціально-політичною подією, що живила творчу уяву митців у діаспорі і спонукала до творення численних сюжетних варіацій у малій прозі, були національно-визвольні змагання 1917–1921 рр. та їх поразка. Отже, біфуркаційний екстралітературний фактор набув значення тематичної домінанти в українській еміграційній малій прозі першої половини ХХ ст. З точки зору стилю, спостерігаємо переважання неоромантичної прози. Головні герої – «цілісні вольові натури, яскраві моральні максималісти, які протистоять світовому хаосу» [280, с. 18].

Особливої гостроти та епічної виразності «енергія чину» набуває у «Нотатнику» (1936–1937) Юрія Липи (1900–1944). Новелістика Ю. Липи, зібрана у трьох частинах збірки, присвячена трагічному періодові національно-

визвольних змагань та їх поразці. Л. Череватенко справедливо називає збірку «не лише найвищим новелістичним здобутком автора, а й однією з вершин української літератури ХХ століття» [259, с. 10]. Подібний історичний матеріал потребував романної форми художнього втілення. Однак генологічні можливості оповідання дозволили авторові більш оперативно реагувати на глибинні соціальні зрушення, свідком яких йому випало бути, випереджаючи появу романного епосу.

Нерідко твори малої форми об'єднувалися у цикли або утворювали синтетичний жанр роману в новелах («Чотири шаблі», «Вершники» Ю.Яновського, «Конармія» І. Бабеля). У них час розглядався крізь призму окремих людських долі, що надавало творам достовірності, художньої переконливості і психологічної напруженості. Зразком такого «роману в епізодах» став «Нотатник» Ю. Липи, в якому переплелися стильові ознаки документалістики, художньої публіцистики і власне художнього слова. Збірка включає 16 творів, серед них повість «Рубан».

Хронотоп «Нотатника» охоплює найдраматичніший період громадянської війни – 1917–1919 рр., коли війська УНР намагалися вибороти національну державність, а українські селяни, об'єднані у повстанські загони, запекло воювали проти денікінців, більшовиків, загонів Шкуро, німців, румунів, поляків. Політичні симпатії автора до Петлюри і Махна недвозначно оприявлені в тексті. Як слушно відзначає Н. Левицька, «першорядне значення у новелах відводилося проблемі характеру, його формуванню на підставі етногенетичного досвіду, національної душі, менталітету» [217, с. 3].

Волюнтаризм Ю. Липи суголосний духові ніцшеанської надлюдини. Героїка «чину» відіграє функцію характерологічної домінанти в образі селянського партизана, очільника воєнізованої бригади Рубана з одноіменної повісті, що відіграє роль заспіву до всієї збірки. Образ народного героя міфопоетично розкривається від народження до смерті. Причому йдеться про пробудження людської гідності і актуалізацію кращих рис українського етноменталітету: мужності, витривалості, терплячості у доланні труднощів військової служби,

винахідливості у боротьбі з ворогами, лицарської мужності і пошуку «селянської правди».

Антиукраїнські настрої ретранслює образ чекіста Калмичкова, котрий мріє «Цілу Україну підстригти!» [259, с. 28]. А далі формулюється один із основних принципів тоталітарно-поліцейської держави: «Що понад аршин, то – підозріле, то стяти» [260, с. 29]. Письменник демонструє характер Рубана в розвитку – із сміливого селянина народжується полководець, трибун, народний месник і партизанський ватажок. В описах численних боїв вияскравлюються такі характерологічні риси героя, як безстрашність, залізна дисциплінованість, висока вимогливість до себе і до товаришів. Образ Рубана типологічно близький до героїв «Чотирьох шабель» Ю. Яновського, до народного отамана з роману В.Шкляра «Чорний Ворон (Залишенець)». Ці типологічні паралелі підкреслюють не лише характерологічні риси головних героїв, але й епічний масштаб образів. Саме тому вони розкриваються в суголосі з природними стихіями, в них акцентоване народнопоетичне начало.

Зразком *ідеологічної* новели є «Зустріч літераторів» Ю. Липи. Діалог між Гавриїлом Приступком і Єрлецем – це дискусія між двома поколіннями національно свідомої мистецької еліти щодо історичної долі України та значення інтелігенції в суспільстві. Хронотоп – осінь 1917 року – відтворює розбурханий хаос, що охопив суспільство. Реалістична основа твору – промови, розстріли, несподівані атаки різних суспільних груп – увиразнюються експресіоністичними деталями: «За вікном була темрява і хаос, може єдиним світлом там були полум'я вибухів та вогники й іскри пострілів» [259, с. 74]. Літератор Приступко протиставляє свій «малий час» історичній перспективі. І провідною націєвірною ознакою, на його думку, є свідомо жертвність в ім'я ідеї: «Шукайте того іншого; може вона в героях, може вона в відважних, може просто в бандитах, але завжди в людях» [259, с. 75].

Утвердження загальнолюдських цінностей формує ідею *соціально-психологічного оповідання* «Закон». Образ «мальчонки», який зрадив батька (тип

Павлика Морозова), викликає обурення не лише з боку батька, але й козаків-повстанців. Бунчужний Безкровний без вагань застрелив хлопця, тим самим утверджуючи моральний закон: «...не може ж так бути, щоб син та на батька йшов» [259, с. 94].

Екзистенційна концепція реалізована в оповіданні «На варті» (1920), позначеному експресіоністською поетикою. Сюжет твору зосереджується навколо нічного чергування знесилоного голодом і недавнім тифом козака армії УНР Щербини. Пейзажні деталі, центральний у творі образ дощу, репрезентують співчутливо-захоплене авторське ставлення до історичної місії УНР, уособлюють хресний шлях її війська: «А надворі падав дощ. Лазив тихенько на м'яких лапках, спинявся і заглядав до освітлених вікон волості, задумувався перед роззявленими дверима хат, де всі вже вигинули, шарудів по стріхах домівок, де ще жили люди, ляпотів в осінніх садах і, вийшовши з села, дуднів, дуднів, дуднів по дорогах» [259, с. 156]. У художньому просторі новели протиставляються два світи – зовнішній, зловорожий до Щербини, який він не в змозі подолати, тому хоче втекти від нього, і внутрішній. Безмовність навколишнього світу, подана крізь призму сприйняття солдата («Ніхто не йшов, не рипіли вози страшним, як скреготіння, нічним скрипом, не тупотіли коні. Не кляцнула зброя» [259, с. 157]), моделює образ смерті.

Під час нічної варті солдат розмислює над екзистенційними проблемами буття: «утекти б від цього полку, суворого, байдужого, що, може, завтра перейде коло нього, мертвого, зимнокровного, не бачучи в нім людини, виснаженої до останку» [259, с. 157]. Втративши сенс життя, Щербина просить перевести його в іншу частину, що розцінюється сотником як боягузтво і дезертирство. Сотник наказує «дати п'ятнадцять гарячих» Щербині. Під час езекуції солдат усвідомив, що насправді він не самотній, а з'єднаний невидимими нитками долі зі своїми однополчанами: «Люди, з котрими він разом їв, бився і спав, покидали його насправжки – це було несподівано і прикро» [259, с. 159]. І Щербина робить власний вибір – залишається. Прийняте рішення матеріалізується у скупих

репліках солдата: «До вподоби мені так. Правильно, – не крути!» [259, с. 159]. Ідея соборності, єднання, що була однією з наріжних у світогляді і творчості Ю.Липи у даній новелі реалізується лаконічною деталлю – сотник простягає своєму підлеглому самокрутку. У цьому жесті втілені прощення за слабодухість і довіра.

Мала проза Ю. Липи створена у реалістичному ключі, нерідко межує з художньою публіцистикою («Кіннотчик», «Коваль Супрун», що має ознаки біографічного і хронікального жанрів, «Чародій»). В окремих творах реалістичну поетику доповнює імпресіоністична («Гринів», «Бляшанки», «Гадючки») або експресіоністична («Кам'янець столичний», «Двадцять восьмий») поетика. Оповідання «Бляшанки», в якому оповідається про тяжкий бойовий шлях однієї з частин армії УНР, через образ маркітантки Марини інтертекстуально співвідноситься з «Матінкою Кураж» Б. Брехта. Завершальний твір – оповідання-реквієм «Табір» розгортає катастрофічну картину поразки національно-визвольних змагань, жебрацького життя колишніх козаків армії УНР у польському таборі для інтернованих. Песимістичний настрої навіває образ колишнього вчителя Дубенка – хворий на сухоти, майже неживий, він пише *молитву* за побратимів, яка стає його заповітом: «... Боже, дай нам, щоб усе, що найвеличніше, було в нас, і сповни нарід наш молитвою вічного напруження. Дай так, щоб ніхто в нас не мав замкнених очей, щоб тривога батьківська була в кожному серці, і щоб руки наші учились всіх способів боротьби, щоб уми наші пізнали всі науки, а воля наша знищила всіх противників! За сірість минулих років, за блуканину на роздоріжжях, дай нам тепер велику дорогу єдності й молитви!» [259, с. 294]. Жанр молитви, сповненої щирого чуття, є завершальною кодою, кульмінаційним моментом усієї збірки, вона виражає дух гордої, внутрішньо вільної, нескореної людини, утверджує аксіологічний концепт істини.

Українську прозу ХХ століття неможливо досягнути без одного з її найвизначніших репрезентантів – Уласа Самчука (1905–1987). У науковій рецепції епічної та публіцистичної спадщини письменника можна виділити кілька

етапів: перший репрезентований еміграційною прижиттєвою критикою (Ю.Шевельов, Г. Костюк, В. Державин та ін.), другий розпочався з 1990-х років і включає праці І. Бурлакової, Г. Горох, Ю. Мариненка, М. Моклиці, С. Павличко, О. Пасічник, О. Пастушенко, Н. Плетенчук, І. Руснак, М. Стасика, В. Стеція та інших. У працях названих авторів відбивається рецепція переважно романної творчості письменника, різні аспекти образотворення, національної історіософії, індивідуального стилю письменника, його художньої мови. Мала проза У.Самчука досліджувалася меншою мірою, а видання «Кулак. Месники. Віднайдений рай» (2009) включає досі не публіковані твори автора [363].

Результатом болісних рефлексій автора щодо подій в Україні став опублікований упродовж 1931–1932 рр. у нелегальному часописі «Сурма» цикл «Месники», що включав десять творів. Структура і наративна організація циклу продовжують традицію європейської новелістики, започатковану Дж. Боккаччо: зібрані у годину лихоліття люди з різним життєвим досвідом, різного віку, розважають одне одного розповідями з власного чи чужого життя. Десять творів, ґенологічно маркованих автором як оповідання, на нашу думку, є майже класичними зразками новел.

У змістовому плані цикл «Месники» є монотематичним: його складають твори, які розкривають безчинства польської влади на теренах Західної України після поразки національно-визвольних змагань. У новелах спостерігаємо превалювання емоційного начала над подієвим. Поділяємо думку Н. Мафтин, що «осердя індивідуального стилю Уласа Самчука – у спрямованості автора на філософське осмислення дійсності та утвердження українського хліборобського космосу в потужному націєствердному вітальному коді, тому дослідники справедливо виділяють образ рідної землі як “ключову метафору”, що пронизує всю його прозу» [276, с. 18]. Оповідачами виступають вояки повстанського загону під головуванням Ольги Волинянки (під таким псевдонімом вийшло окреме видання збірки 1932 р.). Тож дебютний твір циклу включає подвійного наратора – «голос автора» і наближену до народно-поетичної традиції оповідь героїні.

Новела «У “Татарській ямі”» виконує функцію камертона до всієї збірки. У піднесено-пафосному монолозі Ольги Волинянки контамінуються два образи – романтичний (жінки-месниці) і міфологічний (матері-землі): «Довгими й довгими лавами, ніби низка сталевих ковзанів, пересунулися повз мене обличчя всіх народів Європи, Азії й залишили в мені всі гидкі відбитки. Я чула стогін і скарги землі моєї. Припадала, як ранена голубка, до її ображених грудей, цілувала й ласкала її рани і змивала сльозами гидкі плями образи, нанесені їй чужинцями» [363, с. 321]. Піднесеність пафосу твориться з допомогою низки традиційних народнопоетичних образів і тропів, серед яких домінують ретельно дібрані метафори, інверсійні епітети, риторичні фігури (повтори, однотипні синтаксичні конструкції): «Що творилося в моєму серці, коли на очах моїх ламали хребет народний – нашу армію, коли вухо моє відчуло хруск її костей, коли чути було, з якою натугою, з якою надлюдською, невимовною натугою змагалася наша воля з хамом-чужинцем, як нарешті він зломив, знищив і заплював наше село...» [363, с.321]. Наведені уривки відтворюють синтез романтичних засобів поезики з експресіоністичними. Образ Ольги алюзійно перекликається з образом Ярославни зі «Слова про Ігорів похід». У. Самчук використовує міфологічні стихії з метою творення експресивно-трагічного образу спалюженої батьківщини: «Тоді небо моє, колись велике й святе небо, якому молилась не раз моя душа, раптом провалилося, згасло, обернулося в якусь брудну яму, з якої клекотіли до мене смерть, гидота, образа й насильство» [363, с. 321].

Кожна новела розкриває особисту трагедію наратора, в кожній наруга і смерть побратимів служать каталізаторами духовного зростання й активного спротиву чужинцям. Усі разом вони моделюють антисвіт горя і насильства, що може бути подоланий лише кривавою жертвою. У даному випадку У. Самчук актуалізує механізми «колективного несвідомого», притаманного міфу (К. Юнг, Р. Інгарден), що дозволяють індивідові вижити в екстремально негативній ситуації, долучаючись до мотиву жертви-спокути як запоруки виходу на якісно новий рівень буття.

Мотив помсти перетворюється на основний лейтмотив циклу. У наступних історіях нараторами виступають повстанці (суворий і пристрасний Омелько («Омелько розповідає...»), молодий і мрійливий Гриць («Жовті кожухи»), солдати Карпо і невідомий автор знайденого листа («Лист»), старий селянин («Сон мого батька»), гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації («всезнаючий наратор в художньому світі», за Л. Мацевко-Бекерською) («Що говорив той дядько?», «Присяга»). «Лист» моделює жанровий різновид *новели-спогаду*, типологічно близькою до неї є *ретроспективна* новела «Сон мого батька» з оніричним сюжетом, де головним наратором є старий козак-характерник, а другим – месник із загону Ольги Волинянки. Хронотоп циклу обмежується подіями 1920–1922 рр. на Волині. Названі топоніми (Татарська Яма, села Жолобки, Кривчани, Олешки, Коливна, Стави, Дунаїв, Береги, Снігірівка, Яри та ін.) моделюють реалістичний хронотоп зображених трагічних подій.

Інтертекстуальний простір циклу творить низка ремінісценцій: фраза «Вставайте! Кайдани порвіть!» у новелі «Омелько оповідає...» є цитатою із Шевченкового «Заповіту»; у новелі «Сон мого батька» процитовано рядок із вірша Б. Лепкого «Чуєш, брате мій...». У новелу «Присяга» включено історичний контекст – образи Жанни д'Арк, Наливайка, Павлюка, Хмельницького, Мазепи [363, с. 353], які надихають повстанців на подвиги і самопожертву заради визволення батьківщини. Образ раю полісемантично корелює із Шевченковим, а також із діалогією Дж. Мільтона та зі Святим Письмом. Така культурологічна вертикаль транспонує синхронний зріз проблематики у діахронну площину, поглиблюючи і розширюючи віяло смислових значень.

Звукова образність складає стильову домінанту новели «Жовті кожухи»: «Дзвенів увесь пристрасний весняний день. Крикливо, соковито цвіли дички на взліссі, й лунко вибивала в такт пророчиця зозуля. <...> Урочисту тишу порушували розкотисті передзвони птаства, яким обнизана була, здавалось, кожна галузка. На взліссі, мов стріли, злітали жайворонки, втикалися в м'яке небо й, тріпочучи, розсипали навкруги бадьорі, як весна, мотиви» [363, с. 328].

Насиченість пейзажу дзвінками і сонорними приголосними створює алітераційний ряд, що моделює емоційно-піднесений настрій.

Усі твори циклу «Месники» пройняті драматично-героїчним пафосом визволення з-під гніту польської влади, реалізований у неоромантичному дискурсі. Але особливо вирізняється «Одна легенда». Заголовок вказує на жанрову специфіку твору, міфологізує описані в ньому події та образи. Відсутність власного імені головного героя, гіперболізація як основний характерологічний прийом, зв'язок із міфом на рівні персоніфікованого образу і предметного антуражу – усе це трансформує образ кубанця у постать, що об'єднує риси ніцшеанської «надлюдини» й українського козака-характерника: «Велетень, що сидів на землі, підвівся. Він витягнув у напрямку сходу свою довжелезну, з крутими вузлами замість суглобів, ручиську... <...> Він скидався на могутнє сотворіння, якому вкладено до уст вогняне слово, до грудей – крицеве серце, а до рук – меч, тяжкий і вічний, кутий у підземеллях, варений у крові й гартований у заморожених сльозах» [363, с. 344]. Згадка про колективізацію і заслання на Соловки, які витримав оповідач, моделюють картину антисвіту, утверджуваного по той бік Збруча. В Західну Україну кубанця вела віра у те, «що тут спасіння, а йшов сюди п'ять тисяч кілометрів» [363, с. 344]. Даний мотив пошуку землі обітованої розширює смисловий контекст новели, включаючи до народнопоетичної і міфологічної структур, біблійну символіку.

Образ зброї і нерозривно пов'язаний із ним мотив кровопролиття як помсти і як жертви пронизує усі без винятку твори циклу. Та особливої гостроти мотив священної зброї набуває у новелі «Одна легенда». Головний герой оповідає воякам-повстанцям, буцімто він виконував функцію хранителя давньої реліквії – шаблі, подарованої захисникам України Богданом Хмельницьким: «І доки шабля ця в руках козачих, доти Україна жива» [363, с. 345]. У цьому образі реалізується ідея спадкоємності козацької слави, незнищенності української нації.

Необхідно наголосити ще на одному лейтмотиві циклу – мотиві дороги, руху. Він не тільки динамізує сюжетотворення, але й символізує хресну дорогу,

шлях на Голгофу українських повстанців – у творі «Ще один день...» Ольга, Демид та інші вояки свідомі того, що загинуть. Але вважають свою самопожертву виправданою.

Як слушно зазначає І. Руснак, цикл «Месники» задумувався як низка фейлетонів, але за жанровими ознаками близький до новел [363, с. 21]. На нашу думку, лаконічність і сконцентрованість тексту, сюжетна моноподієвість та емоційна домінанта наближують твори до модифікованого типу модерної новели, котра не обов'язково завершується пуантом. Хоча пуантування частково наявне.

Збірка У. Самчука «Віднайдений рай» (1936) включає десять творів, серед яких новела «По-справедливому» (1930) присвячена повстанським будням, запеклим боям проти більшовиків. Письменник розширює часопростір зображених подій до семантики героїчного епосу, вживаючи народнопісенні прийоми паралелізму, заперечного порівняння, трикратності, згущеної метафоричності, лексичні засоби (складні прикметники – *швидконогих* коней; нестягнені форми прикметників (*стрункіі* юнаки): «Весна жагуче на степ накинулася... Як пристрасна, запопадлива господиня, *квітчала* його *квітами* (тавтологія), мила дощами, чесала вітрами, сонцем заливала цілі моря, ах, куди там моря – океани квітів і квітів... По степах коні, коні, коні... *То не трави хиляться* від вітрової долоні, *то не хвилі* далекого моря *ревуть*, *то не степові лисиці брешуть*, як колись на щити... (ремінісценція зі «Слова про Ігорів похід». – С.Л.). То гострозорі праправнуки скитів, тюрків та русичів, улившись в одну розбурхану ріку, ревуть і рвуться з берегів, бажаючи власною повинню залити ті простори навколо, що поливалися віками їх кров'ю, мов рососою ярою» [363, с.425]. Реалістично-романтичні картини воєнних переходів, жорстоких боїв епічно розростаються до символу історичного вибору України.

В еміграційному дискурсі патріотична тема, втілена у жанрі романтичного оповідання, репрезентована збірками Федора Дудка (1885–1962) «Дівчата очайдушних днів» (1937), «Війна» (1937), «Заметіль» (1948) [123; 124]. Образ романтичного героя-месника реалізується в оповіданнях «Кумедна панночка» зі

збірки «Дівчата очайдушних днів», «Заметіль» із одноіменної збірки. Пафосом визвольної боротьби пройнята новела Анатолія Галана (спр. прізви. Калиновський) (1901–1987) «Повернення командира» (1951), головний герой якої стає на чолі повстанського загону уже в роки Другої світової війни. Лінія його життя розгортається параболічно: «він би згадав бої одчайдушні під Бахмачем <...>. Він би розповів, що за його голову червоні комісари обіцяли сто пудів борошна і двадцять пудів цукру...» [144, с. 318], потім власник гайдамацького прізвища Галайда перетворився на скромного бухгалтера і зразкового сім'янина Дем'янчука, але, опинившись під німецькою окупацією, знову очолює партизанський загін УПА.

Образ повстанців, категорично негативно маркованих радянською ідеологією, міг з'явитися тільки в еміграційній літературі. Та й там подібні зразки нечисленні. Прикладом літературної діяльності одного із чільних рушіїв ОУН є безсюжетна новела Йосипа Позичанюка (1913–1944) «В житті» (1946), надрукована посмертно. Шлях дівчини, котра шукає брата на кривавих полях війни і знаходить мертвого із затиснутим у руці жмутом житнього колосся, символізує трагедію України, яка втратила кращих синів.

Традиційний конфлікт між обов'язком і «серцем» у збірці О. Данського «Наші дні» (1947) розгортається у площині діяльності ОУН (новели «Мамине серце», «Його кохання»). Твердість і непохитність у відстоюванні моральних принципів, пріоритет боротьби за Україну перед особистим життям і щастям складають аксіологічну домінанту цих творів. Письменники уникають романтичних прийомів, на реалістичну основу накладаються елементи модернізму («крупним планом» подається динаміка плину свідомості головних героїв). У творчості Петра Балея (1912–2003) тема повстанства розвивається у низці оповідань («Коли гратимуть великодні дзвони?», «Антошко», «Непереможні (із споминів повстанця)», «Мотря», «Облога (мініатюра)») [24]. У них актуалізований мотив особистого самозречення в ім'я боротьби, героїзовані образи народних месників. При цьому автор послуговується експресіоністськими

елементами поетики (гострими і виразними метоніміями, фігурою умовчання, експресивним малюнком внутрішніх переживань персонажів).

Отже, катастрофічні події перших двох десятиліть ХХ ст. вмотивували появу низки творів, в яких всебічно і стилістично розмаїто розкривався драматизм того, що відбувалося, а також моделювалася реакція учасників, свідків і жертв цих подій. Екзистенційний комплекс проблем, порушених у малій прозі, тісно переплітався з морально-етичними питаннями, що реалізувалися у подальшому розвитку соціально-психологічної прози, нерідко доповненої семантичними інтенціями міфу. У стильовій палітрі оповідань і новел переважали неореалістичні твори, поетика яких була увиразнена експресіоністичними або неоромантичними елементами. Романтичний образ борця, захисника рідної землі живив уяву низки письменників в екзилі.

2.4.3. Екзистенційна проблематика в соціально-психологічному дискурсі пореволюційної новелістики

Тематика малої прози була детермінована і вмотивована тими історичними реаліями, що склалися в пореволюційну добу. Соціально-критична спрямованість організує художню тканину оповідань Василя Худяка (1903 – 1938) «Переможці степу» (1925), де устами Костя автор виражає своє розуміння морального конфлікту доби: «... як важко працювати з доручення партії в оцій багнюці, де є два сорти людей. Одні сліпо працюють, а другі згори користуються з тієї праці» [448, с. 6].

Тема голоду 1921 року, табуйована в радянський період, стала першою соціально-національною трагедією, що провістила Голодомор 1932–1933 рр. Продрозкладка 1919–1920 рр. призвела до масової загибелі селян. «Незаможники», сільська біднота, заради яких, власне, здійснювалися економічні реформи на селі, першими постраждали від політики «експропріації надлишків». Про це вголос заявив М. Куліш у п'єсі «97» (1924), циклами «Голод» протестували П. Тичина й О. Олесь. Тема голоду розкривається в оповіданнях

В. Підмогильного («Син», «Проблема хліба»), К. Поліщука («Ліпший світ» і «Непрохані гості»), Г. Косинки («Циркуль»), Б. Тенети («Пріся»), М. Галич («Хліба нема», «До біржі»).

Смерть на порозі рідної хати Митра і Марфи, які ціною власного життя рятували дітей, моделює драматичний модус художності (В. Тюпа) у новелістичному фрагменті Б. Антоненка-Давидовича «Два пуди жита» (1922). Продаж учителем Іваном Петровичем останньої цінної речі – скрипки – не рятувала хворого і виснаженого Колю від голодної смерті («Пиріжки, пиріжки...» Б. Антоненка-Давидовича) [14]. Жорстоким убивством обуреними селянами завершується спроба малого старця нарізати кілька колосків нестиглого жита у «лиштві» (етюд) А. Бушлі (І. Чаплі) «Колоски» (1926) [312: 1926, № 5, с.13–14].

Глибоким драматизмом пройняте реалістичне оповідання В. Стеблика (Г.Варави) «Воронячі дні» (1924). Творячи образ головного героя, Яримона, голови спілки незаможників, автор розкриває трагедію українського села: «Несуть, у кого було про свято, таріль, самовар... Несуть кухлі. Несуть баби намиста, що приховувались для унучок. Все це міняється на кілька хунтів борошна, щоб хоч трохи вділити його дітям, які вже безсилі, щоб кричать – хочу хліба! – а мовчки дивляться на батьків докірливими, тьмяними очима» [393, с. 52]. Заголовок оповідання має подвійну семантику: у прямому сенсі родина Яримона вижила завдяки галченяттям, яких люди ловили у глухому закутку яру, а в переносному сенсі означає голодні роки. Соціальний критицизм прямо виражається у тексті: Яримон пригадував, як боровся за національну державу у 1918–1919 роках, і зіставляв дійсність із очікуваною свободою. Та, незважаючи на натуралістично жахливі картини голодних смертей селян, оповідання має оптимістичну кінцівку.

Натуралістично жахливо твориться портрет убитого селянами крадія у новелі К. Поліщука «Жертва (З голодних днів селянських)» (1922). Забитим виявляється «вдовиці Олени синок старшенький. Менший учора сконав з

голоду...» [342, с. 427]. Але «людське серце до краю обідніло» (П. Тичина): загроза реквізиції коней справляє на селян більше враження, ніж смерть нещасного підлітка. Вони вирішують «вділити вдові який шмат, щоб не побивалась за сином» [342, с. 427]. Експресивно насичений нічний пейзаж виконує функцію зловісного провіщення жахливої події. Контрастом до звірячого вбивства є зображення весняного сонячного дня. На нашу думку, експресіоністичне протиставлення гармонійного світу природи й алогічного і дисгармонійного соціального світу інтертекстуально асоціюється із оповіданням В. Винниченка «Студент», де також зображене жорстоке, безглузде кровопролиття, звірячі інстинкти юрби і сміх сонця над антигуманним світом людей.

Апокаліптична картина безміру людського страждання розгортається і в новелі К. Поліщука «Ліпший світ (З хроніки сучасного життя)» (1922): «Було два табори: озброєні й неозброєні. І не було ніякої влади, крім влади одного Голоду...» [342, с. 428]. Підзаголовок налаштовує читацьке сприйняття на достовірність зображуваного. Натуралістично відверто автор розкриває всі нюанси фізичних відчуттів і мук, що терпить голодна людина. Великим Містом автор називає Київ, який вгадується по краєвиду, що розгорнувся перед головним персонажем Михайлом Петруком. Марення конаючого від голоду юнака не руйнують реалістично-натуралістичну стилістику твору, що увиразнюється метафоричним образом Чорного і Високого – «перед ним стояв велетенський людський кістяк у чорній киреї, з-під якої визирала велика коса...» [342, с. 430]. Таким чином, відбувається контамінація двох символічних образів – Смерті і Голоду. Спогад юнака про картину Гротгера «В пущі» встановлює інтермедіальний зв'язок із польським художником українського походження, де в графічному малюнку повалене дерево перетікає у зображення смерті з косою.

Шлях додому був подібний до пекла, головний герой застав батька напівмертвим у рідній хаті: «Було сало і не стало сала, був хліб і немає хліба, були коні і пропали коні... Комнезамож брав, воєнком брав, опродком брав і так усе

чисто забрали...» [342, с. 432]. Поївши зараженої конини, Михайло захворів на сап. Розуміючи, що рятунку немає, він вкоротив собі віку. Символіка заголовка створює сильне семантичне поле, переводячи його в біблійну площину: дійсний світ, грішний і жорстокий, протиставляється «ліпшому» – смерті. Та К. Поліщук застерігає від романтичних або символістських тлумачень естетизації смерті – соціально-політичний критицизм автора спрямований проти влади, що прирекла на смерть у муках своїх співвітчизників. Ця критика виражена у кільцевій композиції новели – протиставленні двох антагоністичних сил (озброєних і неозброєних [342, с. 436]), влади і народу. Таким чином, твори К. Поліщука корелюють із «Жовтим князем» В. Барки.

Тема канібалізму під час голодоморів 1921 і 1932–33 рр. в радянський час офіційними джерелами замовчувалася. Драматичний модус художності, що переходить у трагедійний, характеризує новелу К. Поліщука «Такий сміх» (1922). Наратор-розповідач (гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації), перебуваючи за океаном, почув, що в Херсонській губернії, звідки він родом, лютує страшний голод. Розповідач зібрав посилку для матері і випадково прочитав замітку в місцевій газеті про вбивство 45-літньою Харитиною Нищенко двох із дев'яти дітей, яка годувала цим решту. Головний персонаж збожеволів від цієї звістки, адже родина Нищенків – їхні сусіди, а Харитина – його хрещена мати. Божевільний сміх розповідача перетворюється на символ безсилля чимось зарадити рідним, його вбиває думка, що на Херсонщині хліба стільки, «тож орда не з'їла б» [342, с. 469], а люди вмирають цілими селами. Засудження влади, яка гірша «орди», розгорнуте і в новелі К. Поліщука «В сутінку печер святих» (1922), де змальоване розорення Києво-Печерської Лаври «комісарами», що реквізували церковні коштовності і глушилися над ченцями. Один із загиблих виявився колишнім членом ЦК партії, який розчарувався в своїх переконаннях і пішов служити Богові.

Оповідання О. Копиленка «Там, мабуть, краще» (1922) змальовує муки голоду Миколки, який кинувся у криницю, щоб позбавити батьків зайвого рота

[334, с. 11–13]. Трагічна доля дітей, відірваних голодом від батьків, розкрита в соціальному оповіданні А. Головка «Дівчинка зі шляху» (1922), написаного на перетині реалістичної і неоромантичної традицій. Марійка опинилася в дитячому притулку, коли мати змушена була кинути одну хвору дитину в невідомому селі, а її в іншому, сподіваючись, що люди не дадуть загинути. Турботливе ставлення вихователів до знайденої під тинном дівчинки, віра в те, що «як виростемо, ще гарніше буде», мрії про сите життя в дитбудинку – усі це атрибути стилю соцреалізму виявляються у даному творі. Всеукраїнська слава прийшла до А.Головка з романом «Бур'ян», але соціальний критицизм відчутний і в його соціально-побутовому оповіданні «Удовині діти» (1925). Після загибелі синів-червоноармійців баба Катря, маючи на руках двох сиріт-онучат, не одержує допомоги від односельців: «“Не забудемо”. А всі двори оббігала... Ходила в КВД, та що – без самогону голова, Жлукто Корній, і глянути не гляне.

– Та чи ж ви, діти мої, як умирили, та чи ви думали, що матері отак!..» [85, с. 276]. Гаряча жнивна пора описана з допомогою імпресіоністичних пейзажів, денних і нічних, увиразнена романтичними і фольклорними елементами: паралелізмом між образами жінки і перепілки, уведенням у текст удовиних пісень. Проте фінальна сцена зустрічі старої Катрі на своїй смужці жита серед степу з комсомольцями, що йшли на допомогу, знову ж таки звучить мажорно: «І всі дужі, та веселі, і такі ж молоді!» [85, с. 286].

Аналіз численних зразків української новелістики руйнує створений у 1930-ті роки ідеологічний канон, згідно з яким представники влади зображувалися міфологізовано піднесено, відігравали роль «культурного героя». Образи райпродкомісара Шийка, невігласа і самодура, в оповіданні Б. Антоненка-Давидовича «Сонячні плями» (1922), уповноваженого по виборах в його ж таки «Нерозгаданій таємниці тов. Бурдуна» (1922) вперше в пореволюційній літературі модулюють іронічний дискурс по відношенню до представників влади, сатирично висміює їхній низький моральний та інтелектуальний рівень [14]. Пізніше ця тема психологічно точно та сатирично влучно розкрита у новелах В.Домонтовича

«Князі» (1942), «Чемність» (1942) і «Відьма» (1944), об'єднаних підзаголовком «Із циклу “1921 рік”» та образом головного героя – секретаря райпарторганізації тов. Портянко [115]. Колишній офіціант з Києва перетворився на «відповідального працівника». В. Домонтович особисто неодноразово потерпав від переслідувань подібних можновладців, тож іронія письменника зосереджена на викритті внутрішньої порожнечі та інтелектуальної обмеженості сучасних йому державних і партійних керівників, які втручаються в усі справи, демонструючи псевдоактивність, а насправді лише шкодять природному плину життя.

Комічна ситуація, описана у «Князях», алюзійно зіставляється з екзаменом у Тополівській школі з однойменного оповідання Б. Грінченка. Авторська іронія переходить у гнівну інвективу у прикінцевому публіцистичному виступі, де автор викриває партійних і державних демагогів, котрі «твердили, що історії немає поза історією ВКП(б)»; «Академіки, професори, доценти, доктори, магістри і магістранти рубали в тайзі на засланні сосни, вантажили баржі, бігли босі з лазні до бараків» [115, с. 146]. Новели В. Домонтовича з'явилися пізніше, на основі досвіду його покоління «розстріляного відродження».

У низці творів 1920-х рр. показано, що владу на місцях часто захоплювали люди аморальні, недалекі, всілякого гатунку злодії і ледарі («Анкета» Г. Косинки, «Жнива» С. Стеценка тощо). Подібна ситуація закономірно викликала критичне ставлення до представників нової влади, розгорталася у соціально-критичний дискурс. Але вже на початку 1930-х подібний соціальний критицизм був табуований настановами соціалістичного реалізму, творенням новітньої міфологічної парадигми.

В оповіданні Василя Алешка (1889–1942 (?)) «Хліб» (1930) порушується надзвичайно актуальна для того часу проблема – антиморальної людської сутності представників нової влади. У відомому романі А. Головка «Бур'ян» (1927) гостро негативно зображені «господарі» сільського життя – Гнида, Огир, Матюха, яким протистоїть ідеальний герой Давид Мотузка. Типологічно

близьким до образу Мотузки видається образ сільського незаможника Охріма, який тяжко переживає хлібний податок – не привозить пуд жита, оскільки «гамазея», куди зводить збіжжя, не охороняється. Слова Охріма «Хліб – це ж кров наша. <...> Хлібом розкидатися не годиться» [7, с. 7], з одного боку, демонструє становлення соцреалістичного канону, а з іншого, втілює віковичну народну мудрість, онтологічний зв'язок селянина із землею. Новітня ж влада – голова сільради Оксен Гамза, секретар Гичка – є уособленням хаологічної моделі світу: відмовляють у позиці жмені хліба вдові з сімома дітьми, натомість самі розкрадають державне збіжжя. Охрім, який слушно зауважив, що «не так бандити, як безтямність, млявість наша мене непокоїть» [7, с. 7], випадково викрив крадіжку і вдарив на сполох. Громада села взяла п'яниць, горе-керівників під арешт. В. Алешко майстерно конструює діалоги, що складають основу тексту. Соціально-психологічне оповідання створене у річищі неореалізму, має соціально-критичне спрямування.

Про життя і творчість Сергія Стеценка (1888 – 1938), який писав під псевдонімом Метеор, відомо дуже мало: у 1920-ті роки вчителював, а потім був розстріляний у Полтаві. Вийшли у світ його збірки «Антихрист» (1923) і «Жнива» (1924). Якщо не брати до уваги письменницьку невправність автора, який розмову двох селян насичує політичними кліше, взятими з газет і тогочасних гасел, відмітимо позитивні сторони його оповідань: насиченість побутовими подробицями, які візуалізують опис селянської хати, праці в полі тощо; народнопоетичні традиції в змалюванні взаємин у селянській родині (ідеалізацію патріархального побуту); романтичний пейзаж. Особливо цікавою, на нашу думку, є розмова Петра з Михайлом в оповіданні «Жнива», що моделює реалії соціально-політичної ситуації, розкриває сутність політичного протистояння в суспільстві і риси національного менталітету: «Подивись на Капшука: розкулачили ми його до ниточки, розвалили хату, пустили в одних підштаниках (курсив мій. – С.Л.), а пройшов тільки рік, і він уже має новий облаштований двір, пару волів, стільки ж коней, жатку. Відкіля воно? Куркулики та ті ж середняки,

які держаться за їхні барки і пнуться в куркулі, стяглись і допомогли йому стати на ноги. А наша біда в тому, що є між нами такі, які теж пнуться, як жаба на купину, в куркулі...

– Ого! <...> як Гаврило Гарцун, – мовив Петро, – був незаможником, *під розкулачку набрав волів і плугів, землі взяв найкращої*, зараз куди Капшукові до його, а піди, чи pomoже? Як іде по дорозі, то вже й не здоровкається..., хлібить з куркулями...» [397, с. 7]. Голова сільради Гарцун – репрезентант тієї частини суспільства, що, прикриваючись гучними гаслами про «загальне добро», дбала лише про власне збагачення. Пізніше цей тип революціонера у шкірянці майстерно виписали у романних формах І. Багрянний (Медвин, «Тигролови»), У.Самчук (Лаврін, «Марія»), В. Барка (Отроходін, «Жовтий князь»), А. Дімаров (Юхим Заволока, «Самосуд») та ін.

Оповідання С. Стеценка «Зуби мудрості» (1924) поєднує жанрову модель «сказа» – живої розмовної стихії з яскравою індивідуалізацією наратора гомодієгетичного типу в інтрадієгетичній ситуації (за Л. Мацевко-Бекерською), що реалізує приватну історію з максимальною самопрезентацією та індивідуалізованим втіленням певної емоційності [278, с. 22]. Устами простого селянина (відсутність власного імені може інтерпретуватися як прийом типізації ситуацій та образів, описаних у творі) подається оцінка нової влади на селі: «Явились... Та хоч би ж уже хто путній, отак хоч, як донські козаки, або оті денікінці <...>, а то пришвендяло їх троє: двоє таки наші, тутешні – Остап Нитка та Павло Голота, що увесь свій вік хвосту волам в панській економії крутили, та отой, що десь там у Росії по заводах шалавсь, не знаю, як його прізвище. Оця шатія і з'явилась до мене. Глянув я на них спереду – драні, глянув ззаду – ще драніші, коло поясів бовтаються іржаві обрізани» [397, с. 34–35]. Сатиричний модус художності, опозиція до нових «представників влади» формується влучним використанням розмовних і просторічних слів, фразеологічних одиниць з негативною експресивною семантикою: *хвосту волам крутили, шатія, шалатися*

(у значенні волочитися). Семантично значущими є також прізвиська *Нитка* і *Голота*, що увиразнюють сатиричне ставлення мовця до них.

Письменницька майстерність С. Стеценка виявляється в динамічній і жвавій розповіді про розкуркулення, що збіглося в часі з прорізуванням у 60-літнього чоловіка зубів мудрості. Неправдоподібність ситуації є елементом іронічної гри автора з уявним читачем. Наратор подібний до пасічника Рудого Панька у гоголівських «Вечорах на хуторі біля Диканьки» – під зовнішністю простака прихований народний мудрий погляд на речі. Наприкінці оповідання, після комічної оповіді про видалення зубів, у монологі наратора реалізується думка, за яку автор поплатився життям у 1938 році: «Я собі частенько думаю: ні, що не кажіть, а центр спочатку зробив помилку. Ну де ж таки видано, щоб з *голодранцями* *строїти державу*? Що вони можуть дати, коли в самих нема нічого» [397, с. 36].

Політичний критицизм характеризує оповідання І. Андрієнка «Три зустрічі» (1926). Яким Сукач, повернувшись у рідне село, довідується від сестри, вдови голови комнезаму, про свавілля і хабарі місцевого писаря, про безвольність місцевого голови. Гетеродієгетичний наратор розгортає класичну для реалістичної традиції форму оповіді. Портретуючи писаря Колохтія, він акцентує на виразній деталі – «здавалося, в погляді тому зосередилась уся людська ненависть» [10, с. 58]. Ця гіперболічна деталь стає ключем до розкриття характеру жорстокої, мстивої людини. Автор додає оповіді ознак міфу: Яким врятувався, дезертирувавши із царського війська, не загинув 1919 року під час розстрілу колчаківцями, був лише тяжко поранений. Ці дві вікопомні події були пов'язані з полковником Голоботьковим. І от відбулася третя зустріч – у сільському писарі Колохтієві Сукач упізнав колишнього полковника. Таким чином, характерний для міфологічної традиції прийом трикратності і мотив безсмертя «культурного героя» актуалізовані в образі Якіма. «Новела акції» має напружений сюжет, несподівану розв'язку, водночас доповнена елементами психологічного

саморозкриття героя, мотивами небезпеки, розкриття таємниці. І як твір, близький до канону соцреалізму, він завершується арештом викритого ворога.

Одним із забутих нині письменників 1920-х років був Петро Ванченко (справжнє прізвище — Івашенко) (1898–1937). Він народився у селянській сім'ї в с. Жуки під Полтавою, на батьківщині козацького літописця Самійла Величка. Творчий шлях письменника розпочався оповіданням «Вночі» (1924), надрукованому в додатку до газети «Вісті» «Література. Наука. Мистецтво». Потім вийшли збірки оповідань «Жива реклама» (1928), «Мужність» (1928), «Обов'язок» (1929), «Клопіт цирульника Еміля Термана» (1930). Г. Майфет свого часу зазначав, що «до особливих цінностей художнього письма П. Ванченка належить блискуче володіння живою образною мовою, щедро почерпнутою письменником з фольклорної криниці» [275].

Особливо гостро проблема викриття антилюдської сутності пореволюційної дійсності розкривається П. Ванченком в «Оповіданні про гніду кобилу» (1929). Художній простір твору моделюється шляхом контамінації «голосу» традиційного гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації («всезнаючий наратор», за Л. Мацевко-Бекерською) і «голосу» старої кобили (подібний прийом використовували А. Любченко і Д. Гуменна), що дозволило авторові об'ємно показати життя головної героїні і зовні, крізь призму подій, і зсередини, у вимірі її почуттів і переживань. Сповнене тяжкої праці і позбавлене будь-яких радощів життя гнідої кобили (відсутність власного імення підкреслює типовість її долі) завершується довгою агонією і сповненою мук смертю. В образі кобили алегорично зображується пересічна «маленька людина», кинута у вир соціальних змін. Подібно безграмотному «мужику», головна героїня не усвідомлює сенсу революційних змін: «Тоді вона полюбила слово соціалізм, і в його звуках відразу об'єднала всі приємні речі, стійку, смачну кашу, стійло, привітливі Самсонові слова» [45, с. 22]. Відраза гнідої до червоного кольору, з яким у неї асоціювалися особисті неприємності, були розцінені критикою як контрреволюційні елементи оповідання.

Передсмертний монолог кобили-трудівниці, котра жодного дня не прожила без праці, але заробила лише удари батога, зламане ребро, а насамкінець тяжко помирала від запалення легень, звучить як інвектива більшовизму: «Я багато чула про революцію. Усі, хто сидів тільки у моїй хурці, вимовляли це слово. У одних воно вихоплювалось із піднесенням, з великою радістю, у других – із сумом, а інколи із злістю. <...> Та, однак, я ніколи не пристану на думку, що начебто від тої революції поширився світ, помножилось радощів і стало красніше життя» [45, с. 25]. Саме за це оповідання на початку 1935 року П. Ванченко був притягнутий до суду. У матеріалах справи зберігся протокол допиту: «– Ви визнаєте, що під виглядом “гнідої кобили” хотіли показати широкому читачеві Україну, яку “експлуатують”, з якої “знущаються” і яку врешті-решт замучили?» [139, с. 96]. Оповідання було визнане «контрреволюційним», а його автор був репресований. Знаковим є момент виходу оповідання у друці – березень 1929 року, тобто час, проголошений Й. Сталіним «роком великого перелому». Гніда жила в нелюдських умовах і навіть померти гідно не змогла – автор добирає лексему «задубіла» з відчутним семантичним відтінком згрубілості. Ім'я ж хазяїна гнідої протиставляє біблійну семантику зображеному: у Святому Письмі Самсон був героєм, борцем з філістимлянами, отже, виявляється моральним антиподом до зображеного П.Ванченком.

Художня палітра західноукраїнської малої прози міжвоєнного десятиліття позначена плюралізмом і різновекторністю стильових стратегій, обумовлених як історичними обставинами доби, так і індивідуальними устремліннями митців. У тематичному дискурсі малої прози слід відмітити як продовження традицій зображення побуту галицького чи покутського села, так і появу нових тем. Антибільшовицьке спрямування мала низка новел та оповідань, в яких розкривалися кривди, завдані західноукраїнським селянам окупантами («По землі» М. Матіїва-Мельника), жорстока розправа «муравйовських» орд над українцями («Спогади утікача» В. Леонтовича).

Умови існування письменників Західної України, розділеної між урядами Польщі, Румунії і Чехословаччини різнилися, формуючи неоднорідність літературного процесу. У Галичині провідні тенденції доби втілювалися у творчості М. Ірчана, С. Тудора, О. Гаврилюка та ін. Серед митців старшого покоління Закарпаття слід виділити постаті О. Маркуша, Л. Дем'яна, В.Гренджи-Донського, І. Невицької та ін. [140, с. 7].

В оповіданні М. Ірчана «Княжна» (1923) зосереджені основні ідейно-міфологічні концепти доби: руйнація «старого світу», розправа над соціальними опонентами (мешканцями замку), конфлікт між аполонійським і діонісійським первнями у масовій свідомості антагоністичних класових сил, екзистенційні концепти краси і смерті. Образи Княжни, колишнього наймита Довбана і комісара Ледяника репрезентують непримиренний конфлікт між ними. Міфопоетика твору, що включає мотив злочину без кари, ритуального вбивства / жертвоприношення віддзеркалює ситуацію, яку Д. Донцов влучно сформулював як «борикання роздвоєної душі, бунт ображеної національної стихії проти силоміць накинутих їй догматів, чужих нашим історичним споминам, нашому сучасному і нашим мріям про майбутнє» [116, с. 80-85].

Криваві реалії революційного шалу влучно відтворив письменник і журналіст, член львівської «Дванадцятки», Карло Мулькевич (1904 – 1995). 1927 року він видав у Львові книжку мініатюр «Фрагменти революції», типологічно близьку до трагічних новел М. Ірчана з «Фільмів революції». Зображення зовнішніх чинників як нестримної і непередбачуваної стихії, болісне переживання втрати у суспільстві гуманістичних цінностей, знецінення життя – ці риси, на наш погляд, психологічно наближують концепцію світу і людини К. Мулькевича до поезії Є. Плужника і до новелістики В. Стефаніка. Така ж простота викладу, гранична реалістичність деталей, що створюють сильний сугестивний вплив на читача, формують підтекст, що підносить приватне життя окремої людини до екзистенційного рівня. Смерть і безумство стають домінантними образами

«Фрагментів революції»: «Ре-во-лю-ція! Свобода!» – Ревіла товпа. – Розстрілять!» [103, с. 324].

Еліптичні і неповні речення, кінематографічне «укрупнення» окремих портретних деталей є елементами експресіоністської поетики твору.

Тематика соціально-психологічної та соціально-побутової малої прози була надзвичайно широкою. Побутова проблематика художньо організовує новели Р.Гуцала «У глухому селі» (1925), Я. Качури «Хтодьова родина» (1927), Г.Орлівни «Смерть Кутузиhi» (1928), П. Панча «Савчині бариші» (1923), В.Штангея «Наймичка» (1926), «Образа» (1929), «Злочин у степу» (1927), «На варті» (1930), «Один день» (1933), «На грані» (1933). У них розкривається повсякденне життя селянства, що не позбавилося навіть через десять років по революції від проблем наймитства, злиднів, низького рівня культури, відсутності життєвих перспектив у молоді.

Шахтарська праця, побут і дозвілля розкриті в оповіданнях П. Ванченка «Обов'язок», «Шахта», «Шахтарі», «Мужність», А. Клочья «Шахтарське», І. Ле «Ритми шахтьорки», Л. Скрипника «Маленька степова рудня», В. Чигирина «Записки хлопчика», «Людина, що втекла з Донбасу», «Під ковперами».

Концепт екзотичного (здебільшого образи китайців) складають невід'ємний елемент досить широкого спектру малої прози («Лі-Пен-Чан» П. Іванова, «Лі-Юн-Шанк» М. Ірчана, «Голова ході» Г. Косинки, «Переможець дракона» Г. Шкурупія та ін.). Тема життя і побуту євреїв розкривається у низці оповідань: «Якби була інша політика» П. Панча, «У палітурні» Л. Первомайського, «Мужицький ранок» Я. Німчонок, «Кінець міста за базаром» Ю. Смолича тощо. Соціально критичне спрямування мали оповідання «Звичайний випадок», «Бешиха» та інші зі збірки П. Ванченка «Жива реклама» (1928), в яких розкриваються проблеми зубожіння простого люду, відсутності житла й елементарних умов для існування у місті, бюрократії в радянських установах [44]. Іронічне оповідання «Поет» мало на меті висміяти графоманів, що заповнили періодику 1920-х років. Описана в ньому поема «Місячний Горностаї» Саші Сумного символізувала низький естетичний

рівень масової літератури, проти якого гаряче боровся М. Хвильовий. П. Ванченко прямо вказував на інтертекстуальні зв'язки його прози з лідером ВАПЛІТЕ і зі своїм геніальним земляком М. Гоголем.

Проблеми організації освіти, культурного дозвілля на селі розкриваються в оповіданнях «Просвітяни» (1922) Б. Антоненка-Давидовича, «Голод» (1925) С. Васильченка, «Учителька» (1928) О. Демчука, «Надзвичайна помста» (1928) О. Копиленка; антиклерикальну спрямованість мають оповідання М. Дукина «Матіола» (1928), П. Панча «Поza життям» (1924), «Данило Харитонович» (1924), «Черва» (1925). У реалістичному оповіданні М. Дукина «На аванпостах» (1925), незважаючи на неоміф про «світле майбутнє», репрезентоване образом Володьки, звучить неприхований соціальний критицизм: оповідач Сашко не вірить у розбудову села, а збожеволіла від голоду вчителька питає: «...може, зовсім не закінчиться ніч?» [126, с. 76].

Мала проза 1917–1925 рр. вирізняється неупередженістю політичних і моральних оцінок подій, що відбувалися, репрезентує адекватне розуміння поточного моменту, розстановки суспільних сил і їхніх стратегічних устремлінь. Твори багатьох письменників-початківців позначені лише пошуками власного стилю, учнівством, недосконалістю поетики. Так, наприклад, художньо слабкими видаються новели і оповідання В. Єгорського (В. Еллана-Блакитного) «Гади» (1925), К. Гордієнка «Кривий зуб і Клишоногий» (1925), М. Йогансена «Ленінська картка (Св. Рено)» (1925), П. Іванова «Лі-Пен-Чан-Комсомойла» (1925), Б. Волгіна «Електрифікація» (1925), В. Ярошенка «Безнадійний оптиміст» (1925), Ол. Коржа «Сигналіст» (1925), Д. Тася «Ганка» (1925), О. Копиленка «За пустелями сіл» (1924), Ф. Крушини «Оповідання: з нетрів сільських» (1925) та ін.

Амбівалентність аксіологічної парадигматики 1920-х рр. зумовлена контрверсійністю інтелектуального та емоційного переживання соціальної катастрофи 1917–1921 рр., що детермінувало і сформуло дві антагоністичні моделі художнього світу і концепції людини: одна частина інтелігенції була

націлена на «світле майбутнє» – прагнула утопічного ідеалу, характеризувалася романтичним світосприйняттям, а друга усвідомлювала незворотність змін в усіх сферах суспільного життя на макрорівні і буття індивіда на мікрорівні, трагічно переживала все, що відбувалося. Відтак окреслилися дві альтернативні ідейно-стильові парадигми: утопічно / романтично піднесена, репрезентована орнаментальною прозою, неоромантичними та імпресіоністичними тенденціями, та експресивно напружена, неореалістична, що втілила болючі конфлікти і контрасти епохи.

Своєрідною інтерпретацією «фаустівської проблеми» – «розгорнути багатозначність життя» – сповнене філософсько-історичне оповідання Д. Борзяка «Тов. Андрій» (1925). Вихід оповідача з партії автоматично перетворило його на «зайву людину» (спостерігаємо інтертекстуальні перегуки з творами І. Нечуя-Левицького, В. Винниченка та ін.). Наратор, товариш Андрій, є духовно багатою особистістю, намагається пізнати сенс власного життя і об'єктивні закони історичного розвитку суспільства: «Жити – значить творити свою епоху. <...> Творити епоху – реалізувати вкладений в нас потенціально сенс, звільнити, розвинувши, багатотоннажну силу живої енергії...» [35, с. 78]. Вихід із партії автоматично перетворив наратора у *persona pograta*: «я пішов упоперек своєї епохи», «я вбив себе» [35, с. 79]. Вираз «страшний, як Комінтерн», прикладений до опису сьогодення, гротесково розгортає перед читачем глибину духовної катастрофи суспільства, побудованого на антитезі «хто не з нами, той проти нас» (фразеологізм був узятий із Біблії, проте використовувався у сталінську епоху як гасло у боротьбі з опозицією).

Д. Борзяк динамізує оповідь, увівши випадкову зустріч тов. Андрія з чоловіком у кепі. Цей випадок актуалізував спогади наратора про їхнє протистояння, коли «кепі», будучи білогвардійським поручиком, мав розстріляти комуніста Андрія. Парадоксальність художнього мислення Д. Борзяка виявилася в тому, що колишні закляті вороги однаково болісно переживають життя «на середній ноті», що склалося після поразки національно-визвольних баталій.

Безглузда загибель товариша Андрія, застреленого опонентом, не набуває значення пуанту, а лише увиразнює сірість буденщини, яку не може зрушити навіть винятковість ситуації.

Катастрофічні події, що відбулися упродовж 1917–1921 рр., призвели не лише до докорінних соціально-політичних змін, але й до ревізії способу і умов життя усіх верств населення. Так звані «колишні» (дворянство, поміщики, духовенство, офіцерство, чиновництво) опинилися фактично без засобів до існування, ставлення до них було упереджене і нерідко вороже (наприклад, шкіц І. Багряного «Міщаночка» (1924)). Тож ті, хто не загинув і не емігрував, змушені були виживати. До того ж ідеологічна пропаганда всіляко роздмухувала ворожнечу між соціальними прошарками населення. Однією із перших спроб, в яких художньо відтворювалося життя цих викинутих на узбіччя життя людей, було оповідання М. Івченка «В останні хвилини» (1919), де він зображує загибель старого гармонійного світу. Оповідання насичене символістськими концептами – бінарною опозицією концептів краси і вічності, естетизацією смерті, моторошної тиші, згасання: «Що може бути ліпшого останньої квітки? Що може бути яскравіш і тонше радості в час умирання?!» [356, с. 7]; «Хто вступив у той таємний храм – не може повернутись звідти. Там глибокі містерії, а тут будні, порожнеча» [356, с. 7].

На прикладі родини професора Сичавицького автор випробовує на міцність утопічно-фантастичні наукові проекти, що були поширені на початку ХХ століття. Ідея ошасливити людство, позбавивши його матеріальної скрути, розроблялася В. Винниченком («Сонячна машина», 1928), проте сягає корінням іще біблійної міфології (образ манни небесної). Бажання старого професора врятувати родину від голодної смерті завершилося його божевіллям і загибеллю усіх її членів.

Руйнування світу інтелігентних людей, гуманістичних принципів розгортається також у реалістичному оповіданні В. Підмогильного «Історія пані Ївги» (1923). Автор стриманими лексичними засобами моделює болісну картину

аморальності новітнього суспільства, в якому немає місця старому дворянству й інтелігенції. На відміну від декларованих у засобах масової інформації гасел про «нову революційну мораль», письменник демонструє бездуховність майбутнього «пролетаріату», коли підліток Серьога призводить до смерті стару самотню пані. Тема зубожіння «колишніх» реалізується в оповіданнях І. Андрієнка «Дворянка» (1926), М. Йогансена «17 хвилин» (1925), С. Жигалка «Тумба», «Тіні в завулках» (1930), О. Копиленка «Архітектурна історія» (1923), «Весняні закутки» (1923), П. Лісового «Рояль» (1928), П. Панча «Золоті тавра» (1924), О. Слісаренка «Пан Слимаківський» (1925), В. Чередниченко «Поетки (Поезія в прозі)» (1925). Деструктивний результат катастрофи 1917 року експлікований у заголовки низки творів: «Поламани люди» Д. Гордієнка, «Колишні люди» І. Андрієнка.

У низці оповідань демонструється перетворення колишніх дворян на вуличних жебраків (А. Любченка «Via dolorosa» (1926), І. Андрієнка «Шашель» (1926), О. Серпокриленка «Зустріч» (1926)). Драматизм перетворення вихованок Смольного інституту на вуличних повій складає сюжет оповідання В. Вразливого «Паштетня» (перша назва «Кабаре “Після бурі”») (1929). Останнє оповідання типологічно близьке до «Ями» О. Купріна, оповідань Гі де Мопассана, оскільки відтворює буденне життя будинку розпусти [173, с. 101–123]. Змальовуючи господарів, автор вдається до прийому «прозивних прізвищ» – Сюселін і Негодячка. Відкинутість освіченої частини суспільства на узбіччя життя розкривається в сюжетній деталі – юна Тоня не згоджується стати повією, тож змушена заробляти, розвантажуючи вугілля на вокзалі. Врешті-решт, завдяки володінню чотирма іноземними мовами, вона отримує дрібну посаду в редакції газети. Низка творів письменників «розстріляного відродження» розкривала життя люмпен-пролетарів, представників міського дна: «Ванька Блинда Косий» і «Підсвинок» П. Ванченка (акцентовано алюзійний зв'язок із «Свинєю» М. Хвильового), «“На понт”» П. Іванова, «Лісові пасма» М. Івченка, «Кривий зуб і Клишоногий» К. Гордієнка, «Жебраки» Мих. Паньківа, «Старець» В. Підмогильного.

Несподіваної теми торкнувся свого часу невідомий нині письменник Петро Голота (Мельник) (1902–1949) – поет, прозаїк, журналіст, художник, який творив під псевдонімами Голота, П. Балаш, Петро Балашівський, Маруся Башличка. Він належав до письменницьких організацій «Плуг», «Молодняк», ВУСПП. Був репресований, але йому пощастило вижити. У повоєнний час жив і працював у Снятині на Івано-Франківщині. Твори після 1930 року не передруковувалися. Крім кількох збірок віршів і поем («Будні» (1928)), збірок нарисів «В дорозі змагань» (1925) і «Трамваї у ярах» (1931), повістей «Бруд» (1929), «Дні юності» (1930), роману «Сходило сонце» (1930), П. Голота написав кілька оповідань.

Осібне місце посідає оповідання П. Голоти (Мельника) «Аль-Кегаль» (1929). Назва твору у перекладі з арабської означає «воду життя», «ніжну рідину», у творі ж так називається горілка [86]. Першоосібний оповідач розкриває всі відчуття людини, яка систематично зловживає спиртним, описує її стан, ставлення до неї оточення. Прикметною ознакою даного твору є численні включення у прозовий текст фрагментів народних пісень, в яких згадується горілка або процес пияцтва. Ця тема порушена також в оповіданні К. Гордієнка «Харчевня “Розвага друзів”» (1925), в якій реалістично розкривається побут міського «дна», гротесково-іронічно розкриваються характери відвідувачів шинку.

Сатиричне змалювання новітнього міщанства, партійної номенклатури, бюрократизації суспільства стає лейтмотивом низки талановитих творів 1920-х років («Іван Іванович», «Ревізор» М. Хвильового, «№ 2002» А. Любченка, «Непі» Я. Качури, «Квадратний корінь з 1000 крб. = X» П. Іванова).

Соціальна ситуація другої половини 1920-х рр. породила новий тип антигероя – спекулянта. Критицизм в художньому осмисленні даного історичного типу вимагав сатиричної стилістики, несподіваних пуантів і розв’язок («Батистова історія», «На понт», «Золоті зуби» П. Іванова, «200 грамів кокаїну» П. Лісового). Заголовок «На понт» вирізняється маргінальністю щодо норм літературної мови, адже вперше в пореволюційну добу в сильну позицію тексту винесений арготизм.

Сатирично-драматичний модус художності втілений в оповіданні П. Іванова «Тик» (1928). У творі поєднується кілька типів хронотопів – сімейно-ідилічний, який змінюється на авантюрно-анекдотичний, а далі на сатирично-трагічний: головний персонаж – діловод Олексій Калістратович Куций мріє про посаду секретаря тресту. Він кохає молоду дружину Ніну, якій не признається про свою малооплачувану посаду. Коли обман був викритий, дружина покинула його. Куций у відчаї повісився у службовому туалеті. Зовнішня канва подій типологічно розвиває започатковану ще М. Гоголем галерею «маленьких людей». Діловод Куций став злочинцем, приписавши два нулі в банківському чекові, щоб задовольнити всі меркантильні бажання своєї дружини. Чесна людина не знайшла в собі сили протистояти спокусі і стала на хибний шлях, що призвів до трагедії. Екзистенційна самотність Куцого (прийом «прозивного прізвища» кореспондується з вузькістю кругозору й інтересів персонажа) доповнюється мотивом соціальної критики – людину оцінюють не за її особистісними якостями, а за розміром платні і місцем в соціально-ієрархічній драбині. Реалістична стильова домінанта доповнена романтичним мотивом мрії Куцого про щасливе сімейне життя, що розбивається об дійсність. Розкриваючи радянську ієрархію цінностей, твір є промовистим документом епохи.

Тема жіночої долі розкрита в оповіданнях Б. Тенети «Пріся», О. Неверова «Мар'я-більшовичка» (1925), Марусі Башлички «Перегарщиця» (1925), П. Нечая (спр. прізви. Кирило Космін) «Килина-делегатка» (1926), «Відьма» (1926), «Жінка – велике діло» (1927), О. Тургана «Остапове весілля» (1926), В. Чередниченко «Культура Юхимовна» (1926), «Стеха перемогла» (1926), К. Перелісної «Улитине весілля» (1926) та ін. У цих творах розгортається дискурс «жіночої теми», сюжетно зосередженої на побутових і соціальних проблемах пореволюційної доби: організація жінвідділів, вибори жінок в органи місцевого самоврядування, ліквідація неписьменності, виховання дітей тощо. Прикметною ознакою соціально-побутових оповідань даної тематики, надрукованих здебільшого в часописі «Селянка України», є щаслива кінцівка, коли чоловіки, які протестували

проти підвищення соціального статусу жінки і розширення її прав та повноважень, врешті-решт встановлюють гендерну рівність. Локус зображення обмежується простором сільської убогої хати, структурно оповідання складаються з діалогів антагоністів (жінка / чоловік або дівчина / мати), психологічна розробка образів майже відсутня.

Розкриваючи багатовимірність життя своїх сучасників, письменники болісно шукали відповідь на питання, чому ж очікувані зміни на краще як на рівні соціального буття, так і окремої долі пересічного громадянина так і не відбулися. Прихований соціально-політичний критицизм значної низки творів потрапив у поле обсервації каральних органів тоталітарної держави, що спричинило масові репресії у письменницькому середовищі і невідомні втрати серед кращих мистецьких сил.

2.4.4. Урбаністична тема в українській малій прозі 1920–1940-х років

Місто віддавна стало об'єктом пильної уваги багатьох наукових дисциплін (філософії, соціології, історії, психології, демографії, етнології, культурології, мистецтвознавства та ін.), оскільки в ньому сфокусовані усі площини життєдіяльності людини: її фізичне буття, професійна самореалізація, розвиток особистості в соціальному, психологічному, культурному та екзистенційному сенсах. Великий внесок у розбудову семіотичних інтерпретацій міста як соціокультурного феномена здійснили Р. Барт, Л. Вірт, М. де Серто, Дж. Каллер, Г. Зіммель, представники чиказької школи 1920–1930-х рр. Р. Парк, Е. Берджес та ін. В. Городяненко слушно зазначає, що місто є специфічним соціокультурним середовищем, «це і ландшафт, і люди, і способи їх взаємодії, і виробничі процеси, екологія, якість життя, рівень інформаційного обміну, особлива соціальна структура» [90, с. 7–8]. Це середовище формує відповідний соціально-психологічний тип особистості.

Специфіку формування урбаністичного простору у вітчизняній літературі досліджували В. Агеєва, І. Веретейченко, В. Дмитренко, Р. Мельників, Р. Мовчан,

М. Нестелеєв, В. Фоменко, Т. Хом'як та ін. Урбаністичні образи і мотиви активно ввійшли в українську літературу на зламі XIX – XX ст. і знаменували одну з атрибутивних ознак модернізму. Апофеозом амбівалентного і дискусійного художнього втілення урбаністичних мотивів в українській літературі XX ст. став роман В. Підмогильного «Місто» (1927). Проте ця тематика знайшла художнє втілення і в жанрах малої прози. Місто виконувало функції локуса, топоса, архетипу, лейтмотиву у низці зразків малої прози Б. Антоненка-Давидовича, П.Вірина, М. Дукина, П. Іванова, О. Копиленка, Г. Михайличенка, Д. Тася, Б.Тенети та багатьох інших. Письменники порушували теми соціальних і культурологічних змін у пореволюційному житті, безпритульності, маргіналізації індивіда, життя міського дна тощо. Образ міста у новелістиці потрактовувався амбівалентно і дискусійно.

Для українця рідним середовищем було село. За спостереженнями С.Павличко, «в українській літературі з її закомплексованістю на природній сільській людині, звернення до міста відбувалося особливо повільно і невпевнено, – мовно і соціально місто завжди було ворожим українцю» [318, с. 207]. Саме в селі зберігалася національна культура, що включала матеріальну і нематеріальну царини (ремесла, фольклор, кухню, музику, предмети вжитку тощо). Прикметно, що навіть твори, написані наприкінці 1920-х років, демонструють, як повільно входили у побут селянина технічні новації, які мали б полегшити та раціоналізувати його працю на землі. Щодо етичних проблем українського села, то в цьому питанні спостерігається сумна однотайність: прихильники різних політичних поглядів, усі сходилися на думці, що тривала і запекла боротьба призвела до украй негативних наслідків – рівень моралі серед молоді різко знизився, правова дисципліна ігнорувалася, звичаєве право нерідко нехтувалося, представниками влади на місцях нерідко ставали аморальні типи. Відтак місто розвивалося, репрезентуючи технічний і культурний осередок, а село повернулося майже у середньовіччя.

Місто як тло і місто як персонаж, концептуальний надтекст – ось полюси, між якими формувався урбаністичний дискурс 1920-х рр. Зміни в ландшафтному образі Харкова відмічав М. Йогансен, проте наголошував на тих «колосальних змінах у житті», що зазнала столиця радянської України у 1920-ті рр. Локус Харкова відігравав роль тла в сюжетах творів П. Ванченка, О. Копиленка, В.Підмогильного, І. Сенченка. Реалістичне соціально-психологічне оповідання В.Штангея «До великого міста» (1925) розгортає процес адаптації людини у великому місті. Образ 10-літнього Михалка репрезентує тип маргінальної людини, сільського наміта, сироти, що змушений втікати до столиці задля виживання – тема, широко представлена літературою помежів'я ХІХ – ХХ ст. Хлопчик перетворюється на жебрака, поповнює когорту безпритульних. Образи безпритульних дітей також художньо реалізовані в оповіданнях «Товариші» (1922) В. Атаманюка, «Блинда Ванька Косий» (1926) П. Ванченка, «Лі-Пен-Чан комсомойла» (1925) П. Іванова, «Життя білого будинку» В. Вразливого (1927) та ін.

Опублікований під псевдонімом Ігнатій Михайлич шкiц Г. Михайличенка «Місто» (1919) є зразком синтезу імпресіоністичної і романтичної поетики. Композиційне кільце утворює пристрасне освідчення автора: «Кохаю тебе, велике камінне місто! Весь шал і запал моєї юнацької кришталевої любові безоглядно віддав я тобі, стихіє міста!» [290, с. 15–16]. Амбiвалентне ставлення наратора до міста обумовлене його психологічною реакцією на зовнішні чинники: місто для нього – арена небачених можливостей, втілення *свободи вибору* і водночас місце, де людина має виборювати власне місце під сонцем: «Ось дивлюся жагуче на тебе, як на свого улюбленця, дивлюся весь час, не перестаючи, не маючи змоги відірвати свого зачарованого погляду від твоїх велетенських кам'яниць, від блискучих ресторацій, фойє театрів, від метушливих вулиць з сірими натовпами людей, від брудних задвірків, обшарпаних хлопчаків, старців і старчих, таємничих бульварів, занедбаних, незадоволених, консервативних церков,

згвалтованих вокзалів і пристаней, похмурих комашників – заводів-глітаїв, від робітниць і робітників, панянок і панів» [290, с. 15].

Страх перед ворожим містом детермінує експресіоністичний дискурс. Відчуття закинутості у ворожий табір, самотності, болю, душевного дискомфорту відображене у творах І. Дніпровського, М. Івченка («Місто вмерло»), Б. Тенети та ін. Амбівалентний урбаністичний образ формується також у художньому просторі психологічної новели Б. Тенети «Місто» (1926). Оригінальність цього невеликого за обсягом тексту виявляється у тому, що місто відіграє в ньому функцію «символу певного типу свідомості» (С. Павличко), а не просто теми, локусу чи мотиву. Зовнішні чинники – болюча втрата головним героєм коханої сестри, яка згасає від сухот, – формують зовнішній сюжет новели, другорядний за значенням. А на перший план виступає внутрішня тема – злютовані воєдино почуття любові і ненависті до міста, яке вабить, притягує, знесилює, вбиває особистість, але лише воно й дає відчуття повноти буття: «Я ненавиджу місто, як може його ненавидіти той, хто так любить його. <...> Бо воно з'їсть мене. / Я люблю його, як може любити лише той, хто бачить в ньому майбутнього паростки. <...> Я так люблю те місто прокляте, що ненавиджу до смерті» [135: 1926, № 1, с. 17]. Гострий біль від смерті сестри змінюється на байдуже отупіння, необхідність виконувати певні функції – уся ця гама переживань достовірно передається з допомогою експресіоністичної техніки (моделювання минулого і майбутнього, небажання мовця існувати «тут-і-зараз», бо це завдає нестерпного болю), внутрішнє мовлення наратора: «Ех, взяв би я щось і розбив би, знищив цей світ проклятий, де людина людині вовк!» [135: 1926, № 1, с. 21]. Кінцівка твору звучить дещо штучно-оптимістично («все-таки ми перемогли місто»), але в цілому твір є яскравим зразком психологічної модерної прози, в якій екзистенційний комплекс мотивів (самотності, відчуженості, переживання межової ситуації між життям і смертю) твориться шляхом синтезу романтичних та експресіоністичних засобів.

Культурологічну концепцію М. Хвильового неможливо адекватно осягнути, не беручи до уваги ідеї О. Шпенглера. У праці «Занепад Європи» (1918)

німецький філософ писав, що всесвітня історія – це історія міської людини [475], а місто стає узагальненою метафорою цивілізації.

Місто у М. Хвильового перетворюється на простір, де відбувається зміна соціальних структур, культурних парадигм, типів культури. А. Степанова слушно зазначає, що «на межі ХІХ – ХХ ст. місто як простір переходу є не тільки осередком історико-культурних зрушень, а й об'єктом естетичного сприйняття, чуттєвого осягнення дійсності. У цьому значенні уявлення про місто виходить за межі розуміння власне простору як однієї з форм існування матерії, являючи образ міста як мету простору, наділеного, крім традиційних (горизонталь / вертикаль), додатковими образними просторовими категоріями, що реалізують модус перехідності як спосіб міської свідомості. Серед цих характеристик виділимо *sagittаль* – лінію буттєвого простору міської свідомості, що містить пам'ять про місто, пов'язує минуле з теперішнім і майбутнім, історію – з грядущими перспективами культурного розвитку, що породжує іманентний образ міста, реалізований у міських міфах, легендах і т.д.; і *егональ* – індивідуальний вектор переміщення особистості в хаосі буття, що становить трансцендентний образ міста й набуває в естетичній свідомості різних образних конфігурацій» [395, с. 62]: лабіринт (у Д. Джойса), коло (у Т. Кампанелли) тощо.

У ранній новелістиці автора «Синіх етюдів» опозиція *села / міста* розгортається у площині *минулого / майбутнього*: Оксана вирушає до далекого і невідомого Києва, куди подався «гарний комуніст» Мишко («Життя»); дитячі колонії протиставлені замиським віллам («Колонії, вілли...») [241]. У новелі «Редактор Карк» наратор скептично оцінює пореволюційне життя й у ліричному відступі реалізує символічну семантику образу Харкова: «...смердюче, промислове місто велике, але не величне, – забуло слобожанське народження, забуло слобожанські полки, не утворило американської казки: не йшли будинки в хмари – чудово, воно ховає сьогодні в своїх завулках криваві легенди на сотні віків» [445, с. 47].

Міфологема міста роздвоюється на бінарні опозиції: М. Хвильовий не творить образу міста-раю, натомість розлого і химерно змальовує місто-пекло. Зрозуміло, що подібна семантика пов'язана з особистісно-психологічним станом письменника. Так у «Бараках, що за містом» (1923) гинуть безневинні люди. Дійсність у новелі перетворюється на задушливу фантасмагорію смерті.

Актуальне в 1920-ті роки гасло про «змичку між містом і селом» Л.Симонівська реалістично відтворила в оповіданні «Лист» (1925). Слабке в цілому оповідання з примітивним сюжетом (комсомольські збори, на яких розглядаються анкети кандидатів і прилюдно зачитується випадково знайдений лист до подруги однієї з майбутніх комсомолок) привертає увагу правдивим і відвертим вираженням настроїв, характерних для значної частини молоді: «У місті кричать: “Лицем!.. лицем!...” Побачили б ви, яке це лице. Темрява, шахрайство, визиск. <...> Заходила вже в комсомол. Ти не уявляєш, який це грубий і неприємний народ! <...> Що дасть нам комсомол? Ми помилялись, гадаючи, це єдиний шлях улаштуватися добре, “піти далеко”, як ти казала. І потім кожний дурень буде тобою керувати. Дивлюсь я на цих комсомольців і лякаюсь думки – ми, хочемо спуститися до них? Хіба ми знизилися так?» [338: 1925, № 6, с. 18]. Оповідання завершується цілком передбачуваною обструкцією дівчини, проте воно є цінним для науковця, оскільки є симптоматичним для розуміння духу того часу.

Художній доробок членів львівської «Дванадцятки» (1934–1939) був повернений із забуття завдяки антології, укладеній В. Габором [103]. Серед молодих письменників-модерністів слід назвати Богдана Нижанківського, Зенона Тарнавського, братів Анатолія і Ярослава Курдидиків, Василя Гірного, Івана Черняву, Василя Ткачука, Володислава Ковальчука, Романа Антоновича, Карла Мулькевича, Ганнусю Павеніцьку та Богдана Цісика. Письменників «об'єднувало княже місто й велика любов до нього. Об'єднувала й молодість, і палкий потяг до художнього слова» [103, с. 13].

Урбаністична тема була чи не найбільше розроблена у прозі Богдана Нижанківського (псевдонім Бабай) (1909 – 1986). Мала проза письменника зібрана у книгах «Вулиця» (1936), «Актор говорить» (1936), «Новели» (1941). Новаторство Б. Нижанківського належно оцінили О. Тарнавський, Б. Рубчак, який, зокрема, зазначав: «Оповідання “Вулиці”, герої яких – діти львівських вулиць: волоцюги, злодії, терористи, альфонси, махлярі на карти, авантюристи і декласовані робітники, виповнюють гострі життєві ситуації. Вони сповнені жорстокости, шалу, брутальности, страждання, болю, непростенної помсти і несподіваної смерти» [103, с. 41].

Проблема маргіналізації особистості моделюється уже в модерністичній літературі початку ХХ ст., а на перший план виходить у 1920-ті роки. Світоглядний комплекс селянина, який залишив рідну стихію і поринув у мандри або спробував завоювати місто і внаслідок того зазнав знеособлення або й загибелі, був досить поширений в українській літературі. Екзистенційна самотність головного героя у новелі Б. Нижанківського «Дні Степана Гайди» набуває абсолютного і неподоланного характеру. Завоювання Львова працьовитим сільським юнаком завершується поразкою. Маргінальність Степана контамінується з мотивами самотності й туги, що підсилені трикратним рефреном, репрезентованим сільським пейзажем: «Соломою криті хати, вузькі пасма піль, знайомі обличчя пригноблювали його. Хотів нового. Хотів бачити, хотів чути. Хотів власними руками торкнутися заобрійних коминів і дахів» [103, с.52].

На початку новели пасторальна картина сільського пейзажу викликає у головного героя відразу, він прагне дистанціюватися від неї. Вдруге вона виконує функцію альтернативи асоціальної поведінці, тому п'яному чадові, в якому він перебуває в чужорідному середовищі як у замкненому колі. Втретє Степан Гайда подумки повертається до села, аби врятуватися фізично і морально: «Хотів бути якнайдалше звідціль. Не бачити ні кам'яниць, ні хідників, ні людей. Хотілося вертатися до хати. Хотілося відпочити й бути собою. Соломою криті хати, вузькі

пасма піль, знайомі обличчя... Туга. Та сама *туга, що знала його непереможно до міста*» (курсив мій. – С.Л.) [103, с. 58]. Образ міста, жодного разу прямо не названий, дозволяє ідентифікувати Львів, має в новелі предметно-фізичний і метафізичний виміри. Образи будівель, вулиць, пивниць, кав'ярень творять просторовий контекст міста, водночас метафізичний образ характеризується загадковістю, таємничістю. Мотив туги як онтологічного екзистенційного стану головного героя набуває значення лейтмотиву. Безпричинна і неусвідомлена, відтак неподоланна, туга нищить людину зсередини, паралізуючи її волю і руйнуючи її гармонію зі світом. Вороже місто, що хаотизує внутрішнє єство людини, знищує в ній духовні основи, призводить до деградації особистості, не відпускає головного героя. Ірраціональність людського існування доповнюється відсутністю сенсу буття персонажа, його внутрішньою слабкістю. Ніцшеанська «надлюдина» знецінюється і гине в лабетах міста.

Поетика твору цілком уписується в стильові параметри неореалістичної соціально-психологічної новели. Семантична «двошаровість» – соціально-побутовий «план зображення» і психологічно-філософський «план вираження» – дозволяють віднести новелу до кращих зразків західноукраїнського письменства першої третини ХХ ст.

Місто у збірці Б. Нижанківського є не лише тлом розгортання подій, але й тією ірраціональною рушійною силою, що вмотивовує вчинки героїв, складає стихію їхнього життя. У новелах «Вулиць» змальовані будні міського «дна» – картярів, злодіїв, хуліганів («Червоний Ясько», «За цапову душу», «Зустріч», «Старі знайомі»). Основним сюжетотвірним концептом новели «Чорні дні й білі ночі» є голод. Експресіоністична поетика новели підтверджує думку прижиттєвої еміграційної критики про те, що Б. Нижанківський є гідним продовжувачем традицій В. Стефаника: коротка новела розділена на 7 розділів, що відіграє роль зовнішнього маркера «романізації» твору. Описуючи важку працю Федора Зубака по мощенню львівських вулиць і голод, від якого потерпає він сам і вся його родина, автор розгортає картину безвиході і горя «маленької людини». Стан

відчуження і самотності героя моделюється з допомогою повторення окремих лексем. Втома і байдужість складають характеристику внутрішнього стану персонажа: «Не думав ні про що. Навіть не говорив»; «Не хотів, щоб його хто торкав... Голод, що глухо барабанив по шлунку, втомлений заслухався в шкварчання придавлених легенів і засипляв разом із Зубаком» [103, с. 64]. Знесилення людини письменник змальовує з допомогою лексичної та образної експресії: «Мозок, що цілий день був мертвою купою засушених нервів, рухався й розсаджував череп. Чув, що те, що ворушилося, він не в силі здержати – що воно сильніше від нього і що само, як клубок ниток, вимотається й скінчиться» [103, с. 65]; «Думав – а кожна думка, що відірвана летіла кудись в безодню, дзвонила й мінилася, як стогранний кришталь» [103, с. 65]. Єдиною альтернативою абсурдній і ворожій дійсності є сновидіння Федора. Оніричні образи моделюють гармонійний світ тепла, ситості й достатку. Але дійсність складають образи мороку і безкінечного, сумного осіннього дощу.

Оригінальністю визначається наративна структура новели Зенона Тарнавського (1912–1962) «Вітер над Янівською». Твір був високо оцінений Б.Бойчуком: «... автор свіжо і цікаво переплітає різноманітні елементи, які композиційно єднає в одну цілість, що прекрасно відтворює атмосферу його міста Львова» [103, с. 161]. Гра автора з читачем моделює подвійний часопростір твору: зображуючи політ вітру львівськими вулицями, письменник розгортає життєві долі простих ремісників (Михайла Галія, Маринки, Яська), що доповнюється метафізичним образом незбагненого буття. Але важливішим елементом тексту є образ наратора – самоіронічний, дотепний, він визнає вплив на нього М. Пруста, Дос Пассоса. Привертають увагу роздуми наратора / автора над проблемою модернізації жанру: «Я навіть не погоджуюся, що новеля <...> мусить бути виструнчена і ошадна в засобах. <...> За композицією цієї новелі, я як персонаж усунувся цілком набік. Може, ще при кінці з'явлюся, <...> але поки що я стою зовсім у тіні...» [103, с. 180]. У фіналі твору наратор тенденційно заявляє: «Такої послідовності і залізної логіки я не тримався, бо виходив із становища, що я писав

новелю, а не поліцейний рапорт, який повинен бути дуже стислий...» [103, с. 192]. Отже, на думку З. Тарнавського, неспростовними атрибутами сучасної малої прози, є композиційна розкутість, есеїстичність, відкритий фінал. Наведені цитати переконливо демонструють концептуальну схожість поглядів на структуру модерністського твору львів'янина З. Тарнавського з харків'янином М. Хвильовим. Твір є оригінальним зразком експериментальної західноукраїнської прози.

Отже, спостереження над «міськими текстами» в літературі 1920–1930-х рр. засвідчують наявність яскраво індивідуалізованих урбаністичних дискурсів – «харківського», «київського», «львівського».

2.4.5. Хаологічна модель світу, танатологічний мотив в українській новелістиці 1920 – 1930-х рр.

Деструктивні процеси, що відбувалися у соціальному просторі 1910 – початку 1920-х рр. спричинили появу великої кількості творів, в яких автори прагнули відтворити драматичну специфіку часу і водночас виразити цілу гаму мотивів і почуттів, зокрема відчуття тотальної катастрофічності того, що відбувалося, самотності і страху [255].

Осібне місце серед новелістики 1920-х рр. посідає проза Мирослава Ірчана (спр. прізви. Андрій Баб'юк) (1897–1937). Публіцистичний стиль, пафосність, різке контрастування мотивів характерне для безсюжетної новели М. Ірчана «Проти смерті» (1927), винесеної в заголовок збірки. Подібно до стилю палкого і пристрасного полеміста XVI ст. Івана Вишенського, М. Ірчан обурюється і закликає: «Сьогодні світ – це світ, безсоромно сповнений недоречностями. Він – вчить бути милосердним, і він – з холодним спокоєм придумує найжахливіші тортури; забороняє мучити животини і – силою жене мільйони людей на людей вбивати себе...» [155, с. 64]. На зразок гасел Великої французької революції «свобода, рівність, братерство», М.Ірчан моделює власну аксіологічну тріаду: «мудрість, рівність, воля» [155, с. 67]. «Тисячі перших хоробрих» прямують до

утопічної моделі світоустрою, однак шлях до нього, на думку письменника, пролягає через тисячі смертей.

Якщо у новелі «Я (Романтика)» М. Хвильового основним мотивом є матеревбивство, то в новелі К. Поліщука «Непрошені гості (З хроніки одного села)» (1922), як і «Новині» В. Стефаніка, зображений злочин дітовбивства. Підзаголовок Поліщуківського твору вказує на те, що в основу покладено реальні події. Сюжет новели простий і жахливий водночас: у голодне українське село привозять «із Московщини» начебто постраждалих від голоду дітей. «Прийміть їх до себе й поділіться з ними останнім, як то подобає справжньому християнинові!» – закликав місцевий священик [342, с. 438]. Спротив селян приймати небажаних гостей був подоланий, але справжнім смисловим «пуантом», моральним контрапунктом у новелі стало зізнання хлопчика, котрий був розподілений у сім'ю голови «комнезаможа»: «– Ну, зачем же ім голодать? – бундючливо заявило хлоп'я. – Деті рабочіх не галадают!..

– А для чіво же їх тагда к нам прислалі? – аж зупинився голова “комнезаможа” <...>

– Сказалі нам, шо сдесь в хахлов всево много і...

– Ціхо! – з несподіваною злістю в голосі крикнув голова. – Тільки й знаєте, що лізете до нас, як сарана яка!..» [342, с. 440].

Кульмінаційним моментом у творі є сцена масового вбивства дітей, яких селяни силоміць посадили на кригу і потопили в річці. Ідею саме у такий спосіб позбутися непроханих гостей подав голова, а односельці одностайно підтримали. Навіть коли йшло розслідування, «як один чоловік, гула вся громада» [342, с.443], що це був нещасний випадок, «то був перший день, коли між головою «комнезаможа» і сільською громадою настала повна згода...» [342, с. 443]. Масове дітовбивство розкриває не лише міру дегуманізації суспільства, але й порушує таке болюче для України питання збереження національної ідентичності – лише шляхом жахливого злочину громада змогла позбутися непроханих гостей. Експресіоністична поетика, динамічна, стримана авторська оповідь, майже

позбавлена оціночних слів, справляє велике сугестивне враження завдяки згущенню підтексту. Стрімкі діалоги динамізують розвиток сюжету й активізують читацьке сприйняття, відтак новела читається «на одному подиху», що також є виразним елементом поетики.

Справжня есхатологічна картина дійсності розгорнута в оповіданні Василя Вразливого (спр. прізви. Василь Штанько) (1903–1937) «Вовчі Байраки» (1924) [61, с. 3–23]. Топонім провокаційно есплікується на характер взаємодії між людьми: в засобах пропаганди декларувалося, що «людина людині – друг, товариш і брат», а письменник вибудовує модель суспільства, де людина людині – ворог. «Антисвіт», «мінус-гармонія» організовує предметно-матеріальний, морально-психологічний і сугестивно-символічний рівні твору. Перед читачем розгортається картина загибелі сім'ї – руйнуються зв'язки між батьками (Сизоном і Веклюю) та дітьми (16-літнім Ваньком на прізвисько Бистрий і молодшим Борком): старший син не хоче, щоб тяжко хвора мати помирала у їхній землянці, тому під загрозою ножа змушує батька тягти тіло напівмертвої матері на край глинища. Після її смерті він виганяє батька на вулицю – осіння мжичка, холод, ранні заморозки мають убити і його. Єдиним виходом, що знаходить нещасний Сизон, є здійснення кримінального злочину, що дасть йому можливість потрапити в тюрму, де він має шанс вижити. І Сизон убиває перекупку, що, зглянувшись, подає йому милостиню. Таким чином, В. Вразливий перевертає усю систему загальнолюдських цінностей і моральних орієнтирів навпаки: замість єднання родини демонструє її розпад, замість добра, злагоди, взаємної турботи зображує ненависть і зло, замість горя внаслідок смерті матері діти відчують байдужість, замість жалю до батька – тупу ненависть молодого самця до постарілого вожака зграї. Антропоморфічний паралелізм «людина – вовк» загострений до гротесково-абсурдної гіперболи.

Увага письменника зосереджена на зображенні представників міського «дна»: старців, нероб, злодіїв, повій (у творі віртуально присутня Маня – дочка Векли). Внутрішній стан Сизона, зумовлений антигуманними вчинками синів,

письменник відтворює стримано, вживаючи метафоричні та символічні деталі: «Холодно зробилося на душі в Сизона, наче льод біля серця...» [61, с. 8]. Холод фізичний корелюється з холодом психологічним, який увиразнює образ осені, що символізує смерть і порожнечу. Екзистенційний мотив самотності стає одним із центральних в оповіданні.

Смерть Векли поза межами землянки-нори, де жила родина, символізує самотність людини у ворожому зовнішньому світі, по-справжньому переживали її смерть лише божевільний Іван і немічний Сизон. Жорстокість Ванька і Борки до божевільного / юродивого Івана (кидали йому жар у пазуху, а бідолаха не тямив, як загасити тліючий одяг) увиразнює розпад одвічних людських зв'язків, адже «блаженних» в Україні завжди поважали і жаліли. У системі аксіологічних і моральних координат молодого покоління поняття гріха відсутнє. Тваринний спосіб існування юнаків формує антисвіт цілого соціального сегменту – маргінальних людей, що ведуть асоціальний спосіб життя. Топос міста корелюється з Харковом, тодішньою столицею України. Поневіряння Сизона у місті (його не брали в «богадільню» без документів) призвели його до душоубства: «Страшними зробилися його очі, в них бродив туман...» [61, с. 20]. Мотиви осені, заморозків, темряви моделюють картину тотального панування хаосу в суспільстві і в душі окремої особистості.

Мотив смерті у різних ракурсах широко тиражувався у прозі малого формату, оскільки був, з одного боку, детермінований обставинами Першої світової і громадянської воєн, а з іншого, апелював до екзистенційної проблеми ворожості світу до людини. Однією з варіацій танатологічного дискурсу є тема єврейських погромів, що широко висвітлювалася у малій прозі 1920-х років. Одним із експресіоністичних творів, що інтертекстуально нагадує образок М.Коцюбинського «Він іде!», є новела Леоніда Первомайського (1908–1972) «У дев'ятнадцятий рік» (1925). Родина бідного шевця Залмана не встигає врятуватися від погрому: «Ніч. Захолонула тиша. Потім тишу рвонуло, перехрестило тупотіння коней біля воріт»; «З гулу пострілів і крику підіймалась постать у

кривавих плямах і з нагаєм в руках»; «Перед світанком кипіло, як у казані. Чули? Кулемети, рушниці, гармати і людський крик. Десь били вікна, гвалтували, калічили. Ви бачили: червоно-жовта пляма вікна в синяві ночі і божевільний крик страждання борсається в тиші. Була дика ніч» [327, с. 107–108]. Образ смертельної небезпеки, безвиході, катастрофи твориться з допомогою колористичних (чорний і червоно-жовтий кольори) деталей, голос наратора то зливається з внутрішнім мовленням Залмана, то дистанціюється від нього. Кульмінаційною точкою є наштотування старої Естер-ріве на труп сина Абрама за воротами домівки. Над роздавленою горем матір'ю знову підіймається червоно-кривавий привид із нагайкою – символ насильства і хаосу. Реалістичність ситуації увиразнюється експресіоністичністю на мовному рівні твору: вживання метонімії, нанизування однотипних за семантикою іменників і дієслів, що утворюють виразні контекстуально синонімічні ряди.

Звірячу, ницу грань людського ества моделюють Н. Гринюк і П. Загоруйко в оповіданні «В глупу ніч» (1927): заради помсти Ганці за кохання до комуніста Прокопа, відкинутий жених організував групове згвалтування дівчини, після чого та повісилась. Танатологічний мотив перекликається із заголовком твору – фразеологізм «глупа ніч» має значення «північ», «найтемніший час ночі». Моральна і психологічна глухота атрибутивно притаманна усім персонажам твору: батькові Кирилу, який прагне віддати Ганку за Кіндрата задля матеріального зиску, а потім жорстоко б'є єдину доньку після згвалтування; мати виявляється байдужою до життя доньки – не була навіть утаємничена у кохання Ганки з Прокопом і не знає, що дочка завагітніла; Прокіп від'їздить у справах, не повідомляючи кохану, що змушує її мучитись сумнівами, чи не покинув він її. А вчинки відкинутого залицяльника Кіндрата – брудна лайка, погрози, врешті решт організація кримінального злочину – демонструють крайній ступінь морального падіння людини. Фінальне самогубство Ганки – єдиний спосіб розірвати коло мук, на які приречена дівчина. Шопенгауерівський мотив смерті як звільнення від пут земного існування відчутно звучить у творі. Доречним є прийом паралелізму,

що не так часто зустрічається в малій прозі пореволюційного десятиліття: кількаразово упродовж оповідання автори вводять образ бузька [93, с. 61–66]. Символіка образу увиразнює семантико-аксіологічний дискурс оповідання: лелека – багатозначний образ в українській міфології та фольклорі. Він був тотемом у трипільців, вважався символом богині Зорі, символом поваги до батьків, сімейного благополуччя, щастя, батьківщини. Традиційно вважається, що дітей приносить лелека. Отже, вагітна Ганка, яка зазнала наруги і болю, повторює долю бузька, розірваного собаками. Об'єктом авторського зображення стає немотивована, звіряча, патологічна жорстокість людей. Хаографічна модель світу вибудовується на соціально-побутовому рівні, однак символічно вивищується до рівня морального присуду суспільству.

Оповідання Б. Тенети «Люди» [135: 1928, № 10, с. 4–18] моделює розповідь відстороненого автора про самосуд натовпу селян над місцевим конокрадом. Розпалені помстою односельці жорстоко закатовують злодія, а потім ще живого закопують у могилу. Звіряча жорстокість селян вмотивовує домінування руйнівних інтенцій у суспільстві. У поетиці оповідання поєднані елементи натуралізму (опис розправи над Гришкою) та експресіонізму (антитеза між досягненнями культури («... там далеко, під хмарами, пролітав аероплан, везучи пасажирів із Харкова») і середньовічними знущаннями над нещасним селянином).

Не лише у суспільстві, але й на рівні свідомості окремої особистості розгорталася запекла боротьба між добром і злом. Моторошні картини домашнього пекла змальовував маловідомий нині талановитий письменник Микола Мінько (1902–1937). Він був одним із великої когорти митців, доля якого була зруйнована репресивною системою. Реабілітація письменника відбулася досить пізно – у 1962 р. Та й після цього його творчість залишалася майже невідомою. Лише 2007 року вийшла збірка творів, що включала оповідання, роман «Виселок у степу», повісті «Манівцями» і «Кокусники» [295].

Бійців повстанського загону М. Мінько з симпатією змалював в оповіданні «Перед боєм» (1925). У своїх записках-спогадах, створених уже в ув'язненні,

письменник зізнавався, що «не все, що я бачив у селах 1932–33 року, подобалося мені, не все я розумів» [295, с. 7]. Неймовірну картину знущань над жінкою в родині розкриває автор в оповіданні «Бантіна» (1925). Буденне життя головної героїні, бідної селянки Ганни, гірше за пекло. Її чоловік, селянин Орехта, сублімує в собі риси садиста і маніяка. Хтивість і жорстокість Орехти моделюють патологічну натуру, аналогів якій не подибуємо в українській літературі ХХ ст. Не бажаючи мати дітей, він змушує Ганну раз у раз позбавлятися вагітності, при цьому постійно гвалтує дружину, садистично знущається над нею. Ганна ж має єдину надію у своєму безпросвітному житті – народити дитя. Тому вона всіляко приховує від чоловіка свою вагітність. Але врешті решт Орехта змушує вагітну дружину стрибати з бантини у повітці, що призводить до смерті її і ненародженої дитини: «Стрибнула, ойкнула, по землі розпласталась, розхристана. Зігнулась потім, перевернувшись зі стогоном. Руки – до живота. Орехта бачив, що падала спиною.

– Ну от і все. Виплюнеш завтра. Іди.

Але Ганна встати не змогла» [295, с. 436–437]. Ставлення до родини, до дружини і до майбутньої дитини підкреслені згрубіло-презирливою лексемою *виплюнеш*. У час, коли сходить кров'ю нещасна Ганна, Орехта гвалтує чергову жертву – сусідку Сашку. Смерть Ганни, як і її рабська покірність, нездатність протестувати навіть перед лицем неминучої загибелі, виписані автором натуралістично правдиво, як і садистична жорстокість Орехти: «Ганна лежала у хаті жовта. Волосся злізло на око. Живіт випинався великий. По спідниці лазили сонні мухи» [295, с. 437]. Психологічна точність у змалюванні персонажів, майстерно дібрані експресіоністичні тропи моделюють жахливий антисвіт людських взаємин і засвідчують письменницький талант автора.

У своїх творах М. Мінько реалістично точно і правдиво розкриває безодню зла, розлитого в суспільстві. Він був далекий від ідеалізації своїх сучасників. У його творах психологічно глибоко і достовірно виписані людські характери, причому він не протиставляє селян і городян. Так, наприклад, у попередньому

оповіданні головним персонажем (антигероєм) є селянин, а в оповіданні «Стогін» (1926), що мало входити до циклу «Київських оповідань», – представник міського «дна». Письменник контамінує реалістичні та експресіоністичні засоби образотворення, розкриваючи безодню страждань нещасної каліки Мотьки, яку виставляє за гроші на ярмарках її чоловік. Портрет Герасима поданий у реалістичному ключі: «Це була жорстока, з великим тілом людина, з паралізованою од рани – він був на війні – рукою, з маленькими, швидкими, як у кнура, очима» [295, с. 441]. Упродовж розгортання сюжету читач отримує інформацію про Мотьку лише із характеристик іншими персонажами. Нарешті у фіналі оповідач зустрічається зі знедоленою жінкою у помешканні, де фізичний бруд старців доповнений брудом моральним: Любина, яку оповідач мав за жінку Герасима, виявляється його племінницею. Навіть деградований злодій Хома не втримався від засудження: «Звер Герасим... Несовісно він живе з цієї калічки. Кров... Ви думаєте, чого кров? Шкіра на руці заростає, а він обмотає полотном, воно присохне; тоді він і оддере, бо з кров'ю страшніше» [295, с. 452]. Психологічний реалізм М. Мінька, синтезований з елементами експресіонізму (мотиви тьми, бездушності), створює сугестивно наснажену танатологічну модель загибелі, патологічної й абсолютної бездуховності, гріха, глухого кута, з якого немає виходу.

Тема дитячої жорстокості, що порушувалася в оповіданнях В. Підмогильного «Ваня», «Собака», оригінально трансформується у тему зловорожої природи людини у новелі Івана Черняви (спр. прізви. Еміль Кіцило) (1911–1943) «Екзекуція», опублікованій у 4 числі журналу «Ми» за 1935 рік. Руйнівне, диявольське начало не лише зруйнувало звичний світ дорослих, але й роз'їло дитячі душі. Жахлива історія дитячої гри, яка переросла у злочин, розкриває темні глибини людської душі, руйнує янголоподібне потрактування дитячого ества. Спочатку, граючись, діти катували комашок. Жорстокі тортури, яким піддавав нещасного коника семилітній Петрусь, викликали у спостерігачів «якусь надзвичайну насолоду» [103, с. 279]. Садистична жорстокість однієї

дитини підкріплюється схваленням з боку інших. Юна красуня Ляля, донька єдиного в містечку адвоката, придумала цікаву, з її точки зору, гру – повішення. Жертвою став «малий, круглий, як бараболя, хлопець з замазаним повидлом ротом» [103, с. 281]. Рольова гра, організована точнісінько як у дорослих, із суддею, адвокатом, катом, священиком, переростає у трагедію – малого Ромця справді повісили. І усвідомлення непоправності того, що відбулося, божевілля дітей, які стали співучасниками злочину, становить кульмінацію новели: «Гурт дітей, цупко тримаючися за руки, дивиться в глибокій і страшній тиші на мертво тіло повішеника. <...> Тоді Ляля, якось одразу, похапно закриває лице руками. Немов пропасниця, охоплює її холодний, непомірно свідомий жах. Гострий, несамовитий крик виривається з її сухого горла» [103, с. 284–285]. Абсурдність ситуації жорстокої гри пробуджує ниці інстинкти, адже жоден із присутніх не висловив протесту проти повішення. Натуралістичний портрет загиблої дитини відтворює перемогу хаотичних сил у суспільстві.

Ще одна смерть дитини, але змальована у зовсім іншому дискурсі, складає основу оповідання Якова Качури (1897–1943) «Похорон» (1926) [135: 1926, № 9, с. 16–24], одного з найтрагічніших у художньому моделюванні екзистенційних проблем. Через просту історію смерті немовляти письменник майстерно і психологічно переконливо розкриває трагізм людського буття: надірвавшись від важкої роботи, молода мати Саня ледве не відійшла за межу життя. Її чоловік, Остап, розривався між роботою і доглядом за хворою дружиною і первістком, що призвело його до важкого душевного розладу. Знесилений чоловік у хвилину слабкості дав прописані лікарем заспокійливі порошки дитяті, знаючи, що надмірна доза буде смертельною. «Жодний Рафаель не змалює того болю і тих очей, що виряджали до могили своє перше немовля», – згадує оповідач [135: 1926, № 9, с. 24]. Реалізм, що межує з натуралізмом, глибоке розкриття психології людини дозволяють поставити твір Я. Качури в один ряд із психологічними новелами В. Стефаника, Гі де Мопассана та інших майстрів художнього слова.

Образи дітей-сиріт є досить складними і складають досить поширений сегмент малої прози (Г. Епик, О. Копиленко, Н. Забіла та ін.) В оповіданні Василя Атаманюка (1897–1937) «Василько» (1921) зображений екзистенційний відчай дитини, що залишилася сиротою [19, с. 21-34]. Тяжко переживаючи смерть матері, Василько вночі біжить до її могили і замерзає там. У творі психологічно вмотивовано розкриті внутрішній біль, болісне відчуття покинутості і непотрібності, які відчуває дитина, екзистенційна самотність і відсутність виходу із сирітського становища моделюють смерть як вихід із глухого кута, як позбавлення від земних мук: «Тут йому всі чужі, тут він один, його ніхто не любить, ним не журяться, а там – там його мамочка. Туди. Туди. Скоріш туди!» [19, с. 33]. Ситуативно сюжет оповідання продовжує традиції М. Коцюбинського і Панаса Мирного, проте відзначається поглибленням комплексу екзистенційних мотивів.

У безпросвітному хаологічному просторі і часі, де немає місця людськості і гуманності, так переконливо і повно розкритому у численних зразках української новелістики, одним із небагатьох творів, де вибудовується *космологічна модель* світоустрою, є оповідання Наталі Романович-Ткаченко (1884–1933) «Марко і Мара» [452: 1927, № 3, с. 44–58]. За жанровими ознаками твір є проміжною формою між оповіданням і повістю. Художня тканина твору складається з двох шарів: світу дійсному, соціальному протиставлений віртуальний і суб'єктивований світ спогадів і мрій. Соціальну дійсність моделює праця головної героїні товаришки Марі (так по-сучасному називають Марусю) у дитбудинку. Немотивованим є розлучення двох люблячих героїв: Мара постійно наголошує, що «спільний побут вбиває кохання». Тема «вільного кохання», протиставлення церковного і цивільного шлюбу, амбівалентне ставлення героїв до інституту сім'ї – усі ці соціальні питання розлого представлені у новелістиці тих років. Після розлуки Мара продовжує кохати Марка. Фінал цієї історії цілком ідилічний: Мара приїжджає жити в хатину до Марка, який працює лісником. Проте підтекст оповідання саморуйнує космологічну модель світу, адже Він і Вона мають діаметрально протилежні світоглядні позиції щодо інституту шлюбу і виховання

дітей, соціальних обов'язків, шляхів самореалізації особистості, що складає основну тематику їхніх діалогів. Та й міфологічна семантика оповідання змушує читача замислитись над перспективами цієї пари: первозданний засніжений ліс у міфологічній традиції маркує володіння Мороза, тобто царство мертвих, куди герой потрапляє задля проходження ініціальних випробувань. Соціально активна Мара-Маруся довго там не залишиться, отже, ідеальна родина може розпастися. Поетика оповідання характеризується поєднанням казкового і соціально-побутового хронотопів, переплетенням елементів романтичного та реалістичного стилів.

Отже, аналіз новелістичного масиву української літератури 1920-х років переконує дослідника, що українське «розстріляне відродження» являє собою унікальний феномен за широтою і глибиною порушених проблем, за жанровим і стильовим діапазоном їх утілення.

1930-ті роки були названі Ю. Шерехом «страшним проваллям», і ця думка видається цілком слушною з огляду на незмірні втрати української культури: фізичне винищення десятків письменників, спричинене репресіями «мовчання» окремих діячів та ідеологічне переродження інших. Якщо у 1920-ті роки центр політичних, ідеологічних та культурних дискусій зосереджувався в Наддніпрянщині із центрами у Харкові і Києві, то в 1930-ті роки авангард літературного поступу зміщувався в Львів, а потім – у Варшаву і Прагу.

«Держава слова», творена на теренах західноукраїнських земель, перебрала на себе основну націєоб'єднувальну роль після придушення тоталітарним режимом «розстріляного відродження».

РОЗДІЛ 3

СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ 1920 – 1940-х рр.

3.1. Модерністський дискурс української малої прози 1920–1930-х рр.

«Неканонічність» жанру оповідання особливо яскраво продемонструвала жанрову і стильову модальність уже на межі XIX – XX ст., коли індивідуально-авторська свідомість стала «єдиним і головним каноном» (С. Аверінцев) [1], що стимулював розмаїття жанрових форм і модифікацій.

«Складний період 1917–1920 рр. в Україні з неймовірним калейдоскопом політичних і воєнних подій, часто протилежних за своїм сенсом, позначився на жанрово-стильовій палітрі тогочасної епіки. <...> Прозовий простір активніше заповнювали малі епічні форми, переважно з імпресіоністичною тональністю, що відповідала мінливим настроям динамічних процесів соціального, національного й літературного життя» [181, с. 180]. Діапазон творчих пошуків у пореволюційне десятиліття значно розширився, що призвело до формування синтетичних зразків жанрових модифікацій, які містять водночас концептуальні знакові коди як класичної, так і модерної парадигм.

Дух експериментаторства був детермінований не лише прагненням віднайти адекватну форму вираження реальності, але й значною мірою носив концептуальний характер. Модерністичні й авангардні пошуки, як і трансформація реалістичної традиції, були зумовлені оновленням філософського підґрунтя літературного процесу, амбівалентним впливом ідеалістичних філософських концепцій (ніцшеанства, інтуїтивізму, релігійного символізму тощо), з одного боку, а також не слід применшувати значення архетипних для українства засад «філософії серця» (Г. Сковороди, П. Юркевича) та народно-поетичних світоглядних, морально-етичних, аксіологічних та поетикальних впливів. Проблема взаємодії фольклорних джерел та наближення / відштовхування від них літературної традиції, прагнення до експерименту – ці

аспекти також мають вагу у процесі виписування цілісної концепції вітчизняного літературного процесу ХХ століття.

Неоднозначне, почасти суперечливе усвідомлення учасниками літературного процесу художніх завдань, що постали перед ними, унеможливило прямолінійність і однозначність оцінок реципієнта (читача, дослідника). Наголосимо, що в системі координат другого десятиліття ХХ століття не зовсім коректним було б уписування імені того чи іншого автора в межі будь-якого одного художнього напрямку. По відношенню до провідних письменників цієї доби подібна одновимірність неминуче призведе до викривлення картини літературного процесу, який потенціював свободу вираження кожної творчої індивідуальності. Мистецтво ХХ століття декларувало і художньо реалізувало антидогматичність, динамічну цілісність, протилежну статиці на будь-якому рівні художнього твору. Тому синтетична модель світу стала найбільш адекватною «духові часу».

Як влучно зазначив Ю. Ковалів, «у сподіваннях і трагічних зламах» [181], відбувалося становлення літератури ХХ ст. Стирання граней у світоглядних бінарних опозиціях, розуміння взаємозалежності усього суцього, сприйняття навколишньої дійсності як колообігу антиномічних начал, як-от *людина / світ, суб'єктивна свідомість / об'єктивна реальність, норма / аномалія, сакральне / профанне, духовне / тілесне, добро / зло*, руйнування віковичних моделей людського співжиття і спроба формування нової політичної і світоглядної парадигми призвели до актуалізації комплексу екзистенційних проблем у координатах *людина / світ*, до усвідомлення ілюзорності будь-яких абсолютних істин. Відтак у центрі гуманітарного простору постала Людина, а світ зображувався, сприймався й оцінювався крізь призму її мікрокосму. На думку багатьох творців новітнього мистецтва, тільки у такий спосіб можливо було вповні відчутти, зрозуміти, оцінити масштаби змін у зовнішньому світі, макрокосмі, а також побачити силу і характер його впливу на окрему людину. Безумовно, модерністське світовідчуття, внутрішня духовна розкутість та

установка на подолання будь-яких естетичних обмежень значно розширили горизонти індивідуального вираження кожного митця, збагатили епоху загалом, оскільки прокладали шляхи до самовизначення кожного письменника, дозволяли вільно взаємодіяти з поетикою художнього напрямку, змішувати барви, незважаючи на формальну приналежність до певної мистецької організації.

Український літературний процес 1920-х років був вільним, динамічним, масштабним, багатокомпонентним, про що переконливо свідчить ідейно-тематична і жанрово-стильова різновекторність усередині новелістичного потоку.

3.1.1. Неоромантизм / «романтика вітаїзму» в новелістиці «розстріляного відродження»

Проблема неоромантизму на рівні теоретичної та літературно-критичної рецепції, втілення його принципів у художній практиці письменників XIX – XX століть ставала предметом наукового студювання у працях В. Агеєвої, М. Ільницького, М. Наєнка, Я. Поліщука, С. Хороба та ін. Однак статусність даного феномена (стиль / напрям / метод, а також модифікація традицій романтизму) наразі далека від остаточного вирішення. Розмежування неоромантичних ознак із імпресіоністичними або символічними у межах конкретних творів подеколи видається складним і не беззаперечним. У нашому дослідженні спиратимемось на точку зору Ю. Коваліва, згідно з якою неоромантизм – це «стильова тенденція модернізму», що «генетично пов'язаний із класичним романтизмом, <...> живлений ідеями “філософії життя”, перейнятий тенденціями fin de siècle, запереченням нормативної естетики реалізму та натуралізму, позитивістської традиції картезіанства у мистецтві» [265, с. 118].

«Неоромантичні тенденції наростали в атмосфері національно-культурного відродження початку століття, – наголошувала В. Агеєва, – піднесення національно-визвольної боротьби» [4, с. 13]. Власне, біфуркаційні суспільні процеси покликали до життя не просто героя-бунтаря, а ніцшеанський тип надлюдини, здатної до вирішення глобальних завдань і кардинальних перетворень. Також на часі виявилися такі риси неоромантичної концепції, як

утвердження месіанської ролі митця, протиставлення високої мрії та ідеалу нищій буденщині і прагнення цього ідеалу досягти, культ краси і прагнення до гармонії як іманентні риси українського менталітету. Ряд вітчизняних літературознавців (В. Агеєва, Ю. Безхутрий, Л. Кавун, М. Наєнко) слушно наголошують на тому, що обґрунтована М. Хвильовим та його однодумцями «романтика вітаїзму» є творчим продовженням класичної української романтичної традиції [4; 28; 161; 304]. Дещо вужче – як стиль доби – пропонує сприймати «активний романтизм» М. Хвильового В. Агеєва: «Коли трактувати романтику вітаїзму у власне стильовому значенні і коли йти від небагатьох визначень самого Хвильового /.../, а головне, від художніх текстів, то це явище дуже близьке до неоромантизму» [4, с. 14].

Революційний порив до свободи, героїчний образ борця, мотиви самозречення в ім'я високої моральної мети або національно-визвольної боротьби – усі ці атрибути неоромантичної риторики більше характеризували поезію, аніж прозу (за винятком М. Хвильового та Ю. Яновського). Український романтизм 1910–1920-х рр. мав цілком виразне національне обличчя: ідея «повстанства», національно- і соціально-визвольної боротьби пронизувала серце кожного українця. Симпатії до тієї чи іншої політичної сили – це річ вторинна, а первинною була все ж таки надія на побудову власної незалежної держави. Погодимось з думкою Р. Мовчан, що «саме романтичне світовідчуття українських модерністів 1920-х років сприяло виробленню ренесансної, вітаїстичної тенденції модернізму як специфічно національної» [296, с. 295]. Неоромантичні тенденції, притаманні початкові 1920-х років, уже з 1926 року витісняються іншими (неореалістичними, експресіоністичними), оскільки самі «єрої революції» (М.Куліш) встигли розчаруватися в тій державній моделі, що утворилася в результаті поразки національно-визвольних змагань. Сучасна дослідниця В.Агеєва відмічає «сміливі експерименти» романтиків зі словом, використання натуралістичної образності [4, с. 15], подеколи вживання зниженої лексики, що контрастувала з піднесено-романтичним пафосом пореволюційної прози. В

українській літературі 1920-х років активно розвивалися неоромантичні тенденції, закорінені насамперед у фольклорну традицію і живлені «філософією серця» (Г.Сковорода, П. Юркевич).

Микола Хвильовий (1893 – 1933) «є, безперечно, напам'ятніша постать на українському літературному Парнасі пореволюційної доби» [73, с. 5]. Погодимося з Р. Мовчан, що «починати розмову про українську модерністську прозу 1920-х років варто було би з Миколи Хвильового, з ім'ям якого пов'язаний “поворотний пункт в українській літературі” ХХ ст.» [296, с. 260].

Постать М. Хвильового, одного з найяскравіших діячів «розстріляного відродження», талановитого прозаїка і пристрасного полеміста, лідера ВАПЛІТЕ, члена Пролітфронту, автора дискусійно-гострих памфлетів «Камо грядеши» (1925), «Думки проти течії» (1926) й «Апологети писаризму» (1926), праці «Україна чи Малоросія?» (1926) та роману «Вальдшнепи», починаючи з 1990-х років, стала об'єктом наукової рецепції численних дослідників (В. Агеєвої, Ю.Безхутрого, М. Жулинського, Л. Кавун, Ю. Коваліва, М. Кодака, Р. Мовчан, О.Романенко та ін.).

Пристрасне прагнення «м'ятежного романтика вітаїзму» досягти ідеалу «загірної комуни», «голубої далі», сповнені внутрішнього драматизму спроби митця примирити розум і совість, тобто віднайти внутрішню гармонію і водночас налагодити діалог із владою призвели до трагічного кінця: «це була агонія боротьби із суспільною і духовною смертю в інквізиторській машині московського тоталітаризму» [209, с. 346].

Державотворча і культурно-будівнича концепція письменника була глибоко продуманою і викінченою. Її складники – теорія і практика «романтики вітаїзму», тези про «психологічну Європу», протиставлення «червоного просвітянства» і високого мистецтва, націєцентричність «пролетарської літератури», визнання месіанської ролі України у процесі подолання «присмерку Європи» (О.Шпенглер), натомість вихід на якісно новий щабель світового суспільно-

культурного розвитку за провідної ролі співвітчизників – усе це обґрунтувало виняткові місце і роль М. Хвильового в українському літературному процесі 1920 – початку 1930-х років.

Перебуваючи в епіцентрі масштабних соціально-політичних перетворень, М. Хвильовий водночас критично-креативно виявив чутливість до провідних світоглядно-культурологічних концепцій своєї доби, критично переосмислюючи філософські ідеї М. Бердяєва, Ф. Ніцше, З. Фрейда, А.Шопенгауера, О.Шпенглера, К.-Г. Юнга та ін. Шпенглерівська опозиційність «аполонійської» і «фаустівської» душі реалізувалась у протиставленні, з одного боку, категорій тілесності, природності, міметичності, завершеності, статичності, а з другого, – динамічності, антитетичності і вільнодумства. Перспективу М.Хвильовий убачав в орієнталізмі. Відштовхуючись від ідей О. Шпенглера, український письменник обстоював ідею месіанської ролі України на тлі світового культурного поступу. І одним із проявів побудови цієї «нової культури» (щоправда, «пролетарської», з ідеологічним маркером) мала стати «романтика вітаїзму», своєрідний синтез елементів західного і східного типів культури. Теоретичні і культурологічні особливості позиції М.Хвильового детально висвітлені у працях Ю. Безхутрого, Л. Кавун, Р. Мовчан [28; 161; 296].

Мала проза М. Хвильового вражає новаторськими пошуками в ідейно-тематичній і в жанрово-стильовій царинах. Один із його сучасників, О.Дорошкевич у «Підручнику історії української літератури» (1929) справедливо зазначав: «Серед сучасних наших белетристів Хвильового ми не вагаючись можемо назвати найвидатнішим...», а О. Білецький іменував автора «Синіх етюдів» «основоположником ...справжньої нової української прози» [31, с. 137–138].

У сучасному літературознавстві питання про належність творчості М.Хвильового до певного стильового напрямку чи течії наразі залишається дискусійним. На думку Ю. Лавріненка, «...в Хвильовому, як і в усій літературі 20-х років, перехрестились дві великі стильові традиції Європи: романтика і

бароко» [209, с. 355]. Дослідник також помітив синтез різноманітних стильових ознак: неоромантизму, романтизму, ліричного імпресіонізму, орнаменталізму, вітаїзму, панмузичності, символізму тощо [там само], пізніше на це вказували В.Агеєва і С. Павличко. Імпресіоністичні тенденції в його прозі відзначали Ю.Безхутрий, Ю. Кузнецов, О. Соловей, Т. Хом'як, неоромантичні – М. Наєнко. Експресіоністичність малої прози автора «Синіх етюдів» відмічали Ю. Безхутрий, Р. Мельників, Р. Мовчан та ін. Найважливіші ознаки модернізму – проникнення в сутність внутрішнього світу людини, художнє відтворення мінливого і суперечливого світу крізь призму свідомості митця / персонажа, міфотворчість – є основоположними в естетиці М. Хвильового.

Внутрішня еволюція письменника відбилася в динаміці жанрово-стильових пошуків. Більшість сучасних дослідників (В. Агеєва, Ю. Безхутрий, Т. Гундорова, Г. Костюк) виокремлюють два періоди в його творчості: 1921–1926 – лірико-імпресіоністичний, якому притаманні такі риси: перевага ліричного сюжету над зовнішніми подіями; віртуозне володіння словом, імпресіоністичність та синестезія («запах слова»), романтичне світовідчуження, подеколи з трагедійним відтінком, своєрідний ритм, який виявляється у ритмічному повторенні ключової фрази, а також прагнення переосмислити звичне, вторгнення в художні світи письменників різних країн та епох, тяжіння до інтелектуальної гри, до неординарних стилістичних ходів, до виразних символічних деталей, до розкутої, іноді фрагментарної композиції: «життя – безмежна кармазинова ріка, і протікає вона по віках невідомо куди».

Другий період охоплює 1926 (27) – 1933 рр. – етап сатирично-реалістичної прози, коли відбувається саморух митця у бік філософсько-психологічного письма («Санаторійна зона», «Вальдшнепи», «Іван Іванович», «Ревізор»). У цей час письменник розвиває традиції В. Винниченка, М. Гоголя, М. Коцюбинського, Ф. Достоєвського, А. Чехова. Для творів цього періоду характерні наявність послідовного зовнішнього сюжету, аналітичне начало, поглиблений психологізм,

прихована авторська позиція, зростає роль комічного, що переплітається з трагічним.

Збірку «Сині етюди» (1923) О. Білецький назвав першим етапом розвитку сучасної прози. Колористика прозописьма М. Хвильового, винесена в заголовок, була закорінена в традиції європейського романтизму, де синій і голубий кольори асоціювалися з поривом до високого і нездійсненого ідеалу, означали прекрасну мрію, пошук щастя. Жанрове самоозначення автора (етюди) моделює суб'єктивний образ світу, поданий крізь призму сприйняття мовця. Автор не претендує на завершеність у зображенні конфліктів доби, натомість декларує фрагментарність, метонімічність макрообразу світу.

Тематичний спектр новелістики дебютної збірки митця коливався в діапазоні між зображенням героїчного пориву і сірістю пореволюційних буднів («Життя», «На глухім шляху», «Солонський Яр», «Кіт у чоботях»). Відбувалося художнє осмислення долі «втраченого покоління» та фанатиків революції («Юрко», «Синій листопад», «Заулок», «Кімната ч.2»), автор намагався заглибитися у психологію інтелігента, розчарованого у пореволюційній дійсності («Редактор Карк», «Силуети», «Дорога і ластівка»). Об'єктом художньої обсервації автора стала проблема морального звиродніння, породженого революційним фанатизмом («Я (Романтика)»), а також сатира на нових «господарів життя», зображення моральних деформацій («Колонії, вілли...», «Свиня»), осмислення екзистенційних проблем («Бараки, що за містом») [225; 237; 244; 245].

Перший том «Творів» Хвильового 1927 року був доповнений «Вступною новелою» та прикінцевими «Арабесками». Як слушно зазначає Ю. Безхутрий, «Вступна новела» відіграє роль камертона до збірки [28, с. 12–13] і складається з двох частин. Перша змальовує акційно-дієгетичну ситуацію зливи над Харковом, зустрічі і розмов «Я»–оповідача з різними людьми (друзями Юліаном Шполом (М. Яловим), О. Досвітнім, А. Любченком, опонентами М. Семенком, С.Пилипенком, критиком А. Машкіним). У жанровому відношенні ця частина

новели репрезентує подорожні нотатки, замальовку міського пейзажу, але водночас моделює міфологему води як елемента ініціації. Друга частина новели представляє лірико-іронічну самохарактеристику автором власної творчості, що трансплюється в індивідуальний міф про митця-деміурга. Тут помічаємо інтонацію сповідальності, притаманну автобіографічній новелі. Саморозкриття автора відбувається в кульмінаційній частині тексту: «Словом, я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори, ніжні осінні ранки <...> – все те, чим пахне сумновеселий край нашого строкатого життя. <...> Іще люблю я до безумства наші українські степи, де промчалась синя буря громадянської баталії, люблю вишневі садки (“садок вишневий коло хати”) і знаю, як пахнуть майбутні городи нашої миргородської країни. Я вірю в “загірну комуну” і вірю так божевільно, що можна вмерти. Я – мрійник і з висоти свого незрівняного нахабства плюю на слинявий “скепсис” нашого скептичного віку» [445, с. 35]. Наведений фрагмент відверто демонструє синтез імпресіоністичних ознак прози («запах слова», розливу ліричність, цитування Т. Шевченка як спонтанну асоціацію) з романтичними (гіпертрофованість почуттів, моделювання ідеалу, мотиви служіння майбутньому, самопожертви, оспівування краси батьківщини). У тексті міститься кілька семантичних доміант, репрезентованих у кількох міфах-лейтмотивах: урбаністичному, карнавальному, героїчно-антропологічному, психологічному [28, с. 12–37]. Автор зіставляє часо-просторові площини, змішуючи їх або підтекстуально-асоціативно протиставляючи, що дозволяє йому висловити світоглядні позиції практично в усіх аспектах життя, від громадсько-політичного до інтимно-особистісного. Тож спробуємо окреслити жанрову специфіку даного тексту як *авторerefлексійну метафорично-міфічну новелу*. Вона репрезентує абсолютно новий спосіб жанрово-стильової організації художнього матеріалу, що не має аналогів в українській літературі даного періоду. Якщо ж врахувати при цьому те, що текст був написаний спеціально до укладеної автором дебютної збірки, можемо з певністю стверджувати його маніфестаційну роль.

«Рамкою» до «Творів» (1927) була і завершальна новела «Арабески» – «своєрідний ключ для розкриття стильової магії» автора [445, с. 11], глибокий аналіз якої розгорнутий у праці Ю. Безхутрого [28, с. 37–116]. Назва твору (що означає східний орнамент, складений із геометричних фігур і стилізованих рослинних мотивів, які можуть доповнюватися словесними фрагментами) відрефлексовує синтетичну жанрову природу твору, утворену десятьма окремими мікротемами-фрагментами, рівновеликими за обсягом, політематичними за змістом, виділеними графічно (розрядкою, відбивкою, друком окремих речень «сходінками», окремих абзаців «колонкою»). Ця графічна різнорідність спрямована на закріплення думки, інтенційно представленої у «Вступній новелі» – вся новелістика М. Хвильового репрезентує єдиний метатекст, автобіографічний (або гранично суб'єктивний), в якому втілений деміургічний авторський міф про світ і про творчість. Жанр даного твору, на нашу думку, можна визначити як *культурологічно-асоціативну мозаїчну новелу* [234]. Погодимося з твердженням В.Агеєвої, що «новелу можна прочитати як психологічний етюд, як спробу відображення самого творчого процесу, фіксації потоку свідомості митця, напівусвідомлених ідей та образів, “безшумних шумів моїх строкатих аналогій і асоціацій”» [445, с. 11].

Імпресіоністична домінанта притаманна творам, де утверджується героїка подвигу «муралів революції», зокрема новелі «Кіт у чоботях» (1922). Автор розкриває перед читачем своє творче завдання – з'ясувати, «...відкіля вони вийшли – товариші Жучки?» [445, с. 63]. Літературознавець М. Кодак тонко помітив внутрішню складність художньої тканини твору: «Загад про внутрішню значимість для “муралів революції” не тільки ідеологем, а й складної психологічної передісторії, психологічної “тайни”, аналітичне завдання пізнати цю тайну спричинилося до конспективного психологічного роману в обсязі новели... Створив же М. Хвильовий не пісню, а твір, історична поетика якого виражала ідейно-естетичні адекватності нового, переходового періоду – *психологічну новелу з романним змістом*» (курсив мій. – С.Л.) [183, с. 26].

Таким чином, у новелістичну форму М. Хвильовий включає жанрові елементи казки, спогаду, пісні. У стильовому відношенні спостерігаємо синтез «потoku свідомості» (низку асоціацій з іменем Гапка), елементів розмовного стилю (діалогічність) з офіційно-діловим (записка секретаря ком'ячейки). Традиційний пуант немовби виноситься за межі тексту з допомогою градації («було ще й не таке»). Тобто жанрова матриця новели зазнала докорінної трансформації, перед читачем розгортається модерністська модифікація жанру.

Пафосно-піднесене оспівування, романтизація доби «горожанських воєн» пронизує значну частину творів письменника: «Слава в верхів'ях революції і на землі радість!» («Силуети») [445, с. 104]; «Зачалась дико, божевільно, надзвичайно – пожарами»; «Ночі клекотіли, кипіли й зачаровано блукали по кварталах. Іноді приходили неясні сни. На прозорій, чистій блакиті зорі творили нечувану загірну симфонію» («Силуети») [445, с. 98]; «І я, романтик, закоханий у свою наречену, знову бачу її сіроокою гарячою юнкою з багряною полоскою на простріленій скроні. Вона затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя» («Арабески») [445, с. 258].

Проте вже з 1922 року М. Хвильовий відчуває неспроможність знайти себе в пореволюційних буднях, протиставляє динамічно-пристрасний порив статичному буденному життю: «Героїчні будні важче написати, ніж героїчне свято» («Силуети»); «Будні приймаю і серцем, і розумом. А все-таки тоска» («Синій листопад») [445, с. 102, 110]. Внутрішні трансформації людини були зумовлені «запитами часу»: «Прийдеться плюнути на мораль», – філософськи підсумовує свої розмисли Зиммель у новелі «Синій листопад» (1923). Тут окреслена найболючіша проблема пореволюційної доби: «Марія дивилась у вікно й думала про всефедеративне міщанство...» [445, с. 114]. Мотиви безнадії, безцільності існування пронизують новели й оповідання М. Хвильового вже з початку 1920-х років: «З'їли сукині сини революцію» («На глухім шляху») [445, с.83], «... досі почуваю гармати, досі бачу барикади. Клянуса, що комуніст. Я не винесу цієї тиші. <...> Я родився для вибухів... А тут треба марудної праці, а я не

можу» («Юрко») [445, с. 80], «Україна... Да... Прогавили – і пішла від нас. ... Ми не політики. Ми поети» («Редактор Карк») [445, с. 51].

Оригінальну жанрово-стильову структуру репрезентує новела «Редактор Карк» (1923). Нарація від першої особи (гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації), сповідальність, вільний перехід від вражень до спогадів, до есеїстичних фрагментів, роздумів, критичних зауваг з різних питань, публіцистичних і навіть афористичних вкраплень («махновщина – то є трагедія інтелігенції Лівобережної України», «Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?») [445, с. 52–60] детермінує щоденниковість жанрової структури, проте подібні читацькі очікування відкидаються автором: «Проте це не щоденник – це справжня сучасна новела» [445, с. 137]. Кризовий стан свідомості героя концептуалізує «потік свідомості», що складає художній зміст твору. Художній хронотоп формується з низки фізично-ландшафтних, часо-просторових та емоційних локусів, які контрапунктно переплітаються, заміщуються, витісняються один одним. Функціонально усі вони спрямовані на інтелектуалізацію тексту, на творення широкого контексту: культурно-історичного, психологічного, політичного, філософського. В центрі образу світу новели постає образ людини-правдошукача, що намагається пізнати хитросплетіння і суперечливість навколишнього буття і збагнути власне місце в ньому. Інтертекстуальне тло новели надзвичайно широке: тут наявні історичні постаті (Павлюк, Трясило, Сковорода, Іван Калита, Моцарт, Бетховен, Лисенко, Конан-Дойль, Гаршин, Рєпін), топоніми (Ясси, Бакеу, Румунія, Росія, Карпатські й Трансільванські гори, Лопань, Харків, Сиваш, Запоріжжя, Хортиця), історичні події і явища (Хмельниччина, Центральна Рада, Трудовий конгрес, Велика французька революція).

Головний герой новели «Редактор Карк» – рефлексуючий інтелігент, романтик, що опинився «у стані духовного вакууму» і «ніяк не може знайти свого місця у новій системі соціальних відносин» [28, с. 164]. Жанрові ознаки дозволяють віднести твір до *інтелектуально-імпресіоністичної* модифікації

безсюжетної новели. Складна наративна структура з фінальним драматизованим діалогом з уявним читачем стереоскопізують змодельований художній світ, розкриваючи його зовні і зсередини, об'єктивно і суб'єктивно. Різновидами імпресіоністичної новели є «Синій листопад» (1922), «Заулок» (1923), «Пудель» (1923), де імпресіоністичні елементи синтезуються з експресіоністичними й неромантичними [4, с. 104–105].

Оригінальна модифікація жанру *історико-героїчної легенди* реалізована в одноіменному оповіданні М. Хвильового. Структуротвірним чинником у новелах «Силуети», «Юрко», «Синій листопад», «Заулок», «Кімната ч.2» є роздуми персонажів над екзистенційними проблемами буття, серед яких найголовніша – пошук людиною сенсу життя у світі, враженому духовною кризою (*екзистенційний* різновид новели). Звиродніння людини внаслідок внутрішнього конфлікту між позірною ідеєю і моральним законом стає центральною в *психологічно-метафоричній новелі-антиутопії* «Я (Романтика)» (1924). З огляду на достатню наукову відрефлексованість даного твору, поділяючи висновки авторитетних учених, детальний аналіз залишимо поза увагою у даній роботі. Однак зауважимо лише, що стильова тканина новели визначається контамінацією імпресіоністичних елементів з романтичними та експресіоністськими [28, с. 259–311].

Експресіоністична домінанта спостерігається у новелах «Бараки, що за містом» (1923), «Елегії» (1924), що відобразила реакцію письменника на заклик «слухати музику революції» (О. Блок). Заголовок новели налаштовує читача на сумовито-ліричний настрій, оскільки елегія – «жанр медитативної лірики меланхолійного, почасти журливого змісту без чіткої композиції» [264, с. 326]. Епіграфом до твору автор узяв цитату з Шевченка: «Минають дні, минають ночі...» (1845). У прототексті Кобзаря співіснують два головних мотиви – суспільний (засудження громадської і національної пасивності, мотив волелюбства) і особистісний (роздуми про власну долю). М. Хвильового цікавлять обидві ці теми. В образі старого газетяра, над яким збиткуються

хлопчаки, письменник вбачає власну долю – життя незворотно змінилося, «молодому запаху юного невідомого дня» з «голубими дзвонами» він не потрібен. Смерть газетяра риторично оформлюється з нанизуванням сполучника *і*, що вказує на нерозривний зв'язок часів, цілісність життєвого колообігу: «І прийшов старий газетяр, і ліг під дубом. І коли у дзвінкій степовій тиші задзвенів перший жайворонок, старий газетяр глибоко, на всі страчені легені зітхнув і вмер» [445, с.212]. У даному випадку опис смерті старого кореспондується з образами біблійних мучеників, хранителів духовного скарбу і Слова Господнього. Якщо зважити на фольклорно-міфологічну семантику деталей (образ дуба, пісню жайворонка – один із центральних символів у слов'янській календарно-обрядовій поезії), то сюжетна історія про смерть «маленької людини», безіменного газетяра, набуває ознак *притчі*. «Елегійність» твору увиразнюється з допомогою образу-двійника головного героя – бездомного пса, усіма гнаного і зацькованого, а також семантичної опозиції образу Різдва з сюжетом новели. Тож жанрову природу «Елегії» визначаємо як *філософську новелу-алегорію*, що близька до жанру притчі, однак не містить відвертої дидактичності.

Наприкінці першого тому «Творів» був уміщений символічно-притчевий текст новели «Дорога й ластівка» (1923). Текстологічно спочатку твір складався з двох окремих новел [28, с. 234–235]. «Генетично “Дорога й ластівка” пов'язана з жанром *ліро-філософської мініатюри*, таким популярним на початку ХХ століття в європейській літературі» [28, с. 235]. Традиційно цей жанр ототожнювали з «поезією в прозі», широко репрезентованим модерністськими творами. Асоціативно-безсюжетна новела складається з двох пронумерованих частин. Структуротвірним елементом першої є образ дороги, що традиційно символічно проектується на життєвий шлях, долю, а друга частина твору сфокусована на ластівці. Міфологічна семантика образу тісно пов'язана з календарною обрядовістю [58, с. 408]. Традиційно вважалося, що ластівка разом із жайворонком відмикає навесні землю, має ключі від вирію, приносить щастя і багатство в оселю. Відтак фінальне викидання ластівки на смітник (хай навіть це

відбувається в уяві автора) символічно трансплюється у самознищення наратора, у розпад світобудови. Мотив смерті реалізується у метафорі «погашеного сонця», образах темноти, дощу, вітру. Глухий кут, в якому загинула ластівка, символічно проектується на приреченість творчої і просто моральної людини у бездуховному апокаліптичному світі.

Семантично-поетикальна концептуальність новели «є художньою трансформацією думки про складність вибору власної позиції в житті, про смертельну небезпеку, яка очікує людину на цьому шляху, про трагічність долі митця в умовах несвободи», – слушно зазначає Ю. Безхутрий [28, с. 237]. Дослідник відмітив романтико-символістичну складову новели і дотичність до міфологічно-барокової традиції [28, с. 252]. Погоджуючись із його висновками, додамо, що жанрова природа даного твору є синтетичною і об'єднує ознаки *ліро-філософської мініатюри, притчі, асоціативної новели-метафори*, увиразнені стильовим синкретизмом тексту, що включає елементи імпресіонізму (В. Агеева), експресіонізму (Ю. Безхутрий), екзистенціалізму (Т. Гундорова), необароко (Ю.Лавріненко) і міфології. Міфотворчість письменника дуже швидко трансформувалася від утопічно-романтичної до трагічно-сатиричної. Інтертекстуальне поле митця відзначалося інтенсивністю і широтою – від міфології та історії стародавнього світу до творчих світів М. Гоголя, Е.-Т.-А. Гофмана, Дж. Свіфта, Р. Роллана, Ф. Достоєвського, А.Чехова та ін.

Внутрішня опозиційність суспільства до більшовицької влади, полярність моральних оцінок щодо «бандитизму», «повстанства» пронизували десятки творів того часу. «Чумаківська комуна» (1923) репрезентує жанрову модифікацію *соціально-побутової новели – новелу-пародію*. Новела «Солонський Яр» (1923) М.Хвильового написана в реалістичній манері, доповненій експресивною лексикою і синтаксисом, елементами міфу та символіки. Тема бандитизму як репрезентації Хаосу розгорнута в новелах «Бандити» (перший варіант назви – «В очереті»), «Злочин», «Наречений». Ці зразки психологічно-побутової прози розкривають тривожні танатологічні й есхатологічні тенденції в соціумі.

«Перехідна доба» породжувала нових «героїв часу». Другий том «Творів» (1928) М. Хвильового, що має назву збірки «Осінь» (1924), складається з оповідань і повістей, що віддзеркалюють етико-естетичну еволюцію автора: твори містять більш розгорнутий дієгезис, сюжетність, розкішна асоціативність поступається місцем внутрішнім і зовнішнім діалогам. «Пудель» (1923), «Лілюлі» (1923), «Сентиментальна історія» (1928), «Повість про санаторійну зону» (1924) у різних ракурсах висвітлюють центральну філософсько-етичну проблему – знеособлення людини, втрату і знецінення основних людських чеснот. У хаологічно викривленому світі герой опиняється перед вибором – втратити індивідуальність або загинути. У жанровому сенсі усі ці твори є модифікаціями *соціально-психологічної новели* або *оповідання*, традиції яких закорінені в ХІХ столітті, але відмінність полягає в стильовому художньому вирішенні кожного твору, у співвідношенні реалістичних і модерністичних елементів поетики.

Бюрократизація життя, пристосуванство як реакція людини на виклики доби стає об'єктом художньої рефлексії М. Хвильового у «Сентиментальній історії», «Івані Івановичі» (1929), «Ревізорі», «Щасливому секретарі» (1930), «Оповіданні про Степана Трохимовича» (1931). Вони репрезентують модифікацію *психологічно-сатиричного реалістичного оповідання*.

В індивідуальному стилі М. Хвильового вповні відбилися усі провідні ідейно-стильові тенденції епохи: в структурі його творів тенденція до суб'єктивізації прози не заперечує художнього відтворення об'єктивної картини світу; у стилі тісно переплітаються модерністичні стратегії з авангардними, відчутним є ігрове начало, а також найширше поле інтертекстуальних зв'язків. Ім'я М. Хвильового традиційно пов'язується із поняттям орнаменталізму [296, с. 285]. Орнаменталізм М. Хвильового формально перетинався з імпресіоністичною технікою метафоричності, ритмізацією фрази, ліризмом, суб'єктивністю (наявністю імпліцитного автора, щоденниковістю, сповідальністю прози), а також романтичним прийомом пейзажності.

Важливе місце в естетиці письменника посідає міф, мотив митця-деміурга, сакральне ставлення до Слова. «У тексті М. Хвильового кодується практично все: ідеї, мотиви, образи», – слушно твердить Р. Мовчан. – Отож, текст має безкінечну перспективу нових і нових прочитань» [296, с. 280].

Система повторюваних лейтмотивів-символів утворює своєрідну семантичну канву, що відлунює, віддзеркалюється в різних текстах, творячи єдиний метатекст: дощ, бур'ян, очі, «загірна» (комуна, симфонія), «даль» вітер, «степ» (що опонує «місту») тощо. Усі дослідники звертали увагу на улюблений синій колір М. Хвильового [296, с. 289]. Додамо, що Хвильовому–романтикові була не чужа семантика «Блакитної троянди» Новаліса, що символізувала неймовірно-прекрасний романтичний ідеал і здобула численні відлуння аж до «Синього птаха» М. Метерлінка. Тож український письменник виявляв свою причетність до європейської художньої традиції, до світового літературного процесу.

Оглядаючи новелістику М. Хвильового як метатекст, переконуємося в тому, що художньою домінантою його творчості було моделювання хаосу, тьми, що супроводжувалося танатологічними мотивами. Лідер ВАПЛІТЕ естетично втілював кризу, ту грандіозну соціальну катастрофу, свідком, сучасником і до певної міри учасником якої він був. Публіцистика і організаційно-культурницька діяльність митця була спрямована на утвердження чи хоча б наближення до декларованого ідеалу, але це була діяльність раціональна, інтелектуальна. Чуттєва ж сторона природи письменника (надзвичайно розвинена, оскільки світ він сприймав на запах, колір, смак) переконувала його в тупиковості, безперспективності обраного шляху. Тому в новелістиці письменника солярний образ за частотністю вживань значно поступається образу ночі, п'ятни. А в міфологічній традиції ніч – це час розгулу деструктивних сил, панування хаосу. «Темна наша батьківщина», – писав М. Хвильовий у «Солонському Яру», відверто протиставляючи його Холодному Яру (історичному і Шевченковому). Відтак романтична утопія трансформується в антиутопію, композиція ряду новел («Арабески», «Силуети», «Заулок», «Синій

листопад», «Сентиментальна історія») містить бінарні опозиції мрії / реальності, романтично-піднесеного / брутально-приземленого, домінує сатирично-гротесковий тип образності («Колонії, вілли...», «Свиня», «Заулок», «Шляхетне гніздо» та ін.).

Р. Мовчан застосовує поняття постмодернізму для аналізу творчості М.Хвильового [296, с. 277–291], зокрема прийом пермутації (за І. Ільїним, це музичний термін, що означає довільну перестановку звукоряду [148, с. 180]), нонселекції – «еклектичне перемішування пафосу, високого, іронії, низького, серйозного жарту» [296, с. 282]. Сугестивність на лексико-фонетичному рівні доповнюється асоціативністю деталей. Окрім імпресіоністичної та експресіоністичної поетики, у прозі М. Хвильового наявні елементи барокової традиції (у сюжетотвірному і наративному прийомі гри, використанні маски, ускладненій метафоризації, символіці, гротескові, «закоханні в темі смерті; бажанні зворушити, розбурхати, викликати сильне враження, занепокоїти (“хай живе дух неспокою!”); гіперболі; у любові до антитези; пристрасті до універсальності і всеохопності; в орнаменталізмові прози; у графічному оформленні тексту з допомогою розрядки, відбивки тощо)» [209, с. 356].

Микола Хвильовий відіграв ключову роль у дискусії 1925–28 рр. про шляхи розвитку української літератури, був одним із найяскравіших репрезентантів доби «розстріляного відродження». Пристрасний полеміст, письменник-новатор, сильна особистість – він був знаковою постаттю своєї неоднозначної епохи. Трагедія Хвильового – це трагедія великої Віри і великого Розчарування. «Він свято вірив у можливість рідкісного шлюбу, у можливість неймовірного єднання. Він вірив, що вільна, незалежна, суверенна держава Україна, яку він виборював усією суттю, усім життям, може бути пошлюблена з червоним, справжнім, справді ленінським комунізмом» (І. Драч).

Однією з найбільш репрезентативних у реалізації романтичної стильової стратегії була творчість Юрія Яновського (1902–1954), «який традицію

класичного романтизму трансформував у новітніх неоромантичних формах. Він став репрезентантом кількох модифікацій романтизму у ХХ ст.: тенденції *революційного романтизму* були своєрідною випробувальною преамбулою його зрілого *неоромантизму*, а *романтичний пафос* пізнього (соцреалістичного) Яновського – виявом творчого згасання, своєрідного “естетичного тупика” романтизму (С. Павличко), до якого прямувала вся українська тоталітарна література» (курсив автора. – С.Л.) [296, с. 296]. Його збірки малої прози «Мамутові бивні» (1925), «Кров землі» (1927) засвідчили процес творчого зростання письменника. Ранні новели – дилогія «Роман Ма» й «Туз і перстень», «Історія попільниці», «Поворот», «Рейд» – відтворюють стихію національно-визвольних змагань. Найвищого розквіту ця тема сягає в романі в новелах «Чотири шаблі» (1926–1929). Творчість письменника була глибоко простудійована М. Гнатюк [83], а також Н. Коробковою, Т. Матвеевою, Г.Шотовою-Ніколенко, Н. Яременко, увага яких була прикута переважно до романних полотен письменника.

Слабкі сторони селянського руху відтворює Ю. Яновський в образі 18-річного комісара Криги в «Романі Ма» (1925): «він бився першим і бився “як халера”» [488, с. 43], хоча іноді міг убити своїх, ухилявся від виконання штабних наказів. Анархічність, а подеколи й алогічність дій Криги виявляється суголосною хаосові, що панує навколо. Глибинні деформації у психіці і духовному просторі людини, що сталися упродовж громадянської війни, виявилися незворотними, тож таємниче вбивство Криги у центрі Києва у найманій квартирі має вигляд справедливої відплати за всі здійснені ним криваві злочини. Образи Криги і Рубана є типологічно близькими до головного героя «Я (Романтики)» М.Хвильового. Патологічність Криги є віддзеркаленням хаологічної дійсності, яка його породила. Навіть найгуманніше в світі почуття кохання у такої загадкової людини, як Рубан, набуває непоправних деформацій: дізнавшись про смерть розвідників, Рубан–Матте придумує жорстоку страту для полоненої Ма, що викликає протест навіть серед бійців його загону. З допомогою кумулятивного

нанизування сюжетних ситуацій автор розкриває безмір хаосу і жорстокості: красуня Ма брала участь у страті хворого Криги, психіку якого зруйнувала діяльність у ЧК, масові розстріли, спогади, що не давали йому спокою. Сама ж стала жертвою Рубана, своєрідного «двійника» Криги, такого ж бездушного ката.

Новела «Туз і перстень» (1925) ретроспективно глибше розкриває образ Рубана через щоденник Ма. Санітар Большаков – свідок подій і оповідач – згадує кривавий бій з махновцями, в якому ледве не загинули він сам, Матте-Рубан і Ванька Мороз. Перстень, надітий Большакову Ванькою як символ братерства і вірної дружби, доповнений символічним образом туза як символу самопожертви, своєрідного жеребу, вказівки долі. Зовнішня атрибутика (картярський туз, мідний перстень) є даниною романтичній традиції світової літератури. Мотив кохання і смерті, підступу і зради, традиційні для дискурсу романтизму, доповнюються образами степу і долини, що асоціюються з простором і рухом, загибеллю красуні Ма. Деміургічна спрямованість до новітнього міфотворення реалізується Ю.Яновським в епіграфі до новели: «<...> Я хочу додивитися в слові, яке стоїть назвою, нових розумінь, нового змісту. Я маю віддати дань молодості» [488, с.42], що алюзійно зіставляється з дискурсом прози М. Хвильового.

Неоромантична концепція світу й людини, розгорнута в новелістиці Ю.Яновського, зосереджена навколо «маленької людини», що опинилася на перехресті історії і намагається вижити у небаченому вихорі життя. Основний конфлікт лежить у морально-етичній площині. Проте не всі висновки, зроблені героями, збігаються з авторською позицією. Так, наприклад, новела «Історія попільниці» (1924), що має авантюрно-пригодницький сюжет із фінальним викриттям антагоніста, розкриває драматичні перипетії громадянської війни. Зрада і загибель Оксани Полуботок викликає у читача не очікувану автором ненависть до дівчини, а жаль за молодим, даремно загубленим життям. Кров, розстріли, смерть описані як жорстока боротьба старого і нового світів. «Варто ввести рамку в текст, – помітив Ю. Лотман, – як центр уваги аудиторії переміщується з повідомлення на код» [268, с. 18]. Епіграф твору утворює

композиційне кільце новели з ретроспективною композицією, що містить елементи детективу і героїко-романтичної новели.

Дещо надуманою спершу видається двоплановість оповідання «Мамутові бивні» (1925), зіставлення соціально актуальної теми – викриття сількором куркульської змови – з доісторично-екзотичною темою віднайдення решток мамонта. Про цю ваду писав свого часу О. Білецький: «Може, й не дуже вдало припасовано повістярські рамці з зображенням старого мамута до історії замаху на сількора – але в цих рамцях історія, подібна до тих, про які вже розказано в десятках статей, оповідань і драм, виступила все ж таки яскравіше, поривніше» [31, с. 155]. Штучність розгортання двох абсолютно різних історій, позбавлених єднальної ланки, якоїсь певної спільної семи, заперечується у фіналі, коли тіло помилково вбитого куркуленка потрапило в мамутову яму. І функцію зв'язку між часопросторовими площинами відіграє мотив полювання як праоснова діяльності людини, спосіб виживання сильнішого і спритнішого біологічного виду, що виявляється вічною темою: первісні мисливці полювали на Віма 53 000 років тому, а новітні мисливці намагалися вполювати сількора Семка, та помилилися. Достовірну соціально-історичну ситуацію письменник подає в романтичному ключі з несподіваною розв'язкою. В буквальному сенсі в яму, вириту для Семка, потрапляє «свій» – син місцевого багатія Петро Гундя.

«Кінематографічність» образного мислення Ю. Яновського поєднувалась із романтичним світовідчуженням митця, що не завадило синтезові неоромантичних тенденцій його творчості з елементами інших модерністських стратегій. Наприклад, Л. Петренко вважає, що в новелах «Мамутові бивні», «Історія попільниці», «Туз і перстень» відчутні елементи експресіоністичної техніки, зокрема в «монтажній розкадровці», «телеграфному репортажі», драматургічному оформленні діалогів [328, с. 14]. Закони кінематографічного мистецтва: динамічне чергування загального і крупного планів, захоплюючий сюжет, несподівані його повороти, монтажність композиції, редукція описовості на користь візійності та акційності – усі ці риси письменницької техніки були поєднані в індивідуальному

стилі Ю. Яновського з незвичайною ліричною щемливістю, духовною висотою і ніжністю, що склало неповторний художній світ українського неоромантика.

Як слушно зазначала З. Савченко, «неординарність героїв, пристрасність, емоційність оповіді, домінування суб'єктивного, таємничі сюжетні ходи видавали романтичну природу ранньої прози письменника. Для його творів характерний потяг до незвичайного, пошук красивого і яскравого у житті, активність авторського “я”, що, безсумнівно, є виявом неоромантичних тенденцій...» [361, с.8–9].

Серед авторів неоромантичної малої прози 1917 – 1920-х років особне місце посідають твори Г. Михайличенка і В. Чумака, розстріляних денікінцями 1919 року. Василь Чумак (1901–1919) увійшов в історію вітчизняної літератури передовсім як поет (збірка «Червоний заспів» вийшла вже після загибелі автора 1920). Увагу дослідника привертає етюд «Бризки пролісок» (1919), що репрезентує настрій юнака після Лютневих подій 1917 року. Етюд пронизаний оптимістичним настроєм, у поезиці органічно взаємодіють романтичні та імпресіоністичні елементи: «– І хочеться, безмірно хочеться зняти з неба сонце голими руками, принести на землю і сказати... Можна навіть не казати... нічого. <...> Весь світ у пролісках» [462, с. 113].

Василь Еллан-Блакитний (спр. прізви. В. Елланський) (1894–1925) відіграв виняткову роль у згуртуванні творчої молоді на початку 1920-х рр., був редактором й організатором низки часописів. Він рано пішов із життя, проте залишив значний слід у формуванні новітньої української літератури.

В оповіданні «Наші дні» (1923), що дало назву збірці 1925 року, романтичне «двосвіття» реалізується шляхом протиставлення динаміки революційної боротьби неспішному буденному існуванню в пореволюційний час: «Тихо йде життя. Летіло колись буряними грозами, черкало вогняними крилами, порушувало *тишу* і спокій маленького міста, стискало серця тривогою й страхом перед невідомим. Серця мешканців *затишних* будиночків і хаток. Проходили

повз, проходили через – білі, червоні, махновці, петлюрівці та знову білі, і знову червоні... <...> А потім знову все *входило в колію*. І йшло життя до нової зміни, до нових буремних сплесків... Нарешті, все *угомонилось*. Дивно спершу було звикати... <...>. Але прогрімилі громи, прошуміли вихри революції, і нове вклинилося в старе, притерлося до його і знову *тихо* йде життя» [127, с. 5–6]. Наведений уривок активізує інтертекстуальні асоціативні зв'язки з оповіданням В. Винниченка «Краса і сила» («Тихо-тихо в Сонгороді...») і творами М.Хвильового. Образ тиші, контрастної громам і вихору революції, корелюється з образом мертвого, непорушного болота, в яке непомітно трансформується, перетікає повсякденне буття обивателів. Головний герой оповідання, голова райвиконкому товариш Клюкін, прагне подвигу, активної дії, тому болісно переживає сіру буденність.

Образ революції моделюється в романтичному стилі: «Ходить революція по сірих кварталах, по заводах, по степах, по ярах, по балках і узгір'ях. Шугає з краю в край, ховається, поринає в сірі будні, вибухає полум'ям то в одному, то в другому кінці світу, черкає червонястими крилами по землі, тривогою і запалом поїть спрагли уста наших днів... Наших днів...» [127, с. 16]. Розкішна метафоризація образу революції у наведеному уривку засвідчує тісні алюзії з поезикою М.Хвильового.

Оповідання Івана Дніпровського (1895–1934) «Наяда» (1927) і «Зрада» (1927) схожі за неоромантичною стилістикою, синтезованою з неореалістичними елементами. Моторозна дійсність «червогого терору» розкривається у ретроспекції: «Тоді були більшовики. Пам'ятаєте, як це звучало? Більшовик – безпощадність. Більшовик – вирок фатуму. Більшовик – Немезіда... Хто ходив тоді прямо? Вся земля безпорадно прищулилась, скорчилась, вклякла, розтеклась по підвалах... Вся земля стала в черги і хвості, вся земля, вожді, учені, філософи перетворились в “їдців”, в зайві числа, в нулі... вся земля трепетала і чекала пайки – шматок ячного хліба й півфунта картоплі» [111, с. 63]. Погодимось з Р. Мовчан, що в оповіданні «Наяда» наявні експресіоністичні елементи [296, с. 369]. На нашу

думку, у творі домінують неоромантичні тенденції (контрастне протиставлення жорстокого минулого і безтурботного відпочинку біля моря; образ загадкової незнайомки – жінки-мрії, мотиви кохання / смерті) [248].

Епіграфом до оповідання І. Дніпровського «Марія радості» (1927) взято цитату з новели М. Хвильового «Я (Романтика)» (1924). Проте епіграф концептуально антитетичний до змісту твору. Жіночі образи у творах виражають протилежну семантику: у М. Хвильового Марія – образ Богородиці, символ зруйнованого морального імперативу, в І. Дніпровського образ Марії є багатозначним і розкривається через віяло асоціацій, насамперед з біблійними образами Марієї Магдалини і Марії Єгипетської. Досконала і чиста зовнішня краса Марусі («очі великі і ясні, як очі Мадонни» [111, с. 33]) водночас позначена чуттєвою звабливістю, що віддаляє її образ від Матері Божої і наближає до грішниць. Прямий асоціативний зв'язок («Вона змовкла і повернула в профіль лице – лице Марії в ногах Ісуса» [111, с. 34]) різко і несподівано контрастує з її відповіддю, чому вона приходить на розстріли: «Мені завжди шкода... <...> Все це так дуже швидко. Вони не встигають помучитись. А я б їх не стріляла. Я б їх шпигала гарячим залізом. Я б їх розпинала на хрестах – від ранку до вечора. Я б різала їх потихеньку, по одному шматочку, жарила б їх і кидала собакам...» [111, с. 34]. Описи катувань періоду раннього християнства, вкладені у красиві уста молодої дівчини, звучать жахливим дисонансом з її ніжною зовнішністю, демонструють міру морального занепаду суспільства.

Бінарна опозиційність мрії і реальності, профанного і сакрального реалізується в варіюванні імені героїні: Маруся (побутове) / Марія (біблійне). «Богошукання» капітана на полях боїв виглядає непереконливо, проте дуже точно І. Дніпровський зображує жорстокість ревтрибуналу, недолугість штабних командирів: «...комісари були неписьменні, але удавали всезнаюк, хоча жодний із них, навіть комкор, не міг одрізнити залізниць од польового тракту, села – од містечка, а всі вимагали “удару”, “розгрому” і “паніки”. Їм, цим страшним комісарам, воістину нічого було втрачати. Очі їм хоробливо горіли розстрілами»

[111, с. 28]. Саме образи цих «комісарів» реалізують внутрішню діалогічність даного твору з новелою М. Хвильового. Від їхньої руки гине боягуз і конформіст, колишній білий офіцер Дмитро. Р. Мовчан слушно вбачає у поетиці даного оповідання елементи експресіоністської стилістики [296, с. 365–367]. На нашу ж думку, цей твір близький до новели М. Хвильового «Я (Романтика)» і репрезентує синтез експресіоністичних ознак із неоромантичною поетикою [237].

Елементи романтичної поетики наявні у творчих досягненнях М.Хвильового, А. Головка, С. Васильченка, М. Івченка та ін. Героїка боротьби знайшла органічне художнє втілення у мотивах самопожертви і подвигу, у формуванні образу «полум'яного революціонера», репрезентованих новелами В.Еллана-Блакитного «Гади» (1925), яким відкривалося перше число тільки-но створеного часопису «Всесвіт», Б. Антоненка-Давидовича «Синя Волошка» (1924), «Два» (1922), П. Панча «Дороговказ» (1925), «Смерть Янулякса (Із записної книжки)» (1924), «Загублена шапка» (1927), Г. Шкурупія «В огонь і хугу» (1925), М. Дієва «В боротьбі» (1927).

Образ дівчини-революціонерки створює особливу ауру співчуття до героїні, що характерно, наприклад, для оповідання Б. Антоненка-Давидовича (1899–1984) «Синя Волошка» із циклу «Запорошені силуети» [14]. У підтексті твору відбувається інтертекстуальна полеміка з відомим висловом Ф. Достоєвського, що жодна революція не варта сльозини замученої дитини. Такою «дитиною» стала юна Синя Волошка, яка здійснила вибір між партійним обов'язком і власним сумлінням, виконала перший і шляхом самогубства знайшла компроміс із другим.

Романтичне протиставлення «старого» і «нового» життя, що пізніше перетвориться на один із постулатів соціалістичного реалізму, художньо втілене в оповіданнях збірки «Червоні паростки» (1925) І. Ковтуна, «Червона купіль» Д.Косарика-Коваленка, у творах М. Майського, П. Іванова, О. Кундзіча.

Невід'ємний атрибут класичної романтичної парадигми – подорож в екзотичні країни і увага до міфології та фольклору інших народів – частково виявилися і в малому епосі пореволюційного десятиліття. Зразками таких

романтичних оповідань є «Каюм» (1925) В. Воруського про кохання дочки багатія Тугай-бея до хороброго басмача Каюма, його перехід на бік червоних і героїчну загибель; оповідання О.Копиленка «Саїд-алі, онук Ахунбая-огли» (1926), «Тисяча і одна ніч» (1925), «Шайтан гарба, шайтан бур гут» (1925), сюжети яких пов'язані з побутом народів Середньої Азії, «На землі» (1926) про романтичне кохання красуні-циганки Віози до Кости; «Монгольські оповідання» Г. Шкурупія.

3.1.2. Символістські інтенції у трансформаціях модерністської новели

Упродовж останніх двох десятиліть усталилася думка, що в українському літературному процесі початку ХХ століття символізм не розгорнувся у цілісну течію, як-от, наприклад, в російській літературі «срібного віку» або у французькій літературі останньої третини ХІХ ст. Однак серед провідних тенденцій українського літературного процесу початку ХХ ст. В.Агеєва слушно виокремлює символізацію [4, с. 11]. Хоча, справді, символізм не розгорнувся на українському ґрунті у скільки-небудь завершену форму, проте його елементи, найчастіше у синтезі з іншими модерністськими тенденціями, насамперед з неоромантичною, все ж таки виявилися і в малій прозі 1920-х років. Погодимося з вітчизняним літературознавцем і в частині того, що «неоромантичні, символістські, імпресіоністичні тенденції далеко не завжди можна чітко вирізнити у творчості тих чи інших українських письменників» [4, с. 12].

Зацікавлення українських письменників першої третини ХХ ст. символістською естетикою, на нашу думку, було зумовлене не стільки зовнішніми впливами з боку іонаціональних художніх систем (французької, російської та ін.), скільки внутрішнім прагненням митців протиставити хаотично збуреній дійсності трансцендентний ідеал. Таким універсалізмом і константою в повній мірі володіє міф. Активно використовували багатозначну асоціативність міфу і романтики, і символісти. Відтак в поезиці окремих творів тісно переплітаються атрибутивні ознаки обох цих стильових течій. Кризовість навколишньої дійсності

кожен письменник переживав по-різному. А от об'єднував їх пошук абсолютної і трансісторичної Краси і Гармонії.

Як відомо, в основу модерністського світосприймання і світорозуміння лягли філософські концепції А. Шопенгауера і Ф. Ніцше, великий вплив на розвиток модерного мистецтва загалом справили ідеї З. Фрейда. Ще задовго до його теорії безсвідомого та інших важливих відкриттів, без яких ми не мислимо світ нині (теорії імпульсу, психозу, психоаналізу тощо), у філософії виникло питання про значення чуттєвих потягів в житті людини. Крім «первинних» інстинктів, З. Фрейд протиставляв життєтворчий потяг (Ерос, «інстинкт життя») деструктивному (Танатосові, «інстинкту смерті»). Боротьба між цими силами визначає всю життєдіяльність людини. Власне, життєвий шлях і є постійним полем боротьби між Еросом і Танатосом, а «метою всякого життя є смерть» (З.Фрейд). Криваві події Першої світової війни привели філософа до сумного висновку про домінування деструктивних нахилів в людині. Соціальні інститути, що регулюють взаємини між членами соціуму, виконують роль стримуючого чинника. Розвиток культури потрактовувався австрійським філософом як боротьба суспільства з руйнівними інстинктами індивіда. Культура намагається стримати і подолати цю природну агресивність: остання переноситься всередину індивіда, тобто спрямовується проти самого себе, потім нейтралізується інстанцією Над-Я, що є еквівалентом совісті. Агресія проти себе сублимується у відчуття провини, що утримує індивіда від проявів агресії.

Невіддільність Еросу від Танатосу вповні художньо реалізувались у новелах Гната Михайличенка (1892–1919). На думку В. Мельника, малу прозу письменника можна поділити на два основних цикли: «Місто» і «Лірика» [156, с.275]. Тематична спрямованість новел першого циклу («Дівча», «Повія», «Старчиха», «Місто» та інші) пов'язана із суб'єктивним переживанням подій між Лютневою революцією та жовтневим переворотом. Увага письменника зосереджується на зображенні представників соціального дна. У циклі «Лірика» («Зацвіла моя люба», «Поцілунок», «Кольорові аркушики», «Огонь моїх очей»,

«Дівчина») відтворені переживання й настрої автора у час заслання, що супроводжуються мотивами туги за рідним краєм, терпким болем нерозділеного юнацького кохання [156, с. 275–277]. Синтетична жанрова структура «Блакитного роману» неодноразово вивчалася дослідниками (Т. Белімова, М. Васьків, В. Мельник, Г. Яструбецька та ін.) [181, с. 210–219], відтак зосередимо увагу насамперед на новелістиці митця.

Підзаголовки у прозі Г. Михайличенка вносять додаткові конотативні відтінки у семантику тексту, вказуючи на настроєвість або стилістичну спрямованість: «Чуже свічадо» («акварельні плями»), «В тумані» («інтермецо»), «Непроспівана пісня» («етюд кохання»). Письменникові було притаманне тяжіння до оказіонально-метафоричного, асоціативного маркування підзаголовків, що були покликані асоціативно-романтично формувати читацьке сприйняття тексту: «Поцілунок» («блакитно-рожева новеля»), «Дівчина» («новела шукань»), «Непарна рукавичка» («бульварна новела»), «Огонь моїх очей» («білий плач розстання»), «В розстанні» («осіння посвята»).

Прикладом семантичної ваги підзаголовок є етюд Г. Михайличенка «Чуже свічадо (акварельні плями)», надрукований у часописі «Музагет» (1919) під псевдонімом Ігнатій Михайлич [301, с. 45–46]. Твір є зразком імпресіоністично-сюрреалістичної новелістики. Наративна структура етюда («розповідь про себе», за Л. Мацевко-Бекерською) являє собою «потік свідомості» головного героя. Таким чином, в етюді наявні два центральні образи – «Я» наратора, свідомість якого примхливо роздвоюється, що дозволяє йому поглянути на себе збоку, то знов самоідентифікується. Іншим, предметним і водночас символічним образом є свічадо: «...Я життя поцілую просто в губи. <...> Я життя відіб'ю, відвоюю для всіх. Охоплю і занімію. Заплачу. У чужому свічаді»; «А свічадо все ж не моє. <...> Чуже свічадо»; «Коли ви загубили своє (розумієте?) – то шукаєте, чим би заповнити старе його місце...» [301, с. 45–46].

Символічність образу дзеркала, підкреслена самим автором у тексті, несе подвійну семантику: як прозора грань між дійсністю і потойбіччям

(Є.Мелетинський) [283], а також як демонстрація роздвоєння душі наратора (юнгівська опозиція Персони і Тіні) [484]. В останньому рядку задекларований екзистенційний пошук власної ідентичності, прагнення до внутрішньої гармонії. «Акварельність», заявлена у підзаголовку, реалізована у низці ледве намічених символічних бінарних опозицій: замкнений простір кімнати / простір зовнішнього світу; образи Я-наратора і Її (можна інтерпретувати як кохану героя, як образ нового етапу життя тощо). Імпресіоністичність поетики твору підтверджується колористичними деталями: «На мене майбутня весна не впливає. Ні *рожеві пахоці кострубатої блакиті*, і нічого того, власне кажучи, немає, не було і не буде» (курсив мій. – С.Л.) [301, с. 45]. Проте загалом поетику твору організують злютовані у нерозривному зв'язку елементи неоромантизму (тип головного героя, суб'єктивна картина світу, внутрішній конфлікт), символізму (бінарні опозиції образів, символіка) та сюрреалізму (ірреальне тло, «потік свідомості», роздвоєння свідомості наратора).

М. Яремкович вважає новелістику письменника імпресіоністичною, проте ближчою нам видається точка зору І. Гладкої, котра стверджує, що у творчості Г.Михайличенка в синкретичному вигляді наявні усі стильові тенденції – імпресіоністична («Огонь моїх очей», «В тумані», «Непроспівана пісня»), експресіоністична («Крик», «Погроза невідомого», «Повія», «Старчиха», «Дівча», «Забив», «Таласик»), неореалістична («Тайгою», «Навесні» – окрім того, в них спостерігаються символістські елементи), у новелі «Як Храня сумувала» вбачаємо неоромантичні елементи, а в «Маленькій Докійці» – сюрреалістичні [81, с. 11].

У малій прозі Г. Михайличенка увага зосереджується навколо драматичного, подеколи трагічного існування духовно багаті особистості, яка виявляється самотньою в хаотичній дійсності. На емоційно-чуттєвому рівні письменник осмислює екзистенційний комплекс проблем – абсурдності світу, пошуку сенсу життя, поведінки людини у межовій ситуації, проблему морального вибору. Внутрішня гармонія його героїв незмінно і невідворотно руйнується під тиском зовнішніх факторів. У напруженому душевному пошукові Гармонії,

Краси, Ідеалу (реалізація символістсько-романтичної концепції), наратор нерідко протиставляє свій внутрішній світ зовнішньому за принципом антитези: йому шкода маленької вуличної продавчині, тому він з ненавистю б'є невідомого перехожого «з бичачою шиєю» («Дівча»), він шукає святу і недосяжну Жіночність-мрію у брудній тюрмі («Дівчина»), ображає його естетичне чуття вулична повія в одноіменному етюді. Наратор у «Повії» переживає відчуття пригніченості, туги, жадаючи вуличну жінку і водночас відчуваючи непереборну відразу до неї: «Чому мені так тяжко і боляче?» [293, с. 31]. У тексті шкіца п'ятикратно повторена лексема «тяжко», що сугестивно навіює на читача передчуття біди. У маленькому обсязі тексту автор розгорнув складний асоціативно-символічний ланцюг внутрішньої динаміки головного героя – заклопотаність, подив, розгубленість, боротьба між еротичним потягом і гидливістю, сум, «хотілося ридати» [293, с. 31], спустошення.

Іншим, сумовито-елегійним настроєм пронизана новела «Поцілунок». Нерозривність Еросу і Танатосу задекларована вже у першому реченні твору: «Нехай це буде блідо-рожевою квіткою на могилу моєї нерозквітлої любові... Нехай ці пелюстки зразу згаснуть від туги за ним» [293, с. 12]. Специфічною особливістю даного твору є те, що нарація відбувається від імені героїні. Автор намагається зобразити кохання з точки зору жінки, але, на нашу думку, йому це не вдалося. Образ «важких, мов кришталь, сліз», що кілька разів повторюється у тексті, формує сугестивний настрій суму і безвиході, асоціюється з краплею в біблійному образі чаші страждань Христових.

Трагічний душевний злам на тлі тонкого психологічного малюнку закоханої душі у новелістиці Г. Михайличенка поглиблений у «Непарній рукавичці»: семантика неповноти, закладена вже у заголовкові твору, прогнозує нещасливе кохання. Зовнішній сюжетний твору доволі банальний: випадкове знайомство двох молодих людей (підзаголовок – «бульварна новела»), спалах пристрасті, несподіваний розрив і таємниче зникнення дівчини, фінальна зустріч через два роки і гірке розчарування – дівчина стала вуличною повією, їхня спільна дитина

померла. Значно важливішим є внутрішній, символічний рівень тексту. На початку новели наратор перебуває у стані душевного виснаження, його не полишає сумовито-тужливий настрій, втома. Він безкінечно блукає без будь-якої мети містом, забуваючись лише у тяжкому сні: «На душі в мене було порожньо і байдужо» [293, с. 16]. Зустріч із Вічною Жіночністю докорінно змінює його настрій: «Я відчув якийсь темний струмок у себе всередині, що вливав у мої жили життя і радість, ніби лікував мене. Я відчув, як мій отруйний сум поволі відпливав і зникав, мов вогкий туман під сонячним промінням, бо... Я побачив лице і очі Мадонни» [293, с. 17]. Повторення дієслова *відчував* маркує атрибутивну рису символізму – більш достовірним, істинним вважався досвід, отриманий на інтуїтивно-чуттєвому рівні. Абстрактність портретної характеристики героїні підтверджує її узагальнено-символічну функцію у творі: «Я не міг би сказати, чи вона чорнява, чи білява. Я не міг розібрати, якого кольору в неї очі, які у неї риси обличчя. Я знав твердо тільки те, що в неї лице і очі Мадонни. Я робився весь світлим, мені на душі ставало легко, мого суму – як ніколи й не було! Я навіть не почував втоми» [293, с. 17–18]. Герой обожає дівчину, автор наголошує на духовно-релігійному піднесеному почутті: «Такого обличчя і таких очей я ніколи не бачив. Я ними лише снів, я про них лише марив, і мені хотілося на них молитися. Складати слова чисті, повні любові. Стати на коліна і простягти до неї молитовно руки» [293, с. 18]. За Фройдом, саме підкорення руйнівних агресивних інстинктів призводить до утвердження Еросу – творчого начала буття. Але тимчасове торжество Еросу завершується перемогою Танатосу (смертю їхньої дитини, моральною загибеллю жінки-красуні; у фіналі звучить мотив самогубства героя і дівчини). Символіка образів-персонажів підкреслюється відсутністю власних імен героїв, абстрактністю портретних характеристик, нанизуванням повторів, рефренів.

Жіночі образи у Г. Михайличенка – своєрідний амбівалентний синтез *femme fatale* і водночас символ Вічної Жіночності, що так активно інтерпретували модерністи першої третини ХХ століття в європейських національних

літературах, обігрується у малій прозі Г. Михайличенка. Жіночий образ – багатогранний, амбівалентний, втілений через ряд бінарних смислових опозицій духовного / тілесного, святого / гріховного.

До рис індивідуального стилю Г. Михайличенка, що зреалізувалися в його малій прозі, слід віднести наявність рефренів, повторів, кільцеву композицію творів, ритмізацію прози, що розмиває жанрові межі і дозволяє розглядати, наприклад, «Поцілунок» як *психологічно-настрєву новелу* і водночас як *поезію в прозі*. Кількаразові повтори цілих абзаців чи окремих фраз у творах Г. Михайличенка заколискують, переносячи читача у світ марень, мрій, гри уяви. Ці рефрени наближаються до ритмічної організації поезії. Письменник також активно використовував інверсії, тавтології, метафори, епітети, риторичні питання, фігуру умовчання. Жанровий діапазон новелістики Г. Михайличенка досить широкий – психологічна новела, шкїц, лірична мініатюра, поезія в прозі.

Злиття романтичного світовідчужання з символістською поетикою відбивається у творчості Михайла Лебединця (1889–1934), державного діяча, другого народного комісара юстиції УРСР, судді Верховного Суду, розстріляного у київському Жовтневому палаці 17 грудня 1934 року разом із братами Крушельницькими, Г. Косинкою, О. Влизьком та ін. Творчий доробок письменника складають збірки новел «Пасма життя» (1919) і «Вікно розчинене: новельки» (1920), переклади творів К. Тетмайера, Е. Ожешко, С. Жеромського, В. Реймонта, Б. Ясенського.

Збірка «Вікно розчинене: новельки» (1922) складається із 22 творів, написаних у 1918 – 1921 рр.: це *ліричні мініатюри, безсюжетні поезії в прозі*. Стилістика збірки репрезентує домінування символістської поетичної техніки, в яку вкраплюється значна частка романтичного світовідчужання, розлитого в медитативно-лірично-світлій тональності творів. Тематика ліричних мініатюр умотивована реаліями доби (похорон людини, про яку невідомий в юрбі «істерично вигукнув: кат») і молодістю автора (кохання, надії, розлука тощо). У ліричній мініатюрі «Марі» (1919) зображується *передчуття* кохання: твір

будується на антитезі, словесно-графічне оформлення є проміжним між прозовим мовленням і поетичним – твір написаний «сходінками», подібно до поезії, але репрезентує ритмізовану прозу:

Старі слова! <...>
 І знов – який раз – життя на їхнім тлі
 Тканину тче захватну і чудову,
 І соном-снищ, як і уперше,
 Про шал солодкий їх... [216, с. 3].

Твір «Оточення натхнення» (1919) особливо наближається до поезії. Новаторство митця, роль деміурга реалізувалися не лише в продукуванні нових образів, але й у словотворенні: *«гвалтно кувікає і плачно мамить»*, *«похилена листокнижить»*, *«шепчогубить»*, *«забутноусміх і дурне мовчання»*, *«очохватність»*, *«настижовухість»* і т.п. [216, с. 6–7]. Звісно, М. Лебединець значно поступається у поетичній досконалості творам П. Тичини, проте спроба розбудови символістично-романтичної парадигми на українському ґрунті заслуговує на увагу.

Жанрово-стильову природу твору, винесеного в заголовок збірки, можна визначити як *настрєво-імпресіоністичну ліричну поему в прозі*. Вона складається з одинадцяти пронумерованих розділів, які розгортають (подібно до «Зів'ялого листя» І. Франка) історію душі ліричного героя – його закоханість і образу на кохану, прощення і нові надії, захоплення красою і повнотою життя, нове розчарування. Усі ці душевні підйоми і спади репрезентують складне і напружене духовне життя Поета – істоти, котра тонко вловлює найтонші нюанси у взаєминах і найменші вібрації у навколишньому світі. Наведемо кілька прикладів:

І
 ...А моє серце ще гарчить гнівом і соромом.
 Душа дубне в закам'янілості.
 Думка мерзне в неруху...
 Вікно розчинене – прокляте вікно [216, с. 10].

IV

А в вікно моє, розчинене навстіж у безміж, вливається хвилями барвними тепло, і пахощі степу і лук, і присмак ставкової води, і гомони вогких гаїв, і гомори людських розмов та пісень, півтонні й затяжні кінці» [216, с. 11].

Спостерігаємо синтез двох форм мовлення (поетичного і прозового), жанрової форми (лірична проза, наближена до неримованої поезії), стилю (романтичні елементи об'єднані з імпресіоністичними (живописність хати плюс звукові та ольфакторні образи)). Відмітимо також елементи звукопису: навстіж – безміж, гомони – гомори (оказіональне словотворення від «гамір»). Завершення ліричного монологу демонструє, очевидно, розрив із коханою: «Замок я ковтнув. / Щоб там зсередини і серце, і душу заперти. / <...> Пилюку споминів і попіл жалів струшую. / <...> Я Чистий і Залізний» [216, с. 13].

Жанрова структура збірки М. Лебединця «Вікно розчинене» складається з *пейзажних імпресіоністичних замальовок* («Недоречність (Одлига в лютому)», «Одлига», «Струмки під кам'яницями», «Погуркотіло», «Промінь»), *ліричного спогаду* («Бабусина казка»), *ліричного послання-епітафії* («Незабутньому Гнатові»), присвяченої Г. Михайличенкові. Міфологічний образ розчиненого вікна, винесений у заголовок збірки, окрім романтично-предметної семантики, символізує відкритість душі Поета вітрам історії і власної долі. Міфологічне значення межі між дійсним та інфернальним світами доповнюється семантизацією вікна як порогу між «Я» і «не-Я» наратора / автора, між його зовнішнім (соціальним, фізичним) і внутрішнім, духовно-психологічним існуванням.

Соціальна тема художньо реалізується у неримованому вірші «Вперед, брати!», в якому з'являється образ Чорного Звіра («Всадить між ребра. Влучте в серце» [216, с. 31]. «...У вогні і серед вогню родиться новий світ вогневий [216, с. 33]. Міфологічний образ очисного вогню наголошується тричі в одному рядку. Ця тавтологічність не є ознакою поетичної невправності, а служить для вираження святості подвигу повстанців. Це підтверджує образ Звіра, неодноразово

репрезентований у творах символістів як сили зла, в християнській традиції так позначений антихрист. У сюрреалістичній новелі «Сполох» (1919) емоційно насичено змальовано події, що відбувалися в Києві 1917–1919 рр.: денікінське захоплення міста, єврейські погроми, випадкові жертви на вулицях. Заключним твором збірки є «Остання хвиля (на 1 травня 1920 р.)», в якому в романтично-піднесеному ключі уславлюється нова історична доба, «довгождана і завжди несподівана» [216, с. 45].

Оригіальність індивідуального стилю, в якому відчутні символістські інтенції, вирізняє творчість Павла Вірина (спр. прізви. Павло Комендант) (1892–1960) – редактора-видавця журналу «Сяйво» (1913), а пізніше організатора одноіменного видавництва. Він був репресований у 1930-ті роки, після війни працював у колгоспі. Митець репрезентує когорту «замовклих письменників». У журналі «Музагет» (1919) був надруковані його шкіци «В степ», «Зустріч», «Шкіц», що утворюють символістський триптих [238].

Міфопоетичному мисленню символістів притаманні пантеїзм й естетизація земного, що й знайшло відбиток у шкіци «В степ» (1919). Він являє собою діалог-суперечку двох «голосів», що символічно репрезентують місто і степ (цивілізацію і природу). Традиція протиставлення природного і рукотворного бере свій початок ще у філософії Сократа, котрий ототожнював «моральне» з «природним». З його точки зору, умовними (й аморальними) стають всі інституції, творені людиною (державний устрій, громадянські й культурні установи тощо). Пізніше подібні позиції актуалізувалися в теорії Ж.-Ж. Руссо. В українській літературній традиції опозиційність міста до людини відбилася у творчості Панаса Мирного, А.Тесленка та ін. У шкіци П. Вірина ми спостерігаємо світоглядний конфлікт між природою і цивілізацією: « – В місто?! до ста бісів, не згадуй мені його. <...> В те зрадницьке?! Ні, ніколи!»; « О, почувш, прокляте місто!..»; «Потім я чув, як степ шумів (о, шумів!), як місто плакало, стогнало» [56, с. 41].

Спостерігаємо низку елементів символістського дискурсу: протиставлення «істинної сутності», «ейдосу» (Платон), асоціативно співвідносного зі степом,

«личині» / «масці», що корелює з образом міста; відсутність персоніфікованих образів-персонажів, натомість наявність «голосів», фантомів, які є речниками відповідних філософсько-світоглядних позицій; функція автора – бути свідком суперечки між ними; відсутність предметної описовості, навіть зображення степу в першому рядку набуває символістського характеру: «Розкидані скрізь по траві весняні прапори криваві» [56, с. 41].

У другому шкiці «Зустріч» конфлікт зав'язаний на традиційному любовному трикутнику: таємнича жінка, її чоловік і коханець. Зустріч усіх трьох поклала кінець адюльтеру. Діалог жінки з коханцем, замість реплік якого – мовчання, позначене трикрапками, єдиний вигук враженого зустріччю чоловіка, – усі ці прийоми загалом не притаманні українській традиції. Назва третього складника триптиху вказує на його фрагментарну жанрову природу («Шкіц»), на суб'єктивність й уривчастість оповідної структури.

Діалогічність першого твору змінюється на монологічність другого у присутності співбесідника, а в третьому перед читачем розгортається внутрішній монолог наратора, якого роздирають суперечливі почуття: «Я казав їй, що не буду листуватись і прохав не писати мені. – Я бажав якнайскоріше бачити її. ... Як не її, то хоч листа» [56, с. 43]. Шкіц має відкритий фінал – невідомим залишається, чи завершиться очікування головного героя приїздом коханої. Маркування твору як *психологічного безсюжетного шкіца* підтверджується спектром змінних настроїв оповідача. Завершується, вірніше, обривається пристрасний внутрішній діалог / монолог образом зустрінутого біля вокзалу старця, якому дівчина завжди подавала милостиню; тобто міфологеми міста, юрби витісняють «природне» начало в людині – юнак не має сили вирватися з обіймів міста. В останньому творі сугестивного значення набувають образи сови, старця, «чогось таємничого». Ця розмитість, невизначеність також цілком відповідала естетиці символізму.

Синтез традицій психологічної новели з виражальними можливостями модернізму відбувся в індивідуальному стилі Галини Орлівни. Збірки «Шляхом чуття» (1921) і «Перед брамою» (1922) позначені переплетенням тонкого ліризму

з екзистенційно-символістською поетикою. Перша збірка [317] включала психологічні новелети і ліричні поезії в прозі, написані упродовж 1919–1921 рр. У них розгортаються мотиви кохання, розчарування, суму, притаманні романтичному дискурсові молодої письменниці. Збірка Галини Орлівни «Перед брамою» (1922) [316] складалася з різножанрових творів: психологічних новел на екзистенційну тематику («Липовий хрест», «Павутиння» та ін.), символістського циклу з одинадцяти новел-мініатюр «Гротески» і трьох драматичних фрагментів. Перша мініатюра, винесена в заголовок збірки, виконує функцію камертону у збірці «Перед брамою» (1921). Шляхом нанизування деталей-символів авторка кодує і міфологізує вічний пошук людиною власного «Я», який завершується після численних випробувань, сумнівів і хитань приходом до Бога. Символ брами дешифрується як ворота чистилища, як межа між земним, фізичним життям людини і її трансцендентною сутністю, прорватись і наблизитись до якої можливо лише позбавившись матеріальної оболонки. Трансцендентна сутність там, за брамою, залишається невідомою, що прочитується як вічний пошук Гармонії й Істини. Абстрактність і моністичність образу Дівчини (прозора алюзія з драматичним етюдом О. Олеся «По дорозі в Казку») розкодовується як символ Людини, який доповнюється символістським концептом Вічної Жіночності. Діалог Дівчини з Голосом за брамою – це і розмова душі людини з вічністю, вихід у трансцендентний світ «сутностей» (пригадаємо *душі* світла, води тощо у феєрії М. Метерлінка «Синій птах»), це і пізнання людиною власної сутності, діалог Душі і Духу: « – Пізнати невідоме хочу я!

– Відкіль ти певна можеш бути, що тут не ждуть тебе нові, ще тяжчі дороги?

– Хай і так, але то будуть дороги невідомі...» [316, с. 27].

Ім'я Гордія Юрича (спр. прізви. Ніна Трикулевська–Дубровська) (1885 – ?) – перекладачки, прозаїка, музичного і літературного критика – майже невідоме сучасному читачеві. У часописі «Мистецтво» (1919) був надрукований її етюд «Рефлекси», в якому синтезовані романтичні пейзажні елементи з ірреальністю

символізму. Темні тони, мотив таємниці дешифрують готичну традицію у тексті. Авторка вдається до прийомів метафоризації і звукопису, інверсії, еліптичних речень, повтори відіграють роль ретардації і сугестивно навіюють сум:

«Роси, роси...

Роси-самоцвіти вкривають униклі, обнизують квіти потолочені.

А стебла їх знівечено попереплутувано шалом та люттю безкрайньою.

Божевільною безтямою, що шукала жертви собі й не знайшла.

І тому стоптала під ноги собі зела і первоцвіти.

Роси ті – сльози.

Сльози надій змарнованих, сподіваннів незабутніх. Скривдженого жадання.

Над луками зрошеними віється і захланно згрібає ті самоцвіти холодний

Розпач» [290, с. 13].

Графіка і ритмічна організація тексту, метафоричні образи, система інших тропів та фігур (повтори, інверсійні епітети, еліптичні речення) дають підстави кваліфікувати даний твір як зразок *символістського етюду*.

Ще одним знаковим зразком символістської прози в українській малій прозі пореволюційного десятиліття є новела М. Івченка «Тіні нетлінні» (1919). Вона була обійдена увагою дослідників, але заслуговує на детальніше вивчення. На нашу думку, пантеїзм як риса світовідчуження М. Івченка художньо реалізується у даному тексті у синтезі імпресіоністичних і символістських рис. Зовнішня побутово-предметна фактура буття (напад невідомих на маєток, грабіж і звалтування панночки Ії та її самогубство) є лише приводом, поштовхом до внутрішніх рефлексій головного героя Стася. Подібна суб'єктивізація світу резонує з концепцією символізму, сформульованою А. Белим [29], теоретико-критичні статті якого «Символізм і сучасне мистецтво», «Символізм», «Криза культури», «Революція і культура» були добре знані в українському культурному просторі і жваво обговорювалися в мистецьких колах. Мотиви Ш. Бодлера (естетизація потворного), Г. Ібсена (заглиблення у хитросплетіння думок і відчуттів персонажа), Ф. Ніцше (мотив «вічного повернення»), В. Соловйова

(пошук трансцендентної Краси), ідеї А. Шопенгауера, А. Бергсона, О. Шпенглера відлунують в новелі М. Івченка.

Уже заголовок, перша сильна позиція тексту, вказує на символічну багатозначність семантики: «Тіні нетлінні» декодуються як естетизація смерті, що позбавляє головну героїню Ію від мук земного життя. Нетлінною залишається чиста душа героїні, її юність, жорстоко понівечена п'яними зайдами, кохання до наратора, що складає лейтмотив твору. «Символ – виразник чуттєво-емоційної сфери, а переживання – єдина реальність» (А. Бєлий) [29, с. 372]. Груба наруга над коханою доводить Стася майже до божевілля, відтак смерть дівчини з посмішкою на устах приносить йому полегшення і становить єдиний, на його погляд, вихід із становища. Нетлінною залишається вона в його пам'яті, він відчуває її присутність поруч як фантома, як подиху.

Поетикальна парадигма твору цілком зіставна зі зразками західноєвропейського символізму: естетизація неба як символу духовності, божественної благодаті, недосяжної мрії; антитези радості / горя, життя / смерті, краси / потворності, вічності / тлінності. «Безмежні простори розкрились в душі, і стільки в неї свого саява, і така глибінь своїх скорбот. <...> І тоді, здається, що життя безмірно прекрасне, що всі скорботи і всі болі – се омана, що їх нема зовсім. І все те, що породило тугу, що прибило життя – се тимчасове, тлінна форма життя. І нема чого побиватись за нею, бо одійде вона, ся форма життя, тлінна і вмираюча, а зостануться за нею безмежні простори віковичного, і знайде в них дух людський своєї радості» [152, с. 117]. Отже, новела «Тіні нетлінні», навіяна, безперечно, апокаліптичними подіями 1918–1919 рр., є зразком символістської малої прози, прикладом міфотворчості М. Івченка. Подібні за поетикою твори, досить поширені в російській літературі цього періоду (М. Арцибашев, Л. Андрєєв, Ф. Сологуб, А. Бєлий та ін.), є рідкісними в українському дискурсі, знову ж таки це зумовлено, на наш погляд, специфікою національного менталітету: природжена ліричність українців зумовила тяжіння до неоромантичної поетики, а бунтівливість, сміливість – до експресіоністичної. А от

символізм виявився не характерним для вітчизняного етико-естетичного простору.

Складнішим виявляється питання ідентифікації стильової специфіки в окремих творах митця, як-от, у новелі «Королівна Зелених Борів» (1919). Тут спостерігаємо синтез романтичної і символістської поетики, жанрові ознаки стилізації чарівної казки, контамінацію міфу з елементами модерної новели. Діалог Королевича Юрася з Королівною Зелених Борів проектується крізь призму поняття краси, репрезентовану в працях символістів А. Белого, М. Бердяєва, М.Метерлінка, В. Соловйова: «Треба вміти красу знайти. Вона тут всюди, навкруги нас. В листах дерев <...>, в солодких пахощах землі, в радісних співах пташок, в шовковій блакиті неба <...>» (образ Душі Світу у «Синьому Птахові» М. Метерлінка); «Життя люду марудне і брудне, і самі вони, як занехаяні кузьки, повзають безглуздо по землі. О, як я їх ненавиджу, цих маленьких нікчемних істот! А тут фарби неба й землі чудно переплітаються. І в музиці цій вся насолода нашого сполучення, спокійно-одвічна <...>» [152, с. 115]. Мовленнєва і метафорична деталі – порівняння людини з дрібними кузьками – алюзійно перегукується з фрагментом психологічно-екзистенційної новели В.Винниченка «Момент».

Індивідуальному стилеві М. Івченка властиві такі атрибути: пошук Краси і Гармонії крізь призму грубої повсякденності (символістська риса), синестезія (притаманна також стилеві П. Тичини) («соковито-світла музика», «холодом пахуча роса», «блакитно-сонячна музика», «запахло теплим спокоєм» та ін.), оказіональність, сенсорна та емотивна метафорика («жартівливо-юні дзвони», «тихо-радісні дерева», «болісно-рідні спомини»). Ці виразники пантеїстичного світовідчуття письменника реалізуються в імпресіоністично-романтичній поетикальній парадигмі, що нерідко доповнюється символістськими елементами.

Розглянуті зразки символістської малої прози переконують у тісній взаємодії даної стильової течії модернізму з неоромантичним дискурсом.

3.1.3. Імпресіоністичні візії у малих епічних формах

Важливою складовою вітчизняного письменства є імпресіоністична мала проза, органічність якої для українській етнопсихології підкреслювали майже всі літературознавці ХХ ст. Науковий дискурс імпресіонізму почав формуватися на початку ХХ століття (дослідження О. Вальцеля (в російському перекладі видане 1922 р.), Р. Гамана (1907) (в російському перекладі – 1935) [72], в Україні – праці О.Білецького і М. Зерова). Класичними у висвітленні естетики імпресіонізму слушно вважаються праці Дж. Ревалда «История импрессионизма» (1959) [353], Л.Андреева «Импрессионизм» (1980, 2005), Д. Наливайка «Искусство: направления, течения, стили» (1985) [306], В. Агеевої, Ю. Кузнецова, С. Пригодія [4; 204; 349]. Наразі не склалася однозначна думка про статусність імпресіонізму в літературі: сучасні учені розглядають його як творчий метод (Л.Андреев, М. Голубков), як художній напрям (Д. Наливайко), художню течію (Л. Корсакова, Л. Усенко), як стильову тенденцію (В. Агеева, Ю. Ковалів, О.Черненко), як своєрідний тип світосприймання і свідомості (О. Вальцель, В.Захарова).

Стильовими домінантами імпресіоністичного стилю є насамперед відтворення безпосереднього миттєвого світосприйняття світу через сенсоріку людини, втілення чуттєво-зорового враження від дійсності в суб'єктивних образах, прямий і опосередкований зв'язок особистості з природою, розгляд її вічності, гармонійності й незнищенності крізь призму індивідуального світогляду. Серед атрибутивних характеристик імпресіонізму слід відмітити динамізацію сприйняття, міжжанрову дифузю (відбувається ліризація епічних жанрів), фрагментарність композиції, розширення внутрішнього монологу героя, естетичну функцію зорових, звукових, ольфакторних, дотикових образів [264, с. 309–310]. Наголосимо, що з моменту виникнення, імпресіонізм носив проміжний характер між класичним і некласичним типами культури. Глибоке проникнення у внутрішній світ особистості, тонкощі динамічного психологічного малюнку, суб'єктивізм зображення мали прикоріння у психологічному реалізмові ХІХ ст., тож «модерністичність» імпресіонізму визначалася насамперед прагненням

митців максимально точно й наочно відобразити невловимий шарм життя «тут–і–зараз», не послуговуючись принципами типізації та умовності. Проте умовність була наявною в імпресіонізмі апріорі, оскільки враження, що складало сутність даної образності, заперечувало об'єктивне зображення або ж копіювання дійсності. Натомість на перший план висувалося суб'єктивне відчуття, імпресіоністи моделювали перед читачем не власне реальність, а настрої чи враження, навіяне дотиком до неї.

Глибинна сутність цієї модерністської стратегії визначається тим, що імпресіонізм був дотичним як до натуралізму, так і до символізму, посідав «проміжне місце між ними» [264, с. 415; 261, стлб. 296–302]. Відомий американський культуролог та мистецтвознавець Дж. Ревалд слушно зазначав, що для людини ХХ століття наближення до живопису імпресіоністів рівнозначне злиттю з живою природою: «У протистоянні *природа – цивілізація* імпресіонізм незаперечно виявляється на боці першої, набуваючи додаткового, “екологічного” змісту, на відміну від, скажімо, футуризму, конструктивізму, поп-арту чи іншого поставангардного напрямку в образотворчому мистецтві, що позиціонує своє зрощення з цивілізацією» [353, с. 5]. Однак цим і обмежується зближення імпресіонізму із класичним типом культури, оскільки підґрунтям для його творення послужила відмова від міметичних принципів образотворення.

Ключовим в естетиці імпресіонізму стає принцип естетичної оцінки, оскільки художнє завдання його репрезентантів лежить не в площині образного моделювання дійсності, а в царині пошуків шляхів і способів вираження суб'єктивних вражень, настроїв, детермінованих зовнішніми обставинами. Відтак аксіологічна «система координат», критерії добра і зла розмиваються. Об'єктивний світ, трансцендентний по відношенню до суб'єктивної свідомості, примхливо переломлюється у внутрішньому світі митця, присутньо змінюється. Деформація набуває ваги основного принципу поетики, коли зміщення відбувається у часовому або просторовому вимірах. Щодо темпоральних характеристик імпресіоністичного образу, вчені сходяться на думці, що основною

часовою одиницею, що має цінність, стає мить. Своєрідним психологічним простором є плинність, постійна зміна настроїв, відчуттів, вражень в душі людини, що складають атрибутивні характеристики стильової течії [266, с. 309]. Д. Наливайко слушно зазначає: «Імпресіоністи відмовляються від чітко детермінованих і сконструйованих художніх структур, в яких усе строго підпорядковане певному задуму і життєвий матеріал піддається ґрунтовній перебудові чи переплавці. Вони віддають перевагу вільному художньому моделюванню життя, при якому зберігається враження спонтанності, “незробленості” зображення» [306, с. 177].

Відтак даній стильовій течії притаманні безфабульність, зредукованість сюжету, перенесення основної уваги автора з зовнішнього світу у внутрішній персонажа, розширення його внутрішнього монологу, особливу естетичну функцію виконують кольори, запахи, звуки. Зміни в композиції й архітектоніці твору синхронізувалися з пошуками в інших видах мистецтва: імпресіоністи активно використовували кінематографічний прийом «крупного плану», коли особливо важливими стають другорядні, з точки зору класичної композиції, деталі. На рівні лінгвістичної організації тексту спостерігаємо злиття на чуттєвому рівні миттєвих, часто незв'язаних між собою подій, що нівелює логічну стрункість і послідовність оповіді.

Імпресіонізм породжує «особливу естетику ліризму» [72, с. 39]. Художньому завданню підпорядковується особливий стиль, своєрідна техніка письма. Портретування персонажів відрізняється від реалістичного уривчастістю і суб'єктивністю елементів, велику роль відіграють міміка і жестикуляція персонажів. Замість контурного малюнка, імпресіоністи віддають перевагу світловим плямам, яскравій мозаїці окремих фрагментів. У низці праць вітчизняних (В. Агеєва, Ю. Кузнецов) та зарубіжних дослідників (Л. Андреев, Р.Гаман, І. Іоффе) наголошується на «телеграфності» стилю, притаманного більшості «класичних» імпресіоністів (С. Цвейга, К. Гамсуна та ін.), що полягає у вживанні коротких уривчастих синтаксем.

Як відомо, проникнення імпресіоністичних тенденцій в українську літературу відбулося на початку ХХ століття, водночас із розвитком модерністської культурної парадигми. В кожній національній літературі ця течія модернізму мала свою специфіку. Специфікою функціонування даної естетики в українському письменстві є її існування у так званій «розлитій» формі (Ю.Кузнецов), коли відбувається сплав, синтез імпресіоністичної поетики з елементами інших стильових тенденцій (неореалістичної, неоромантичної) у процесі художнього моделювання світу.

Масив текстів малої прози 1920 – початку 1930-х років переконує дослідника в тому, що, говорячи про імпресіоністичні тенденції, не йдеться про власне імпресіоністичні твори, а лише про імпресіоністичні доміанти, що виокремлюють частину творів з-поміж романтичних або реалістичних. Отже, вітчизняні історики літератури слушно пов'язують імпресіоністичні тенденції з творами М. Івченка, Г. Косинки, почасти В. Підмогильного [156, с. 233].

Імпресіонізм детермінував активний розвиток ліричної прози, що перебуває подеколи на межі між віршем і прозою як двома формами організації тексту (Ю.Орлицький), що виявляється у жанрових модифікаціях малюнку, образка, шкіца. Прикладом *ліричної мініатюри* є маловідомий твір Андрія Паніва (1899–1937) «З плугом» (1922) [338: 1922, № 1, с. 3]. У творчому доробку поета зовсім небагато прозових зразків. Дана мініатюра являє собою весняний пасторальний пейзаж, поданий в імпресіоністично-романтичній формі, водночас пробудження природи символізує пролог до «нового життя». Ідилічна доміанта твору увиразнюється мажорним хронотопом (простір поля символізує волю і працю як основні ідейні концепти), стиль мініатюри позначений розкішно-бароковим описом краси пробудженої природи, створеним з допомогою нанизання метафоричних епітетів та інверсії, що виконує роль ретардації: «Глибоко зануриться мій плуг лемешем своїм гострим, одвертаючи скиби блискучі... І втішатиме з неба співун, лоскочучи серце надією... Озимина у зеленій оздобі до

чорних ланів залицяється любо, а вітрець ласкаво їй кісоньки чеше» [338: 1922, №1, с. 3].

Домінування лірико-імпресіоністичної новели в українській прозі 1920-х рр. обумовлено тим, що імпресіоністичні елементи відтворюють чуттєве сприйняття світу, притаманне національному етноменталітету, а лірична стихія кореспондується з романтичними рисами у ньому. Поняття менталітету було вперше застосоване Р. Емерсоном 1856 року, а згодом активно використовувалося низкою зарубіжних учених (Л. Леві-Брюлем, Ж. Лефевром, М. Блоком). Складові цієї проблеми розроблялися представниками різних наукових напрямків – філософського (А. Гуревич, І. Лисий, В. Храмова, Д. Чижевський), етнокультурного (Л. Гумільов, М. Костомаров, О. Нельга, Б. Цимбалістий), психологічного (М. Бердяєв, В. фон Гумбольдт, О. Кульчицький). Серед науковців наразі не вироблений єдиний підхід до тлумачення сутності поняття менталітету. Але більшість учених погоджуються з думкою, що це глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості, певний спосіб мислення і світовідчуження, світорозуміння, притаманний як індивіду, так і певним групам людей, що дозволяє ідентифікувати індивіда як репрезентанта певної етнічної групи (М. Коломієць, Л. Молодова). На думку Д. Чижевського, рисами українського менталітету є емоційність, сентиментальність, чутливість, ліричність, індивідуалізм і прагнення до свободи у всіх її виявах; О. Нельга наголошує на козацькості, волелюбності, хазяйновитості, честолюбстві, оптимізмові, інтровертності. Характерною ознакою українського менталітету, яку виділяють дослідники, є емоційне, чуттєве начало, яке превалує над раціональним. Емоційність українців має інтровертну спрямованість (заглиблення у внутрішній світ). Неможливо говорити про емоційність і гіпертрофовану чуттєвість українців без згадки про так звану українську «філософію серця» (Г.Сковорода, П. Юркевич). Іманентною рисою співвітчизників є любов до краси, прагнення до одухотворення і прикрашання навколишнього простору, що виявилось насамперед в ужитковому мистецтві і народнопоетичній творчості.

Захоплення красою світу нерідко реалізується в імпресіоністів у чуттєвій емоційності пейзажу, в одухотворенні предметної сфери.

Відтак неоромантичні, символічні та імпресіоністичні риси, що кореспондуються з превалюванням чуттєво-емоційного первня, на українському ґрунті не лише синтезуються, але подеколи й піддаються дифузії. Оригінальну відповідність між психологічними характеристиками індивіда та наявністю певної стильової домінанти помітила М. Моклиця. Так, зокрема, дослідниця виділяє чотири психотипи людини: Символіст, Футурист, Експресіоніст і Сюрреаліст [297, с. 82]. Внутрішньою домінантою Символіста є інтуїція [297, с. 82–83]; Експресіоніст – це «ціннісно орієнтована» людина з трагічним світосприйманням [297, с. 89]; Футуристи – це «господарі життя і творці цивілізації» [297, с. 95], Сюрреаліст – це тип Гамлета і Фауста [297, с. 101].

На українському ґрунті імпресіонізм тісно взаємодіяв із символістськими і неоромантичними тенденціями, що дозволило літературознавцям позиціонувати цей синтетичний феномен як «орнаментальність прози» [265, с. 164]. На думку В.Мельника, «український імпресіонізм, на тлі європейського, мав лірико-романтичне забарвлення, що зближувало його з неоромантизмом та символізмом» [285, с. 36].

Самодостнього художнього значення в імпресіонізмі набуває окрема найдрібніша деталь. Подібна «атомізація» дійсності (В. Агеєва) поширювалася і на психічні процеси. Імпресіоністична новела часто не має традиційного сюжету, домінує її безфабульний тип, побудований як нарація оповідача (звідси лірична суб'єктивність оповіді).

Творчість Григорія Косинки (1899–1934) посідає одне з чільних місць у когорті найвизначніших письменників українського «розстріляного відродження» (точка зору Л. Кавун, Ю. Коваліва, Б. Кравціва, Ю. Лавріненка, М. Наєнка, М.Ткачука та ін.). Рецензуючи дебютну збірку письменника, В. Дорошенко відзначав «скромність, простоту оповідання, без солодкавости колишнього

етнографізму й народництва» (Літературно-науковий вістник. – 1922. – Т. 77. – С.280), а М. Зеров відзначав: «Оповідання Косинки являють з себе одне з найпомітніших літературних явищ в обсягу прози. В них багато тонкої і влучної спостережливості, велика доза художньої безпосередності і прямоти. Мова у Косинки сильна, імпресіоністична» [147, с. 349].

Перша збірка «На золотих богів» побачила світ 1922 року, пізніше вийшли збірки «Заквітчаний сон» (1923), «Мати» (1925), «В житах» (1926), «Політика» (1927), «Вибрані оповідання» (1928), «Циркуль» (1930), «За ворітьми» (1930), «Серце» (1933). Критика загалом прихильно зустріла новелістику Г. Косинки: Ф.Якубовський підносив його «як письменника яскравого, багатого на образ, на ритміку в прозовому творі, письменника з великою культурою слова»; поет-символіст Я. Савченко визнавав «сильний і бадьорий темперамент, активне світовідчуження, чималі дані до ліричної і психологічної інтерпретації явищ» [193, с. 6].

Стиль Г. Косинки у різні періоди неоднозначно потрактовувався літературознавцями: імпресіоністичні ознаки відмічали критики 1920-х рр. І.Кулик та С. Щупак, пізніше цю думку підтримали Б. Кравців у діаспорі, а також В. Агеєва, Л. Кавун та Р. Мовчан у метрополії. Натомість М. Наєнко визначає його творчість як синтетичну, що включає як неореалістичну основу, так і романтичні («На золотих богів»), імпресіоністичні («Мент», «Троєкутний бій»), символістські («Заквітчаний сон») елементи [156, с. 293].

Як слушно зазначає В. Фащенко, ранні твори Г. Косинки, зібрані у книзі «На золотих богів» (1922) «мали переважно ескізний характер» [435, с. 355]. Уточнимо, що новели «За земельку», «Перед світом», «В хаті Штурми» та ін. відносяться до *імпресіоністичної модифікації побутово-психологічної новели*. «На буряки» (1919) з підзаголовком «Згадка з дитячих літ» репрезентує жанрову модифікацію *автобіографічного психологічно-імпресіоністичного етюда*.

Танатологічний мотив відіграє структуротвірну роль в етюдах і новелах «За земельку», «Перед світом», «Десять», «Темна ніч» та ін. Мотив катастрофи

характеризує соціально-побутовий етюд «В хаті Штурми» (1920): злидні, голод і холод складають вимір фізичного існування родини, а хвороба старшої дочки Улясі і фінальний емоційний удар – каліцтво глави сім'ї – утворюють психологічний простір новели. Як і у творах В. Стефаніка, основний смисловий блок виноситься у підтекст. Художня майстерність і психологічна точність автора виявилася у *безмовності* персонажів як найглибшому вияві горя і безвиході: «Закам'яніли постаті на стінах; в хаті запанувала тиша і жах, і тільки знадвору було чути, як шумів дощ і трясло вітром шибки: вічне горе просилось у сім'ю Штурми» [193, с. 34]. Новела написана у кращих традиціях психологічного реалізму, проте пейзажні, інтер'єрні, портретні, мовленнєві деталі репрезентують елементи модернізму.

Основний тип героя Г. Косинки – селянин, проте *ескіз* «Під брамою собору» (1920) носить урбаністичний характер: перед читачем розгортається побутово-психологічна замальовка боротьби старців біля Софії Київської за милостиню. На нашу думку, твір суголосний із «Київськими типами» О. Купріна – одним із найяскравіших зразків так званих «фізіологічних нарисів». Г. Косинка поглиблює психологічний малюнок, індивідуалізує кожного персонажа з допомогою мовленнєвих характеристик. Обрамленням твору є образ сонця, який контрастує із дисгармонією людського світу. Жанрова природа тексту означена цілком точно – це, дійсно, фрагмент до більш масштабної картини, проте ескіз набуває цілком самостійного художнього значення і є завершеним естетичним цілим.

Фрагментарність жанру етюдів розвивається і в інших творах Г. Косинки. «Мент» (1920) – це «*етюд-спогад*» [303, с. 40], своєрідна форма авторефлексії. Мнемотичну і діалогічну функції виконують присвята і повтори дієслів «пригадуєш», «пам'ятаєш». Образ юної революціонерки, в якій «очі блищали завзяттям перемоги», формує у читача щемливий жаль з приводу її ранньої смерті. В цілому стиль етюда не виходить за межі романтичної парадигми (герой-бунтар, концепти молодості, боротьби, загибелі).

Тема національно-визвольних змагань моделює семантику і художній часопростір новели «На золотих богів» (1921), що розглядається науковцями як зразок *імпресіоністичної новели* (В. Агеєва, Р. Мовчан), М. Наєнко і В. Фащенко відносять її до *романтичної новели* [304, с. 155]. Сучасник автора С. Щупак у 1930 році в'їдливо закидав Косинці, що, мовляв, він пафосно оспівує селян, котрі захищають свої «осьмушки і обніжки» від денікінців [479, с. 48]. Проте Косинка протиставляє денікінцям селян, що борються за українську державність, про що свідчить клич «слава, слава», а не звичайне для більшовиків «ура».

Для Косинки характерна діалогічність і навіть полілогічність оповіді. Він неначе прислухається до гомону самого життя і фіксує все почуте. Слухові деталі не супроводжуються візуалізацією мовця, таким чином, автор відтворює «голос» доби.

Концептуальне значення у творчому доробку митця має новела «Анархісти» (перша назва «В степу») (1923), що відбиває тенденцію до епізації Косинчиної прози. Гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації («зацікавлений свідок», за Л. Мацевко-Бекерською) розкриває слабкі сторони повстанського руху: отаман Кость «був у гайдамаках, кермував бандою “залізних людей”, а в останні часи закохався в анархізм...» [193, с. 72–73]. Його опонентом став Василь Гордієнко, «артист», за іронією долі, родич пограбованого селянина. «План дійсності» є лише зовнішньою сюжетною канвою твору. Основна увага митця прикута до психологічного «плану ретроспекції», в якому з'ясовується причина Костевої жорстокості і дикості: рік тому він входив до банди Чорта, який винищив півсела і зарубав його кохану, єврейку Соню. Відчутною є алюзія з «Гайдамаками» Т. Шевченка (образи Яреми і Оксани). Письменника цікавить насамперед ідеологія таких, як Кость, – «залізного чоловіка», який «ніжно любив анатомію, трупи і жінок» [193, с. 73]. Його дії, емоційні реакції (ніжні розмови з власним кольтом, сміх і сльози, патологічна жорстокість) виявляють людину божевільну, трагедія якої закорінена у «безгрунтянстві» (вислів Соні). Жанрову типологію твору означимо як *соціально-психологічну романтичну новелу*.

У 1923 році була написана оповідання «Фавст», незакінчене автором, що належало до заборонених владою (уперше опубліковане в харківському часописі «Український засів» 1942 р.) [194]. За образним висловом О. Хоменка, це «*текст-апокриф, текст-знак, текст-легенда*», в якому позиціоновані політичні, світоглядні і морально-етичні погляди автора. Елемент таємничості (зовнішність «махлюватого селяка» контрастує з обставинами його ув'язнення) витісняється фрагментами справжньої долі Прокопа Конюшини, сотника армії УНР. Симпатії Г. Косинки до «самотійників» реалізуються в образі головного героя, а також у написаній кров'ю літері «У», що символізує духовний заповіт Конюшини – боронити Україну. Незважаючи на незавершеність оповідання, в образах співкамерників Прокопа – денікінця Кленцова, носія великодержавного шовінізму, гонористого поляка пана Яцьківського, доведеного до тваринного становища українського селянина Конончука, мусульманина Маламета – репрезентовані жертви «муравйовщини», режиму, втіленого в образах слідчого Однорогова і садиста-єврея Бейзера.

Художній час – свят-вечір, що символізує народження Христа, – виявляє абсурдність світу, коли гине не просто людина, а справжній шукач істини. У перші хвилини перебування в казематі Прокіп Конюшина отримує з уст свого політичного опонента Кленцова прізвисько *Фавст*. Згадка про Гете підтверджує інтертекстуальний зв'язок із геніальним твором німецького гуманіста. Поняття «фавстівська душа» після лідера німецького «Sturm und Drang» актуалізувалося у творчості О. Шпенглера, а потім було відрефлектоване у філософських трактатах К.-Г. Юнга, в художніх творах М. Хвильового, Ю. Клена та ін. Думається, Г.Косинку приваблював насамперед неупокорений дух німецького гуманіста, його прагнення віднайти сенс життя, а в трагедії загалом – прагнення до пошуку істини шляхом утвердження моральних чеснот. Український Фавст також наділений бунтівливим духом («козацький тип» українця), виявляє титанізм духу і нескореність перед лицем смерті. Як влучно помітив М. Наєнко, «друга проблема новели “Фавст” – філософія буття українського народу і його вічний

“гордіїв вузол”. Суть того “вузла” концентровано виражає рядок із згаданого в новелі вірша: “Сліпе село лютує, а Україна кров’ю харка”» (Прапор. – 1990. – № 1. – С. 119–121). Символіка Різдва, спогади головного героя про святкування у дитинстві, фінальна колядка й образ Конончука, котрий тримає подарований Прокопом хліб (символ святої вечері), переводять образ Конюшини із реального виміру у метафізичний і навіть міфологічно-сакральний. Хліб є сакральною їжею, символізує заповіт подільського Фауста пам’ятати про його жертву, боронити рідну землю.

Другий тематичний вузол прози Г. Косинки, на думку М. Наєнка, складають зображення «так званих заблуканих героїв, котрі не визнають жодної офіційної влади, стають дезертирами, втікачами...» [156, с. 294]. До цієї тематичної групи слід віднести новели «Постріл» (1924), «В житах» (1925), «Анархісти» (1923). Новели «Постріл» (1924) і «В житах» (1925, перша редакція – 1922), що репрезентують тип *психологічно-імпресіоністичної новели*, утворюють діалогію завдяки образу головного героя – дезертира Корнія Дізіка. Письменник переконливо демонструє, що найчастіше селяни включаються у збройну боротьбу, не маючи чітких ідейно-політичних і навіть моральних орієнтирів. Україна в його прозі «сторозтерзана» (П. Тичина), бо поляки і німці нищать українців; петлюрівці, махновці, денікінці, комуністи воюють між собою і кожен грабує простого селянина. Зважаючи на особисту участь автора у повстанському загоні і на його досвід (у новелах згадуються отамани Зелений, Гострий, Чорний Ворон), картина громадянської війни семантизується як національна катастрофа. Топоніми (Гнилице, Черносливка, Гордина могила) також сприяють розкриттю авторської ідеї.

Безсюжетна новела, що об’єднує структуру й тропіку імпресіоністично-асоціативної прози із сюрреалістичними візіями, репрезентована «Заквітчанним сном» (1923) із присвятою М.К. Заньковецькій. Часопростір твору формують ауторіальний наратор, тобто такий, що подає власне сприйняття фабули і сама оповідь-пригадування сну, що передбачає автобіографічну суб’єктивність оповіді.

Дієслово «снилася» відмежовує одну частину тексту від іншої, відіграючи роль рефрену. Чуттєва суб'єктивність нарації, ускладнена асоціативність психологічно достовірно розкривають внутрішні переживання наратора: «...Снилося: кучерява Оленка – моя любов дитяча. Увечері, коли зорі цілуються, я хотів дитиною піймати на синій налігач місяць і напоїти з криниці моєї любові, а криниця моя тоді у яблуневому цвіту цвіла... І не піймав!...» [193, с. 65]. Ніжність спогадів наратора контрастують із жорстокістю дійсності: загинув коханий дівчини, а вона наклала на себе руки в тюрмі. Фінальна материна пісня і образ чорних коней, які переорали сон наратора, асоціюються із сумом, навіяним дійсністю на оповідача. Напруга другої частини твору, уривчастість і фрагментарність тексту свідчать про наявність експресіоністичної естетики у новелістиці Г. Косинки. Тобто в даному творі імпресіоністична та експресіоністична стратегії синтезуються і взаємодоповнюються.

Тонкий психолог, талановитий письменник Г. Косинка болісно відчував драматизм і навіть трагічність сучасних йому подій. Еволюція індивідуального стилю письменника відбувалася у напрямку збільшення сюжетності, дієгезису, а також поглиблення психологізму. Зовні митець продовжував зображувати переважно селянство, за що неодноразово піддавався гострим нападкам критики. Приміром, О. Полторацький закидав Г. Косинці, що «“Змовини” – куркульський наклепницький твір про колективізацію, найгострішого гатунку куркуляча пропаганда, але подана в добре зашифрованій формі» (Критика. – 1931. – № 4. – С. 125).

Експресіоністичність твору виявляється насамперед у психологічних деталях, у портретуванні персонажа, в лексико-синтаксичній організації тексту, що моделюється шляхом уживання неповних речень, обірваних синтаксем, окличних речень. Розмовності і увиразнення психологічного малюнку героя надають порівняння («розметають нас, як ризи Христові»), прислів'я («ласкавими очима і гадюк чарують») [193, с. 210], афоризми, наприклад, «панів проковтнули, а нас і не запиватимуть» [193, с. 207]. Невдалі змовини між першим багатієм

Рудиком і бідною вдовою-поденщицею Мелашкою Козленко виявляють глибоку прірву між їхніми світоглядними позиціями, що дозволило авторові достовірно окреслити соціальне розшарування та особливості суспільно-історичної ситуації на селі. Але всупереч офіційним настановам, в оповіданні «Змовини» образ Рудика змальовано як дбайливого господаря. Сон Петра наприкінці оповідання є символічним, віщує близьку смерть, велику печаль. Завершуючи у 1930 році таким чином твір, Косинка пророкував загибель заможного селянства у ході колективізації.

Моральне обличчя тих, хто втілює нову владу на селі, розкривається в оповіданнях і новелах «Темна ніч» (1922), «Постріл» (1924), «Товариш Гавриш» (1925), «Політика» (1926). На думку Ю. Лавріненка, найкращою новелою Г.Косинки є «Політика» (1926). «Ця коротка психологічна студія, – зазначає літературознавець, – що йде до ядра проблеми і явища, написана дисциплінованим стилем, повним закованої внутрішньої енергії, мов скручена потужна пружина, яку автор раптом спускає вибухом у кінці твору. Це вже не імпресіонізм, навіть не Косинчин драматичний імпресіонізм, а новий стиль...» [209, с. 400]. Твір репрезентує посилення експресіоністичної поетики у стилі письменника.

Образ Мусія Швачки, ідейного більшовика-«безсрібника», який живе по совісті, різко контрастує з образом сільського активіста, збирача продподатку у шкірянці і з револьвером за поясом Антона Родіоновича Собачки (оповідання «Анкета», 1924). Останнього характеризує патологічна жорстокість до дружини і дочки, аморальність: «... хай гавкають – “бандит був – бандит зостався...” Плювать мені на людей, знаєш це?» [193, с. 108]. Танатологічний мотив кульмінаційно завершується у фіналі оповідання: «Галька <...> на порозі стала: – Оце, мабуть, моя смерть іде...»; «...а Галька одкашлює на помост кров і шепче страшні слова: – Однаково, чи там вмирати, чи тут, однаково...» [193, с.109].

Оповідання Г. Косинки початку 1930-х років репрезентують домінування реалістичних тенденцій в його індивідуальному стилі. Письменник намагається

віднайти у звихреній дійсності паростки гуманності: в оповіданні «Серце» (1931) солдат-прикордонник Трохименко, ставши свідком звірячого вбивства польською панною бідної дівчинки-пастушки Минки, застрелив панну. Вчинок «за серцем» означає встановлення морального закону і справедливості.

Оповідання «Гармонія» (1933) є найбільшим за обсягом у творчому доробку Г. Косинки і за масштабом охоплення дійсності наближається до повісті. У ньому психологічно достовірно і реалістично правдиво відтворена складна соціально-політична ситуація в Україні, коли аморальність і беззаконня творять хаографічну дійсність (історія братів Гандзюків). Картина нічного нападу на село регулярної частини Добровольчої армії моделює експресіоністичну картину збожеволілого світу, що продовжується в епізодах катування в денікінських застінках Василя: «Гандзюк закрив обличчя руками і страшно, з риком і хрипом, закричав від болю на всю канцелярію – аж світло хитнулося в каганцях від того крику...» [193, с.311–312]. Даний твір репрезентує синтез неореалізму та натуралізму з виразністю експресіоністичної поетики.

«Навколишня дійсність у прозі Григорія Косинки – це світ дисонансів, гучних суперечностей як у сфері суспільній, так і в людській душі, – зазначає Л.Петренко. – Продовжуючи традиції В. Стефаника, новеліст запозичує в нього характерну для експресіоністичного стилю “параболічну методу вислову” (за стислою розповіддю приховується глибокий зміст). Розвиток фабули нерідко заступає хаотичне нагромадження сцен, подій, фрагментів розмов, які змінюються в нестримному калейдоскопічному русі. Особливої цінності набувають психологізація оточення і динамічні діалоги, які розкривають душевні стани людини на тлі швидкоплинних подій (“На золотих богів”, “В житах”, “Анархісти”, “В хаті Штурми”))» [328, с. 19–20].

Експресивно контрастними постають образи бунтівника Кості («Анархісти»), комуністів Собачки («Анкета») і Мусія Швачки («Політика»), отамана Божка («Десять»), які йдуть у життя зі своїми, часом протилежними ідеями боротьби за людство, і тих, хто стає іграшкою у цій боротьбі, — зраних,

незахищених, самотніх, загублених у вихорі подій простих людей, як-от: селянин Павло та його син Василь («Голова ході»), Корній («В житах»), брати Гандзюки («Гармонія»), родина Штурми («В хаті Штурми»), бідна вдова Мелашка («Змовини»). Шляхом концентрації страждань своїх героїв та зболеного співчуття до них автор виводить проблеми простого селянина на рівень всесвітніх.

Жанрово-стильовий тип ранньої новелістики Г. Косинки визначений В.Агеєвою як «різновид лаконічної, ескізної новели, в основі якої якась одна драматична подія, одне – цілісне і сильне – враження, потрясіння» [4, с. 55]. Еволюція творчості письменника відбувалася у бік реалізоцентричності, що виявилось у докладніших описах, деталізації тла подій, будіванні традиційного сюжету, поглибленні психологічних характеристик персонажів, посиленні драматизму з одночасною лаконічною ощадливістю тропіки, семантичним згущенням у деталях. Безпосередність емоційних реакцій і вражень поступається місцем аналітичним елементам.

Стиль Г. Косинки виявляється типологічно близьким до К. Гамсуна і В. Стефаніка (серед своїх духовних учителів він називав також В. Винниченка і С. Васильченка). Еволюція письменника відбувалася від романтичного стилю до неореалістичного, доповненого виражальними інтенціями модернізму [246]. Щодо стильової дифузії, то на прикладі малої прози Г. Косинки спостерігаємо взаємопроникнення, переплетення ознак імпресіонізму (фіксація миттєвих чуттєвих вражень, розширення внутрішнього монологу персонажа, естетичне значення кольорів, запахів, звуків, настроєва функція пейзажу, каталогізація чуттєвих компонентів) та експресіонізму (трагічне переживання хаосу й абсурдності буття, демонтаж усталених понять і системи координат життя людини, тривожність і психологічна «розірваність» письма, тяжіння до одноколірності або різке контрастування мотивів, кольорів тощо) [264, с. 322–324, 415–418]. Фольклорні елементи, насамперед пісенні мотиви складають органічне тло оповідання, виконують орнаментальну, а частіше сугестивну функцію (детальніше цей аспект став предметом розгляду у працях В. Агеєвої і

Л.Кавун [4; 161]). Завдяки такій стильовій дифузії, доповненій неореалістичною поетикою, письменникові вдалося художньо виразно й яскраво виявити болючі суперечності свого часу, буття людини взагалі, психологічно достовірно розкрити образ розірваної дійсності через індивідуалізацію персонажів.

Рання новелістика Андрія Головка (1897–1972) розглядається в руслі лірико-імпресіоністичної лінії української пореволюційної прози (В. Агеєва). «Справжніми перлинами» вітчизняної новелістики назвав О. Гончар найвідоміші оповідання митця «Пилипко» (1926) і «Червона хустина» (1924). Новацією письменника став показ подій 1918–1919 рр. крізь призму сприйняття дитини. Такий спосіб «фокалізації» (В. Тюпа) дозволив скоротити дистанцію між мовцем і реципієнтом, викликав довіру та симпатію читача до героїв, виявив авторську позицію. Подвиг малого Пилипка, який вночі привів у рідну Михнівку загін червоногвардійців і тим самим врятував неможливі-комунарів від розстрілу німцями і гайдамаками, склав основу одноіменного твору (1925), що вивчався десятиліттями у школах України. А семантична трансформація хустки Оксани зі святкового убору в символ козацької волі, героїзму і самопожертви утворює внутрішній сюжет оповідання «Червона хустина» (1924). Антагоністичними виявляються наміри і «ціннісні контексти» (М. Бахтін) дівчинки і її батька, третій «ціннісний контекст» репрезентує авторський голос. Фінальна трагедія – загибель невідомого втікача – назавжди протиставляє членів сім'ї. У другій редакції (1948) твору мотив духовної самотності і протистояння батькам Оксани знято, відтак руйнується паралелізм початкових і заключних епізодів. Зникає чітка антиномія світоглядно-моральних позицій «старого» і «нового світів», персоналізованих образами батька й Оксани. Друга редакція репрезентує посилення соцреалістичних тенденцій у творчості А. Головка [85].

На думку В. Агеєвої, саме в «Червоній хустині» особливо відчутна поетика імпресіонізму: «Зовнішніх подій тут небагато, натомість, що якраз і є прикметним для імпресіоністичної прози, багатозначна символічна деталь (червона хустина –

червона китайка) служить основною сюжетно-композиційною опорою. Уривчасті, часом хаотичні враження схвильованої героїні передаються в їхній первинності, невпорядкованості, без авторських коментарів» [4, с. 82]. Винятковість головної героїні може розглядатися як елемент неоромантизму, як і її етичний максималізм, готовність до подвигу і до самопожертви, тобто до сильних переживань.

Творчість Михайла Івченка (1890–1939) розглядалася більшістю критиків як імпресіоністична (В. Агеєва [4], С. Журба, Р. Мовчан [296], О. Романенко [357], О. Філатова [437], П. Ямчук), елементи реалізму відмічав В. Мельник.

«Безсюжетність» ранніх творів митця, зокрема в збірці «Шуми весняні» (1919) співзвучна з атрибутивною ознакою імпресіоністської естетики – витісненням зовнішнього сюжету внутрішнім. На цій рисі наголошував С. Пригодій: «...подія як така значно менше важить в імпресіоністичному творі, аніж його психологічний аспект, зокрема рефлексія героя» [349, с. 111]. Наприклад, одна з найбільш ранніх новел «До землі» з підзаголовком «Лірика осені» (1917) позначена суб'єктивно-психологічним часопростором, акцентом на сенсорно-перцептивній сфері гомодієгетичного наратора («розповідь про себе», за Л. Мацевко-Бекерською), внутрішнім сюжетом-рефлексією, що дозволяє ідентифікувати твір як *пейзажно-психологічну новелу*, а мовленнєва структура тексту (ліричність, медитативність, деяка уповільненість темпоритму), розкішність метафор-персоніфікацій і відтворення чуттєвої сфери людини дозволяють віднести твір до типу імпресіоністичної новели.

Сучасники митця відмічали «гуманне ставлення до людини» М. Івченка, «філософічність», «в ньому відчувається глибина мислення і якась особлива тепла шляхетність» (Я. Савченко) [362, с. 190], «ліричну побожність перед землею й цілковите єднання з нею» (О. Білецький) [31, с. 143]. Лірико-психологічна домінанта ранньої прози М. Івченка 1917–1919 рр. еволюціонує в бік поглиблення пантеїзму («Мужича пісня», «Марійка», «На пасіці»). Культ землі як праоснови буття (у фольклорно-міфологічному чи романтичному контекстах) домінує в

малій прозі митця, відтак розрив цих духовно-кровних зв'язків розглядається як моральна катастрофа («В рідній оселі», «Легкий хліб», «Земля в цвіту»).

Збірка «Імлистою рікою» (1926) художньо засвідчує неоднозначне ставлення М. Івченка до пореволюційної дійсності. Письменника цікавить людина в порубіжній психологічній ситуації, тож екзистенціальна складова творів посилюється. Герої митця відчутно соціологізуються – вони окреслюються в належності до певного соціального прошарку, національності, політичних переконань, тобто відбувається еволюція автора в бік реалізму. Констатуючи внутрішню спадкоємність М. Івченка з Г. Сковородою, дослідниця О. Філатова слушно зазначала: «Для прозаїка важливий внутрішній поштовх до дії, та психологічна основа, що правдиво відтворює суть людської душі. Тому в творах на тему революційної сучасності («Наступ», «Із днів польових», «Смертний спів», «Ранок», «Горіли степи») відсутні сторонні оцінки, втручання автора, його аналіз подій» [437, с. 8].

У прагненні пізнати глибинну сутність людської душі в її індивідуальній неповторності, філософській неоднозначності і психологічній складності М.Івченко солідаризується з М. Хвильовим, В. Підмогильним. Своє негативне ставлення до пореволюційних змін письменник відверто не демонструє, але заголовки («Імлистою рікою», «Порваною дорогою») є формою вираження авторської позиції. Письменник нерідко співчуває представникам тих соціальних верств, які стали знедоленими в результаті соціальної катастрофи – дрібне дворянство і поміщицтво, декласовані елементи, причому подієвим тлом виступає як місто, так і село («Пан Коломбицький», «Векша», «Земля в цвіту», «Ранок», «Лісові пасма»). Воєнна тематика висвітлюється в реалістичних оповіданнях «Із днів польових», «Наступ». Письменник послуговується колористичними деталями, поетичними пейзажними замальовками, розгорнутими метафорами, подеколи – засобами комічного. Наприклад, в оповіданні «В рідній оселі» (1918) письменник використовує засіб прозивного прізвища (Кирпуля), топоніма (село Розбиті Глечики), ергоніма (фірма «Живжик і К»), в оповіданні «Легкий хліб»

(1918) описує жартівливий характер діда Опанасія, типологічно близького до комічних образів М. Гоголя та Г. Квітки-Основ'яненка. Проблеми становлення нової інтелігенції відтворені в оповіданні «Березневі вітри» (1928), формування студентського колективу – у «Падеспань» (1928). Ці та інші твори мають послідовно викладений зовнішній сюжет, реалістично змальовані характери і сюжетні ситуації.

Генологічна парадигма малої прози М. Івченка представлена такими жанровими модифікаціями: *лірико-імпресіоністична пейзажно-психологічна новела* («До землі»), *символістська новела* («Королівна Зелених Борів», «Тіні нетлінні»), *побутова романтико-реалістична новела* («Марійка», «На пасіці», «В останні хвилини»), *іронічне соціально-побутове оповідання* («В рідній оселі»).

Одним із кращих українських прозаїків першої половини ХХ століття, чия творчість не вкладається у рамки якоїсь однієї стильової течії, був Іван Багряний (спр. прізви. Лозов'ягін) (1906–1963). Художня спадщина письменника привертала увагу як його сучасників (М. Доленга, Б. Коваленка, І. Михайленка та ін.), так і літературознавців 1990-х років, насамперед увага вчених у діаспорі була зосереджена на великих епічних полотнах митця – «Сад Гетсиманський» і «Людина біжить над прірвою» (студії Ю. Войчишин, В. Гришка, І. Качуровського, Ю. Шереха та ін.). В Україні аналітичні розвідки про письменника створили О. Астаф'єв, М. Балаклицький, В. Дмитренко, М. Жулинський, М. Ільницький, О. Ковальчук, М. Сподарець, Л. Череватенко, О. Шугай та ін.

Індивідуальний стиль І. Багряного позначений синтетичністю: його розглядали у контексті соцреалізму (Л. Череватенко), романтизму (М. Балаклицький, Р. Мовчан), реалізму (О. Гаврильченко, А. Коваленко), доповненого елементами імпресіонізму (М. Сподарець). Як зазначає В. Дмитренко, збірка «Чорні силуети. П'ять новель» (1925), видана єдиний раз власним коштом автора під псевдонімом І. Полярний, репрезентує імпресіоністичні пошуки автора. На нашу думку, художній матеріал збірки

позначений полістилістичністю, відтак у кожному окремому творі, що складають своєрідний цикл, визначається різна стильова домінанта.

Структуротвірним чинником «Етюд» (1921) є антитеза, котра організує структуру твору на всіх рівнях: концептуальному (свобода / неволя), локальному (степ / місто; вулиця / тюрма), настроєвому (радість / туга), образному («Пісня пекучого бажання, широка, буйна. Шириться, росте, захльоскує, без жалю рве, тягне задавлену душу. Пісня безсила. <...> Дарма... поламані крила»), мовному («надії» / «жуть») [23]. Імпресіоністичний синтаксис характеризується емоційною уривчастістю, розірваністю зв'язків між предикатом і атрибутом, порушенням логічних зв'язків між синтагмами і смисловими одиницями.

Образ «борця за світле майбутнє», котрий виборював свободу ціною своєї несвободи, був досить поширеним в українській літературі першого двадцятиліття ХХ ст. (Г. Бузько, В. Винниченко, Г. Епик, М. Коцюбинський, О.Слісаренко та ін.). Прикладом можна вважати шкiц (жанр, яким активно послуговувалися як імпресіоністи, так й експресіоністи) І.Багряного «Міщаночка (Шкiци з комсомольського побуту)» (1924). Жанр, означений у підзаголовку, вказує на локальність, фрагментарність зображення дійсності, проте, як в уламку дзеркала відбивається сонце, так у приватній драмі Наді Н. розкривається жорстокість і бездушність бюрократичної системи, побудованої вже в пореволюційний час, тобто автор художньо пізнає «світле майбутнє» в дії. Повіривши тріскотливим гаслам, головна героїня розірвала стосунки з родиною, тяжко працювала на цегельному заводі, активно навчала дітей, проте її особисті заслуги, її індивідуальність не мають значення в суспільстві, де людина – «коліщатко і гвинтик великої пролетарської машини» (В.Ленін). Симптоматичним є зображення комсомольських зборів, на яких було прийняте бездушне рішення – «заявление о приёме в КСМ отклонить!» [23]. Дівчина без провини покарана, відкинута суспільством, але залишається риторичне питання: за що? Відкритим фіналом І. Багрянний протестує проти бездушності державної системи, якій не потрібна жива душа, яскрава індивідуальність.

Протилежна настроєвість пронизує новелу В. Стеблика «Уламок іржавого» (1924). Інтертекстуальна алюзійність наближує твір із присвятою Г. Косинці до новели М. Коцюбинського «Intermezzo». Імпресіоністичність пейзажу, протиставлення міста і степу, семантична наснаженість солярного образу – усі ці елементи поетики нагадують класичний зразок прози письменника-попередника: «Я прибув сюди <...> набратись живої сили сонця. Її витягла з мене цегла міських будівель. Моє тіло, молоде й здорове, але довго відірване від пахучої ріллі, позбавлене обіймів степової просторині, сонячного приску і духу завітчаних луків, стало мляве. <...> Так, я жадаю спокою, але спокою живого, що перероджує тканини організму, спокою, в якому дух мій наелектризується, і розмотаний клубок творчої сили намотається знов» [393, с. 68]. Молода енергія студента-оповідача репрезентована повторюваними рефренами з образом сонця, мотивом кохання до міфічної Нелі, його ставленням до споглядуваної реконструкції залізної ферми. Суперечка наратора з Професором щодо успішного завершення реконструкції переростає у протиставлення до- і пореволюційного життя. Реалістичний стиль сюжетобудування доповнюється романтичними мотивами кохання і молодості, веселощів, оптимізму, а також розкішними імпресіоністичними пейзажами літніх днів на дачі біля Дніпра, що алюзійно перегукуються з творами К. Гамсуна і М. Коцюбинського.

Імпресіоністичні тенденції в західноукраїнській новелістиці репрезентовані у збірках Василя Ткачука «Сині чічки» (1935), «Золоті дзвінки» (1936), «Зимова мелодія» (1938), «Весна» (1940) та Івана Керницького «Святоіванські вогні» (1934). Збірки складаються переважно з лірично-пейзажних мініатюр (В. Ткачука «Ніч у горах» (1935)), безсюжетних новел. Так, зокрема, імпресіоністична новела І. Керницького «Мій світ» (1936) пронизана оптимістично-захопленим світовідчуттям автора-оповідача, насичена дрібними зоровими деталями, що моделюють багатий, дивовижний і гармонійний світ. Стилїстика твору виявляється близькою до новели «Intermezzo» М. Коцюбинського, демонструє злиття пантеїстичного первня з первісно-міфологічним: «Ніч розпустила чорні

коси, як молода перед шлюбом. <...> Як столітні меди, як хата, Купайловим зіллям замаєна, пахне земля. <...> Йду окрилений, повний безмірного щастя й любові і несучи в серці безцінний скарб — благословення рідної землі, а на чолі — шорсткий батьків поцілунок, що променіє, як усі зорі на синім небі» [175, с. 12–13]. Міф пронизує й організовує увесь часопростір збірки І. Керницького: одвічний і нерозривний зв'язок людини із стихіями землі, води і вогню реалізується у новелах «Мій світ», «Святоіванські вогні»; архетип Дому втілений у новелі «Стара хата», циклічність колообігу всього сущого актуалізована у новелі «Колядники». Для цих та інших творів письменника характерні мотиви «вічного повернення» (Ф. Ніцше), взаємопроникнення реального та ірреального світів, сакралізація природи.

Отже, імпресіоністична поетика виявляється органічно близькою неромантичній традиції, відтак нерідко контамінується з нею.

3.2. Синтез неореалізму з модерністською поетикою у малоформатному епосі 1920 – 1940-х рр.

Одним із художніх напрямів, що не залишав пріоритетних позицій у 1920-ті роки, був реалізм. Незважаючи на значний корпус наукових праць, присвячених теоретичним аспектам реалізму та його еволюції в зарубіжному і вітчизняному літературознавстві, проблема типології, історичної еволюції, національних варіантів його розвитку залишається дискусійною.

Наразі в літературознавстві склалися два альтернативних підходи до тлумачення неореалізму: низка українських та російських учених потрактовують його як новий якісний етап у розвитку реалістичної естетики, коли традиційна реалістична матриця доповнюється елементами модернізму (Н. Бернадська, М.Василишин, Т. Гундорова, Ю. Ковалів, Н. Колошук, В. Пахаренко, З.Потапова, Л. Рева, Г. Семенюк, А. Ткаченко та ін.); існує опозиційна думка, згідно з якою неореалізм – це одна з модерністських течій (Т. Давидова, Є.Замятін, М.Липовецький, В. Пахаренко, С. Тузков, В. Шкловський). Науковий статус терміну «неореалізм» також остаточно не визначений: П. Богацький, О.Козій,

Ю.Лаврісюк класифікують його як художній напрям, Л. Рева називає «оновленим, збагаченим творчим методом», Ю. Ковалів, Л. Пономаренко потрактовують як «стильову течію» [265, с. 117].

Ми поділяємо думку авторитетних українських літературознавців (Ю.Коваліва, Р. Мовчан, А. Ткаченка та ін.), які розглядають неореалізм як стильову течію 1920-х рр., репрезентовану творчістю В. Винниченка, В.Підмогильного, Г. Косинки, Б. Антоненка-Давидовича, І. Сенченка, а в 60-70-ті роки ХХ ст. притаманну індивідуальному стилеві Гр. Тютюнника, А. Дімарова та ін. [265, с. 117–118]. На відміну від класичного реалізму ХІХ ст., закоріненого у принципи мімесису і «життєподібності», неореалізм ХХ віку синтезував документальну точність, історичну правду, філософську аналітику і психологізм із модерними прийомами (відбулася зміна наративної стратегії, міжжанрова і міжродова дифузія, смисловий акцент змістився на екзистенційну проблематику; ліризація і драматизація епосу обумовила комплекс специфічних художніх прийомів). Відмінною атрибутивною характеристикою неореалізму стала «відмова від прямолінійної соціально-історичної детермінації особистості. Людина індивідуалізується у психологічній, філософській, інтимній, біологічній, побутовій площинах. Історично-соціальний контекст стає тлом для аналізу всіх можливих проявів життя людини <...> Акценти зміщуються з соціальних картин-узагальнень на їх осмислення та рецепцію людиною, письменників цікавить мікросвіт особистості як складова макросвіту буття суспільства. Людина як екзистенційна вищість у неореалізмі важливіша, ніж соціальна детермінованість її характеру» [210, с. 7].

Проблема сутності і художньої парадигматики неореалізму була актуальною і жваво обговорюваною у 1920-ті роки. З одного боку, утверджувався зв'язок із класичною традицією, в з іншого, – неореалізм базувався не на позитивістських засадах, а на спільних із модернізмом філософських концепціях. Відтак неореалістів називають «останніми з модерністів» (Т. Давидова). А

полісемантичність і стильова гетерогенність неореалізму робить його відкритим до синтезу із усіма течіями модернізму й авангарду.

Творчість «суворого аналітика доби» (В. Мельник) Валер'яна Підмогильного (1901–1937) репрезентувала інтелектуально-аналітичну, психологічну лінію розвитку вітчизняної літератури. Художня спадщина митця стала предметом аналітичних студій в метрополії і в діаспорі В. Агеєвої, Ю.Бойка, С. Журби, Г. Костюка, М. Ласло-Куцюк, В. Мельника, Р. Мовчан, М.Тарнавського, Л. Череватенка, Вал. Шевчука, Ю. Шевельова. Дисертаційні праці йому присвятили Л. Деркач, В. Дмитренко, О. Калініченко, Г. Кудря, С.Луцій, М. Нестелєєв, О. Пашник, О. Романенко та ін.

Відомий літературознавець у діаспорі Г. Костюк влучно визначив ідейну домінанту творчості митця: «Але головне, так це те, що за багатством суспільних подій свого часу він не загубив – людини. Він бачив її, розумів і творив її образ в усій суспільній, психологічній складності. Він знав людську силу, велич її розуму, її здібності, але також усвідомлював її слабкості. В цьому – європеїзм Підмогильного» [197, с. 225]. У золотому фонді української літератури назавжди залишаться романи «Місто» і «Невеличка драма», новелістика та чудові переклади письменника. Мала проза Підмогильного репрезентована збірками «Твори. Том I» (1920), «“Повстанці” й інші оповідання» (1923), «Військовий літун» (1924), «Проблема хліба» (1927) і посмертною збіркою «Третя революція» (1942).

У ранніх творах «Важке питання» (1917), «Добрий Бог» (1919), «На селі» (1919) розкривається процес внутрішнього становлення молодого людини, відчутні автобіографічні елементи, зокрема у відтворенні психології юної особистості, відчутними є впливи психоаналізу З. Фрейда та аналітичної психології К.-Г.Юнга. Проблема дитячої жорстокості, розгулу первісних, неусвідомлених руйнівних інстинктів складає сюжетну основу психологічного оповідання «Ваня» (1919). Ці та інші твори репрезентують психологічно-аналітичну стильову манеру митця, що

спирається на досягнення європейського реалізму і водночас доповнюється екзистенційною розімкненістю у метафізику міфу та поетикальними рисами модернізму. Зображення суперечливої доби національно-визвольних змагань складає зміст оповідань «Гайдамака» (1919), «Військовий літун» (1923), повістей «Третя революція» й «Остап Шаптала».

Критики високо оцінили впевнене входження молодого письменника у велику літературу. В. Юноша (псевдонім П. Єфремова) відмічав: це «молода, свіжа, багатонадійна сила з сталим інтересом до психологічних проблем і з нахилом до художньо-синтетичних методів і засобів писання» [цит. за: 285, с. 73]; М. Доленго вважав В. Підмогильного продовжувачем традицій В. Винниченка [285, с. 80]. На думку дослідника кінця ХХ ст. В. Мельника, індивідуальний стиль письменника сформувався на основі синтезу імпресіонізму та психологічного реалізму, доповнених «скептицизмом з легкою іронічністю» [285, с. 80].

Оповідання «В епідемічному бараці» (1920) В. Підмогильний уважав одним із найкращих у своєму доробку [285, с. 82]. Побутове зображення буднів лікарні, переповненої тяжкохворими і конаючими людьми, проектується на символічний образ задушливої і згубної атмосфери в суспільстві. Система персонажів утворює модель соціальної структури: селяни протиставлені інтелігенції, кожна людина екзистенційно відчужена і замкнена в своїй самотності: юна Пріся відчуває фізичний біль від думок про своє майбутнє, її кохання до начальника станції розбивається об мур буденності; сестра Ганнуся свого малого сина Антося «привчає спокійно бачити людські страждання» [331, с. 100]; сестра Ольга Калинівна шукає порятунку у вірі, але скочується у прірву божевілля. Акцентовані різнорідні деталі (портретні, смислові), що уособлюють ворожість світу: «очі в Антося холодні й блискучі, як лід, так само, як і в його матері» [331, с. 98]; «всі вони там, у бараці, існують тільки з лиха людського та прокляття» [331, с. 107]; в уяві вчителя «безкрайньою валкою сунулись перед ним юрби людей з підтягнутими думками та розкряним тілом...» [331, с. 109]. Одним із центральних концептів твору є невіра в Бога як безґрунтянство людей: «Бога

нема; то кволі люди вигадали його, щоб була ще одна надія» [331, с. 108]. Амбівалентним виглядає образ Одарки Калинівни, котра проповідує у бараці, проте не знаходить розуміння і підтримки. Фінальні в оповіданні великодні дзвони відіграють роль семантичного реквієму, а не благовісту, на тлі розгорнутої картини абсурду: «Але воскреслий Бог не прийшов у барак, і сестра Ганнуся стояла перед ним, як самотній дозорець на варті страждання» [331, с. 113].

Стильові ознаки тексту, його семантика та структурно-композиційні особливості дозволяють нам кваліфікувати його як модифікацію *соціально-побутового психологічного неореалістичного оповідання*. В. Мельник розглядав його як «колективний портрет переходової доби до нового суспільного життя» у контексті світової антиутопії. Зазначимо, що твір значно вужчий за тематикою від «Повісті про санаторійну зону» М. Хвильового, проте їх споріднює образ морально хворого суспільства через локальний і водночас символічний образ госпітального бараку. Центральним у творі є концепт смерті, що перетворюється на смислову вісь і поетикальну домінанту. Водночас із даним твором був написаний символістичний етюд «Смерть» (1920), що згодом не передруковувався. Даний танатологічний мотив семантизує звільнення людини від земних страждань (відчутний вплив філософії А. Шопенгауера). Етюд репрезентує одне з чільних понять психоаналізу – «потяг до смерті» (З. Фройд), антиномічний потягу до життя.

Темі голоду і пов'язаним із ним морально-етичним проблемам присвячені оповідання «Собака» (1920), «Проблема хліба» (1922), «Син» (1923), що репрезентують модифікацію *соціально-психологічного оповідання*. Г. Костюк переконаний, що «ледве чи знайдуться в українській літературі того часу сильніші з мистецького чи психологічного боку речі про голод. Найтрагічніші моменти голоду змальовані з подиву гідною протокольною точністю, спокоєм, простотою, ясністю малюнку і правдивістю ситуацій» [197, с. 226]. Прикметно, що вони написані під впливом свіжих вражень про реалізацію політики продрозкладки і голоду 1921–1923 рр. Історичні джерела свідчать, що в цей час в центральних і

південних губерніях України загинули сотні тисяч селян. Більшовицька влада тоді ще не ввела суворої цензури, тож з'явилися ліричні («Загупало в двері прикладом...», «Налила голодним дітям молока...» П. Тичини, цикл «Голод» О.Олеся, «Труни в гаях» Т. Осьмачки), епічні («Ліпший світ», «Непрошені гості» К. Поліщука, «Голод» С. Васильченка) і драматичні («97» М. Куліша) твори, присвячені цій трагедії. Крім того, 1922 року в Харкові вийшов збірник статей «О голоде», де були задокументовані факти жахливих подій в охоплених бідною районами.

В. Підмогильний торкається цієї болючої теми у традиційному для нього аспекті – через психологію окремої людини. В оповіданні «Собака» (1920) моделюється домінантна антитеза письменника – опозиція тілесного і духовного первнів у природі людини. В центрі твору – студент, котрий змушений робити вибір між задоволенням фізичних і духовних потреб: «ми... забули, що ми тварини. Ми душу досліджували, ми в мозку копірсались. Та ось приходить голод і спиняється в шлунку, як знак запитання. <...> Раптом бачимо, що ми ссавці, забуваємо про наш могутній мозок та лише дивуємося, що так довго не вбачали найважливішого» [331, с. 116]. Письменник провокує читача, надаючи фізіологічним потребам провідне значення в житті, відкидаючи соціальні, інтелектуальні, духовні чинники. У першій чверті ХХ ст. проблема людських потреб, їх класифікації отримала широке обговорення в економічному, соціальному, психологічному ракурсах. Американський учений В. Мак Дугалл опублікував 1908 року працю «Вступ до соціальної психології», в якій подав власний варіант ієрархізації людських потреб. На його думку, перше місце посідає харчовий інстинкт, відтак голод є найбільшим «страхом», що мотивує людську поведінку.

Описуючи відчуття голодного Тимергея, автор ставить важливе світоглядне питання: «Кант і борщ. Ніцше й ковбаса» [331, с. 116]. Ця проблема – співвідношення і пріоритетність біологічного й соціального первнів – розглядається В. Підмогильним як у теоретичній площині (опозиція

матеріалістичної та ідеалістичної філософії), так і в конкретно-історичному плані: деклароване й обіцяне більшовиками «царство свободи» насправді обернулося крайнім зубожінням усього суспільства. Заголовок оповідання розкриває ідею твору: людина гірша за тварину, вона також керується інстинктами, тільки прагне використати будь-яку нагоду заради власного задоволення – Тимергей намагається пограбувати свого друга Кнайбенка, придумує оборудку з викраденням собаки і поверненням за винагороду.

Ідейним продовженням порушеної теми є *соціально-психологічне оповідання* «Проблема хліба» (1922). Сильну позицію твору утворюють два епіграфи: перший, взятий із праць Ф. Ніцше, застерігає читача від ототожнення автора з персонажем, а другий – відомий афоризм із біблійної «Притчі про сіяча» («Хто має вуха слухати, хай чує»), закликає розглядати крізь призму приватної історії загальні соціально-політичні проблеми українського суспільства (взаємин міста і села, значення тілесного і духовного первнів у людині, поняття моралі й аморальності).

Оповідання написане у формі щоденника, проте теж жанрово модифікованого: комунікативна ситуація «розмови з самим собою» або «нотаток на пам'ять», що передбачає щоденниковий дискурс, витісняється філософськими роздумами наратора, розлогими портретними фрагментами, аналітикою власних вчинків. Навіть вбивство дідуся-сторожа на баштані не викликає у нього докорів сумління. Прийом дзеркальної композиції увиразнює моральну деградацію мовця: у першому записі він зафіксував розмову з вуличною повією, котра скаржить на жінок, що віддаються задарма, позбавляючи її заробітку. В останньому записі студент стає утриманцем товстої і огидної для нього вдови, яка купує його «масними пиріжечками», що утворює композиційне кільце твору. У метафорично-пейзажному відступі іронічно уславлюється ніч: «Все, що найглибше ховається в серці, вночі процвітає, і запашною квіткою розгортається на ланах ночі людська душа. Бо вночі кохають, грабують, змовляються, вночі розстрілюють навіть – тобі, ноче, моя хвала!» [331, с. 124].

«Ми не знаємо другої речі, де було б змальовано голодний побут на Україні з такою простою, протокольною художністю», – зазначав М. Доленго про оповідання В. Підмогильного «Син» (1923) [452: 1924, № 4–5, с. 270]. Архетипний образ матері перетворюється на індикатор духовного здоров'я соціуму: кожен із персонажів опиняється перед моральним вибором, ціною питання якого є життя або смерть.

Тенденційність у художньому осмисленні перипетій національно-визвольних змагань виявилася у *циклі новелістичних етюдів* «Повстанці» (1921). Цикл із п'яти творів був опублікований в еміграційному часописі «Нова Україна», що виходив у Празі і Берліні під керівництвом В. Винниченка і М. Шаповала [285, с. 106]. Цей факт глибоко обурих вітчизняну критику, змусив письменника неодноразово публічно виправдовуватися і вибачатися.

Авторське жанрове само означення «Повстанців» – нариси, проте генологічні ознаки дозволяють зробити висновок про розробку жанру *безсюжетної настроєвої новели*. Власне, кожен твір являє собою ескіз побутового життя, в центрі якого – цікава фраза або неординарний характер. Своєрідним розвитком гоголівської традиції протиставлення «козацького» і «хліборобського» типів української душі (О. Стронецький) є образа антагоністичність Олекси Стельмаха, ортодокса селянської праці («... я не покину тебе, земле... Хай житиму я, закутий тугою, хай гнітить мене воля твоя – я носитиму, земле, твої пута»), і отамана Кремнюка, здатного зруйнувати світ, аби «вгамувати спрагу простору й волі» [332].

Викривально реалістичні образи комуністів-пристосуванців створені у новелеті «За день» (1921) та оповіданні В. Підмогильного «Комуніст» (1921). Головний герой Грицько Островський виявляє дивовижну здатність до мімікрії: дивом уникнувши смерті від руки денікінців, він знаходить порятунок у єврейському сіоністському осередку, який забезпечив його фальшивими документами, щоб виїхати за кордон. Зрадництво складає основу натури персонажа – у тяжку годину випробувань, сидячи серед полонених

червоноармійців чи дивлячись, як вішають його однодумців, психічною реакцією Островського є сміх – божевільний, диявольський.

Особливе місце в малій прозі В. Підмогильного посідає оповідання «Іван Босий» (1922). Генологічна атрибутивність твору поєднує ознаки соціально-історичного оповідання, стилізації народної легенди, включає елементи жанру проповіді й апокрифічне переосмислення євангельських есхатологічних мотивів. Образ пророка живив творчу уяву письменників (І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша та ін.). Сучасні дослідники розглядали образ Івана Босого як реалізацію образу ніцшеанської надлюдини (Г. Кудря). Проте, на нашу думку, образ В. Підмогильного портретно нагадує юродивих у європейській літературній традиції, які вшановувалися як святі. Ці люди мали амбівалентну природу: були божевільними або пророками, а з іншого боку, були вільні від будь-яких умовностей суспільства. Винятковість пророка у творі В. Підмогильного підкреслюється з перших слів: «Він спиняв підводи, що сунулися шляхом, без мови, самим рухом своєї патериці; ті, що зустрічали його вперше, німіли від здивування, а хто вже бачив був його, злазив із підводи і здимав шапку» [331, с.131].

Іван Босий викриває новітнє царство антихриста: «... я вгледів усі неправди, всю ненависть, злобу й лютість, що розлилися по землі, як дике море. Я бачив душі людей, де не було Бога, душі облудні і злобні <..> Я бачив пограбовані церкви, роздерті ризи, закаляні чаші, прострелені ікони...» [331, с. 132]. Політично-викривальний пафос промов Івана Босого суголосний із полум'яними інвективами Івана Вишенського, він нещадно таврує більшовицьку владу як «царство антихриста» і закликає боротися з ним: «І ця кривава мова хилитала слухачів до кісток, заливала їм мозок малюнками лиха й огиди громадської борні; перед ними повставали гріхи, що кожний їх мав, бо кожний привласнив чуже й зійшов із шляху, яким досі йшов був. Страх огортав усю істоту, й вони несли з собою додому пророчі погляди і пророчі слова» [331, с. 132]. Відтак загибель Івана Босого символізує знищення моралі і совісті в суспільстві [226].

Письменник майстерно використовує прийоми гіперболізації, складного психологічного малюнку, жанри ораторської прози.

Своєрідним підсумком в аналітичному пізнанні соціальних метаморфоз, свідком яких випало бути В. Підмогильному, є *новела-антиутопія* «З життя будинку» (1933). Жертвою свавілля голови житлового комітету, що алюзійно нагадує образ Сталіна, стала донька колишнього сенатора Веледницька. Соціальне становище дворянки викликає співчуття навіть у її політичних опонентів: «Це – самосуд. От ваше дбання за людей! Ви чините над нею не правосуддя, а помсту», – обурюється голова ревізкому [331, с. 237]. Соціальний критицизм новели трансформується в антиутопію, оскільки замкнений простір «будинку» проектується на суспільство загалом, його ієрархія відповідає структурі радянського життєстрою, де декларована «турбота про людину» насправді обертається тотальним відчуженням і байдужістю, а подеколи й ненавистю і підозрілістю. Фінал новели, хоча і написаний у реалістичному форматі, слід прочитувати як іронічний: смерть Веледницької настає не від золотого червінця, знайдені комісією скарби – не що інше як іронічне моделювання уявлень влади про «внутрішніх ворогів», тобто представників дореволюційної еліти. Насправді їхнє становище було нестерпним [231]. Відомий літературознавець Г. Костюк зіставляв його з видатними європейськими письменниками (О. де Бальзаком, А. Франсом, Вольтером, Г. Мопассаном та ін.), пов'язуючи В. Підмогильного із реалістичною традицією, а також відмічаючи риси новаторства. Ю. Лавріненко, аналізуючи динаміку внутрішнього розвитку митця, вважав, що той пройшов шлях «від етнографічного натуралізму й імпресіонізму... до експресіонізму» [209, с. 388]. Дослідники кінця ХХ століття впевнено пов'язували світогляд і стиль письменника з екзистенціалізмом [164; 305].

Тенденцію до зовнішньої сюжетності репрезентує розвиток «новели акції» Олекси Слісаренка (спр. прізви. Олекса Снісар) (1891–1937) – одного із фундаторів

новітньої української літератури в її жанрово-стильовому поліцентризмі. Оригінальність творчої манери письменника у контексті вітчизняної літературної традиції, на думку М. Зерова, полягає в тому, що «в них немає ні побуту, ні психології – автора цікавлять лише узори подій, пригода, випадок...» [380, с. 807]. Підтримують цю думку і сучасні дослідники: «унікальність творчої манери О.Слісаренка полягала у демонстрації інваріантної моделі неореалістичної художньої системи, сконструйованої на активній експлуатації та експериментальній трансформації сутнісних складових пригодницького жанру, синтезі психологічних та пригодницьких начал, адаптації жанрових і стильових здобутків світової літератури на українському ґрунті» [210, с. 3]. Поет і прозаїк, він орієнтувався на світові тенденції літературного процесу, прагнучи наблизити вітчизняне письменство до світового рівня.

Наукові рефлексії його сучасників (О. Білецького, М. Доленга, Л.Підгайного, Я. Савченка) почасти позначені певною тенденційністю, відтак більш обґрунтованими нині видаються висновки літературознавців кінця ХХ – початку ХХІ століть. Праці В. Агеєвої, І. Дузя, О. Ільницького, Ю. Лаврісюк, М.Наєнка, В. Фащенко, І. Шкоріної розкривають етапи саморуху творчої свідомості митця, вказують на основні жанрово-тематичні і стильові ознаки доробку О. Слісаренка. Проте передчасно стверджувати, що в науковому осмисленні творчої спадщини письменника можна поставити крапку.

Творчий доробок письменника складають збірки лірики «На березі Кастальському» (1919) і «Поеми» (1923), збірки оповідань «В болотах» (1924), «Сотні тисяч сил» (1925), «Камінний виноград» (1927), «Слід бурунів» (1927), «Непереможні сили» (1930), повісті «Плантації» (1925) і «Бунт» (1931), романи «Зламаний гвинт», «Хлібна ріка» і «Чорний Ангел» (1929). Розглядаючи малу прозу письменника, репрезентовану в 6-томнику (1931–1933), тематично слід виділити твори, присвячені революційним подіям 1905 і 1917 рр., а також Першій світовій війні («Редут № 16», «Рядовий Душта», «Алхімік»), що були навіяні особистими враженнями автора. Письменник майстерно будує динамічний і

напружений сюжет, подає несподівані розв'язки. «Маленька звичайна людина перед лицем великих подій, великих явищ і реакція “макрокосмосу” на “мікрокосмос” – ось звичайна тема Слісаренкових оповідань», – зазначав О.Білецький [31, с. 158]. Відштовхування О. Слісаренка від футуристичного художнього досвіду й еволюція в бік реалістичності індивідуального стилю призвели до оригінальних синтетичних художніх результатів. Письменник неодноразово декларував опозиційне ставлення до орнаменталізму, що відповідав на певному етапі духовним потребам доби.

«Романізація» жанру оповідання виявилася в окремих зразках малої прози на тематичному і на формально-архітектонічному рівнях. Так, наприклад, оповідання «Шпоньчине життя і смерть» (1928) має подвійну будову: зовнішній сюжет складає життєпис болонки Зізі – Шпоньки, починаючи від народження й до загибелі під колесами трамвая. Усі зміни у соціальному статусі Зізі сприймає через ольфакторне поле: «У повітрі пахло тисячами кішок» [380, с. 71]. Оповідання О. Слісаренка, подібно до роману, складається з прологу, 9-ти частин із заголовками та епілогу. Реалістична канва оповіді, суб'єктивізм наративу цілком вкладаються в традиційну парадигму *психологічно-побутового оповідання*, модифікація якого полягає в ускладненні наративної структури та елементах життєпису / хроніки, що заповнюють змістовий простір роману.

Соціально мотивованою є «авантюрно-гумористична новела» (В. Агеєва) [2, с. 30] О. Слісаренка «Президент Кислокапустянської республіки» (1928), в якій іронічно відтворюючи реалії пореволюційної доби, змальовані типи «самопроголошених» сільських «президентів» і «сенаторів», котрі насправді обдирають селян. У реалістичний побутово-історичний текст включені елементи інших жанрів: літопису, розповіді головного героя про себе, публічної політичної промови, приватного листа. Така складна жанрова контамінація дозволяє активізувати увагу читача, псевдоурочистий пафос мовця оприявнює іронічне авторське ставлення до зображуваного.

Історія Максюті Максютовича Швайки, який здійснив невдалу спробу побудувати в Кислокапустянці «демократичну республіку», викликає сміх, проте авторові вдалося розкрити політичні проблеми доби: стрімку зміну влади, сепаратизм місцевих ватажків, свідоме повстанство і кримінальний бандитизм. На рівні графічної організації тексту впадає в око його фрагментизація, марковані підзаголовки частин тексту. Іронічність оповіді виявляє авторську позицію до зображуваної картини світу. Події багатьох Слісаренкових творів часто розгортаються «в найглухіших закутках Полісся, в богом і людьми забутих віддалених селах і хуторах, куди майже не доходять відгуки грандіозних подій у “великому світі”...» [2, с. 26]. У цьому сенсі творчість О. Слісаренка суголосна М. Хвильовому, О. Копиленкові, В. Вразливому та ін. Новаторство О. Слісаренка у побудові несподіваної, подеколи карколомної сюжетної лінії і розв’язки, увиразненої точністю психологічного малюнку, виявилось у новелах та оповіданнях 1920-х років. «Він бере якраз ті моменти, коли “спалахують” його герої падучими зорями на тлі визначних історичних подій», – визначив специфіку ранньої прози письменника О. Білецький [цит. за: 2, с. 25]. Екзистенціальний вимір буття людини у ворожому, хаотичному світі виявляється у межових ситуаціях, ситуаціях вибору героїв «Запалівської історії», «Президента Кислокапустянської республіки» та ін. Людина у вихорі революції – основна тема соціально-побутових новел та оповідань «В болотах», «Вихор у затишку», «Душа майстра», «Шість сотень», «Позолочене оливо» та ін. Героями творів є здебільшого селяни, іноді інтелігенція: учитель і академік («Ювілей учителя»), художник («Драма в темному коридорі»).

О. Білецький підкреслював, що Слісаренко «першим з молодих прозаїків порушив питання про сюжетність» [31, с. 158]. Сучасники нерідко порівнювали письменника з американським белетристом О’Генрі. Їх споріднювали тяжіння до пригодницької фабули, динамізм розгортання сюжету, несподівані розв’язки, проте Г. Майфет рішуче заперечував проти їх ототожнення [275]. «О. Слісаренко – справді зачинатель пригодницької, гострофабульної новели, з іронічною

оповіддю» [435, с. 396]. Однією з кращих у доробку письменника вважається *пригодницько-авантюрна новела «Крючковар» (1924)*, сповнена карколомних сюжетних поворотів, пригод і небезпек. Особливе місце даного твору не лише в доробку О. Слісаренка, але і в новелістиці 1920-х років загалом визначається тим, що письменникові вдається з допомогою точних і влучних деталей, розмовних елементів, вкладених в уста селян, змалювати складність політичної ситуації в Україні, а інтелектуальні двобої між персонажами-антагоністами демонструють розширення жанрових меж малої прози, її драматизацію.

Осібне місце в творчому доробку О. Слісаренка посідають його ранні *психологічно-символістичні етюди «Надія» і «Горе» (1918)*. Перший етюд позначений поетикою символізму – жebraчка лагідно дивилася на двох синів: «Діти несли маленькі оберемки трісок, і постаті їх хилилися, як у матері. Вони удавали, що несуть важкі дрова, і раділи хорошою дитячою радістю – вони працювали! ... І розгадалося таємне світло на дні погаслих очей. У глибині очей було прозоре джерельце Вселюдської Надії на Майбутність» [380, с. 58]. Антиномія холодного байдужого Міста і душевного тепла Матері розглядаються як опозиція метафізичної дисгармонії і гармонії. Заголовок символістського етюд корелює з графічним виділенням ключових смислових концептів (надії, майбутнього). Настроєво протилежним до цього твору є експресіоністичний етюд «Горе», надрукований в тому ж числі «Літературно-критичного альманаху» за 1918 р. Нанизування звукових деталей творять образ смерті – конаюча від голоду болонка виє від розпачу, що не може врятувати цуценят: «Вона конала тілом і зотлівала душею на огнях матернього горя...» [380, с. 59]. Аудіальні образи («тонке павутиння зойків», «тоненька нескінченна нота, повна невимовної розпуки») творять експресивно сугестивну картину горя і безвиході. Обидва твори об'єднує образ Матері, що в контексті є синонімічним образу гармонії, людяності. Тож загибель собаки в другому творі есплікується на загибель морального, духовного начала у світі: «...Зрозумів я, що споріднювало мою душу з темною душею пса...» [380, с. 59]. Мотив беззахисності і покинутості, творений

текстом і підтекстом, проектується на екзистенційний мотив ворожості світу до людини.

Найбільш дієвим засобом подолання внутрішнього і зовнішнього хаосу письменник уважав гумор. Критика 1920-х років вирізняла новелу О. Слісаренка «Сотні тисяч сил» (1925), в якій засобами гумору і гіперболи накреслені грандіозні плани по розбудові глухого поліського села Личаків – «Української Каліфорнії». Типологічно «професор» Шахринський виявляється близьким до пана Коростенка з оповідання В. Винниченка «Малорос-європеєць». В. Агеєва вказує на типологічну близькість новели до «Кафедри філантроматематики» О'Генрі. Додамо, що авантюрна вдача Шахринського нагадує образ Остапа Бендера з роману І. Ільфа і В. Петрова «Дванадцять стільців».

Починаючи з «новели акції» (І. Денисюк), О. Слісаренко переходить до розробки жанру *психологічної новели* («Душа майстра», «Камінний виноград», «Авеніта», «Бунт»). Наративна структура змінюється від першоособової до третьоособової, об'єктивація художнього простору відбувається завдяки введенню пейзажних замальовок, ліричних відступів. Екзистенційна проблематика нерідко втілюється з допомогою складних психологічних конфліктів і трагедійного модусу художності.

Одним із найтрагічніших творів О. Слісаренка В. Агеєва називає «Горбате життя» (1932) [2]. Трагічний модус художності моделюється О. Слісаренком також у «Полуді», «Ігумені і князі». Неореалізм Слісаренкових новел був високо оцінений О. Білецьким: «Запах життя в оповіданнях нашого автора сильніший від запаху літератури» [31, с. 160].

Неореалістична парадигма малої прози 1920–1930-х рр. репрезентована десятками талановитих творів І. Андрієнка, О. Копиленка, П. Панча, В. Штангея та ін. Але, на нашу думку, у цій когорті одне з чільних місць правдиво належить лідерові «Плугу», активному громадському діячеві, талановитому редакторові Сергієві Пилипенку (1891–1934), якого критика позиціонувала як опонента

М.Хвильового. Проте, за влучним висловом Ю. Шевельова, незважаючи на суперечки, вони мали багато спільного: обидва опікувалися, «як краще зберегти українську самобутню культуру і самобутність взагалі... <...> З цього погляду найзапекліші супротивники, олімпієць Хвильовий і масовіст Сергій Пилипенко, належали до одного табору, і це по-своєму оцінило НКВД, коли заповзялося знищити і прихильників Хвильового, і Пилипенка з його послідовниками» [464, с.292].

Рецензії на байки й оповідання письменника писали Б. Якубський, М.Доленго, М. Яшек та ін. Після розстрілу письменника у 1934 році його ім'я старанно стиралося із пам'яті нащадків, згадувалося тільки побіжно. Художній світ, витворений С. Пилипенком, досі належно не поцінований. Спогади, штрихи до портрета, стильові та інші зауваги про митця містяться у працях Т. Гундорової, М.Ільницького, О. Мукомели, М. Шкандрія, Р. Мельниківа [330].

Творчий набуток С. Пилипенка складають кілька збірок байок та збірки оповідань «Скалки життя» (1925), «Кара» (1927), «Любовні пригоди» (1927), «Під Черніговом» (1927), «Тисячі в одиницях» (1929), «Острів Драйкройцен (З військового щоденника 1916 – 1917 рр.)» (1930) та ін. Більшість прозових збірок включала від трьох до десяти оповідань, але тиражі розходилися дуже швидко, тож збірки видавалися кількаразово великими накладками.

Дебютним у прозі С. Пилипенка є оповідання «Тисячі в одиницях» (1922). Заголовок твору вмотивовує кредо автора: писати про простих людей. Критик О.Ладен наголошував на таких індивідуальних рисах письменника, як наявність захоплюючого сюжету, доступність аудиторії: «В цій книжці широкий читач знайде простих, здорових людей, цікаву фабулу і збудований на несподіванках сюжет» [330, с. 22].

Тонке почуття гумору, соціальна гострота, спостережливість і майстерне володіння словом – усі ці властивості Пилипенкових оповідань приваблювали читача. Тим більше, що перед ним розгорталася цілком знайомі картини, відтворювалися нещодавно пережиті конфлікти. Наприклад, в центрі оповідання

«Кара» (1927) зображується буденна історія грабунку селянина бандитом, в якому він упізнає рідного племінника. Брат потерпілого Никон усвідомлює, що його син, став бандитом (алюзія з образом Чіпки Варениченка з роману Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»). Внутрішній моральний імператив спонукає батька власноруч убити сина. Психологічний стан героя змальований з допомогою романтично-пейзажного паралелізму: «Чорною галиччю думки кружляють, кракають. І голова Никонові здається гніздом гав'ячим, кострубатим, незугарним, із продувами між сяк-так покладених гіллячок. Холодне, чорне, непривітне. <...> Немає покою, немає розради...» [330, с. 68].

Тематика прози С. Пилипенка зосереджена навколо побутових, буденних проблем, позбавлена пафосу будівництва нового життя, епопейності чи монументальності. Навпаки, офіційна пафосність газетних кліше, так добре відома письменникові по редакторській роботі, іронічно знижується, пародіюється, як-от у творі «“Безпрізвищний” (Оповідання ударника)» (1932): «На суботники вирішили ми закликати організовану міську людність... <...> Уже другого дня комашилися тисячі робітників з індустріальних велетнів на численних коліях нашої вузлової станції і – нікуди правди діти! – крили нас без жалю найприкрішими словами за те, що покликати їх зуміли, а от достатньо струментів не настачили» [330, с. 101].

У жанровому відношенні спостерігаємо три типи творів: *соціально-психологічні оповідання і новели* («На хіднику», «Товариська послуга», «Поворот» та ін.), *іронічні твори* («“Безпрізвищний”») і *новели-анекдоти* («Друзі дітей», «Банда», «Скарб», «Любовні пригоди») [250; 251]. Письменник змальовує прості буденні ситуації, проте які завершуються неочікуваною розв'язкою. Анекдотичний пуант переводить серйозну, навіть драматичну ситуацію у комічну площину. Наприклад, у новелі «Банда» (1924) комендант цукроварні Трясогуз викликав міліцію з міста, думаючи, що на них напала банда отамана Чорного, а насправді йшли зйомки фільму, а «кулеметом» виявився кіноапарат. У новелі

«Гріх» (1926) оповідач почув за стіною готельного номера розмову «контрреволюціонерів», викликав НКВС, але виявилось, що насправді відбувалася репетиція драми В.Винниченка. У зразках малої прози С. Пилипенка переважає концентричний тип сюжету, коли між подіями встановлюються причинно-наслідкові зв'язки. Письменник намагається виявити глибинні конфлікти в суперечливій пореволюційній дійсності, актуальні для кожної людини.

Творчість Петра Панча (спр. прізви. Панченко) (1891–1978) традиційно розглядалася критикою як зразок радянської літератури. Письменникові, який належав до літературних організацій «Плуг», ВАПЛІТЕ, ВУСПП, вдалося уникнути розправи у 1930-ті роки, незважаючи на службу в армії УНР, що могло б стати приводом до репресій. Він залишився живою ланкою між поколінням «розстріляного відродження» і наступними.

Ранню малу прозу П. Панча складають збірки оповідань «Гнізда старі» (1923), «Поза життям» (1924), «Калюжа» (1925), «Солом'яний дим» (1925), «Мишачі нори» (1926). Перші твори письменника («Поза життям», «Бій преподобний», «У містечку Бе») позначені лише формуванням індивідуального авторського стилю, проте містили реалістичні замальовки побутового життя.

Соціально-побутове оповідання «Гнізда старі» (1923) розлого і докладно, у кращих традиціях української романтичної літератури, розкриває тему селянського повстання проти свавілля панства. В образі селянського ватажка Давида Кузьменка втілені кращі риси народного характеру – волелюбство, загострене відчуття справедливості. У сцені знищення маєтку Нерубацького він алюзійно нагадує Ярему Галайду в Шевченкових «Гайдамаках»: «Очі йому блищали, загострене руде обличчя ніби пашіло жаром. Він розривав купи багаття, підкидав його догори, запалював там, де гасло, й несамовито вигукував: – Все, все, дощенту, до останньої соломинки спалю! Дайте карасини, смоли!» [320, с.58]. Метафора «кривавий бенкет» у значенні бою стала традиційною ще від «Повісті минулих літ» і «Слова про Ігорів похід». Через мальовничі пейзажі і метафори

П.Панч відтворює драматичний перебіг громадянської війни, іноземну окупацію України німцями і австрійцями. Та у мирне артільне життя Кашівки повертаються привиди минулого – Павло Нерубацький вирішив оселитися на старому місці. Образ дороги через спалений панський маєток до громадського току символізує незворотність життєвих змін, що відбулися.

Оповідання «Гнізда старі», хоча і порушує традиційну в літературі цієї доби тему, але відзначається майстерністю письменника, який розкриває особисті і суспільні конфлікти з допомогою промовистих деталей, влучно дібраних лексико-синтаксичних засобів, поєднуючи романтичне піднесення повстання з реалістичними картинами панського свавілля. Романтична кінцівка, устремління Кузьменка в майбутнє, відповідає естетичним настановам часу, проте події і люди описані художньо переконливо і свіжо.

Події пореволюційної дійсності лягли в основу низки оповідань Олеся Досвітнього. Так, «Жебрачка» (1927) оповідає історію падіння і піднесення вдови партпрацівника, котра опинилася в тяжкій життєвій ситуації. Нарація-спогад дозволяє авторові вільно переміщувати часо-просторові площини. Тож після пригадування сцени знайомства оповідача з вуличною жебрачкою із дитиною на руках (подібний до образу «Мадонни на смітнику» І. Багряного) наратор вдруге зустрічається з красунею Оксаною та її хлопчиком через п'ять років. Разюча зміна зовнішності молодої жінки контамінується з внутрішньою її метаморфозою. Схожа сюжетна ситуація розгорнута в оповіданнях А. Любченка «Via dolorosa» (1926) та І.Андрієнка «Щастя людини» (1928). В останньому переплітаються два часо-просторових плани: у спогадах головного героя Коновича відтворюються драматичні події 1919 року, коли він врятував єврейську дівчину Соню від гайдамаків. А шість років потому, виступаючи свідком у суді, Конович з подивом упізнав у прокуророві Соню, а в обвинуваченому – того самого гайдамаку. Щаслива кінцівка (одруження Коновича із Сонею) врівноважує драматизм попередньої оповіді. Гомодієгетичний наратор надає оповіді необхідної емоційності, психологічної переконливості. Карколомність подій в особистому

житті оповідача доповнюється напругою і хаосом суспільного життя (негативна характеристика повстанців, гайдамаків, зображення виру війни на Правобережжі).

Олесь Досвітній (спр. прізви. Скрипаль–Міщенко) (1891–1934) є одним із кращих українських письменників 1920-х рр. Участь у Першій світовій війні і революційна діяльність, сповнене карколомних пригод і небезпек життя (перебування в Киргизії, Китаї, США, Польщі, нелегальна пропагандистська діяльність, обмін резидентами між НКВС і польською дефензивою) живило творчу уяву письменника численними сюжетами. Дебютними стали написані у 1920 році оповідання «Розкаєння» і «Чия віра краща?» (1920). Перебуваючи в гущі громадського і мистецького життя, О. Досвітній створив низку оповідань, повістей, романів. За життя митця рецензії на його твори писали О. Білецький, М. Доленго, В. Коряк, Г. Майфет, М. Хвильовий, Ф. Якубовський та ін. Наукове осмислення творчості письменника актуалізувалося після 1991 року: літературний портрет створив Вал. Шевчук [465], романістика письменника привертала увагу М. Васьківа, Г. Степанової, О. Філатової [438].

Екзистенційні проблеми ворожості світу до людини знайшли відбиток в оповіданні О. Досвітнього «Сірко» (1928). В сюжеті розкривається чорний бік людської природи, аморальне начало в людських душах: селяни спокійно споглядали, як зграя псів розриває професора-дивака Свирида Онуфрійовича. Жоден із присутніх не прийшов людині на допомогу, навпаки, коли постріли з браунінга професора зупинили жакливу собачу вакханалію, «рудий» селянин добив жертву ціпком. Реалістичне оповідання «Сірко» розкриває глибоку моральну кризу, деградацію пересічної людини внаслідок знецінення людського життя взагалі, через образи селян художньо моделюється хаос буття. Правдиве зображення звиродніння особистості, що виявилось не викоріненим і через десять років по революції, розглядався критикою як політичний виклик.

Громадсько-політична діяльність О. Досвітнього мотивувала сюжетоцентричність його прози. Публіцистичне начало, притаманне його художньому мисленню, реалізувалося в збірці «Нотатки мандрівника» (1927).

Власні спостереження за життям і побутом народів Сибіру і Далекого Сходу детермінувало появу творів «Місіонери», циклу «Чжунгожень» (1922), що включав сім творів, де змальоване життя китайців. Психологічне оповідання «Місіонери» з традиційною в реалістичній традиції темою соціальної нерівності (бідняк Фі Туан покохав вихованку місії Гумо Дзі, яку продають за значну суму негідникові Шіу Фангу) доповнюється національними і релігійними мотивами. Протиставлення буддиста Фі Туана католичці-місіонерці Жанні лежить не в теологічній, а в морально-етичній площині: «Коли їх били, мати Жанна, одвернувшись, благочестиво молилась богу...» [120, с. 418]. Фінальна розправа над молодими людьми переконує читача: «Ні... нема ніякої віри кращої» [120, с.418]. Китайську тему продовжує і триптих «Він і вони» (1924), нарис «Там, де живе тюнгуй» (1925).

О. Досвітній розробляв тип «новели акції» (І. Денисюк). Подієвість у його малій прозі, на відміну від класичного способу третьоособової нарації, модернізується, що відбилося в перших творах «Місіонери» («Чия віра краща?») (1920) і «Розкаєння» у монологічній формі викладу. Сюжетами творів стають виняткові події, як-от, наприклад, вбивство царського міністра Столипіна провокатором Богровим у київському театрі («Розкаєння»).

Реалізоцентричність малої прози О. Досвітнього сприяла глибокому художньому аналізу кричущих соціальних і морально-етичних проблем сучасності, репрезентувала подальший розвиток неореалістичної течії у вітчизняній літературі.

Доля ще одного талановитого письменника-реаліста Дмитра Бузька (1891–1937) і донині має чимало білих плям [139, с. 80–82]. Захоплено сприйнявши звістку про Лютневі події 1917 року, він негайно повернувся на батьківщину з еміграції, брав активну участь у політичній боротьбі на боці партії лівих есерів. Пізніше виконував обов'язки аташе в Данії, брав участь у розгромі банди Заболотного, що послужило сюжетною основою для написання повісті «Лісовий звір» (1923). Успіх дебютної книжки окрилив, Д. Бузько переїжджає до Харкова і

палко віддається творчості. У нього з'являється ще одне захоплення – кіно (працював редактором у ВУФКУ). У липні 1937 р. на загальних зборах Одеської письменницької організації письменник дозволив собі необачно обмовитися, що, мовляв, помилок можуть припускатися всі, в тому числі і «великий і мудрий Сталін» [139, с. 81–82]. На тому ж засіданні його виключили з СПУ, а через три місяці арештували, звинувативши в контрреволюційній діяльності і петлюрівщині. 14 листопада 1937 р. він був розстріляний.

Жанровий спектр творів Д. Бузька доволі широкий: він написав низку кіносценаріїв, повістей і романів («За ґратами» (1930), «Чайка» (1929), «Голяндія» (1929) та ін.). Незважаючи на реабілітацію 1957 р., перевидання романів і повістей у 1971 і 1991 рр., творчість письменника наразі не стала предметом глибокого наукового вивчення.

У межах нашого дослідження зосередимо увагу на збірнику малої прози «На світанку» (1930) [40]. Він складається з оповідань «Джерело св. Паски», «На світанку», «Ціною крові», «Хто він?», «Вночі», «Аста Нільсен», «Життєва помилка Миколи Клена». Письменник розвиває жанр авантюрно-пригодницького оповідання, з гострим конфліктом, динамічно побудованим сюжетом, неочікуваною (іноді передбачуваною) розв'язкою. Джерелами для зразків малої прози слугували автобіографічні факти насиченого життя митця: дія в «Асті Нільсен» відбувається в Данії, де перебував автор, оповідання «На світанку» і «Хто він?» змальовують втечі революціонерів з тюрем і каторжних пересильних пунктів, оповідання «Ціною крові» розкриває напівголодний побут студентів (сільська дівчина Марійка, щоб допомогти хворій матері, виступає донором крові).

В оповіданні «Джерело св. Паски» конфлікт розгоряється між служителями церкви – отцем Миколою і титарем Хомою Гордійовичем. Перший – чесна і порядна людина, справжній духовний пастир. А другий розробив план шахрайства – показати пастві чудо, начебто прозріє сліпий селянин Сай. У результаті протиборства між священиками гине вихованка отця Миколи Олена,

вбита селянами під час явлення «чуда». Біля тіла Олени отець Микола «випустив Саєву руку, щось хотів сказати й раптом, жбурнувши від себе хрест, почав рвати на собі ризи. ...За півгодини, як свічка, горіла стара сільська церковка» [40, с. 87]. Розв'язка оповідання деякою мірою автобіографічна: після подібного випадку батько Д. Бузька, сільський священник, утратив віру і наклав на себе руки.

Соціальний критицизм гостро виражений в оповіданні Д. Бузька «По щирості», уміщене в альманасі «Квартали» (1924). Маргінальний тип людини (колишній сільський парубок Сайгак, який працює у місті на заводі) зазнає внутрішніх змін під впливом кохання до Галини. Повернувшись у рідне село, він з прикрістю помічає, що «прогула революція – все потрощила» [173, с. 58]; «У преднезама хата – куди куркулям. А добра – на всіх незамів вистачило б. Комсомол – хлопці від набору ховаються: собак підстрелюють, бешкетують» [173, с. 66]. Сайгак, подібно до Давида Мотузки у «Бур'яні» А. Головка, відновив соціальну і політичну справедливість, навів лад, але на нього вчинено замах, поранено. Загалом же твори Д. Бузька позбавлені глибокого психологізму, у формальному аспекті не вирізняються особливою оригінальністю, проте цікаві з точки зору розгортання сюжету і як віддзеркалення часу і висунутих ним проблем.

Реалізоцентричність характерна для індивідуального стилю Гордія Коцюби (1892–1938), активного члена «Гарту» (1923–1925), ВАПЛІТЕ (1925–1927), «Пролітфронту» (1930–1931), Спілки письменників України (1934–1938). Він був розстріляний у Харкові 17 грудня 1938 року. Реабілітований 28 грудня 1957 року [139, с. 272–274]. У 1920–1930-ті роки вийшли збірки новел і оповідань «На межі» (1924) [200], «Біля гудків» (1925), «Свято на буднях» (1927) [201], «Змова масок» (1929), «Чекання» (1929), «Бронзові люди», «Дніпрові саги», «На терезах», «Облога шахт» (1931), «Дорога змагань» (1932), романи «Нові береги» (1932), «Родючість» (1934), «Перед грозою» (1938).

Трагедійний модус художності (В. Тюпа) репрезентований оповіданням «Мати» (1924), в якому знову оживають події громадянської війни. Стара

Козарівна щоночі згадує, як козаки прийшли і забрали її єдиного сина Гаврилка. Вранці мати знайшла закатованого сина за селом. І з того часу втратила сон. Туга жінки настільки сильна і невтолима, що розростається до символу Богородиці. Страждання матері передані з допомогою засобів лексико-синтаксичної експресивності, що доповнюють психологічну достовірність і реалістичність її образу: «А ніч була така довга. Зо всіх кутків повилазили, здавалось, страховища й плазували навколо неї. <...> У полі за селом біля шляху на місто лежав він, роздутий, із зв'язаними руками, з лицем, схиленим набік...» [200, с. 26]. Горе матері безмежне: «Сльозами обильними, скорбними, хотіла, здавалось, виплакати своє горе. В безмежній тузі, голосно вимовленій, шукала полегкості для наболілої душі» [200, с. 28].

Головний герой оповідання «У незнаний світ» (1923), Сашко, шукає справедливого життя, що «там десь за голубим обрієм мріє» [200, с. 33]. Створений у традиційно романтичному ключі, цей твір приваблює імпресіоністичним пейзажем, що нагадує образи М. Коцюбинського і П. Тичини: «Пахла тоді земля гострими соками, а в повітрі бриніла мелодія. Крізь простори неначе проходили струни, тонкі, незримі, – а хтось дотиком торкався їх» [200, с.30].

Соціальним критицизмом позначені новели «На межі» (1924), «Свято на буднях» (1927), «Біля гудків» (1925). Головний герой останнього, Федір Іванович Ніжинський, дрібний службовець, за чесну відповідь в анкеті «кому роблю, тому і служу» був переведений на нижчу посаду. Побутові умови значно погіршилися, Ніжинський гірко роздумує: «Революція?! – й морщить лоб, вигадали... хаос якийсь, от що! Панами усі захотіли стати, в начальники полізли, молокососи. Йому в бабки ще грати, а він, дивись, вже командує, і хочеш, щоб був якийсь толк – шукай вітра в полі. – Хаос, хаос один!» [201, с. 70]. Зацьковане становище Федора Івановича, його мікросвіт, переживання, прагнення – усе це нагадує гоголівського Башмачкіна. Проте, на відміну від попередника, в образі Ніжинського відчутні вже і модерні тенденції – в оповіданні намічені

екзистенційні мотиви страху, ворожості навколишньої дійсності, самотності, трагічного переживання героєм відчуження від світу: «І здається – не морок нічний стоїть, а хаос безпросвітний розлігся» [201, с. 73]. Мотив холоду і сну символічно співвідносяться з небуттям, що підтверджується розгубленою реплікою Федора Івановича до чергового по станції Пічугіна: «То, може, скажете, час вмирати?» [201, с. 72]. Навіть дружина Катерина не може нічим зарадити – вона байдуже радить чоловікові «заснути і зігрітися». Тобто головний герой опиняється в центрі хаотичного вихору, з якого немає порятунку. Ці мотиви інтегрують дане оповідання в модерністичну парадигму. Глибокої психологічної розробки образу Ніжинського ми не подибуємо, але загалом оповідання цілком оригінальне і прикметне з точки зору соціальної критики та синтезу неореалізму з елементами екзистенціалізму.

Хаос і кров громадянської війни художньо переконливо відтворювали Г.Брасюк, В. Вразливий, О. Копиленко, А. Любченко та ін. Події в оповіданні І.Микитенка «Нуник» (1923) відносять читача до 1918 року, коли після Брестського миру Україна опинилася під німецькою окупацією. Знищення над місцевим населенням відбувалося при активному сприянні військових сил гетьмана Скоропадського. Натуралістично достовірно описано катування євреїв німецькими окупантами: «На возах сині, пошматовані, заюшені люди. <...> А одного старого понесли в рядні. А спідсподу, прямо в гарячу порохню, капала на дорогу чорна густа кров. Я побачив – то був Нуників двоюрідний дядько. Він лагодив годинники і мав велику сім'ю» [288, с. 10]. Катування Нуника, його мученицька смерть асоціативно зіставляються з хресними муками Месії: «Синьо-червоні смуги надулись на шкірі, як гадюки, напухли і лопнули. Виступила густа червона роса» [288, с. 13]. Нуник залишився один у батька – трьох його братів розстріляли козаки. Він прийняв мученицьку смерть, щоб врятувати батька: «Годі свистіло довго, безупинно, ритмічно. І до дошки прилипали шматочки м'язів з волоссям. А в повітрі – нелюдський дикий зойк і ревище...» [288, с. 15]. В оповіданні немає активної дії, якогось особливого вчинку, головний герой

позбавлений якихось виняткових рис або дій. Він – звичайна «маленька людина», що опинилася в епіцентрі диявольської стихії і не може вирватися з неї. Простота і стриманість оповідача, введення дрібних деталей (очі у Нуника, «як у теляти, в якого щойно зарізали матір», криваві шматки людської плоті на нагайках німецьких солдат) справляє експресивно сильне враження на читача.

Репрезентантом неореалістичної тенденції у малій прозі пореволюційного десятиліття став член літературних об'єднань «Плуг», «Гарт», ВАПЛІТЕ, Пролітфронт Олександр Копиленко (1900–1958). М. Зеров слушно називав його «письменником з живим спостереженням, з хистом, з перспективою розвитку» [147, с. 589]. Ранні збірки О. Копиленка засвідчують його небуденний талант у сюжето- і характеробудуванні, мистецьку вправність. Упродовж 1920-х років вийшли збірки «Штурма» (1923), «Кара-Круча» (1923), «Іменем українського народу» (1924), «Весела історія» (1925), «Македон Блин» (1925), «Сенчині пригоди» (1926), «Твердий матеріал» (1928), окремими виданнями з'явилися оповідання «Мати» (1927), що увійшло в збірку 1928 року, «Леза (епізод боротьби червоного загону з білими офіцерами в 1919 р.)» (1927).

Соціально-психологічне оповідання О. Копиленка «Мати» (1927) можна назвати одним із творчих здобутків молодого письменника. У творі переплітаються два часо-просторові плани – жахливий спогад про єврейський погром, жертвою якого стала 16-річна Двоя, та її безрадісне життя у підвалі на околиці Києва з сином Хаїмом. Амбівалентні почуття матері до потворного і розумово відсталого сина виписані автором з великою майстерністю: вона ненавидить дитину, народжену від гвалтівника, що постійно нагадує їй про перенесені муки, і водночас в душі Двосі спалахує жаль до нещасного сина. Портрет Хаїма (диспропорційне тіло, горб, божевільні очі, його звичка жувати все, що трапляється – папір, речі, які Двоя перешиває) нагадує портрет Квазімодо з роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері». Асоціативні зв'язки з французьким романом продовжені і в протиставленні Двосі (паралель до Есмеральди) та Хаїма (Квазімодо). Однак у В. Гюго антиномія краси / потворності

розгортається у площині кохання, а в оповіданні О. Копиленка – це амбівалентне почуття материнської любові і ненависті. Двося не віддала Хаїма до притулку, не викинула на вулицю, як їй радили, натомість була змушена покинути рідне містечко, щодня захищала сина від жорстоких жартів сусідських дітей. Але водночас вона нещадно біла і проклинала хлопчика. Реалістичний план оповіді (опис єврейського погрому) синтезовано з романтичним (мотив таємниці народження Хаїма, яку Двося розповідає Берті), проте в оповіданні домінує експресіоністична поетика. Кульмінацією твору є момент, коли Двося впізнала у респектабельному непмані Макарові Степановичу колишнього отамана Шкурина, тобто батька Хаїма. Ця зустріч викликала глибоке психологічне потрясіння в жінці: вісім років тому вона принесла себе в жертву – витягла чорний жереб і пішла наложницею до отамана під час погрому задля порятунку родини, але погромщики не дотримали обіцянки і знищили всіх: «Від нього так тхнуло людською кров'ю і трупом, що я задихалася... Потім я дізналася, що всіх наших порізано» [189, с. 43]. Тепер він прийшов наймати жінку на роботу.

Зустріч батька з сином – один із найбільш напружених і талановито описаних епізодів у творі. Страх колишнього отамана перед викриттям змішується з огидою до потворного каліки і бажанням заволодіти гарною жінкою. Розв'язка твору є несподіваною – у нестямі Двося ненавмисно задушила сина, що стало виходом із глухого кута для всіх: вона пішла в служниці до Шкурина-Бандури і позбавилася сина-каліки. Відтак колишній кривавий кат стає респектабельним радянським громадянином, а жертва погрому повсякчас піддається новій моральній нарузі, допомоги їй чекати даремно. Таким чином, О.Копиленко викриває пристосуванство колишніх злочинців до умов мирного життя при прямій підтримці держави. Тема єврейських погромів продовжена в експресіоністично-натуралістичній новелі О. Копиленка «Дитина» (1924).

Оповідання «Під тягарем» (1926) порушувало важливу морально-етичну проблему адаптації колишніх червоноармійців до зміни соціальних умов і настанов часу: «Думав: перед ним повинні відчинитися всі двері і пропустити

його вперед, у перші лави. ... Але люди поспішали, відповідали, грубо й через плече, і перед самими його мутними очима зачинялися двері» [189, с. 102–103]. Безвихідь, в якій опинився вчорашній герой, посилювалася зустрічами з колишнім поручиком Різниківським, з яким Матвій мав конфлікт ще в період Першої світової війни. Тепер вони зустрілися – колишній член ревкому, хворий на малярію Матвій і колишній поручик, нині шанований радянський чиновник Різниківський. Злам у душі Матвія відбувся у той момент, коли з розпачу, що захворіла мала Олеся, а в хаті немає й крихти хліба, він увірвався в квартиру Різниківського і відібрав гроші на ліки. Дитина померла, але злодій Муха, який перший прийшов на допомогу родині, слушно зауважив, що «програма в нас однакова, браток». Отже, в умовах пореволюційної дійсності герой громадянської війни під тиском обставин перетворюється на звичайнісінького злодія. Його моральне падіння продовжувалося, що типологічно наближує образ до образу Чіпки Варениченка з роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика. Та на відміну від попередника, персонаж І. Копиленка не був «правдошукачем», а просто слабкою людиною, позбавленою принципів і моральних орієнтирів. Фінал твору є відкритим (міліція прийшла арештувати злодія Муху), але доля інших персонажів – Марії і Матвія цілком передбачувана – вони не покинуть злодійське життя. Отже, даний твір можна розглядати як зразок соціально-психологічного реалістичного оповідання, де художньо відтворюється процес деградації особистості.

Заголовок оповідання О. Копиленка «Ессе homo» (1923) у перекладі означає «це людина» – це слова Понтія Пілата про Ісуса. О. Копиленко будує оповідь від гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації («зацікавлений свідок»), для якого «революція – це музика», про Тараса, для якого «революція – це життєва проблема» [187, с. 55]. В уста Тараса, якого виключили з партії, автор уклав концептуально важливі думки: «На його думку, революція засіяла болячками усю нашу країну: поруйнувала будинки, позапльовувала, позабруднювала міста – немає грошей. Але разом із тим кожне повітове місто

мало свою газету, декілька політосвітів, десятки культкомісій, а не мали паперу писати десятки “входящих” та “ісходящих”. Революція – це стихія, смерч, шквал, а ми в двадцятому році мусимо все робити точно – скрізь потрібна математика, формула, точний облік» [187, с. 61]. Ці рядки зберегли свою актуальність і нині.

Оповідання О. Копиленка «Будинок, що на розі» (1923) має концептуальний характер з точки зору порушених у ньому проблем: життєвих цілей різних верств населення, результатів пореволюційних змін і подальших перспектив розвитку суспільства. Будинок алюзійно загадує Вавилонську башту – дозволяє зробити аналітичний зріз суспільства в цілому. Маргінальність головних персонажів Сергія і Лізи репрезентують життя «без перспектив, без будучини» [189, с. 123]. Соціальний песимізм, виражений в оповіданні, став органічним наслідком завершення доби «горожанських війн», коли реальних змін на краще не спостерігалось.

Побутові ситуації українського життя 1920-х років реалістично-правдиво, подеколи сатирично і дотепно змальовував письменник старшого покоління Калістрат Анищенко (1885–1929), дядько по матері Григорія Косинки, який писав під псевдонімами Онікей, К. Вінже, криптонімом К.А. Перша збірка «Оповідання» вийшла 1918 року, письменник був членом «Плугу», друкувався у часописах «Червоний шлях», «Всесвіт», «Нова громада», окремо вийшли збірки «Мироносиці» (1926), «Баланс» (1927), «Килина» (1929), нарис «Мандрівка до південного бігуна» (1929), «Побачення» (1929). Як слушно зазначав у некролозі Г.Косинка, «...Анищенко належав до тих скромних творців, що їх іноді незаслужено обминає критика, але які часто-густо мають читача свого без галасу; він належав до письменників, що творять корисні й соціально цінні речі десь осторонь від виру літературного життя. Але це не зменшує їхньої ваги в літературному процесі» [135: 1926, № 6, с. 122]. В Інституті рукопису НБУ ім. В.І. Вернадського зберігається архів К. Анищенка, де містяться не лише біографічні відомості, але й рукописи драматичних та прозових творів російською й українською мовами, публіцистика, що потребують подальшого вивчення.

Збірку «Баланс» (1927) складають одинадцять оповідань [13]. Письменник продовжує кращі традиції реалістичної прози кінця XIX ст., розгортаючи перед читачем міські і сільські картини життя, психологічно достовірно виписуючи людські типи, вміло розгортаючи образність шляхом ретельного добору засобів виразності. У «Зустрічі» спостерігаємо типологічну схожість образу оповідача з Раскольніковим із роману Ф. Достоєвського «Злочин і кара»: вигнаний через безгрошів'я з університету, близький до божевілля від голоду, він робить моральний вибір між падінням і дотриманням християнських заповідей: «З кожним моментом я сам помічав, що лечу в безодню морального здичавіння і тупості. Інколи в голові моїй роїлись дикі фантастичні плани: убити кого-небудь, ограбувати, дістати грошей і... скінчивши університета, почати чесне життя» [13, с. 44]. Доведений до відчаю, юнак здійснює замах на самогубство. Художнє вирішення морального конфлікту розгортається у форматі психологічного реалізму, твір близький до класичної традиції XIX століття.

Найкращим у збірці є оповідання, винесене у заголовок збірки: Федір Макарович Кислиця, інспектор кооперації, отримав наказ скласти баланс села Вакулівка. Небезпека цього простого завдання полягала в тому, що у долині між селами на людей постійно нападали бандити. Кислиця теж не уникнув допиту «лісовиками» у темному льосі. Проте йому, на відміну від багатьох, вдалося уникнути розстрілу. Прибувши у Вакулівку, він розмовляє із місцевими кооператорами і з'ясовує, що магазин порожній, у ньому залишилися два пужална і один хомут. Вакулівський кооператор Гарбуз скаржиться, що давно бракує найнеобхідніших речей – тканини, солі, гасу, сірників тощо: «Була одна надія на кооперацію, та й вона луснула... Була надія на землю – колхоз забрав... Ну-у, хоч тікай світ за очі» [13, с. 23].

Складання «балансу» (насправді – чиста формальність, оскільки Кислиця мав лише початкову грамоту, а про бухгалтерську звітність і не чув), є основним сюжетним «гачком», який, з одного боку, є рушієм сюжету, а з другого, відіграє роль яскравого способу соціального викриття: «Сіла собі інструкторська колегія

за стіл, запалила люльки і, не рипаючись за двері, склала такий план заготовчої кампанії, що в центроспільці аж заплямкали... За тим планом Окуличівський район міг прохарчувати, зобути, зодягти й медом нагодувати не менше за половину радянських соціалістичних республік і взамін одержати «за розкладкою» один вагон справжніх костромських личаків та два мішки дерев'яних гудзів для даремного розподілу між населенням» [13, с. 6].

К. Анищенко наводить два варіанти балансу – спочатку справжній:

Баланс Вакулівського єдиного споживчого товариства	
Актив:	
Майно – два пужална і старий хомут	
Паї – були та загули	
Гроші – які саме?	
Товари – спитайте чеченців перехожих	
Разом – дуля.	
Пасив:	
Власного капіталу – вошива очкурня.	
Прибутку – набули струп на всю голову.	
Резерви – Беркові штани	
Позики – у старій кози пранці	
Разом – дуля.	

І другий, офіційний варіант:

Актив:	Пасив:
Майно – 2.000 000 000	Власного капіталу 4 000 000 000
Паї – 100 000 000	Прибутку 50 000 000
Гроші – 2. 000 000 000	Резерви 50 000 000
Товари –1 700 000 000	Позики – 1 700 000 000
Разом: 5 800 000 000	Разом 5 800 000 000

[13, с. 24–25]. Скибка признається: «Насправді не те сала, а й олії не маємо» [13, с.27]. Проте разом із Гарбузом «треба брехати докупи», щоб отримати в кредит хоча б «крату для мужеського і женського населення» [13, с. 26–27]. Подібне викриття «світлого майбутнього», звичайно, не могло не викликати реакції з боку

критики – К. Анищенка звинувачували у «підкуркульництві» та інших гріхах. Іронія і влучність деталей, глибоке знання народного життя є рисами індивідуального стилю письменника.

Критика неорганізованості і безгосподарності нової влади на селі звучить також в оповіданнях П. Крижанівського «Ревізія» (1929), В. Алешка «Моторний» (1931) та ін.

Однією із «затінених», проте талановитих постатей літературного процесу 1920-х років є Антін Дикий (1900–1937). Про нього є лише згадки у біобібліографічному словнику А. Лейтеса і М. Яшека «Десять років української літератури (1917 – 1927)», а також у Смоличевій «Розповіді про неспокій». А.Дикий розвивав кращі традиції українського реалістичного мистецтва. Оповідання «Кирило Стрюк» (1932) у своїй структурі включає «голос автора» і «голос» головного героя – блискучого оповідача, котрий майстерно вміє оповісти про бойові будні своїх товаришів. Він щедро використовує метафори і гіперболи, фантазує («бреше так, що вода в Дону стає» [107, с. 11]). Проте всі в ескадроні люблять його за добре серце, дотепність і сміливість у бою. Пригоди Кирила Стрюка розпочалися, коли він надумав повезти на гостинець пораненому ескадронному у Царицин мішок кавунів. Сповненим пригод виявився шлях до Царицина і назад, коли замість рідного полку Стрюк пристав до якоїсь вдови, а потім переховувався, боячись розстрілу за дезертирство. Подорож завершилася щасливо – Кирило повернувся в рідний ескадрон, був кашоваром, навіть здійснив подвиг: замінив біля кулемета вбитого товариша, підтримавши наступ своїх.

Значну частину оповідної структури твору складають розповіді головного героя. «Сказова» манера нарації, вживання розмовних форм (*перелазю, офіцерня, поперелякувати, товаришочки*) надають достовірності, створюють ілюзію живої розмовної мови, скорочують дистанцію між героєм і слухачем / читачем. Можна з певністю стверджувати, що в даному творі А. Дикий розвиває традиції «Народних оповідань» Марка Вовчка, коли неповторна сказова манера розповідача виконує функцію індивідуалізації персонажа і задає «кут зору», ракурс охоплення і

зображення дійсності. Письменник широко використовує засоби комічного, подає несподівану розв'язку: емоційно яскраву розповідь про те, як він героїськи знищив дві хати з білогвардійцями, Кирило завершує сакраментальним «і тут я... прокинувся». У фіналі оповідання, незважаючи на смерть героя, знімається не лише трагізм, але й драматизм ситуації: загибель «маленької людини» у вирі війни – річ звичайна, на думку автора, тому на могилі Стрюка його бойові побратими і командир присягають боротися далі.

Тематика творчості талановитого письменника-реаліста Василя Вразливого (спр. прізви. Василь Штанько) (1903–1937) торкалася проблем пореволюційної дійсності (збірки оповідань «В яру» (1924), «Земля» (1925), «Вовчі Байраки» (1929), «Молодість» (1929), «Шість оповідань» (1930)). Тематика ранніх новел та оповідань письменника розкриває боротьбу за владу на селі в добу національно-визвольних змагань, а також демонструє соціальні конфлікти у місті періоду непу. Як слушно зазначав літературознавець В. Мельник, «привернув увагу В.Вразливий найперше умінням у новелістичній формі вибудовувати напружений сюжет, нерідко вдаючись до засобів авантюрної прози: раптові пригоди, переслідування, а то й убивства; насичені діалоги героїв, лаконічно окреслені характери» [156, с. 323–324]. Індивідуальний стиль письменника позначений синтезом неореалістичної основи з експресіоністичними елементами.

Забутим нині, але відомим у 1920-ті роки був Гордій Брасюк (1899–?), виходець із багатодітної селянської родини з Житомирщини (тоді Волинська губ.) Лютневі події 1917 року він зустрів захоплено, а жовтневий переворот вважав «кривавою революцією». Ставлення Брасюка до подій тих часів зафіксовано на позовклих сторінках справи № 6852 Державного архіву Запорізької області, де у протоколі допиту від 6 липня 1941 року записано: «Я стояв за самостійну Україну, за Україну без протекторату будь-якої держави. Я не бажаю бачити радянської влади, але не проти рад, лише щоб ці ради були без більшовиків...» [392]. Нетривале перебування в армії УНР, потім у петлюрівському війську також склали пункти обвинувачень проти нього. Відтак 1930 року був арештований

уперше і засуджений до 5 років ув'язнення. 27 червня 1941 року арештований вдруге, вироком було 10-річне позбавлення волі. Місце і час смерті письменника досі залишаються невідомими. Реабілітація до нього прийшла набагато пізніше, ніж до побратимів по перу, – аж у 1989 році.

Синтез реалізму з модерністичною поетикою репрезентує оповідання Г.Брасюка «Сни і дійсність» (1925). Твір не має традиційного сюжету, натомість складається із марень хворого на тиф, з примхливої гри свідомості із забуттям, що утворює незвичайну сюрреалістичну картину: «Зашуміло в голові, забухало в скивицях, і ось: вперекидьки ходять стіни палати, стеля й підлога валиться, я хапаюсь за останню й сам готуюсь перекинутись, але підпирають в боки і в живіт шаблі, а декілька конфедерованих жовнірів танцюють навкруг, оскалюючи зуби, як на мервецькому великодні. <...> Прокляте життя, проклята стихія, хаос... Ей! Хто дужий? Ловіть мене в просторі, затримайте вихор...» [37, с. 3]. Мотив вихору тут має подвійну семантику: в прямому сенсі – запаморочення внаслідок інфекції, а в переносному – пореволюційне життя з його невирішеними конфліктами, нерозв'язаними вузловими проблемами сприймається письменником як хаос. Подальші випробування (арешт польською контррозвідкою, втеча за мить до страти) моделюють «новелу акції». Інші твори письменника («Ядзя», «Помилковий поїзд», «Сус») торкаються психології обивателя, сімейних та морально-етичних проблем, написані у реалістичній традиції.

Історичні події, які у 1930-ті роки склали ідеологічні підвалини соцреалізму, як, наприклад, Кривава неділя 1905 року, були покладені в основу оповідання Григорія Епіка (1901–1937) «Вася» (1922). Розвиток подій поданий частково з точки зору співчутливого «голосу автора» (тип гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації), частково через призму сприйняття малого Васі, сина робітника з бідного передмістя Петербурга (шляхом невластивої прямої мови). Мрія хлопчика про власний «коньок», якого буцім-то батько одержить від царя, жене його на вулицю, де Вася стає свідком розстрілу робітників. Кульмінаційним моментом оповідання є загибель батьків на очах дитини: «Він зробив несміливо

один крок, і очі врізалися в чоловічу постать, що, розпластавши руки, лежала на снігу... – Тату! Тату, вставай! Я сам боюся, – сіпав він за холодну батьківську руку. – Тату, вставай! – але постать не ворушилася.

“Вмер... Убили”. <...> не знаючи, що тепер йому діяти, Вася заплакав. Він близько ліг біля батька й обняв його шию рукою. <...> Він побачив, як недалеко між трупів підняла голову якась жінка. <...> Вася підійшов ще ближче і одразу завмер. Це була його мати» [129, с. 366]. Натуралістична картина розстрілу демонстрантів, психологічна достовірність розкриття переживань юного героя зворушують читача. Холодний чужий Петербург, по якому кружляє Вася, загубивши шлях додому, символізує царську владу. Показ соціальної несправедливості через особисте горе дитини – характерний прийом, який успішно використовували І. Сенченко, А. Головка, П. Панч та інші. Проте фінал цього соціально-психологічного оповідання дещо штучний – Вася гине на петербурзькій барикаді, як Гаврош, герой роману В. Гюго «Знедолені». Цей твір був надзвичайно популярний в ті роки в Україні, і письменник не уникнув спокуси добудувати пафосну кінцівку в оповіданні.

Гострота соціальної боротьби художньо відтворювалася у низці прозових творів: збірки І. Кириленка «Таких багато» (1923), «Відступ» (1926), «Стихія» (1926), «Одна доба» (1927), «Над ямою» (1929), Д. Косарика-Коваленка «Червона купіль» (1925). Оповідання І. Кириленка «Сергій Коваль» (1927) і «Над ямою» (1928) за жанровими ознаками наближаються до повісті. Сюжет першого твору, що був надрукований в часописі «Гарт» [76: 1927, № 2–3, с. 38–50], а потім тричі перевидавався окремо, оповідає про командира повстанського загону Сергія Ковалю, що запекло воював під час війни, але в мирній праці не знаходить себе.

Конфлікт «батьків і дітей» в пореволюційному десятилітті трансформувалася у конфлікт «старого» і «нового» життя, що принесла революція. Так, наприклад, в оповіданні І. Микитенка «На сонячних гонах» (1923–1924) образ Сусани, дочки сільського багатія, яка зреклася батьків, стала активісткою, очолила відділ освіти у містечку, протиставлений її батькові Ларивону. Головна героїня ідеалізована, в

її характері акцентовані вольові риси. Протистояння між соціальними групами, показане через родинні стосунки, складає сюжетну основу напруженого соціально-психологічного реалістичного оповідання «Байстриук» (1923) [288, с.63].

Низка реалізоцентричних творів в українській новелістиці 1920-х рр. торкалися насамперед побутових проблем. Прикладами можуть слугувати оповідання В. Штангея «Наймичка» (1926), І. Андрієнка «В рибальському закутні» (1927), «Хуга» (1927), «Марево» (1930), Р. Гуцала «Діти з левадів» (1927), «У глухому селі» (1925), «На вовків» (1927), О. Свекли «Байстрия» (1925), «За гріхи батьків» (1926), «Скрута» (1927) та ін. Ранні новели й оповідання Аркадія Любченка (1899–1945) «Гордійко», «Чужі», «В берегах», «Дні юності», «Із темного передпокою», «Тихий хутір» написані у традиціях психологічного реалізму, синтезованого з імпресіоністичною стильовою течією [271]. Змістовий дискурс цих творів засвідчує розширення жанрового змісту малої прози: «Зяма» (1924) репрезентує тип імпресіоністичної новели-спогаду; «Чужі» (1923) тяжіє до романного охоплення дійсності, куди включається антагоністичне протиставлення до- і пореволюційного життя. Сучасна дослідниця Л. Пізнюк вважає, що нарис «Синьоока сестра України» і «Проста історія» репрезентують «настанови на кітчевість, омасовленість, міфологізм, а «Кров», певним чином продовжуючи психологічно реалістичну лінію творчості письменника 20-х рр., рефлектує екзистенційні тривоги, переживання та роздвоєність самого автора» [333, с. 15].

Етнографічно-народницький дискурс широко представлений творами письменників-початківців (часописи «Селянка України», «Плуг»), але вони переважно не мали великого естетичного значення. Полісематичність української новелістики репрезентує багатоаспектність у художньому моделюванні світу і концепції людини, засвідчує органічний синтез досягнень реалістичних принципів зображення з модерними пошуками.

3.3. Авангард та експеримент в українській малій прозі 1920–1940-х рр.

Бунтарський дух, прагнення до радикального оновлення мистецтва спричинили розвиток авангардних течій в українському культурному просторі 1920-х років. Деструктивний вектор авангарду був спрямований на розрив із попередньою традицією, але водночас він містив і продуктивний чинник – прагнення до оновлення мистецтва, до збагачення і розширення його зображально-виражальної палітри. В українському варіанті авангард реалізувався насамперед в експресіонізмі, футуристичних і конструктивістських експериментах, сюрреалістичних спробах. Наразі найповнішим системним дослідженням українського авангарду є монографія А. Білої [30]. Фундаментальними працями з проблеми є також монографії О. Ільницького і М.Шкандрія [154; 468], сповнені глибоких спостережень і важливих висновків щодо специфіки національного виміру авангарду.

3.3.1. Експресіоністичне моделювання дійсності у пореволюційній новелістиці

Експресіонізм як одна з течій авангардного мистецтва була сформована в німецькому живописі «як заперечення позитивістських тенденцій реалізму, натуралізму та імпресіонізму, як критичне переосмислення досвіду романтиків і символістів» [264, с. 322], однак швидко поширилася і в літературі, утворивши між 1914 і 1924 роками феномен «експресіоністського десятиліття» в німецькій та австрійській літературі (Г. Гейм, Г. Тракль, Я. ван Годіс, К. Хіллер та ін.). Проте дедалі активніше заявляє про себе трактування експресіонізму в широкому сенсі – як своєрідний тип світовідчуження з виразною трагедійною домінантою і, відповідно, як тип творчості (А. Ткаченко, Г. Яструбецька). На думку К.Ешміда, експресіонізм – це наднаціональний спосіб вираження, своєрідна «вимога духу». А Л. Рішар вважав його «світоглядом у дії» [483, с. 20].

В українському літературознавстві експресіонізм досліджували О. Астаф'єв, В. Барчан, Ю. Ковалів, М. Моклиця, Р. Мовчан, О. Осьмак, В. Пахаренко,

Л.Петренко, О. Черненко, Г. Яструбецька та ін. Дослідниця Г. Яструбецька слушно наголосила, що експресіонізм був не лише своєрідним «психокультурним» та естетичним феноменом [490, с. 321], але й явищем, «що переростає власне літературу і стає основою світобачення» [490, с. 40]. Першим експресіоністом, на думку науковців, у вітчизняній літературі став В. Стефанік, проте риси даного стильового напрямку відмічалися також у творчості М.Хвильового, І.Дніпровського, О. Турянського, в театральній діяльності Л.Курбаса.

Попри появу значної кількості праць, присвячених експресіонізму, його термінологічний статус потребує уточнення: Ю. Ковалів вважає його «течією авангардизму» [264, с. 322], М. Моклиця – «напрямом, методом і стилем», К.Шахова – «культурно-історичним періодом», Г. Яструбецька – «психокультурним феноменом», до якого включені «спосіб життя й світопереживання, етика, естетична доктрина, філософсько-релігійна аксіологія, поетика» [490, с. 321]. Атрибутивними характеристиками експресіонізму є «відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське “Я”, напруги його переживань та емоцій, бурхливої реакції на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку ХХ ст., зокрема Першою світовою війною та революціями» [266, с. 229]. Зображуючи «кошмар світу–в–собі» (С. Осєєва), експресіоністи послуговуються такими засобами виразності, як антитеза, гіпербола, алегорія, гротеск, переважання вираження над зображенням, лінгвістичними засобами експресивності, реактуалізують міфопоетичну картину світу реконструйовану в ірраціональному просторі сновидінь, марень. Експресіоністська поетика нерідко корелюється з екзистенційними мотивами [257]. Типовими для експресіоністів є мотиви відчаю, страху, болю, божевілля, бунту.

Експресіоністичність поетики організовує часопростір *безсюжетного етюда* М. Лебединця «Сполох» (1919). Предметом художнього зображення є

страх: «Плазує чутка <...> Ріже. Б'є. Руйнує. Дико і люто верещить. Почалось знизу. Вже ближче. Вже підходить. Вже тут. Підняло руку. Занесло ножаку. Націлило в серце. / Стій! Не тікай! Куди? Не кидай!» [290: 1919, № 1 (травень), с.14].

Ще одним яскравим прикладом *експресіоністичного шкіца* є «Крик» (1919) Г. Михайличенка: «... *Кривавий сніг кружляв у повітрі*. Тротуаром паркан перекинувся. Тротуаром *кривавим*»; «То пекуча печаль у душі скавучить, то жахливий кошмар шаленіє в очах. То пір'ям сухим снігосіється вулиця міста. *Кривавий сніг, сніг кривавий...*»; «Я роздер своїм криком порожнечу безодні — схаменувся відразу»; «... *Кривавий сніг кружляв у повітрі. Сніг кривавий...*» (курсив мій. – С.Л.) [292, с. 91].

Візуальна виразність контрасту білого снігу і червоної крові, з'єднаних в одному образі, вражає читача. Рефреном повторюються образи крові і крику, що створюють моторошно-пекельну картину. Образи «обмерзлого місяця», просякнутих кров'ю стовбурів дерев і забризканого паркану увиразнює крик, який також «роздертий» і «кривавий». Із невиразних звуків складається страшне слово «погром» як утілення апогею хаосу і руїни. Суголосність заголовка даного шкіца з відомою картиною Е. Мунка, на нашу думку, доповнюється концептуально-образною і настроєвою алузійністю.

Маючи спільні витoki в царині живопису з імпресіонізмом, експресіонізм став спробою передати внутрішній світ людини на піку її духовного переживання. Естетика експресіонізму ґрунтується на філософських концепціях А. Бергсона, О.Гросса, Е. Гуссерля, В. Дільтея, Г. Зіммеля, Ф. Ніцше, З. Фрейда, К.-Г. Юнга, частково – А. Шопенгауера. В європейському контексті сучасні вчені відмічають, що в експресіонізмові «не було програмової заданості, теоретична думка й організаційні гасла радше доповнювали рух, аніж спрямовували його; експресіонізм стихійно складався, а не цілеспрямовано створювався, що відбилося в його ознаках, часом суперечливих» [483, с. 5]. Дискусійним залишається питання про пальму першості відносно вживання терміну в

національному вимірі і в різних видах мистецтва, та безсумнівним залишається його протестна сутність, спрямована проти кризи буржуазних цінностей і проти обмеженості міметичних принципів мистецтва, опозиційність символізму і натуралізму.

Концепція особистості, сформована в експресіонізмі, включає як пасивний, так і активний елементи: людина страждає від несправедливості оточуючої дійсності, від антигуманності суспільства, але є активним, дієвим творцем, прагне всезагального братерства, утверджує вічні людські цінності. Феномен експресіонізму є гетерогенним (Г. Яструбецька), відтак викликає жваві дискусії досі. Слушним і точним нам видається спостереження В. Топорова щодо синтетичної природи експресіонізму: «Пізній символізм і, здавалося б, давним-давно вичерпаний натуралізм, акмеїзм, еґо- і кубофутуризм, імажинізм, дадаїзм, сюрреалізм – усі ці течії увібрав в себе експресіонізм, ставши єдиним і справді могутнім літературно-художнім рухом першої третини ХХ століття» [418, с. 518]. Німецький письменник і журналіст Курт Пінтус визначив, що ж стає єднальною ланкою між усіма цими стильовими течіями: «Це спільне є інтенсивність і радикалізм почуттів, переконань, вираження, форми. І ця інтенсивність, цей радикалізм спричинюється до боротьби поетів зі старою людськістю епохи, що відійшла, і до пристрасної підготовки і прагнення нової кращої людськості». Відтак розрізнятимемо експресіонізм як стильову течію авангарду та експресивність як ознаку поетики твору.

Метафоричне визначення поняттю дав З. Константінович: «Експресіонізм, що розглядається з віддалі, – купчаста хмара, зовні щільна, з чітко окресленими контурами. Але всередині хмари – туман. І тим не менш всередині – тверде ядро» [483, с. 9]. «Тверде ядро» утворює насамперед прямий активний вплив письменника на свідомість читача, що досягається за рахунок авторської суб'єктивності, абстрактності і лаконічності, що уникає деталізації зображення, особливих засобів виразності на лексико-синтаксичному та семантичному рівнях, позірної простоти, подеколи епатажу, однорідності й ощадливості у використанні

барв, мотивів тощо. Гнітючий досвід Першої світової війни, сповнених трагічності й драматизму політичних колізій початку ХХ ст. органічно зрощувався з експресивно наснаженою формою оприявлення, самоозначення кричущих проблем дійсності. На українському ґрунті ця тенденція окреслилася у творчості В. Стефаника, М. Яцкова, М. Черемшини та ін.

Етнопсихологічні властивості українців обумовлюють їхнє тяжіння до романтичного типу світосприймання, відтак зовнішня експресивність більш характерна для них, аніж внутрішній трагічний надрив. Проте у творчості низки різних за стилем письменників спорадично виявляються риси цього напрямку (М.Хвильовий, І. Дніпровський, М. Бажан, І. Багрянний та ін.). У творчості західноукраїнських письменників експресіонізм був тісно пов'язаний із мотивами національної самоідентифікації, боротьби за соціальну і національну свободу, а у митців «червоного ренесансу» та еміграційних письменників з допомогою експресіоністичної поетики окреслювався антитоталітарний дискурс.

Українська мала проза експресіоністичного типу зосереджена насамперед на з'ясуванні місця особистості в соціумі і захисті власної індивідуальності, а також закорінена в архетипні концепти роду, землі, що є центральними в українській національній свідомості. Філософія кордоцентризму, іманентно притаманна українському етнопсихологічному феноменові, що знайшла філософське обґрунтування у працях Г. Сковороди і П. Юркевича, була закріплена у творчості низки митців, склала основу «акціонального кордоцентризму» (Л. Петренко), тобто втілила «духовне серце, пройняте афектом і підсилене вольовим зусиллям» [328, с. 7]. Подібна інтелектуально-духовна спрямованість детермінує емоційну напругу тексту, домінанту почуття, пориву над розумом, афористичність фрази, граничну концентрацію слова і думки.

Експресіонізм в українському варіанті являє собою своєрідну стильову стратегію, обумовлену специфічним типом світовідчуження і світосприймання митця. Гостра реакція на недосконалість буття, бурхливий протест, гранична суб'єктивність характерні для творчості М. Бажана, В. Барки, Т. Осьмачки та ін.

Екзистенційна самотність і ворожість навколишньої дійсності до особистості нерідко знаходять вираження саме у цьому стилі (К. Поліщук, А. Любченко). «Емоційна експресіоністична напруга (здивування, страх, біль, відчай) сфокусовуються в образній енергії творів, а людське співчуття у поєднанні з холодною жорстокістю служить засобом ще повнішого вираження ліризму, що є іманентною ознакою українського письменства» [328, с. 8].

Деформований і бездуховний світ моделюється експресіоністами шляхом різкої, епатажної метафори, метонімії, застосовується семантика градації, гротеску, «нервовий стиль» письма твориться з допомогою еліптичних, неповних, безособових речень, окликів, вигуків, експресивно-наснаженої лексики. Подеколи «безмовність» персонажа стає більш промовистою, ніж власне крик [296, с. 333–344]. Графіка окремої фрази і тексту загалом, різноманітні дужки, тире, трикрапки, відбивки, знаки питання, оклику служать художньому завданню розкрити дисгармонійність індивіда і буття. Найбільш репрезентативною в зовнішньому оприявненні графічної експресивності в межах малої прози є творчість М. Хвильового («Я (Романтика)», «Арабески»). «Фокалізація» дискурсу (В. Тюпа) – показ дійсності, подій або вражень від них крізь призму деформованої, збудженої психіки аж до божевілля – також моделює власне експресіоністичну картину світу.

Мотив «двійництва» нерідко був підпорядкований художньому завданню показати внутрішню драму персонажа, його боротьбу з самим собою (М.Хвильовий, Т. Осьмачка, І. Дніпровський). Тема «втрачених ілюзій», нереалізованих бажань також подеколи художньо інтерпретуються в експресіоністичній техніці (новели Г. Михайличенка, «Синій листопад», «“Лілюлі”» М. Хвильового).

Нетиповою для індивідуального стилю Ю. Яновського є новела «Поворот» (1927). В. Пахаренко і Р. Мовчан розглядають її як один із перших зразків українського сюрреалізму [323, с. 332–333; 296, с. 306]. Проте не можна не відмітити наявність елементів експресіоністичної техніки: «Він ловив руками ніч,

що обступала, стріляв у мовчазний місяць і наче бачив, як падали з нього блискучі тріски» [488, с. 100]; «Сонце розірвалося на безкінечтво шматків» [488, с. 101]. Оніричний образ моделює боротьбу двох світів: хаотичного, уособленого в образі траншеї, і космологічного, репрезентованого образом сільської хати. Локуси траншеї як неприродного стану земної поверхні, символу війни і смерті, контрастують із міфологемою сільської печі, осередку життя. Образи дружини, нового плугу, явлені у сновидінні, відживлюють душу солдата, дають йому сили почати нове життя на попелищі рідного села. Експресивний пейзаж твориться з допомогою зорових і ольфакторних деталей: «Обгорілі стіни та купи глини смерділи великим чужим горем і сажею»; «Трупний сморід вибивався з-під землі. Родюча буде земля» [488, с. 102]. Сюрреалістична картина шматка обробленого поля серед куп трупів і розвернутих траншей, виписана у стилі С. Далі, утверджує гуманістичну ідею перемоги життя над смертю.

Екзистенційність існування самотнього селянина, який боровся за життя, засіваючи шмат землі, єднає план дійсності з планом ірреальності: «Жертви війни простягали з-під землі рештки кісток. Селянин рубав кістки лопатою – вони замірялися на його землю. Щось вище за розум, владніше за свідомість керувало ним. Відчуття самотності та відчаю» [488, с. 103]. Останнє речення виформовує екзистенційний код новели: «Нелюдський одчай і самотність. Рокованість і втома»; «Смерть здалася за найвищий щабель життя» [488, с. 103]. Експресивно гротескова образність розгортає екзистенційну проблематику: «Узяв косу і хотів перерізати нею горлянку. Коса згиналася і лоскотала. Горлянка щеміла, але життя не тікало крізь неї. Тоді косою спробував проколоти серце. Одежу прорізав легко. Та серця знайти не пощастило. Воно нишпорило в грудях і ховалося у всі кутки» [488, с. 103]. Самогубство героя виявляється сновидінням, дійсність повертає його на поле бою у період Першої світової війни. Куля, що обірвала життя селянинові-солдату, «...безліч років угвинчувалась в його мозок» [488, с. 104], розкриває сцену смерті по-кінематографічному – в уповільненому ритмі і на крупному

плані. Архетипний образ землі як першопочатку життя і його невідворотного кінця створює семантико-міфологічне кільце у композиції новели.

Вагоме місце в експресіоністичному дискурсі вітчизняного письменства посідає творчість К. Поліщука. В індивідуальному стилі І. Дніпровського досить відчутною є експресіоністична складова. Письменник увійшов в історію української літератури насамперед як талановитий драматург (глибокі наукові розвідки про цю сторону його творчої індивідуальності створили Н. Малютіна, Н. Корнієнко, М. Кудрявцев, Н. Кузякіна, Т. Свєрбілова, Г. Семенюк та ін.). Проте його перу належить і чимало ліричних та епічних творів, які потрапили в поле зору дослідників порівняно недавно – даний аспект його доробку був предметом наукового осмислення М. Васьківа, Л. Кавун, І. Михайлина, Р. Мовчан, М. Наєнка, О. Сирадоевої, В. Явтушенка [487]. Наразі дискусійним залишається питання про стильові домінанти оповідань І. Дніпровського. Так, наприклад, І. Михайлин наголошує на превалюванні імпресіоністичної естетики у зразках малої прози письменника, а В. Явтушенко навіть простежує таку тенденцію: оповідання, вміщені в I томі «Творів» (1933) І. Дніпровського, на думку дослідника, репрезентують психологічний імпресіонізм, у другому томі віддзеркалений реалізм, у третьому – натуралізм. З огляду на те, що автор друкував томи у зворотньому порядку, від третього (1931) до першого (1933), виходить, що еволюціонував від натуралізму до модернізму [487, с. 3]. Проте ближчою нам видається точка зору Р. Мовчан, яка стверджує: «Хоча він – і не експресіоніст у “чистому” вигляді, але показовою для характеристики модернізму 1920-х років є присутність в індивідуальному стилі цього митця різних тенденцій, із-поміж яких експресіоністські переважають» [296, с. 343].

Трагічне світосприймання, породжене хаотичною дійсністю, знеціненням людської особистості і самого життя, дегуманізація суспільства й нівелювання загальнолюдських цінностей – ці риси визначали духовну атмосферу перших десятиліть ХХ століття. І. Дніпровський, пройшовши фронти Першої світової і громадянської воєн, болісно переживав кризу романтичного революційного

ідеалу. Глибоке внутрішнє розчарування в досягнутих результатах революційної боротьби відбилися у гірких рядках: «Гряде царство гниди, якому не буде кінця» [110, с. 173].

Саме болісні пошуки людини в хаотично розірваному світі змусили І.Дніпровського будувати сюжети, що розкривали б його героїв у граничних станах і в межових ситуаціях. Традиція європейського модернізму розглядала людину не в соціально-історичних координатах, а в онтологічному сенсі, зіставляючи її духовний простір з загальноприйнятими людськими цінностями, «перевіряла людину з позиції Вічності» (Н. Лейдерман). В оповіданні І.Дніпровського «Заради неї» (1926) художній час і простір обмежені однією добою, проте цей локалізований хронотоп дозволив виявити екзистенційний конфлікт головного героя зі світом. У творі наявні всі основні екзистенційні мотиви: вибору, межової ситуації, ворожості світу до людини, її самотності. Сюжетна канва оповідання відтворює динамічний рух головного героя, члена ревкому Петра у пошуках порятунку. Основними мотивами твору стають біг і страх – фізична дія і морально-емоційний стан персонажа. Головний герой твору типологічно близький до персонажів М. Хвильового: «Снились: дикі холодні розстріли, крики крові на білім снігу...» [111, с. 6]. Ставлення населення до більшовицької влади окреслюється з допомогою метонімії: «Бігши сходами, почував, як стрибали за ним радісні очі мешканців цього похмурого високого будинку. Ці радісні очі бігли за ним, *кололи* його спину, *плутали* йому в ногах і намагалися кинути його стрімголов через поруччя. Тут можна було сподіватися на кулю...» (курсив мій. – С. Л.) [111, с. 6]. Динамічний рух Петра, спроба втечі завершується загибеллю, причому від руки свого ж голови ревкому. Розстріл відбувається без суду і слідства, навіть без будь-яких звинувачень, як і в новелі М. Хвильового. Саме тому гуманістичний голос автора проривається в називанні «рудого преда» «лицарем абсурду» [111, с. 6].

Мотив смерті пронизує всю тканину оповідання, романтичний прийом трагічного передчуття стає одним із структуротвірних. Мотиви абсурдності й

ворожості світу, божевілля і загибелі розвиваються упродовж твору паралельно, зливаючись воєдино у розв'язці: танатологічний мотив торкається не лише образу Петра – навіть із сонця «струмує кров», а потім апокаліптична п'тьма поглинає світ: «... над гребенем станції повісилось сонце» [111, с. 13–14]. Провідним принципом моделювання художнього світу в оповіданні стає гротескно-гіперболічна деформація, вражаюча страхітливою ірраціональністю, згущеною до абсурду. Отже, в оповіданні «Заради неї» превалює експресіоністична поетика, котра доповнена елементами неоромантизму.

Експресіоністична поетика організовує образну систему новели І. Багряного «Петро Каменяр» (1925). У центрі твору – образ робітника, представника ідеологічно пріоритетного соціального прошарку, «гегемона революції». Портрет головного персонажа, винесений в абсолютний початок твору, асоціативно проектує його образ на міфологічне зображення диявола: «*Чорний* від сажі, *брудний* від глини і *рудий* від цегли...» (курсив мій. – С.Л.) [23]. Деструктивне начало увиразнюється у поведінці Петра – п'яний, він лихословить, б'є жінку: «Дир-р-р-р! – розірвав сорочку донизу і тоді ж – дикий, пронизливий вереск розітнувсь по вулиці. Коса Марійки опинилась у руках, а голова в грязі під чобітьми. ... Бив чобітьми в груди, в голову, в спину. А потім... Хіба ж можна розказати, як живу людину, матір дітей, із скорбним лицем Магдалини, волочать за косу по грязі – і тільки зойк: – Петре!.. – Що ти робиш, Петре?!» [23]. Реакція сусідів («хіхікали єхидно») демонструє «антисвіт» людських взаємин. Вранці, проспавшись, Петро знаходить дружину ледве живою. Читач має змогу спрогнозувати майбутній розвиток подій – під час чергового нападу п'яної люті він уб'є Марію, сиротами залишаться маленькі діти, які теж приречені на загибель. Сімейне життя жінки, яка безневинно терпить постійні приниження, наближує її образ до біблійних мучениць. Автор підтверджує цю асоціацію двічі повтореним ім'ям Магдалини. «Тихенький стогін» Марії, її «мутні, приплющені очі» натякають на близьку смерть. А кінцівка новели – спогад про «блідно-

радісну» усмішку жінки як натяк на її вагітність – трансформує драматичний модус художності у трагічний: загине молода матір з ненародженим дитям.

Ім'я Петро у перекладі з давньогрецької означає «камінь», тож вкупі з прізвищем / прізвиськом «Каменярь» експресивно подвоює семантику слова, що посилена риторичним питанням у кінцівці новели: «Хто це начіпляв цегли на шию?» [23]. Біблійна образність, реалізована через підтекст, продовжена в антиномічності образу головного персонажа, у певному сенсі антигероя, до образу апостола Петра. Всі образи і смисли, що в Святому Письмі мають позитивну семантику, у даному творі наділені протилежним змістом і утворюють антисвіт, «мінус-гармонію». Отже, датований 1925 роком твір переконливо демонструє, чи може такий пролетаріат побудувати «світле майбутнє».

Танатологічний мотив смерті і божевілля складає структурну основу експресіоністично-реалістичної новели І. Багряного «Заєць» (1925), де гине зацькована дівчина-підліток Минька: «Руками закрила голову, безумно озирається. Сковзається, перескакуючи, падає, зривається й біжить од машини. <...> Дикий зойк! Впала і билась в лапах чорного Молоху. А впереді тунель прижмурих ліве і вирячив праве червоно-зелене зловісне око» [23]. Низка моральних і фізичних смертей, змальованих у кожному творі циклу, реалізує семантику заголовка усієї збірки – «силуети», бо в жанровому відношенні збірка складається з ескізних замальовок, фрагментів людських доль. Кожен твір містить ядро характеру персонажів – катів чи жертв – і може бути розгорнутий у більшу епічну форму. Мала проза І. Багряного репрезентує синтез експресіоністичної поетики з імпресіоністичною, що доповнюють неореалістичну основу творчості письменника.

Центральною у циклі-збірці І. Багряного «Чорні силуети» є експресіоністична соціально-побутова новела «Мадонна» (1925). Імовірно, образ молодої старчихи-Мадонни виник на автобіографічному ґрунті – автор детально вказує час і місце написання текстів. У даному випадку це Жмеринка – невелика провінційна станція, де, очевидно, І. Багрянний і побачив «Мадонну на смітті».

Тож, імовірно, побутова сценка, побачена письменником, стала поштовхом до широких філософських узагальнень про людську природу.

Сугестивно наснажений образ святої (Мадонни) / грішниці («Тавро порожніх вулиць... підтиння і людського глуму» [23]) стає приводом для протесту автора проти антигуманізму сучасного йому суспільства. І. Багрянний створює цілісний мікросвіт глуму, злості і людської байдужості – своєрідний світ «мінус-гармонії»: «Там, де купа окурків і величезна плювальниця, де подальше від світла. <...> Вона сидить на холоднім полу; в біблейській позі, під біблейським плащем на асфальті.

Розвісила свою намоклу нудьгу на бильці, свою порепану печаль на скронях... / Лице в чорних плямах, а вії нагадують юність. На лиці і в позі покора і ляк... / Руки грязні і чорні... / Ноги сховались під плащем з драної ряднини – вони репані, в курятах... / Спино перегнулась; збився платок: нечесані коси опали на немовлятко з украденим віком» [23]. «“Эй ты, шпана!.. Ану! Выкатывайсь...” А з буфету бряжчать стакани: і чого ти шляєшся тут? <...> Перелізла далі... На кучі мусору, озираючись, колисає дитину. А крізь щілину дивиться шум. А у вікно барабане дощ» [23]. Двічі повторений епітет «біблейський» дозволив авторові зацентувати увагу на концептуальній думці: Спаситель прийшов в людський світ, коли той критично переповнився гріхами, аби врятувати людство – образ Мадонни з дитям на брудному вокзалі трансформує пореволюційну дійсність у метафору «останніх часів». Есхатологічний мотив винесений у підтекст твору, але від цього аж ніяк не послаблений. Антитеза епіграфа, взятого із Т. Шевченка, де уславлюється і благословляється святість материнства, з розгорнутою у творі ситуацією, справляє сильне сугестивне враження на читача. Графічна організація тексту, де майже кожне речення починається з абзацу, позначає смислову акцентуацію кожної деталі, коли текст повинен читатися неспішливо, а так, як читається Біблія, – з розмислами і духовним катарсисом.

Експресіоністична парадигма, органічна зображенню трагедії війни, спорадично виявляється і в пізніший період. Так, наприклад, у новелі А.Любченка

«Ворог» (1930) елементи експресіоністичної поетики спрямовані на розкриття проблеми спротиву селянства насильницькій колективізації. Головний персонаж новели, безіменний селянин, свідомо призвів до смерті свого найкращого коня, ганяючи вночі морозними ярами. Одвічний інстинкт хазяїна виявляється у поведінкових деталях – ніжному доторку до пишної гриви Коськи, сповненій болу розмові з конем. Але деструктивне начало, що виражається у ненависті до влади, переважає. Малий подієвий простір (біг коня по ярах та мерзлій ріллі) розкривається у наративі, в якому тісно переплетені «голос оповідача» і «голос коня». Відтак упродовж усього твору вчинки хазяїна видаються безумними, нелогічними, лише в кінці пуантується смисл цих дій: «Хай совєцька власть багатіє!...» [271, с. 131]. У такий спосіб семантизується опір селянина усупільненню нажитого добра. Експресивність поетики виявляється у зображенні бігу коня, в пейзажних картинах, відбивається не лише на семантико-синтаксичному рівні, але й у графічній організації тексту:

«Степова, ледь помітна нічю дорога *напружилась* і, кріпко натягнута морозом, *гула*. Гультяй-вітер перебирав ладки, вихоплював звуки з-під коневих ніг, *рвав, шматував* їх, *жбурляв* у ніч, у безвість.

Кінь *ішов*

незмінно

вільно

рівно.

А вітер *лутував* –

невтомно

запінено

хижо» (курсив мій. – С.Л.) [271, с. 122].

Жорстокий задум господаря знищити красеня-коня, аби не віддавати до колективного господарства, експресіоністично відтворює втрату селянином моральних орієнтирів.

Експресіоністична образність знайшла оригінальне вираження в індивідуальних стилях українських письменників, художньо моделюючи трагічне переживання трагічних подій перших десятиліть ХХ віку.

3.3.2. Сюрреалістичні візії у поезиці малої прози

Термін «сюрреалізм» уперше з'явився у 1917 році в програмці до «сюрреалістичного балета» «Парад» Е. Саті і Ж. Кокто і практично одночасно в передмові й підзаголовку до «сюрреалістичної драми» Г. Аполінера «Груди Тіресія» [481, с. 6]. 1924 року у Франції вийшов єдиний випуск журналу «Сюрреалізм». Розквіт цієї авангардної течії припадає на 1920–1930-ті роки у Франції (А. Бретон, Л. Арагон, П. Елюар, Т. Тцара). Наприкінці 1920-х рр. сюрреалізм подолав національні і медіальні межі, виявився у живописі й кінематографі, музиці й графіці. В українському літературознавстві до 1990-х рр. сюрреалізм або заперечувався а ргіогі, або розглядався у зв'язку з «лівими» політичними рухами. Наукова рецепція цієї оригінальної авангардної течії почалася порівняно недавно. Окремі аспекти сюрреалістичної естетики й поезики висвітлені у працях О. Астаф'єва, Ю. Барабаша, Б. Бойчука, А. Бондаренко, М.Ільницького, І. Котика, П. Сороки. У довідникових виданнях 1990–2010-х рр. наявні статті про сюрреалізм [223; 265; 266], проте найбільш ґрунтовним у цьому сенсі є дослідження А. Білої «Український літературний авангард» (2006) [30].

Українська література 1920-х років жваво реагувала на всі тенденції і новації, що відбувалися у світовому мистецтві. Численні часописи тієї пори систематично друкували твори зарубіжних письменників у перекладах, а також уміщували рецензії, критичні огляди, наукові статті, в яких обговорювалися питання тенденцій розвитку світового мистецтва. Тож український читач пореволюційного десятиліття мав змогу читати Г. Аполінера, Л. Арагона, П.Елюара та інших. 1932 року Луї Арагон у складі французької письменницької делегації відвідав Радянський Союз, де взяв участь у низці зустрічей із творчою інтелігенцією.

У сучасному літературознавстві відсутня єдина точка зору на природу, генезу, естетику й поетику сюрреалізму. Ця авангардна тенденція мала виразне національне обличчя, а також у різних видах мистецтва продемонструвала особливий виражально-поетикальний код. Сюрреалістичні тенденції в українській літературі вчені пов'язують насамперед з ліричними жанрами, а в «персональному» вимірі – з творчістю Б.-І. Антонича, Е. Андієвської, І.Костецького, Ю. Тарнавського (О. Астаф'єв, А. Біла).

Філософським підґрунтям течії стали праці А. Бергсона, Д. Берклі, І. Канта, З. Фрейда. Теоретичні засади сформулювали німецький художник М. Ернст і французький письменник А. Бретон, який 1924 року опублікував «Маніфест сюрреалізму». Основними гаслами французьких сюрреалістів були «кохання, краса, бунт» [481, с. 6–7]. Серед концептуальних засад стильової течії слід насамперед виокремити відкидання раціоналізму і міметичності, підкреслений суб'єктивізм, що корінням сягають традицій світового романтизму. Сюрреалістична модель світу уможливорює глибоке проникнення автора в ірреальну сферу людської психіки, у таємниці її душі, в лабіринти підсвідомого. Атрибутивними ознаками сюрреалізму є бурхливе асоціювання за принципом схожості / відмінності; інтуїтивне пізнання світу; широке застосування оніричної сфери, марень, естетизація хворобливих / депресивних / патологічних проявів психіки, «схильність до автоматичного письма, правило випадковості з метою вирватися за межі буденних, звичних стереотипів; пошук не очевидного, а достеменно-потаємного сенсу буття, для чого фіксуються химерні видіння, де простір і час, людина і витвори її уяви постають zdeформованими; відтворення імпульсивної позасвідомої реакції при зіткненні з зовнішнім світом; відтворення фактичного функціонування відчуття і думки без будь-якого контролю розуму» [323, с. 330–332]. У сюрреалістичних текстах зазвичай розмивається хронотоп, наративні моделі відтворюють крайній суб'єктивізм відчуттів і реакцій оповідача.

Український сюрреалізм не оформився у цілісну стильову течію, однак його елементи відчутні в окремих зразках малої прози 1920-х років. Так, наприклад,

нині майже забутий талановитий письменник Андрій Заливчий (1892–1918), що разом із Г. Михайличенком, В. Чумаком й В. Елланом-Блакитним репрезентував когорту «перших хоробрих» (В. Коряк).

За своє коротке життя А. Заливчий встиг написати єдину книгу новел та етюдів, яка кількаразово перевидавалась уже помертньо під різними заголовками: «З літ дитинства» (1919), «Зарізяка» (1924), «Дитинство. Автобіографічні новели» (1929). Підзаголовок останнього видання окреслює жанрову специфіку текстів збірки. Українські літературознавці (С. Крижанівський, В. Мельник та ін.) класифікували прозу А. Заливчого як імпресіоністичну, хоча вказували на тематичну близькість новел до прози А. Тесленка і С. Васильченка. Однак уже дебютна новела «Так я себе пригадую вперше» – зачин збірника – демонструє сюрреалістичні прийоми поезики [256].

У дебютному етюді-сновидінні, етюді-спогаді наратор А. Заливчого заглиблюється у вир видінь завдяки асоціаціям і предметним деталям: «Сіра півтьма навкруги. Повітря неначе складається з чорних і білих крапель: ці краплі дрижать, одні тихо спускаються вниз, другі підіймаються вгору без системи, без порядку. І навкруги нічого, крім напівсірого світла, крім білих і сірих крапель повітря. <...> Я не людина з руками і ногами, і не звір, і не щось подібне до рослини, – щось невловиме, безформене, безбарвне. Я бачу, не маючи очей, я чую, не маючи вух, я почуваю стиск душі і тугу, не маючи серця, грудей, я думаю без голови. Безформена маса зі всіма людськими чуттями» [141, с. 5–6]. У маніфесті «Хвиля снів» (в іншому перекладі «Хвиля видінь») (1924) французький поет Луї Арагон позиціонував парадоксальну теорію дадаїзму: «якісь інші, відмінні від реальності взаємини, які здатен досягнути дух людини, – взаємини такі ж суттєві, як випадок, ілюзія, фантастика, видіння» [481, с. 458]. «Видіння», «сон» – ключові поняття для сюрреалістів початку 1920-х рр.

У наведеному уривкові твориться ілюзія присутності при народженні людської свідомості, при «першотворенні» світу (інтертекстуальний перегук із «Сонячними кларнетами» П. Тичини). Дивовижність ракурсу споглядання

визначається тим, що головний герой вказує, що лежить на перехрещених балках (хрест має подвійну семантику: значення мук Христових, символу страждання, а також символіку переходу між небуттям і буттям). Логічно було б припустити, що у позиції лежачи наратор має бачити небо (семантика верху, божественної сфери), натомість він (чому?) споглядає, як краплі падають униз: «Я з тугою знову оглядаюсь навкруги, дивлюся вниз і знову нічого не бачу, крім сірих і білих крапель повітря. Перехрестів балок безмежно далеко і безмежно багато. І на одному з них лежу я. На важкому дубовому хресті. І сіро, темно і важко навкруги. І важко душі» [141, с. 6]. У символіці дубового хреста відтворюється початок і кінець існування, що у міфологічному часопросторі контамінується з концептом «вічного повернення» Ф. Ніцше. Як бачимо, А. Заливчий задовго до французьких екзистенціалістів з допомогою сюрреалістичної поетики художньо втілює комплекс екзистенційних мотивів: межову ситуацію між життям і смертю (власне, у даній новелі автор моделює свідомість *до буття*, коли людська душа перебуває у небесних сферах, лише пізніше матеріалізуючись у земному тілі), мотив самотності (у тексті відсутній очікуваний образ матері, наратор абсолютно один), мотив відчуження від світу і його ворожості (сірий колір, як писав Д.Мережковський, – колір антихриста). Двічі повторений прислівник «важко», вжитий по відношенню до зовнішнього світу («важко навкруги») і до внутрішнього стану особи («важко душі») акцентує основні концепти екзистенційного комплексу. Краплі, що капають «без кінця, без краю...» закріплюють сугестивний образ безнадії. Звертання до підсвідомості особистості – ще одна характерна прикмета сюрреалістичного мистецтва.

Посилення сюрреалістичних прийомів спостерігається у новелі «Зарізяка». Безфабульна настроєва новела повністю побудована в естетиці сюрреалізму: ворожість навколишнього світу втілена у сірих тонах вікна, лави, дверей. Оповідач смертельно наляканий уявним Зарізякою. Дитячий страх художньо втілений з допомогою автоматичного письма (уривчасті речення, повтори слів-лейтмотивів, гранична суб'єктивність). У даному творі архетипний образ Дому як

символу захисту і безпеки перетворюється на повну протилежність. Єдиним рятунком стає образ матері, хоча вона зображена автором схожою на відьму: «бліде обличчя, худі руки, заломлені за шию, чорні довгі коси...» [141, с. 8]. Ніж, який уявляється у хворобливій фантазії оповідача, у фольклорній семантиці має амбівалентне значення: як символ жертвоприношення і боротьби. У даному творі він є знаком смертельної небезпеки, від якої рятує мати. Явлене у фіналі новели материне бліде обличчя переводить «потік свідомості» у площину страшного сновидіння. З огляду на те, що французькі сюрреалісти цікавилися результатами досліджень З. Фрейда над патологічними станами людини, видається дивовижним, що у своїх творах А. Заливчий художньо втілює те, що у той самий час вивчав всесвітньо відомий учений-філософ.

Тяжкі спогади дитинства відбиті у новелах «Родина» і «Їсти», де розгортаються картини вічного голоду, знуцань п'яного батька над дружиною. Психологія дитини розкривається у новелах «Я утопився», «Хворий», «Обклашки» (в останній описана смерть дитини, типологічно близька до зображеної О.Довженком у «Зачарованій Десні» ситуації загибелі братів-«соловейків»). У цих творах відчутна реалістична поетична техніка (об'єктивна оповідь, причинно-наслідкові зв'язки між подіями), в яку вплітаються імпресіоністичні елементи, особливо відчутні у пейзажних замальовках (колір, звук, запах, змалювання миті буття через сенсорні образи). Взаємини з ровесниками, побутові замальовки шкільного життя реалістично відтворені у новелах «У школі», «Або церкви строїтимемо, або нічого не стоїтимемо», «З благородними дітьми». Отже, у збірці А. Заливчого спостерігаємо еволюцію індивідуального стилю від суб'єктивного переживання, втіленого з допомогою сюрреалістичної та імпресіоністичної техніки, до реалізму.

На думку В. Пахаренка, сюрреалізм сформувався в українській літературі в період МУРу [323, с. 334]. Хоча, напевне, це явище викристалізувалося в надрах романтизму раніше, наприкінці 1910-х – на початку 1920-х рр. Розглянута нами

новела Ю. Яновського «Поворот» демонструє синтез експресіоністичного дискурсу із сюрреалістичним.

Синтез неоромантичних мотивів з сюрреалістичними відбувається в новелі Г. Михайличенка «Маленька Докійка» (1919). Перед читачем розгортається складне і примхливе плетиво думок, відчуттів, переживань, спогадів «Я»-наратора (гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – за класифікацією Ж.Женетта, оповідач другого ступеня, який розповідає власну історію) [133, с.397]. У свідомості наратора образ Докійки розтворюється: «Дні літнього життя на хуторі ще свіжі в моїй пам'яті. В моїй уяві склалося вже три ясно окреслені образи: офіціальна Докійка з маленьким серцем, котру я називав на “ви”, не існуюча ще Докія Олексіївна з великим серцем, котру називав на “ти” і покійниця маленька Докійка зовсім без серця, яка старанно скрізь заважала, де тільки могла і як тільки могла, і яка стала для мене найлютішим ворогом» [356, с. 113–114]. Образ маленької Докійки немов відбивається у цілій низці дзеркал, перетворюється на фантом, відблиск, фікцію, відтак читач зовсім позбувається надії дізнатися, який із різновікових образів є справжнім. Сновидіння зливаються зі спогадами і перемішуються з дійсністю у примхливій послідовності.

Творена у таким спосіб картина внутрішнього світу наратора, з одного боку, наближує текст до сюрреалістичного письма, а з іншого, реалізує неоромантичне начало: ще з часів Дж. Байрона, Г. Гейне, В. Жуковського оніричний образ слугував для виявлення істинної сутності явищ, на відміну від викривленого соціальними умовностями і табу «денного» (З. Фройд), дійсного обличчя речей: «Я не помітив, як вкралася у церкву маленька Докійка, одіпхнула молоду з її місця й сама стала поруч зі мною, натягши собі аж на уші вінець. *Напівсвідомо* я відчув (курсив мій. – С.Л.), що Докія-молода десь зникла» [356, с. 115].

Мотив *дитинності* як еквіваленту *істинності* активно розроблявся символістами на поч. ХХ ст. (К. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. Бєлий та ін.). Наратор не хоче примиритися з дорослішанням дівчини: «Маленька Докійка і Докія Олексіївна – це два *протилежні* і навіть *ворожі одне одному* явища. Я механічно

звик звати Докійкою новий образ, що розгортався все більше і різноманітніше, що цілковито був застив образ маленького дівчатка...<...>, залишивши мою свідомість на роздоріжжі» (курсив мій. – С.Л.) [356, с. 113]. Прозора межа між світом дійсним і уявним постійно нівелюється. Самогубство наратора демонструє небажання дорослішати, приймати правила гри дорослого світу. Він хоче залишитися з «маленькою Докійкою» – світлою частиною свого «Я», що невпинно руйнується під впливом зовнішніх чинників. Смерть як збереження Краси і духовної досконалості культивувалася у творах російських символістів (Ф. Сологуб «Творимая легенда», «Заклинательница змей» та ін.), проте в українському письменстві художня реалізація подібної етичної концепції – чи не єдиний приклад.

Ще одним зразком сюрреалістичної стилістики є оповідання І.Дніпровського «Злочин без кари» (1927) що завершує I том «Творів». Головний герой-оповідач потрапив у складну життєву ситуацію, що призводить до важкого психічного стану героя, майже до божевілля: колишня дружина народила позашлюбну дитину, а потім почала переслідувати наратора, вимагаючи грошей на утримання немовляти та їхніх спільних дітей. Наратор має на меті створити нову сім'ю із красунею Янкою, але «Вона» – так, без імені, позначає колишню дружину персонаж – постійно ходила за ним, стежила, влаштовувала неприємні сцени. Головний персонаж, «Я», важко переживав це нав'язливе переслідування: «У цю мить мені захотілось підійти до неї – вистрілити просто в вузол на потилиці» [111, с. 115]. Депресія, що переростає у психічний розлад, сюрреалістично розгортається у низці сновидінь: польоти уві сні в екзотериці означають неприємності в сімейному житті, кривава кішка може бути інтерпретована як ненависть, ревності. Фантазмагоричним є ще одне марення-сновидіння: «Потім з кутка виходить Гете і сідає мені на ноги. Спочатку він зовсім легкий і маленький, хтось держить його на руках. Малесенький рот, але вже характерний для нього – широкий і строгий, і велика його голова з віхтем волосся – пахнуть свіжим грудним молоком. Враз біля губ починає рости йому борода,

біла і довга, як простинь, вона конвульсивно повзе йому по руках, лягає мені на ноги, чуло ворухить білим волоссям по всьому обличчю, – легко звивається вгору, і я починаю летіти над дахами. Внизу поспішно за мною жіноча фігура» [111, с. 116].

За народно-міфологічними уявленнями, дитина уві сні означає клопоти, тривоги, борода – жорстоку боротьбу за владу з вороже налаштованою людиною, а польоти віщують нещастя [58]. Подальше розгортання сюжету повністю підтверджує негативні передбачення. В даному творі сновидіння виконують функцію моделювання майбутніх сюжетних ходів, функцію відображення психологічно патологічного стану героя, а також сугестивного навіювання на реципієнта.

Сюрреалістична естетика передбачає моделювання світу як видіння, галюцинації, нерідко використовується прийом «потому свідомості», що ми і спостерігаємо в даному оповіданні. Упродовж розгортання сюжету наявні численні інтертекстуальні зв'язки з творами світової літератури. Найбільш відчутним є діалог зі «Злочином і карою» Ф. Достоєвського, полемічно заявлений у заголовку. Фінал твору містить танатологічний мотив, семантично опозиційний російському письменникові: загнаний у глухий кут, головний герой убиває свою колишню дружину прямо на очах дітей, а потім приєднується до карної сотні і виступає на придушення заколоту в Києві. Імовірно, що він загине в бою. Отже, спостерігаємо інтертекстуальний зв'язок із класичною літературою за принципом розподібнення.

Сюрреалістична візійність організує суб'єктивну картину світу в оповіданні Г. Шкурупія «Чорна ніч» (1925). Жанровий підзаголовок «клаптик записів хворого чоловіка» моделюють дисонанс, хаографічну картину війни, розірвані спогади наратора. Свідомість головного героя Остапа примхливо чергує часо-просторові площини – то він перебуває у божевільні, потім з'являється у театрі, нарешті опиняється в окопах. Внутрішнє напруження наратора виливається у психічний розлад, його свідомістю керує і навіть маніпулює несвідоме: «...Аж

плутається все, рветься, як гнила нитка, але знову звідкись береться, зв'язується й летить... летить... хай! Це чорна неміч» [471, с. 366].

«Потік свідомості» наратора доповнюється мотивами нудьги, відчаю, безвиході, що моделюють екзистенційний комплекс. Мотив невідвортної і невблаганної долі доповнюється експресіоністичними елементами: натуралістично-страшними картинами пошматованих снарядів людських тіл, портретом задушеної дівчини, фрагментами спогадів про будні війни. Панас Рудий у своїй патологічній жорстокості уподібнюється антихристу. Помста оповідача за смерть коханої Галі виглядає не просто помстою, а підноситься на рівень відновлення балансу добра і гармонії. Навіть похорон дівчини і її вбивці має символічне значення: Галю поховали на горбі, а тіло Панаса спалили і розвіяли за вітром. Роздвоєння свідомості наратора призводить до подвійної розв'язки: він неначе збоку бачить свій труп.

Сюрреалізм в українській літературі не викристалізувався в окрему стильову течію, проте відіграв роль у процесі модернізації вітчизняної прози, і новелістики зокрема, збагативши її прийомами суб'єктивного письма і розширивши зображально-виражальні можливості.

3.3.3. «Експеримент у прозі» малого формату

До української «експериментальної прози» (поняття досить умовне, обгрунтоване у дослідженнях О. Журенко й О. Боярчук) традиційно зараховують М. Йогансена, В. Домонтовича, А. Любченка [36]. Слушне зауваження висловила А. Біла, що «більш доречно говорити не про «експериментальну прозу», а про «експеримент у прозі» 1920-х рр.» [30, с. 247].

Між авангардною прозою та «експериментальною» є прямий зв'язок, проте Ю. Ковалів наголошує на відмінності цих понять: авангардна проза спрямована на епатацію реципієнта, натомість «експериментальна» «орієнтувалася на вибраного читача, тому її характеризували вишуканість, естетизм, філософічність» [264, с.321]. Зразків панфутуристичної малої прози нами виявлено не було, тож

оглянемо жанрово-стильові модифікації прози, яку називають «експериментальною», «конструктивістською». Повністю поділяємо думку А. Білої, що «формалістичний експеримент в Україні характеризується меншою чистотою і послідовністю, у порівнянні, наприклад, з Росією <...> ... претензії на створення оригінальної версії конструктивізму в Україні не залишилися тільки авангардистською маніфестацією, а втілилися в індивідуальних практиках – у поемах В. Поліщука і М. Бажана <...>, а також у т.зв. експериментальній прозі – внаслідок запліднення прози концептами наукового формалізму. Це помічаємо у таких творах, як “Двері в день” Гео Шкурупія, “Інтелігент” Л. Скрипника, “Ведмідь полює за Сонцем” А. Чужого, окремих новелах і романі Ю. Яновського “Майстер корабля”, а найбільш послідовно – у прозі М. Йогансена» [30, с. 215].

Майк Йогансен (1895–1937), активний учасник ВАПЛІТЕ, один із фундаторів «Техно-мистецької групи А», є автором низки поетичних збірок, авантюрно-пригодницьких повістей «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» (1925), «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» (1928), літературознавчих праць, оповідань для дітей, нарисів. Предмет нашого зацікавлення складають оповідання «17 хвилин» (1925), «Майборода» (1925), «Оповідання про Майкла Паркера» (1931), «Життя Гая Сергійовича Шайби» (1931). Наукова рецепція літературної спадщини письменника відбилася у працях А. Білої, Р. Мельніківа, Я. Цимбал [30; 287; 449].

Експериментаторство М. Йогансена, на думку Р. Мельніківа, полягає насамперед у пошукові «свіжого і повноцінного звучання слова, вигадливого переосмисленні фольклорних мотивів» [287, с. 145], а також в актуалізації ігрового начала, взаємонакладанні різностильових дискурсів. Творча еволюція М. Йогансена у жанрах малої прози відбувалася в бік чіткої сюжетності, кінематографічності і монтажності побудови, посилення іронічності у стилістиці. Письменник продовжує виявляти прихильність до авантюрно-пригодницьких сюжетів, як-от у «Майбороді» (1925), «Оповіданнях про Майкла Паркера» (1931) і

«Житті Гая Сергійовича Шайби» (1931). Цикл про Майкла Паркера позначений ігровим началом, екзотичним концептом, філософськими відступами щодо важливих суспільних проблем (наприклад, про американізацію села, риси національного менталітету українців тощо). Авантюрно-пригодницький сюжет про приїзд американця Майкла Паркера в Україну дає можливість авторові торкнутися найболючіших проблем сучасності, змальовуючи дійсність крізь призму свідомості іноземця.

Іронічно-ігрове начало в другому циклі реалізується вже в заголовку: життєпис вмотивовує читацькі очікування великої епічної форми, а оксюморонне поєднання оніма Гай, що асоціативно співвідноситься з Цезарем, і буденного прізвища Шайба моделює іронічний простір твору.

Іронічна структура оповідання М. Йогансена «Списана спина» (1931). Початок оповідання з протиставленням «горян» і «подолян» села Дубці актуалізує памфлетну структуру опозиції «гостроконечників» і «тупоконечників» у «Мандрах Гулівера» Дж. Свіфта. Жанрова структура твору включає елементи стилізації балади, весільного обряду (виряджання молодої), публіцистичної промови, анекдоту.

Загалом новелістиці М. Йогансена, як і його прозі загалом притаманна гротесково-іронічна, ігрова основа, співіснування різноманітних дискурсивних практик. Анекдотичність ситуацій побутового кшталту увиразнюється внутрішньою невідповідністю між очікуваним / бажаним і дійсним станом речей. Ексцентричність, широкий діапазон засобів комічного моделює трагікомічну, фарсову картину світу, що закорінена в традицію карнавалізації і модерністського «одивнення». Наприклад, в оповіданні М. Йогансена «Мисливські пригоди Івана Івановича» з допомогою іронії і гротеску моделюється «карикатура на пореволюційну дійсність, захоплення грандіозними, але нездійсненими планами (від електрифікації всієї Росії до світової революції)» [449, с. 10], тобто реалізується механізм пародійного «перевертання», подібний до створення Сервантесом «Дон Кіхота» як пародії на лицарський роман.

Творчість Юліана Шпола (спр. прізви. Михайло Яловий) (1895–1937) довгий час залишалася поза увагою літературознавства. Першою вагомою науковою студією стала кандидатська дисертація О. Ушкалова (2009) [431] та вихід збірки «Вибраних творів» (2007). Увагу дослідників насамперед привертав роман «Золоті лисенята» (1928) (праці Н. Бернадської, М. Васьківа, О. Філатової та ін.). Новелістика ж письменника потребує подальшого наукового осмислення.

Мала проза складає невеликий сегмент у творчому доробку Ю. Шпола. «Три зради» (1925) має жанрове самоозначення як «романтичне оповідання на три розділи з інтермедією та епілогом» [476, с. 91]. Структурно твір складається з двох частин – романтично-екзальтованого «чудернацького роману», написаного невідомим юнаком, прізвище якого на палітурці «відгризли миші» [476, с. 95] та іронічного наратора, котрий із цікавістю читав пошматований котом Мурзиллом рукопис. Ігрове тло літературної містифікації найорганічніше висвітлює авторську іронію щодо романтики революційного пориву. Ю. Шпол пародіює тиражовані штампи щодо проблеми вибору героя між коханням і революцією: у першому розділі дівчина молить свого героя не зрадити «любої, славетної, великої Росії» [476, с. 91], у другому слова кохання звернені до «вірного сина твоєї неньки України» [476, с. 92], нарешті в третьому зображений революціонер-комунар. Пародія завершується іронічним гротеском: прихильник «єдиної і неділимої» «вже в бою під Орлом <...> виміняв честь свого мундира на порядну чесну радянську валюту. <...> він без присяги став чесним радянським валютчиком на біржі. Другий розділ примусив свого героя вже в Конотопі сховати чорний шлик на дно у скриню й одімкнути на базарі чепурненьку крамничку <...>» і нарешті комунар «наклав своєю непохитно-кумедною головою на черговому залізничному перегоні» [476, с. 94–95]. Тож, за Ю. Шполом, добропорядними радянськими громадянами стали денікінці з петлюрівцями, а «герої революції» відійшли в небуття. Опис kota Мурзила приземлює пафосно-піднесений стиль романтичних освідчень між героями.

Комізм є структуротвірним чинником в оповіданні «Веселий швець Сябром» (1929). Гумористичну функцію відіграє «сказова» манера оповіді, що є відбитком народно-розмовної стихії: «мені вже розказував Сидір Нетригорова, той, що біля Зачепилівки позаторік у балці ногу зломив, як коні його поносили, коли він з городу напідпитку повертався після заручин своєї дочки Одарки, хресниці моєї тітки Палажки, що ще за панщини усіх хлопців, бувало, за ніч перекачає, аж поки дитини не набігала, отого самого Петра, що потім на шахти вдарився і комусь там голову камінюкою провалив, а його за це на ножах на той світ одправили...» [476, с. 101–102]. Словоцентричність як атрибутивна риса української ментальності й одна з найголовніших рис вітчизняної літератури відбилася у розширенні зображально-виражальних можливостей літератури, нашаруванні кількох смислових полів. У наведеному уривку, в одному реченні, змальовані характери кількох осіб, навіть історія цілого життя. Жанр бувальщини й анекдоту обіграні веселим Сябром, а розмовний дискурс не лише скорочує дистанцію між мовцем і слухачем, але й виконує функцію образотворення низки персонажів.

Можемо аргументовано припустити, що даний твір продовжує бурлескно-травестійну традицію, започатковану І. Котляревським, а також є предтечею української «хімерної прози». Автор з любов'ю і гумором описує шевця та бабу Вустю, інтертекстуально вводячи в оповідь алюзії з казки те, як спритний солдат з чобота каші наварив, з гоголівських «Вечорів на хуторі біля Диканьки», з біблійних історій. Філософствування Сябра про співвідношення буття і свідомості, про сенс людського існування, про взаємини між людьми тощо, зображені в комічно-карнавальному ключі, прокладають шляхи до героїв О.Льченка («Козак Мамай і чужа молодиця»), В. Земляка («Лебедина згря»). Грубуватий гумор закорінений у народну міфологію, в карнавальну стихію бароко.

Український авангард у форматі малої прози пореволюційної доби представлений також творами Г. Шкурупія і В. Поліщука. Творчість Гео Шкурупія (1903–1937) довгий час була замовчуваною і невідомою широкому

заголові. Крига забуття скресла лише 2013 року, коли у видавництві «Смолоскип» вийшла книга його «Вибраних творів» [471]. Критична рецесія його творчості репрезентована рецензіями і статтями О. Білецького, М. Зерова, О. Ільницького, Я. Савченка, Я. Славутича, М. Сулими, Ю. Шереха, романістика вивчалася Н.Бернадською, А. Білою, М. Васьківим, О. Журенко, В. Моренцем, Л. Сеніком, М. Сулимою, О. Філатовою. Питання малої прози частково висвітлюються у кандидатській дисертації Ю. Данькевич (2008). Зокрема, сучасна дослідниця вбачає новаторство прозописьма Г. Шкурупія на рівні образної системи, в опозиційності героїв дійсності, «фрагментарній композиції, побудові розповіді на основі незвичайного епізоду, однієї життєвої миті, гостроті конфлікту, лаконічно-напруженій, яскраво вималюваній дії, непередбачуваному фіналі, акцентації на ситуативній або психологічній несподіванці, стислості викладу, використанні поетичної фоніки», моделюванні міського топосу [102, с. 8], що, на наш погляд, не вичерпує усієї повноти проблеми.

Одним із найзнаковіших творів Г. Шкурупія є «Переможець Дракона» (1924), який дав заголовок дебютній збірці письменника. Метафізичний вимір оповідання – самопожертва людини заради порятунку іншої – духовно підносить читача над зовнішнім сюжетом, в якому «ходя» Ліу-Чі здійснив подвиг. Маленький китаєць мріяв стати машиністом, як Хорн. Однієї ночі сталася аварія – розірвався котел, топку паровоза заливало окропом. Ліу-Чі затулив Хорна своїм тілом. Той, розчулений таким героїзмом, назвав китаєця «переможцем Дракона» [472, с. 17].

Портретні деталі («Обварене м'ясо повідставало від кісток Ліу-Чі, коли його витягли, проте він був ще живий») [472, с. 16] репрезентують натуралістичну парадигму, яка увиразнює символістський пейзаж. Трагічний модус художності реалізується наприкінці оповідання, коли вмираючий Ліу-Чі радіє тому, що врятував «капітана» Хорна. Тобто кінцівка знаменує символічний образ Христа, який також пожертвував собою заради спасіння людства. Подвиг маленької людини здатен пробудити в душі суворого машиніста незнані глибини духу.

У стильовій палітрі даного твору поєднуються елементи символізму, експресіонізму і натуралізму. Символістський пейзаж, в якому цілком відчутні мотиви ночі, заметілі, розгулу диявольських сил, нагадують поему О. Блока «Дванадцять»: *«Ніч. Вітер. <...> Ніч. Вітер. У чорнім повітрі відбувається якась страшна сатанинська меса. Ліхтарі круглими, блідими помаранчами блукають у темнім просторі <...>. Феєрична ніч. Пекельна музика. Чортovinня...»* (курсив мій. – С.Л.) [472, с. 5].

У наведеному уривку спостерігаємо намагання автора сугестивно вплинути на читача: рефренами повторюються слова-образи «ніч» (3), «вітер» (4), «смерч» (2), негативну семантику, ворожість до людини виражають розмовні дієслова «шкребуться», «блукають», «чортovinня», звуки шипіння, скреготу, гулу, виття, неприємні для людського вуха, не врівноважуються навіть дієсловами «грає», «танцюють». Змальована картина відбиває сатанинську фантасмагорію, що відбувається в суспільстві, – перемогу більшовиків над силами УНР. Очевидно, авторові здавалося оригінальним порівняти нічну завірюху з месою – католицьким молитовним обрядом, однак не можемо визнати цей образ вдалим.

Валер'ян Поліщук (1897–1937) був одним із найрепрезентативніших українських авангардистів. Формула «динамічного конструктивізму» «урбанізм, індустріалізація побуту, верлібр» (стаття В. Поліщука «Динамізм у сучасній українській поезії», 1921) наприкінці 1920-х рр. трансформувалася у концепцію спіралізму [30, с. 228]. Найбільш органічного вираження складна і суперечлива натура В. Поліщука набула у жанрових трансформаціях лірики, які, з огляду на предмет нашого розгляду, залишимо поза межами даної роботи. «Метароман» (А.Біла) «Козуб ягід» (1927) є конгломератом афоризмів, включає «бризки мислі й творчості, стежки думок та оповідання й алегорії – ягоди душі, що стигли й падали з дерева моєї свідомості, яка має своє коріння в ґрунті упертого думання й пізнання світу наукою та мистецтвом» [30, с. 236]. Конвертуючи метафоричне самоозначення в сучасні жанрові матриці, можна виокремити оповідання, поетичні вкраплення-зв'язки, афоризми, щоденникові записи, документальні

фрагменти, спогади, роздуми, що архітектонічно об'єднані в чотири розділи. Цілком слушно цей твір А. Біла потрактовує як «складний метатекст», синтетичний за структурою [30, с. 237]. Як свідчать архівні матеріали, В. Поліщук мав на меті у новому виданні своїх творів доповнити «Козуб ягід» пародійними зразками та епіграмами [30, с. 237].

Отже, стильова парадигма української пореволюційної новелістики вражає різноспрямованістю: подальший розвиток модерністичних тенденцій відбувається у тісній взаємодії із реалістичною течією, з одного боку, та з авангардними експериментами, з іншого. Дедалі більше набуваючи модерних ознак (експресивність або ліричність в якості емоційної доміанти, виразність, сформована оригінальною комбінацією найрізноманітніших тропів, фрагментарність і асиметричність сюжету, несподіваний пуант, відкритий фінал), українська новела й українське оповідання продемонстрували неймовірну внутрішню розкутість, що уможливило показ дійсності у всій її повноті та неоднозначності. Змодельована вітчизняними прозаїками картина світу у малій епічній формі виявилася насамперед у психологічному вимірі.

Авангардні стильові течії також реалізувались на українському ґрунті, хоча і не так розлого, як, скажімо, в інших національних контекстах, але також склали невід'ємну частину художніх пошуків першої третини ХХ століття.

Усі ці риси переконливо свідчать про величезний духовний та естетичних потенціал українського народу, про справжнє національно-культурне відродження. Красне письменство збагатилося десятками талановитих митців, котрі склали б славу будь-якої національної культури. Однак зовнішні, екстралітературні чинники почали дедалі більше впливати на розвиток літературного процесу, змінюючи його траєкторію.

РОЗДІЛ 4

ГУМОР І САТИРА В СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ

1920 – 1950-х рр.

Жанри сміхової культури були невід’ємною частиною інтелектуально-мистецького дискурсу «розстріляного відродження», реалізувались у всіх трьох родах літератури, зокрема і в малій прозі.

У ХХ ст. були здійснені спроби виділити сатиру в окремий рід літератури (Ю. Борєв, Я. Ельсберг). «*Сатира* є естетичним освоєнням *неповноти* (виділення автора. – С.Л.) особистісної присутності “я” в світоустрої, тобто такої розбіжності особистості зі своєю роллю, коли внутрішня даність індивідуального життя виявляється *вужчою* за зовнішню заданість і нездатна заповнити собою ту чи іншу рольову межу» [423, с. 40]. При цьому дегероїзація ще не стає основою для сатиричного висміювання. Цю функцію виконує активна авторська позиція, що творить «нову форму мистецтва» (Г. Гегель), в якій «дійсність в її недолугій зіпсованості зображена так, що вона руйнує себе саму, щоб саме в цьому руйнуванні нічого могло віднайтися дещо як міцна зберігаюча сила». За В.Тюпою, формула сатиричного модусу художності – «недостатність внутрішньої даності буття (“я”) відносно його зовнішньої заданості (віртуальної межі)» [423, с.40].

Класичним прикладом сатири є гоголівський «Ревізор». Сатиричний тип художності базується на виявленні невідповідності між діями персонажа і моральним імперативом. При цьому найважливішу роль відіграє образ автора як носія етичного начала.

Комізм як модус художності не тотожний сатиричному, хоча в обох випадках присутнє викривлене, гротескове моделювання художнього світу. Постаючи з низової карнавальної стихії (концепція М. Бахтіна), комічний персонаж еволюціонував від типу дурня, блазня, трікстера до самоцінного художнього образу-персонажа, що нерідко надягає маску. Сміхове начало, що в

європейській культурній традиції бере початки з середньовічних карнавалів, проголошує суб'єктивну свободу окремої людини від будь-яких пут, виводячи «живу індивідуальність за межі світоустрою, встановлюючи фамільярний контакт між усіма» (М. Бахтін). Комічна опозиція між внутрішнім і зовнішнім обмеженнями «я–в–світі», між сутністю і маскою може репрезентувати віднаходження істинної індивідуальності, за висловом Жан-Поля, «тієї дитячої голівки, що, немов у коробці для капелюхів, зберігається у кожній людській голові». Цей вислів репрезентує гумористичне ставлення до дивацтв і диваків як унікальних типів самопроявлення «я–в–світі». «Гумористичний герой, – зазначав Л. Фуксон, – не знищується сміхом, на відміну від сатиричного. Він представлений “оживленим”, коли формальність й абстрактність його установки виявляється чимось зовнішнім, напускним. Гумористичний сміх – це <...> виявлення неможливості редукувати людину до готових, заданих параметрів життя» [442, с. 47]. Гумористичну літературу І. Качуровський відносив до «фікційної» [172, с. 17]. Гумор як «різновид відображення смішного, кумедного в життєвих явищах та людських характерах» [264, с. 246], реалізується у низці жанрових структур: гуморесках, пародіях, шаржах, фейлетонах, травестіях тощо.

У 1920-ті роки у царині гумору і сатири успішно працювали А. Гак, Ю.Гедзь, Остап Вишня, П. Капельгородський, О. Ковінька, К. Котко, С.Пилипенко, Л. Чернов (Малошийченко), В. Чечвянський, В. Ярошенко. Гуморески, гумористичні оповідання торкалися переважно морально-етичних проблем міжособистісних взаємин, висміювали такі вади, як недисциплінованість, легковажність, низький рівень культури пересічного громадянина тощо.

«Королем українського тиражу» називали у 1920-ті роки Остапа Вишню (спр. прізви. Павло Губенко) (1889–1956): щороку величезними тиражами виходили його «усмішки» (у 1924 р. – 9 збірок, у 1927 р. – 15, у 1929-му – 28): «Діла небесні» (1923), «Кому веселе, а кому й сумне» (1924), «Реп'яшки» (1924), «Вишневі усмішки сільські» (1924), «Вишневі усмішки кримські» (1925), «Щоб і хліб родився, щоб і скот плодився» (1926), «Лицем до села» (1926),

«Українізуємось» (1926), «Вишневі усмішки театральні» (1928), «Вишневі усмішки закордонні» (1930) та ін. Твори письменника щодня з'являлися на шпальтах «Вістей ВУЦВК», «Селянської правди», у додатках «Молоде село» та «Література, наука, мистецтво». Тільки у «Вістях» упродовж 1923–24 рр. було надруковано 530 творів, а в 1928 вийшов у світ 4-томник «Усмішок».

Тюремна «десятирічка» (1933–1943) розділила долю і творчість Остапа Вишні на два періоди. Другий почався зі знаменитої «Зенітки» (1944). У сумнозвісному 1946 році над письменником знову нависла загроза арешту після публікації фейлетону «Дозвольте помилитись!», але справа обмежилася лише газетним розгромом. Після війни вийшли збірки «Самостійна дірка» (1945), «Зенітка» (1947), «Весна-красна» (1949), «Мисливські усмішки» (1958). Творчість Остапа Вишні досліджували І. Дузь [125], І. Зуб, Г. Семенюк [369], Ю. Цеков та ін.

Жанровий діапазон сміхової культури Остапа Вишні був надзвичайно широкий: гуморески, пародії, шаржі, «усмішки», «реп'яшки», автобіографічні оповідання. Творча робота в редакціях газет детермінувала актуальність тематики, зображення конкретних життєвих ситуацій і типових образів. Письменницька майстерність митця виявилась в умінні помічати у конкретному факті суспільну тенденцію, влучно і точно схоплювати сутність характеру і окреслювати його кількома влучними деталями.

Розроблений Остапом Вишнею жанр усмішки, став універсальною формою для втілення як локального, так і узагальненого змісту. Усмішка не має чітко визначеної жанрової дефініції, оскільки і тематично, і структурно репрезентована у найрізноманітніших виявах: включає жанрові матриці *фейлетона* («Демократичні реформи Денікіна. Фейлетон. Матеріалом для конституції бути не може», 1919), *казки* («Як з головного отамана сама “могила” залишилась», 1924), *листа* («Бабі і дякую, і привіт», 1924), *лекції* («Про свині, про поросята, про ковбаси, про кендюх та про різні дуже смачні речі», 1924), *науково-популярної статті* («Походження світу», 1923), *фейлетону* («“Імені Шевченка”», 1923;

«Полтавський бій», 1923; «Письменники», 1924 та ін.). Усмішка ««Понеділок»» (1923) маркована автором як «моментальна *фотографія-шарж*» [53, с. 277]. Осібне місце посідають *анекдотично-лаконічні* «Реп'яшки» (1923) [53, с. 345–353].

Тематично усмішки торкаються злободенних на той час проблем: змін у суспільному житті на селі, антирелігійної пропаганди, міжнародної і внутрішньої політики, «змички міста і села», розбудови культури, освіти і охорони здоров'я тощо. Вдало використовуючи виразний потенціал розмовного стилю мовлення, щедро пересипаючи авторську оповідь жартами, приказками, прислів'ями, народними піснями, Остап Вишня демонструє життя і побут українського села, чутливо й оперативно віддзеркалює ті зміни, що відбулися з ним у 1920-ті роки: появу на селі перших сільськогосподарських машин («Земля обработки требует», 1923), розбудову народного господарства («Всесоюзная сельскогосподарська виставка», 1923), організацію культурної, освітньої та медичної роботи («Жінвідділ», 1924, «Радуйся, жінко українська!», 1924, «Радянська церква», 1924; «Збільшити продукційність праці», 1925; «Як найкраще навчити все село грамоти», 1925), діяльність письменницьких організацій (««Плуг»», 1924) і т.д.

Окрім того, Остап Вишня гумористично зображував побутові ситуації, які мають значний автобіографічний елемент: «Як ми колись учились», «Перший диктант», «Моя автобіографія», «Мед», «Як я рибу ловив», «Панська ялинка» тощо. Вони пронизані м'яким гумором, комічний модус художності є домінантним, проте доповнюється елегійним (тепло і з ноткою ностальгії змальовується інтер'єр рідної хати, портрети батьків, краса навколишньої природи). Письменник нерідко іронізує над собою, над рисами власної вдачі.

Предметом висміювання у сатиричних творах Остапа Вишні були суспільні негаразди: бюрократизація суспільства, бездушне ставлення до людини з боку партапарату і державних інституцій, невиконання своїх обов'язків держслужбовцями усіх рангів. Сатиричний модус художності передбачав не лише викриття розбіжності між декларованим і реальним, морально-етичною нормою і

її деформованим віддзеркаленням у дійсності, що є текстотвірною основою будь-якого комічного твору. Для сатири домінантним структуротвірним компонентом стає активна авторська позиція, що компенсує недосконалість об'єкта висміювання і творить художню цілісність іншого порядку.

Вістря сатири у забороненій цензурою гуморесці О. Вишні «Чий Шевченко?» зі збірки «Вишневі усмішки київські» спрямоване проти політичної демагогії: автор намагається з'ясувати, який суспільний прошарок має вважати Кобзаря своїм репрезентантом [52, с. 55–58]. Алогічно прокоментовані цитати з низки творів Шевченка відбивають ідеологічну боротьбу тієї доби, коли перекручувалися, викривлялися факти або думки задля ілюстрації позірних ідей. Письменник широко використовує діалогічність мовлення, що уможлиблює індивідуалізацію мовця, дозволяє протиставити різні погляди на об'єкт, вживає розмовну лексику, оксюморон, антитезу, іронію, як-от, наприклад: « – Який там, – вони кажуть, – Шевченко революціонер, коли він і віру, і церкву, і Бога так поважав, так славословив, так шанував!»; «Сам кріпак, змалечку вихований на панській ласці, він все своє життя про панів ізгадує»; «Панський Тарас Григорович. У “Заповіті” так найяскравіше виявилася його поміщицька ідеологія, його бажання великої земельної власності: *Щоб лани широкополі, / І Дніпро, і кручі / Було видно...* Не просить якихось півдесятини, а цілі лани, з кручами, з Дніпром...» [52, с. 55–58]. Відверте перекручування смислу, елементарне невігластво («“Автодафе” – це так тоді звалась автокефалія» [52, с. 56]), гра паронімами, подвійна семантика (власне семантичне значення слова і додаткові конотативні, контекстуальні смислові відтінки) надзвичайно виразно демонструють ідеологічні дискусії тих літ.

Остап Вишня завжди з великою повагою ставився до села. Надіваючи маску сільського простака, він викривав ті моральні або соціальні вади, що заважали моральному здоров'ю нації. Особливе значення для письменника мало питання національної ідентифікації, відтак, українізації, розгорнутої у 1920 – 1930-х роках як складової кампанії коренізації. Цим проблемам присвячені гуморески О. Вишні

«Перші кроки (Поради для ще не українізованих)», «Українізація», «Чукрен», «Чухраїнці», «Дещо з українознавства» [235]. Надрукована 1926 року збірка «Українізуємось» викликала неоднозначну реакцію серед критиків: нещадно викриваючи негативні риси менталітету, Остап Вишня ставив питання про збереження національної ідентичності. В гуморесці «Чухраїнці (Спроба характеристики)» (1926) він виокремлює п'ять провідних рис, що роблять чухраїнців «дивацьким народом»: «1. Якби ж знаття? 2. Забув. 3. Спізнився. 4. Якось воно буде! 5. Я так і знав» [52, с. 175]. Іронічно ілюструючи кожен із рис (недалекоглядність, необов'язковість, неповагу до себе, а відтак і до інших, нерозважливість, невміння робити висновки із помилок), автор викриває їхню шкідливість для розвитку нації. З метою увиразнення зображуваного Остап Вишня часто вдається до широких історико-культурних аналогій, вживає церковнослов'янську лексику, що надає мовленню урочисто-книжного звучання, майстерно поєднує в межах однієї синтаксеми різні стильові одиниці (елементи розмовного, публіцистичного, художнього стилів, канцеляризми, книжну лексику, згрубилі слова). Архітектоніка гуморески включає передмову, основний текст, поділений на три пронумерованих розділи, і післямову, що структурно повторює будову епічних творів великої форми.

Два погляди на один предмет складають зміст гуморески «Дещо з українознавства» (1926): перша частина твору подає основні відомості про Україну, її географію, історію, мову, національні особливості народу «спеціально для русотяпів», а друга – «для щирих українців» [209, с. 536–538]. Прийом лукавого самоприниження характеризує комунікативний простір першої частини гуморески: «Населення на Вкраїні – малоросійські хохли. <...> Мужичька мова тепер державна, і всі її повинні знати» [209, с. 537]. А друга частина репрезентує піднесено-пафосну оду красі і могутності України. Прийом гіперболізації виформовує комічний ефект, але в кожній дібраній деталі цієї псевдолекції оприявнюється велика любов автора до України, його гордість за неї: «Під час всесвітньої потопа ковчега збудував не Ной, а гетьман Дорошенко, що й урятував

сім пар чистеньких українців, одну вишневу кісточку, з якої і пішли на Україні вишневі садки; <...> кілька мотків заповочі для вишивання сорочок, шматок полотна, горщик для борщу, кишку для ковбаси, булаву, клейноди й ноти до “Гиля, гиля, сірі гуси”...» [209, с. 538].

Проблема морального обличчя партапарату і керівництва загалом розкривається у низці гуморесок і фейлетонів. Яскравим прикладом є гумореска Остапа Вишні «Про чистку апарата на селі» (1925), в якій засіб мовної самохарактеристики персонажа відбиває увесь спектр взаємин між владою і населенням: «Коли якийсь контрреволюціонер і сволоч заявить, що я щодня п’янствую, що я реквізував для канцелярії сільради у Йваненчихи пару поросят, пуськай знає єтот контрреволюціонер, що за сильна пролетарська власть, котрая зітрьот усіх своїх ворогів на порох, а він, сукин син, лежатиме у ярку з простреленою головою з оцього самого куцака!». У даному уривку спостерігаємо й актуальні лексичні кліше тих літ («контрреволюціонер», «сильна пролетарська власть»), і лайливі лексеми, і знівечені російські слова. Стиль спілкування голови сільради із селянами також цілком вичерпно розкрито в наведеному прикладі: тут і зверхність «начальства», і відвертий грабунок селян, і вміння за тріскучими «правильними» фразами приховувати дріб’язковість та жадібність натури, і безвідповідальність, й авторитарний стиль керівництва. Образ голови сільради, змальований Остапом Вишнею, типологічно близький до образів Матюхи («Бур’ян» А. Головка), Собачки («Анкета» Г. Косинки), Данька («Самосуд» А. Дімарова).

Наратор у гуморесках, фейлетонах та усмішках Остапа Вишні є людиною з народу, йому притаманні дотепність, самоіронія. Письменник вдається до каламбурів, шаржів, широко послуговується засобами виразності українського фольклору. Нерідко митець протиставляє минуле теперішньому. Майже до кожного твору у «Вишневих усмішках сільських» і «Вишневих усмішках київських» поданий епіграф, що є цитатою з офіційних документів, газет, виступів. У такому випадку усмішка вступає у діалогічні відносини із епіграфом.

Діалогічність з уявним читачем або з самим собою є особливістю індивідуального стилю письменника.

Василь Чечвянський (спр. прізви. Василь Губенко) (1888–1937), старший брат Остапа Вишні, належав до письменницьких організацій «Плуг» і ВУСПП, працював у газеті «Вісті» (Полтава), журналі «Червоний перець», відповідальним секретарем якого став у 1928 році. Його перу належать збірки гуморесок «Царі природи» (1928), «Ех, товариші...» (1928), «Кадило», «Між іншим», «Оздоровлення апарату», «Оскуденіє», «Переливання крові» (усі – 1929), «Фактор», «Не вам кажучи», «Пародії», «Республіканці» (усі – 1930), «Нещасні» (1933), «Утилю – путьовку!» (1934). Усього вийшло близько двадцяти збірок гуморесок, фейлетонів, гумористичних замальовок, оповідань.

Жанрова палітра митця, як і його знаменитого брата, також була досить широкою: сатирично-гумористичні шкіци, етюди, замальовки з натури, діалогічні епізоди, послання, пародії. 1930 року вийшла збірка «Пародії», де дотепно і точно висміювалися товариші по перу, в тому числі і молодший брат Остап Вишня.

Для індивідуального стилю В. Чечвянського характерні такі типові ознаки гумористичної і сатиричної літератури, як майстерність змалювання комічних характерів і ситуацій, точність мовних самохарактеристик персонажів, уміння помічати парадокси повсякденного життя. Художньою знахідкою Василя Чечвянського було віднайдення образу оповідача – міщанина. Промовляючи його вустами, сатирик зсередини розкривав духовну убогість, примітивність мислення і потреб новітнього «господаря життя», його філософію і психологію, що зосереджена на служінні шлунку.

Суспільно-політичні проблеми В. Чечвянський аналізував менше, ніж його брат. Проте і в його творчому доробку є кілька дошкульних фейлетонів і гуморесок, як-от, наприклад, «“На місцях”... в столиці: малий фейлетон» (1928), «Хіромант, гадаю на чистку: чи да, чи нет?» (1929), «Не люблю п'ятирічок (Жарт)» (1929).

Нову радянську мораль і побут В. Чечвянський висміює у гуморесках «М'який характер» (1927), «Оздоровлення апарату» (1926), «Ну й часи» (1926), «Солідарність» (1930), «Передова людина» (1929). У цих та інших творах він таврує пристосуванців, непманів, кар'єристів, дрібних амбітних ділків радянської доби. Особливою темою є викриття національних покручів, їхнього засміченого русизмами і суржилом мовлення. Віддавши частину свого життя службі в армії, сатирик пародіює і царську, і червону армію («І тут революція», «Діалектика», «Невже»).

Наративна структура творів В. Чечвянського побудована здебільшого у діалогічній формі – суперечки розгортаються між соціальними або психологічними опонентами. Іноді автор будує гумореску у формі листа з відповідною комунікативною стратегією – «Ювілейне листування» (1929) із підзаголовком «Листи, що пише публіка на свята», що включає три зразки: «Лист діловода до директора тресту», позначений низькопоклонством і підлабузництвом адресанта, «Від Коровченка до Биченка» («Єсть дві пляшки хлібного і дюжина “Нової Баварії”. Не прийдеш – вип'ю сам» [457, с. 109]). Найсмійнішим є лист закоханого хлопця до дівчини, який своє запрошення до клубу на танці завершує пристрасною погрозою: «А не прийдете, або кинусь під трамвай, або піду слухать доклад про міжнародне становище. Ваш до крематорія Май Закаблучка» [457, с.110]. У наведеному ефектному завершенні листа автор використав і оксюморонне поєднання «пролетарського» імені з комічним прізвиськом, і паралелізм між самогубством та публічною лекцією. Жанр листа також організовує форму гуморески «Перевірка діяльності» (1929).

Синтез ознак художнього і наукового стилю спостерігається в гуморесці «Оскуденіє» (1927): «Увага, товариші! Як же стріляти зайців, щоб: 1) не обстріляти собі ноги або руки (труднощі наших часів добути протеза) і 2) не застрелити кого-небудь з товаришів (турботи по влаштуванню похорон, підготовка до надгробної промови, аліменти собаці забитого і т.д. і т.д.).

Щоб позбавитися цих неприємностей, треба: а) визначити точно, під яким градусом північної довготи чи західної широти сидить або лежить заєць, б) під яким градусом (не горілчанам, звичайно) стоїте ви» [457, с. 53–56.] Чітке членування тексту, нумерація, логічна послідовність дій імітують науковий стиль мовлення. Однак порушення причинно-наслідкових зв'язків, несподівані висновки моделюють гумористичний простір твору. Подібна композиційна структура і мовленнєва організація тексту притаманна також «Мисливським усмішкам» Остапа Вишні.

Значна частина творів В. Чечвянського торкається побутових проблем (гумористичний етюд «Ну й часи...» (1929), гуморески «Пивна історія» (1929), «М'який характер» (1929) та ін.).

Художній масив творчості визначних майстрів слова – Остапа Вишні і В.Чечвянського – засвідчує надзвичайну чутливість письменників до злободенних проблем життя, вміння через мовну деталь дати яскраву характеристику персонажеві. В гумористичних творах зазвичай авторська позиція є прихованою, виявляється через контрастність образів або з допомогою мовних засобів (розмовного стилю, що відтворює народний психоколорит, широкого використання прислів'їв, приказок, пісенних елементів, постійних епітетів).

Для низки гумористичних творів характерний елегантний модус художності («Вишневі усмішки кримські», «Мисливські усмішки» Остапа Вишні, «М'який характер», «Про вудку, рибку і взагалі», «Деякі поради для початківців» В.Чечвянського), зрідка вибудовується ідилічний модус («Вишневі усмішки закордонні» Остапа Вишні), «Об'єкт (Сценка на курорті)» В. Чечвянського.

Сатиричний модус художності (В. Тюпа), притаманний фейлетонам та низці гуморесок братів Губенків, передбачає активну авторську позицію. Він реалізований через антитетичність плану зображення і плану вираження (денотативні значення слів значно доповнюються конотативними елементами і прирощуються додатковими контекстуальними семами), підтекст, оксюморон, діалогічне протиставлення світоглядних позицій персонажів. Письменники

майстерно використовують гру слів, каламбури, перифраз, гіперболи. Прикладом оригінального творення гумористичного ефекту завдяки спрощено-примітивному потрактуванню заголовків класичних літературних творів може слугувати анонс театральних прем'єр у гуморесці Остапа Вишні «Київ»: «... антирелігійна п'єса “Вій”, п'єса з життя спілки мисливців та рибалок “За двома зайцями”, драма з життя профспілки деревообробників “Бондарівна”...» [52, с.61].

Сатира завжди виконувала морально оздоровчу функцію в суспільстві. Розквіт гумористично-сатиричних жанрів завжди припадає на періоди кризи, глибинних трансформацій у суспільстві, коли злободенною проблемою стає пошук духовних орієнтирів у соціумі. Яскравий і суперечливий період 1920-х років зумовив появу десятків талановитих творів, у яких сміх став основним лікувальним засобом для духовного оздоровлення суспільства.

Одним із популярних у 1920-ті роки письменників був Іван Ковтун (1906–1937), який підписував оповідання справжнім ім'ям, а гумористично-сатиричні – псевдонімом Юрій Вухналь. Він народився в с. Чорнобаївка Ізюмського повіту на Харківщині в родині хліборобів. Після закінчення Куп'янської гімназії навчався на педагогічних курсах, а потім в Харківському ІНО. Співпрацював із часописами «Селянська правда», «Сільськогосподарський пролетар», «Молодий більшовик», «Студент революції», «Червоний перець» тощо. Був членом літературних організацій «Плуг», «Молодняк», ВУСПП. Про популярність письменника його сучасник Д. Чуб згадував: «Серед численних письменників-гумористів 20–30-их років цього століття Юрій Вухналь був одним з найталановитіших і найулюбленіших авторів після Остапа Вишні. Він привернув увагу читача і завоював собі почесне місце насамперед тим, що перший почав змальовувати в літературі, зокрема в гуморесках, негативного серед комсомольців героя у найрізноманітніших обставинах. Його сміливість, дотепність, тематична різноманітність творів були причиною того, що ті видання, де друкувалися Юрій Вухналь та Остап Вишня, були найбільш популярними. Юрій Вухналь знав такі секрети сміху, яких не знали інші гумористи» [цит. за: 197, с. 235].

Тридцятилітній письменник був звинувачений в участі у націоналістичній терористичній організації і засуджений до розстрілу, що було виконано 15 липня 1937 р. Тоді ж смертний вирок отримали письменники Віталій Чигирин, Олексій Гедзь, Борис Коваленко, Іван Калянник, Володимир Ярошенко, Гнат Пронь, Дмитро Чепурний. Реабілітація Ю. Вухналя відбулася лише наприкінці 1958 р.

Перу Ю. Вухналя (І. Ковтуна) належать збірки оповідань «Червоні паростки» (1925), «Товариш і товаришок» (1926), «Помилка професора Кіма» (1930), збірки гуморесок «По злобі» (1927), «Початкуючий» (1928), «Гуморески» (1929), «Життя та діяльність Федька Гуски» (1929), «Одруження Гаврила Ратиці» (1929), «Щирий українець» (1929); романи «Яструби» (1928), «Азіатський аероліт» (1931), повісті «Чанг» (1931), «Юнбуд» (1931), збірка нарисів «Люди моря» (1931). Після реабілітації у найповнішим виданням стала збірка гуморесок (1964) [63].

Візитівкою Ю. Вухналя став образ Федька Гуски – комсомольця, як він сам себе вважав, «нової людини», насправді ж примітивного міщанина, який відзначався низьким рівнем культури, вузькістю кругозору, зарозумілістю і нахабством. Федько – патологічний ледар і нікчема, за що не візьметься, зіпсує всю справу. Сюжетами дотепних гуморесок були смішні і сумні перипетії, що відбувалися з Федьком Гускою. Його життя було описане у серії гуморесок «Життя і діяльність Федька Гуски» (1929) [64]. Письменник широко вживає тиражовані газетні кліше, але в трансформованому вигляді, що набули лайливого значення: зміна *єрундова*, міщанка *прогнивша* [64, с. 6], засобом творення комічного є яскраві порівняння: «Не лице, а розруха 1920 року: потоптане та поковиряне, наче череда по ньому пройшла», «губа верхня і на губу не похожа – на перепічку скидається» [64, с. 7], переплетення розмовного стилю із офіційно-діловим: «це мене широкі кола трудящих так спаскудили на культурному фронті» [64, с. 8], «як підсунуть та як попру йому в будку [суфлерську] репліку матюкальну, та другу» [64, с. 9], зрідка автор вдається до каламбурів: «я в підпілля – під сцену», після вистави його качали – «якби на руках! А то по підлозі

качали, аж досада бере» [64, с. 9]. Гомодієгетичний наратор, що розповідає про власні пригоди, намагається привернути до себе прихильність читача / уявного співбесідника. Грубуватий гумор є віддзеркаленням невисокого рівня культури сільського населення, репрезентантом якого є маргінальний персонаж Федько Гуска.

Репрезентативною є гумореска «Любов Федька Гуски», в якій сватання парубка до дівчини і відмова Дуньчиних батьків розгорнуті в стилістиці бойових дій. Дипломатична офіційно-ділова лексика контамінується з розмовною, абстрактні поняття перемішані з етнонімами (клуня – «моє повпредство»), «наші з Дунькою дипломатичні відносини», «Дуньчина мати – цей міністр внутрішніх хатніх справ», на колодках – «жіночому парламенті», «ми помінялися з матір'ю гострими нотами» [64, с. 12–13]. Незважаючи на принизливу відмову Дуньчиних батьків, Федько залишився у вигазі – ще дві дівчини запрошують його на побачення.

Гуморески, в яких висміюються пияцтво, самогоноваріння, ледарство видаються естетично слабшими («Ініціатива», «Гинуть традиції», «“Полова проблема”», «Ех!», «Король отрут»). Байкарська традиція в алегоричних образах тварин викривати суспільні та людські вади реалізована в гуморесках «Надзвичайні збори», «Оповідання Цапа Бородатого».

Збірка «Початкуючий» (1930) має тематичний підзаголовок «Літературні гуморески» [65]. У творі «Шлях червоної боротьби» Ю. Вухналь сконцентрував усі тиражовані сюжетні мотиви і прийоми, концептуальні й образні доміанти художнього стилю, що набули у 1930-ті роки назву «літератури соціалістичного реалізму»: соціальне походження героя, героїчні подвиги в ім'я революції, міфічне переродження селянства під впливом «культурного героя» Івана Червонозагравненка. Зберігаються усі ознаки героїчного міфу, побудованого за біографічним принципом: зображене злиденне дитинство персонажа, тяжка наймитська доля, розправа над визискувачем Семеропузим, одруження з наймичкою Галею Лантухівною, народження сина П'ятикутьнозоряного, обрання

на керівну посаду голови сільради. Письменник використовує прийом прозивного антропоніма і топоніма (село Голодотемне). Цей прийом використовується автором досить інтенсивно: молодий письменник Передериматня («Студія»), Гаврило Гайка, «ледацюга і п'яниця непросипуший» («Біля гудків») тощо.

Жанр щоденника використовується письменниками не лише в «серйозній» прозі, але й у комічній – «Ура! (Щоденник письменника, твори якого вже друкуються)» (1925). Комічна ситуація відбулася з наратором в гуморесці «Сповідь» – він намагається розчулити редактора, щоб отримати гонорар, але його дівчина сприймає все сказане на правду і кидає зрадника. Власне, анекдотична ситуація розгортається також у «Страшній повісті». Пародією на науково-популярний нарис є гумореска «“Марс” (З приводу появи на літературному горизонті)», присвячена київській письменницькій організації: розглядається відстань до інших небесних тіл / літературних об'єднань (ВАПЛІТЕ, «Молодняк»), атмосфера, рослинність тощо.

Письменник висміює масовізм і «ударництво в літературі», що насправді виявляються графоманством і пристосуванством («Студія», «Біля гудків», «Нотатки молодого автора», «Радість поета Козолупенка» та ін.). Зрідка автор розробляє жанр літературної пародії («Нижний лірик – Юрій Неокласенко», «Ой-ой, що воно й робиться!», «Літературний ярмарок»). Дотепністю і тонкими спостереженнями над специфікою літературної ситуації відзначаються твори циклу «Бригада класиків». Вони побудовані за принципом антитези між українськими реаліями мистецького побуту і поглядом зарубіжних класиків на них.

Прикладом викриття графоманства, літературної халтури і пристосуванства можуть служити гуморески Ю. Вухналя «А. Дюма ділиться досвідом із молодим, але досвідченим письменником» (1933) та «А. Дюма відвідує видавництво “Ой, гук, мати, гук”» (1933): молодий український письменник Монченко, який не читав «Трьох мушкетерів» А. Дюма, хизується перед зарубіжним письменником, що створив поетичний роман-епопею про Дніпробуд, де кожній турбіні присвятив

окрему поему. (Вимірювання результатів творчої праці кубометрами, кілограмами, «полицями» оприявнює авторське глузування над графоманами, як і підрахунки ними майбутніх гонорарів, написання творів заздалегідь визначеного обсягу). У конвеєрному процесі творення «нових шедеврів» немає місця творчій індивідуальності – Монченко повчає А. Дюма: «Я ще рік тому раціоналізував свою творчу роботу, запровадивши конвеєрну систему» [63, с.131]. До творчого процесу долучаються дружина, теща, син літератора та їхня хатня робітниця: «— Швидше! – наказав письменник, легко нотуючи на папері оригінальні образи, жваві діалоги, дотепні сентенції та інші продукти своєї творчої думки. Списаний папір жінка спритно брала з конвеєрної стрічки й, кваліфіковано фальсуючи, різала на рівні аркуші; теща брала й, нумеруючи, зшивала докупи, а школяр, приймаючи від бабусі стоси готової продукції свого тата, виправляв граматичні помилки й, злегка шліфуючи татів стиль, підраховував друкарські знаки» [63, с. 132–133].

Рівень освіти 23-річного «володаря дум» також іронічно висміюється: «Як тільки закінчив лікнеп, так і почав писати» [63, с. 129]. Змагання зі Львом Толстим по кількості написаного, розпочате Монченком, вражає А. Дюма. Ю.Вухналь продовжує сатиричні традиції М. Гоголя і М. Салтикова-Щедріна, гротескно акцентуючи увагу на портретних деталях образу Монченка: непомірно велику праву руку і таз – органи, які стали запорукою його письменницького успіху. «Що напишеш, – скаржився Монченко, – коли на місяць видають усього півтори тонни паперу!» [63, с. 134]. Сатиричне викриття графоманства головного героя моделюється з допомогою паралелізму між зображенням виробничого і творчого процесів. Монченко зовсім не переймається проблемою естетичної вартості написаного, не сумнівається він і у своєму таланті.

Організація редакторсько-видавничої справи висміяна у другому творі діалогії. Ольфакторні деталі інтер'єру іронічно викривають буденність і казенщину видавництва: «З бухгалтерії попахувало варенухою, ламанцем і густо засмаженим т.зв. “малоросійським борщем”. Десь збоку сотався пах смушевої

шапки і прілого сукняного шлика. Від редакторського кабінету струмив ніжний, тремтливий аромат...» [63, с. 136]. Атмосфера «салону косметики» у приймальні контрастує з запахом «літературного моргу» секретарської і готує читача до сприйняття наступних подій як до штучно-викривлених: редактор міняє заголовки роману А. Дюма «Три мушкетери» на «Три члени стрілецького гуртка», редактор з прозивним прізвищем Заріжматір-Убийбатченко змінює його на «Три стрільці, січові молодці», імена героїв – на Портосенка, Атосенка і д'Артан'яненка, разом і прізвища автора трансформує на Дюменка. Приголомшений французький класик зустрічає свого знайомого Монченка, який щиро продовжує розкривати свої секрети успіху: «... я особисто заголовкові чи не найбільш уваги приділяю. Іноді повість за годину напишу, а біля заголовка три просиджу» [63, с. 139]. Відповідно, рівень мистецької продукції, як у підтексті твердить сатирик, дуже низький.

Збірка «Щирий українець» (1929, 1930) була обумовлена перебігом процесу «коренізації» / «українізації» [66]. В одноіменній гуморесці, що була винесена в заголовки збірки, Ю. Вухналь реалізує широкі інтертекстуальні алюзії з творами української класики – з творами М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка. Туга головного героя Голопупенка за Україною виражається у широкому цитуванні творів Т. Шевченка. Проте смерть від горілки знижує його образ.

Видатним майстром гумору і сатири був поет, прозаїк і публіцист Пилип Капельгородський (1882–1938). Працюючи у місцевих газетах на Полтавщині як сатирик і публіцист, він написав понад півтори тисячі фейлетонів, віршів, гуморесок і статей. Був членом письменницької організації «Плуг». Звинувачений у націоналізмі, був розстріляний у Полтаві у травні 1938 року. Посмертно реабілітований 1956 року. Окрім ліричної, повістєвої і романної творчості, за життя письменника вийшли книжки гуморесок «Гей, не дивуйте...» (1927), «Роздайсь, море» (1927), «Прейскурант отця Максима» (1929).

У збірці «Гей, не дивуйте... (жовтневі гуморески)» (1927) розкриваються різноманітні суспільні проблеми: динаміка змін влади в Україні (заголовкова

гумореска, «Незаможники»), висміювання сільських багатіїв («Ой, колись ми панували») [167]. Письменник добирає виразні антропоніми: сатиричні (Дериземля, Перерепенко) до негативних персонажів, фольклорні (Осавулко, Бурлака) до представників бідноти. Топоніми є також засобом виразності: Нечитайлівка, Дрімайлівка, Варенухи, Шептухи. Заголовки гуморесок є цитатами з народних пісень або прислів'ями («Ой колись ми панували», «Не вклонюся багачу, бо сам собі молочу», «Без кадила і кропила», «Стара казка і нова правда»).

Проблеми забобонів («Лікуємось»), сільського життя («Житіє преподобного Аврамія») об'єднують збірку «Роздайсь, море» (1927). Особливе місце відведено проблемі національної культури – гумореска «Українізація», «Лікнепу треба».

Збірка П. Капельгородського «Прейскурант отця Максима» (1929) носить антирелігійний характер («Ціна раю», «Христос рождається, славте», «Різдвяна казка», «Боги погоріли», «Великодній сон о. Варлама») [168]. Гумористична тканина гумористичної оповіді «По-євангельському» включає різнорівневі засоби художньої виразності: невластивий провінційному священику кругозір («Пили за Едісона і за Остапа Вишню»), виразні реалістичні порівняння («Секретар сільради – попович, худий, як щука, і п'яний, як піп на гробках»), вживанням лексем офіційно-ділового стилю (попівська самокритика, дебелі опоненти). Гумореска «Прейскурант отця Максима» має сатирично-викривальне спрямування проти недобросовісних служителів церкви – за скромну плату селянина батюшка пропонує охрестити дитину, добираючи неблагозвучні імена: Павсікакій, Хуздазад, Дула, Патермуфій і тому подібні. Торг з прохачем триває доти, поки отець Максим не згоджується охрестити дитя Миколкою за потрійну оплату. Дотепне викриття служителів церкви було не лише частиною розгорнутою владою антирелігійної пропаганди, але й виражало глузливо-іронічне ставлення народу до місцевого духовенства, що знайшло відбиток у літературній традиції.

Гумореска І. Андрієнка «Живий крам» [9] спрямована проти меркантильності молоді. Причиною сварки між двома жінками став діловод кооперативної контори Мокічук, молодий, красивий, але бідний. Його дружина

Катя, мріючи про новий капелюшок, погодилася на пропозицію своєї давньої подруги, удови мадам Горікової, розлучитися з Мокічуком, натомість мадам Горікова, одружившись з ним, мала виплатити їй величезну суму – 1000 карбованців моральної компенсації. Фактично, дружина продала подрузі свого чоловіка. І. Андрієнко гумористично викриває моральні якості своїх сучасників – усі троє погодилися на авантюру, хоча Василь начебто кохав дружину. Кульмінаційним є момент, коли Катя прийшла за обіцяними грошми, а колишня подруга застала Васю вибирати між ними. Промовиста деталь: Катю не бентежила відсутність колишнього чоловіка, який погодився буцімто на фіктивний шлюб, її цікавили тільки гроші. Виявилося, що Моківчука теж – розв'язка гуморески демонструє, що молодик вибрав безтурботне і заможне життя з нелюбою, але багатою дружиною.

У гуморесці І. Андрієнка «Попався» (1926) «Костянтин Петрович Будря, або як усі знайомі називали його просто Котік» [11, с. 10] закохався у молоду машиністку, в якій «не очі – а солодка безодня, що тягла до себе чоловічі погляди і змушувала макітритись голови» [11, с. 10]. До цієї зустрічі 28-річний Котік мав уже чотирьох жінок, жив з ними по 2–3 місяці і вважав, що «йде в унісон з сучасними поглядами на сімейне життя» [11, с. 12]. Вагітна від випадкового зв'язку невідомо з ким сусідка Люся постала перед проблемою термінового пошуку батька майбутній дитині, тож одного разу затигла п'яного Котіка до себе в кімнату, а потім через суд записала дитину на нього. Попередні дві жінки і Люся у суді добилися матеріального утримання, що складало загалом 70% Котікової зарплатні. Відтак красуня-машиністка покинула його, а, щоб зекономити, Котік пропонував шлюб кожній із позивальниць. Погодилася лише Люся. Таким чином, Будря був покараний за легковажність шлюбом з некрасивою і некоханою сусідкою, а також був змушений виховувати чужу дитину.

Новітнє міщанство висміюється у гумористичному оповіданні І. Андрієнка «Червонець № 142144» (1926). Сільський скромний юнак Кирпотя приїхав у місто, влаштувався працювати в бухгалтерію, але з наймом кімнати виникли

проблеми. Квартирна хазяйка, особа «з метр завширшки», «від усієї постаті її віяло базаром» [9, с. 22] хотіла женити його на своїй пристаркуватій дочці. Кирпоті подобалась реєстраторша в його ж установі, але він не вмів залищитися. Допоміг випадок: юнак дав оголошення про одруження на дівчині з кімнатою, листи просив надсилати на головпоштамт пред'явнику червінця № 142144. Із 167 листів вибрав навмання один і пішов на призначене побачення. Виявилось, що «циганкою», яка наворожила йому щасливий шлюб, назвалася саме симпатична реєстраторша.

Економічні злочини (фіктивні контори, обладки, фальшиві документи, розкрадання бюджетних грошей) були актуальними завжди, і вже в 1920-х роках перетворилися на теми сатиричних творів. Прикладом може слугувати гумореска І. Андрієнка «Представництво», в якій ревізор Дударик випадково викриває аферу в Кисловодську, де за адресою представництва фірми «Експорт-Масло», куди постійно їздить у відрядження завідувач і бухгалтер Сологубівської контори, розташовуються розкішні квартири, де живуть їхні чарівні дружини [10, с. 26–31].

Василь Алешко (1889 – ?), який гумористичні і сатиричні твори підписував псевдонімом Іван Підкова, був відомий як поет і журналіст. Одна із ранніх збірок «Божественні реп'яхи» (1925) має виразне антирелігійне спрямування [5]. Прикладом дотепного висміювання морального обличчя місцевих батюшок є гумореска «І грянув бій... Попівський бій!». Заголовок утворює перероблена ремінісценція з О. Пушкіна – «И грянул бой, полтавский бой» (поема «Полтава»). Комічне зображення бійки між двома священиками підсилюється стильовим контрастом побутової комунікативної ситуації і використанням військової термінології (фронт, перемир'я, союзники) та церковнослов'янської лексики. Взаємні викриття («Піп Леонід із святих риз спідниці своїй жінці шиє, а піп Микола, коли не даси йому десять хунтів сахару, дитини не перехрестить» [5, с.11]) висміюють аморальну поведінку мовців.

Збірка В. Алешка «Кислиці» (1927) порушує проблеми побуту селян: неналежну ветеринарну допомогу («Про фельдшера Подоляку і дохлу коняку»),

викриває корупційні дії місцевої влади (підробку документів, коли селянин Володька, який записав у сільраді начебто народженого сина, щоб отримати на нього десятину землі («Невдалий Грицько»); пияцтво сільського керівництва («Виїзд Дмитра Івановича»); маргінальність молодого покоління, що не хоче повертатися в рідне село («Студентка приїхала») [6]. Одним із кращих у творчому доробку В. Алешка є гумореска «Недокінчена розмова» (1927), побудована на грі слів: явище білінгвізму провокує непорозуміння між російськомовним лікарем і україномовною бабусею. Міжмовна паронімія призводить до творення каламбурів: рос. *пища* – укр. *пищати*, рос. *орать* (кричати) – укр. *орати* (обробляти землю), рос. *зол* (сердився) – укр. *золити* (готувати до прання) і т.і. Учасники діалогу так і не порозумілися.

Громадський активіст Кость Котко (спр. прізви. Микола Любченко) (1896–1937), уродженець Києва, рано включився в політичну, після вступу в 1920 році до компартії трудився на дипломатичній службі у Польщі й Чехо-Словаччині. Літературна і журналістська діяльність була пов'язана з газетою «Комуніст», часто друкувався в часописах «Знання», «Всесвіт» та ін. 1934 року К. Котко був арештований разом із іншими українськими письменниками, засуджений до 7 років таборів, але 8 грудня 1937 року розстріляний. Реабілітований 1956 року.

К. Котко писав численні статті, фейлетони, памфлети, гуморески. Розробляв жанр політичної сатири, уклав «Альманах трьох» (1920). Його перша збірка була присвячена драматичному перебігові національно-визвольних змагань і мала назву «Петлюрія» (1921). Тенденційність молодого письменника у ставленні до історичних процесів в Україні 1918-1919 рр. як вияв творчої індивідуальності письменника не затінює його прагнення будувати динамічну інтригу, добирати різноманітні засоби художньої виразності для творення комічного ефекту.

В гуморесці «Куркуляче щастя» (1920) автор викриває колишнього крамаря і багатія Семена Шкуролупенка, який «проліз» на «предсідателя». Автор використовує прийом прозивного прізвища, самовикриття, але центральну роль відіграє оніричний мотив. Сновидіння Шкуролупенка панорамно окреслює його

потаємні мрії: відновлення соціального і матеріального становища, розправу над політичними супротивниками. Сон і дійсність перетинаються у кінці сатири, коли Шкуролупенка знімають з посади і вимагають сплатити продподаток.

Згодом виходили збірки К. Котка «Проти Симона Петлюри» (1921), «Чудоправмайстри» (1922), «Обличчям до спини» (1927), «Дивовижна пригода з гречкою» (1927) та ін., в яких тенденційно, а подеколи й політично заангажовано висвітлювалися питання громадського життя: висміювали величезну кількість різноманітних організацій і товариств («Сто годин на добу», 1928), бюрократичні взаємини між центральними і місцевими органами самоврядування і організаціями («Дивовижна пригода з гречкою», 1927), неякісне надання медичних послуг («Анатомічний випадок», 1927). У гуморесці «Багато паперу» структуротвірним елементом комічного є okazіоналізми, що утворюють спадну градацію: чиновник споживав цукор спочатку *внакладку* (накладав багато грудочок), потім *вприкуску*, *вприлизку*, *вприглядку*, нарешті *впризгадку* та *впридумку* (усі прислівники, крім *вприкуску* є okazіональними) [199, с. 21–25]. Сатирик вдається до прийому гротеску: «На одній цукроварні директор поламав усі машини й повиносив на двір: потрібне було місце для виготовлення звітності» [199, с. 23], врешті-решт замість очікуваного цукру жителі столиці отримали два вагони паперів звітності *про* цукор.

Дуже злободенною нині видається гумореска К. Котка «Як трест загинув» (1928): будівельники вирішили з метою економії відмовитися від ліфту, замість мармурових сходів поставити дерев'яні, скоротити кількість вбиралень – залишити дві на 400 чоловік. Економія насправді обернулася ще більшими затратами, адже була створена комісія по врегулюванню черг у місця загального користування, введені посади «викликаторів» і «регуляторів». В установі утворився такий хаос, що призвів до її ліквідації [199, с. 26–30].

Сатиричне оповідання «Обличчям до спини» (1927) спрямоване на викриття фразерства і демагогії, що витіснили живу роботу з людьми. Головний герой твору, Іван Петрович, «спец із найвищою ставкою», на черговому з'їзді захотів

поспілкуватися зі «справжнім чорноземом» – людиною із села. Примітивши в кулуарах чоловіка «з розумними, але байдужими очима», він розпитував про злободенні питання на селі. Але співбесідник Івана Петровича виявився його власним візником, що супроводжував його на всі засідання. Автор завершує гумореску звертанням: «Дорогі читачі! Стережіться-бо повертатися обличчям до спини» [198, с. 71]. Актуальність не втратила і гумореска «День відповідального товариша» (1929), де моделюється гротескна ситуація, коли робочий щоденник партійного функціонера із записами з'їздів і нарад був випадково пошкоджений дитиною. Спочатку Відповідальний Товариш покладався на інтуїцію водія, куди йому їхати виступати, потім у редакції взяв список з'їздів на день і майже безпомилково, лише одного разу продублювавши приїзд в одну й ту саму організацію, цілий день їздив і виступав, закликав, давав вказівки тощо. При цьому він виголошував одну й ту ж промову на у всіх колективах, навіть не цікавлячись, перед ким він виступає. Загальні кліше, взяті з передовиць газет, тріскотливі порожні слова складають сутність діяльності таких партійних функціонерів [198].

Майстром дотепного анекдоту, дошкульної сатири, ліриком і поетом, фейлетоністом і гумористом був Леонід Чернов (Малошийченко) (1899– 1933). Він народився в м. Олександрія Херсонської губернії, системної освіти так і не здобув, але його «університетами» стали подорожі до Петербурга, а потім на Далекий Схід і Сибір, навіть в екзотичну Індію. Повернувшись в Україну, займався акторством, організацією театру, освоював мистецтво кіно, був дипломатом і журналістом. Блискуче володіючи словом, гострий, дотепний, спостережливий, він був бажаним автором у тодішніх часописах, належав до очолюваної М. Семенком групи «Нова генерація», а потім до харківського «Авангарду» під орудою В. Поліщука, друкувався у «Літературному ярмарку», «Пролітфронті», видавав книжки поезії, оповідань, фейлетонів, подорожніх нарисів: «125 день під тропіками» (1928), «Сонце під веслами» (1929), «Станція Знам'янка» (1930), «Людина з іншої планети» (1931), «Диваки прикрашають світ»

(1929), «Пригоди професора Вокса на острові Ципаго» (1931), «Дарунок молодим кінематографістам» (1930), поема «Фронт» (1931).

Л. Чернов був одним із небагатьох, кому вдалося уникнути репресій 1930-х – він помер від тяжкої хвороби. Проте пізніше письменник був звинувачений у націоналізмі, а його твори заборонені. Статтю талановитому письменникові присвятив у 1940-і рр. С. Гординський. Наприкінці ХХ століття розвідки про нього створили Р. Доценко, Л. Куценко, Р. Мельників [286], Л. Ушкалов. 2005 року вийшла збірка творів Л. Чернова «Кобзар на мотоциклі», в яку включені маловідомі твори митця [455].

Збірка «Сонце під веслами» (1929) включала дві частини: «Пройдені гони» і «Сонячні плями» [456]. Надзвичайною поетичністю і романтичністю позначена новела «Заспів» (1927), що представлена розлогим пейзажем, насиченим народнопоетичними метафорами: «Краю мій, любов моя! Степи весняні, бездоріжні, безмежні... Барвистою запашною ковдрою розляглися вони від Чорного моря до вершин дніпрових... / Сади квітчасті, рясні... Зацвітуть сади – і немає кінця цьому океанові запашних пелюсток – цілий світ потопає в пахучих хвилях бучного розквіту... <...> Річки повноводі, ліси несходимі. <...> Небо синє, смарагдове, бразолійне, безкрає. Сонце ласкаве, пекуче. Рудні глибокі, міста торговельні – кипучі, мурашникові...» [456, с. 42]. Фінальним акордом у монументальній картині краси і величі рідної землі є соціальний зріз дійсності: «Спіткало надзвичайне зворушення людей моєї країни – розірвали вікові кайдани, відчували кров'ю налляту волю, сповнені пекучого гніву і болю за столітню неволю, пішли шукати правду життя – як жити, де воля і правда мужича, – захлиналися в кривавих річках, задихалися в димах пожеж...» [456, с. 48].

Гостросюжетна *гротескно-авантюрна новела* Л. Чернова (Малошийченка) «Образ» (1928) інтертекстуально співвідноситься з сюжетом про Робін Гуда [456, с. 185–189]. Такою собі варіацією образу шервудського розбійника стає харківський кишеньковий злодій Васька Заблуда, який у переповненому трамваї помилково залізши у кишеню до робітфаківки Зіночки, вкрав останні дві копійки.

Але розв'язка твору цілком щаслива: на зупинці Зіночка з подивом виявила в пальто свої дві копійки, золотий годинник, що з ненавистю спостерігала на руці товстої непманки у трамваї, і записку Васьки з вибаченням. Подібний випадок, теж у трамваї, але коли непман намагався вкрати здобич у злодія, складає гумористичний сюжет «Неймовірного випадку» Л. Чернова [456, с. 209–212]. Дотепність, вміння тонко передавати внутрішній світ персонажа, динамічність оповіді, реалістичність конфліктів і точність зображення психологічних типів – усі ці риси притаманні новелістиці письменника.

М'яким гумором пройняті пригодницько-авантюрне оповідання Л. Чернова «Літо» (1927), «Перші кроки» (1927), «Голубі мрії» (1928), «Злочинці» (1929). Уважність до дрібних деталей, спостережливість і влучність характеризують авторський стиль у новелі «Серце під ножом» (1927). Деталі інтер'єру характеризують прагнення репортера Кучерявого надати «своїй халупі дрібнобуржуазного вигляду». Уявлення юнака про красу і порядок сягали лише того, щоб викинути брудну білизну в сіни та застелити ящик, що слугував столом, чистою газетою: «Розхвилювавшись, він забув, що в кращих домах не ріжуть ковбасу бритвою, не розмішують цукор у склянці ручкою зубної щітки і не пропихають корки в середину пляшок хімічним олівцем» [456, с. 213]. Стрімке розгортання подальших подій призвело до несподіваного результату: розгнівана хазяйка зруйнувала побачення Кучерявого з Наталею, за що він написав розгромного фейлетона про неї. Але замість того, щоб відбити квартирантів, фейлетон підняв хазяйчин рейтинг до того, що квартиранти замість 35 карбованців, готові були платити 110. А у фінальній частині оповідання «голос автора» самоіронічно коментує неочікуваний ефект свого твору.

Жанр дружнього шаржу не набув великого поширення в українській малій прозі, однак має місце у творчості Остапа Вишні, В. Чечвянського. Тож заслуговує на увагу тонкий психологізм і спостережливість, виявлені Л. Черновим у творі «Українські письменники в пантофлях» (1928). Автор подає портрети відомих митців, акцентуючи на їх улюблених заняттях: Павло Іванов і Петро Панч

– завзяті рибалки, Микола Хвильовий, Олесь Досвітній і Остап Вишня – мисливці, Смолич, Копиленко і Сосюра – більярдисти, Майк Йогансен «прославився у Харкові як один із найкращих поетів і один з найгірших гравців у теніс» [455, с. 169], М. Семенко колекціонує люльки, а сам автор фанатично відданий мотоциклові.

Ще одним популярним у 1920-ті роки письменником-гумористом був Юхим Гедзь (справжнє прізвище Олекса Савицький) (1896–1937), який підписувався також псевдонімом Олесь Ясний. Дебютував 1923 року, належав до спілки «Плуг». З-під пера гумориста вийшли збірки «Автор Троянденко» (1927), «Буває й таке» (1927), «Принципіально» (1929), «Троглодити» (1929), «Завзятий середняк» (1929), «Надія» (1929), «Секретар пухтресту» (1929), «Конкурс на гопак» (1930), «Ті ж і Мирон Гречка» (1930), «Столичний гість» (1930), «Перший іспит» (1931), «Тихою сапою» (1933). Звинувачений у належності до «контрреволюційної терористичної організації», письменник був арештований у листопаді 1936 року, а 15 липня 1937 р. розстріляний у Києві. Реабілітований у березні 1958 р.

Збірка «Завзятий середняк» (1929) репрезентує цикл гуморесок-мініатюр, в яких описані різноманітні пригоди, що трапляються з головним героєм Миром Гречкою: «Мирон Гречка слухає радіо», «Мирон Гречка підтримує кооперацію», «Мирон Гречка виграв ... тисяч» тощо. Комізм ситуацій, представлених у гуморесках Ю. Гедзя, полягає у контрастності причинно-наслідкових зв'язків. Наприклад, описуючи виграш у 10 тисяч, автор замість очікуваної радості Мирона, демонструє його стан: «Хвершал, що сидів біля мене всеньку ніч, хвалився потім, що, якби я виграв 20 тисяч, то я б уже і не встав. Нездужав я щось із тиждень» [101, с. 14]. Фінальне розчарування – виграшна облігація виявилася із другого розіграшу – мало не звів Мирона з Одаркою у могилу.

Описуючи побутові ситуації, письменник широко використовує лексичні і стильові засоби виразності. В гуморесці «Автор Троянденко» письменник вдається до прийому контамінації суспільно-політичної лексики зі знижено-

побутовими зворотами: «Зачиніть, кажу, товаришко, двері з того боку, бо мої класові переконання випнуть вас табуреткою» [101, с. 3].

Осібне місце серед гумористично-сатиричної малої прози пореволюційного десятиліття посідає памфлет І. Сенченка «Із записок» (інша назва – «Записки Холуя») (1926). Глибока соціальна сатира, виражена у памфлеті, викликала низку негативних рецензій В. Коряка, П. Лакизи, Ю. Савченка та ін. Образ Пія критики потрактовували по-різному: у ньому вбачали і голову ВУСПП І. Микитенка, і очільників партії та уряду. Проте соціальний критицизм автора був значно глибшим – він переконливо довів, що холуйство і підлабузництво стали стилем взаємин у державі, репрезентантами «духу часу». Це риси, необхідні для просування кар'єрною драбиною – запобігливість, чиношанування – не лише не засуджуються, а, навпаки, заохочуються новітніми чиновниками від влади: «Мовчіть. <...> Вигинайте хребет, не жалійте спини: ви її раз погнете, а вона винесе тисячу раз із небезпеки. Не кажіть собі: не можу – плазуйте. Обніміть коліна, здуйте порошок з лякерок вашого пана. Затайте дух. <...> Бійтесь – сильнішого. <...> Хапайте по змозі. <...> Брехня, що лежачого не б'ють. Бийте, душіть...» [373, с. 531]. Образ Пія, що мав натякати на одного з Пап Римських, насправді прочитувався як образ Вождя. Уславлення «єдиномислия», запоруки будівництва тоталітарної системи, семантично моделюється як заперечення «інакомислія».

Уперше памфлет було надруковано у першому числі ВАПЛІТЕ за 1927 рік і потім до 1990 року він залишався невідомим читачеві. Проте він не втратив своєї актуальності, оскільки природа людини, як стверджував Воланд у «Майстрі і Маргариті» М. Булгакова, мало змінилася за останні дві тисячі років. У творі актуалізовані традиції Д. Свіфта і М. Гоголя, інтертекстуально звучить алюзія з «Горем від розуму» О. Грибоедова, ремінісценція із Ф. Тютчева. «Холуїзм – це система, така ж прекрасна, як і всі інші системи, але незмірно глибша за них», – робить висновок І. Сенченко [373, с. 532]. Тоталітарний дискурс 1930 – 1950-х рр. підтвердив живучість цієї тенденції.

Аналіз жанрів гумору і сатири 1920-х рр. був би неповним без творів Анатолія Гака (спр. прізви. Іван Антипенко) (1893 (1900?)–1980) – українського письменника і журналіста, який писав також під псевдонімами Мартин Задека, Антоша Ко, Оса. Він починав творчий шлях серед «плужан». У роки Другої світової війни перебував на окупованій території, що спонукало письменника виїхати на Західну Україну, а потім до Німеччини, працював у редакції «Українських вістей» у Новому Ульмі, з 1949 року мешкав у США, входив в об'єднання «Слово». Помер у 1980 р. у Філадельфії (штат Пенсільванія, США). За радянської доби твори митця залишалися невідомими в Україні.

У 1920-ті роки письменник активно друкувався на шпальтах часописів, вийшли збірки гумористичних оповідань «Лопанські раки» (1926), «Радіо-інваліди» (1927) [16], «Свиняче сальдо» (1927) [17], «Головбухова борода» (1927) [15], «Роман з партійкою» (1928), «Тридцять гуморесок» (1930) [18], кілька п'єс. В еміграційний період Анатоль Гак написав збірку оповідань, фейлетонів і спогадів «На двох трибунах» (1966) [68], «Від Гуляйполя до Нью-Йорку» (1973).

У гуморесці «Свиняче сальдо», що дала назву збірці 1927 року, об'єктом висміювання є непрофесіоналізм радянського чиновництва. Оповідача Кабанчука, якого вигнали вже з десяти установ, головбух Кендюхтресту Полікарп Полікарпович Дуля бере на роботу в бухгалтерію. Наратор переконує роботодавця, стверджуючи, що «мій дедушка бухгалтерствував аж сорок три роки, мій покійний батько і вмер за рахівницею, а мої сестри замужем за бухгалтерами» [17, с. 5]. Комічним видається те, що нікому не спало на думку перевірити професійні якості Кабанчука. У внутрішньому мовленні персонаж відверто зізнається у своєму невігластві. Проте це не завадило йому два тижні працювати у бухгалтерії. За цей час Кабанчук мало не одружився з конторницею Сонею. Автор кульмінаційно загострює ситуацію, коли в один день має відбутися весілля і в установі чекають на ревізію. У фіналі Кабанчук потерпів фіаско і в трудовому, і в особистому житті – був вигнаний і з посади, і з дому. Справедливе покарання за зарозумілість і невігластво, очевидне для читача, обурює Кабанчука,

він продовжує наполягати на «кредитовому сальдо», коли продали на 1999 свинячих хвостів більше, ніж купили свиней.

Різноманітні незаконні обуродки, крадіжки й афери описані в гумористичних оповіданнях Анатолія Гака «Комбінація», «Оповідання кур'єра», «Головбухова борода» та ін. Письменник вдається до прийому прозивних прізвищ – Дуля, Туз, Ступа, Торохтьоло, Жеребчик, Рак, Дужка. А. Гак сатирично протиставляє безкоштовну і платну медицину («Діагноз»), церковний і громадянський шлюб («Одружіння»), висміює корупцію і сімейність в установах («Лопанські раки»).

Великого розголосу свого часу набула гумореска «Роман з партійкою» (1926). Головний герой, конторник Бубнотресту Пиндик, бажаючи просунутись по службовій драбині, намагався завести любовні стосунки з гарненькою сусідкою Сопілочкою, думаючи, що вона посідає високу посаду у виконкомі. Виступ Пиндика на суді, де він мав відповісти за хуліганство, є репрезентативним щодо значення партквитка для просування кар'єрною драбиною – молодик був переконаний, що його «роман» із сусідкою, членом партії, дозволить йому уникнути покарання за протиправні дії. Насправді ж симпатична Сопілочка виявилася не «комісаркою», як думав Пиндик, а простою друкаркою в партійному комітеті. Кар'єризм, пристосуванство Пиндика, його упереджене, зверхнє ставлення до «позапартійної череди» [16, с. 20] репрезентує настрої значної частини суспільства, тож цілком виправданим був інтерес читача до даної проблеми.

Заклик «Ударники – в літературу» був сприйнятий частиною творчої молоді надто буквально. Тож одним із питань, що обговорювалися в ході літературної дискусії 1925–1928 рр. і висвітлювалися у памфлетах М. Хвильового, була якість літературної продукції. Проблема графоманства порушена в гуморесці Антоші Ко «Полотняні дзвони» (1929). Зачин твору іронічно моделює народження творчої одиниці: «Напише, скажемо, якийсь там парнишка десяток-другий віршів, видасть їх своїм коштом на папері “верже” – і вже готовий вам кандидат у Шевченки чи в

Пушкіни» [18, с. 21]. Критика неприхильно зустріла дебют молодого автора, проте це його не засмутило. Спритний поет Моторний подарував критикові Сердешному свою книжку з найніжнішим написом, «найввічливіше вклонився йому і на пальчиках вийшов з кабінету» [18, с. 22], потім подарував по книжці дружині, тещі, синові і навіть псові критика, розкланявшись і розцілувавши дамам руки (алюзія з комедією О. Грибоедова «Горе від розуму»). Кумулятивна композиція гуморески служить засобом висміювання запопадливості: зусилля Моторного, про якого Сердешний писав як про «брудну пляму на тілі літератури», увінчалися успіхом, оскільки критик змінив свою думку і назвав поета «ще однією яскравою зіркою на нашому літературному небі» [18, с. 24]. Викриття графоманів відбувається також у гуморесках «Трагедія поета Кнопки», «Скандальна пригода з літераторами», «Телефон ч. 4–21».

Висміюючи вади громадського життя, А. Гак широко послуговується розмовними й експресивно забарвленими словоформами: «важкувато», «притири́в», «катайте» (у значенні «продовжуйте»), «таке-о», «перти» тощо, вживає літературознавчі терміни у побутовому дискурсі: «Такої алітерації завдають одна одній, що аж гребінці летять. На голові в кожній справжнісінькій верлібр, а на вустах такі памфлети!» [18, с. 41]. Інтертекстуальні зв'язки поєднують гумореску «Онуча» з гоголівською «Повістю про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем», що підтверджується підзаголовком твору А. Гака – «Трохи за Гоголем, а трохи й без Гоголя». Побутові гуморески, анекдоти складають значну частку творчого доробку письменника («Лист до редакції», «Штани», «Першоквітнева свиня», «Паралель», «Миргородська пригода» та ін.). У них розроблені антирелігійні мотиви, змальовано побут дрібного чиновництва і міщанства у місті, забобони та побутові негаразди на селі («Жіноче», «Спірити»).

Синтез художнього й офіційно-ділового дискурсів реалізований у гуморесці Анатолія Гака «Анкета» (1929): твір складається із питань «особистої» анкети, складеної велелюбним завідувачем тресту Тузом, і відповідей молодій друкарки,

що назвала себе Венерою Мілоською. Традиційні питання про батьків, освіту, адресу, досвід роботи дівчина дотепно й іронічно висвітлює, глузуючи з бюрократа Туза; наприклад, про сімейне становище повідомила: «Була одружена аж чотири рази: з Чингісханом, з Христофором Колумбом, з Богданом Хмельницьким і з Наполеоном Бонапартом. Далі. Невінчаною в церкві і незареєстрованою в загсі жила з такими особами: євангелістом Хомою, з папою Пієм IX, з руським патріархом Никоном і з Іваном Кронштадтським. А тепер дівчина й абсолютно не маю ніякого бажання зв'язуватися хоч би й навіть із завом нашої установи» [18, с. 29–30]. Читання анкети завершилося божевіллям Туза. Об'єктом висміювання у творі став не лише інтерес начальника до молодих працівниць, але й засилля документації, що нерідко замінювала собою справжню роботу.

Порушена ще М. Гоголем проблема поганого стану доріг знайшла оригінальне продовження в гумористичному оповіданні Анатолія Гака «Драма на вулиці імені тов. Свистуна» (1928). А в оповіданні «Відповідь» (1928) у листі українських селян колишньому генералові Жмутові-Жмутовському спостерігаємо алюзію з листом запорізьких козаків турецькому султанові [337: 1928, № 10, с. 34].

В еміграційний період творчості Анатоль Гак продовжує викривати нещирість партійної номенклатури, соціальні негаразди в тоталітарній державі. Прикладом є фейлетон «Незвичайна перевірка» (1946) – анкетувавши доктора Фауста за стандартним зразком, комісія з питань партійної чистки дійшла висновку: «Зважаючи на те, що д-р Фавст поступово переходить на рейки комуністичної ідеології, залишити за ним право і надалі виступати на советській сцені» [68, с. 275]. Дозволено було продовжувати працювати і «члену фабзавкому» Кармен. Але комісію не влаштували «дрібновласницька сутність» Мірандоліни («Слуга двох панів» Гольдоні), а царя Едіпа зарахували до «грецьких монархістів» [68, с. 275–276].

Письменник дошкульно викриває огидні риси співвітчизників: пристосуванства і національного нігілізму («Теля на трибуні» (1947), «Ганцювала варениця з вергуном» (1947)), антиколоніальне спрямування мають фейлетони «Про даму з генеральськими вусами» (1957) та «“Русская Калуга” в Києві» (1959), «Соломон Мудрий і український правопис» (написаний у діалогічній формі скетчу) (1959), «Женихання московського Возного» (1959) та ін. При цьому Анатоль Гак широко використовує семантику «вічних образів», послуговується інтертекстуальними зв'язками із Біблією, творами І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Гоголя.

Жанри гумору і сатири були небажаними у період становлення тоталітарної системи: критичні зауваження не лише щодо керівництва держави, але й будь-якого найнижчого представника партійної номенклатури були негласно забороненими. Тому оживлення цієї царини художньої творчості відбулося в еміграційній літературі. В екзилі розвивалися жанри гумористичного оповідання, анекдоту, пародійної рецензії, памфлету, фейлетону тощо. Як письменники-гумористи у другій половині ХХ ст. виступили Леся Богуславець, Анатоль Галан, Іван Керницький, Світлана Кузьменко, Свирид Ломачка, Микола Понеділок та ін.

Зразків гумористичної малої прози в літературі української діаспори повоєнного періоду спостерігаємо небагато. Перебування за межами батьківщини, щоденна боротьба за виживання в чужорідному економічному і культурному середовищі призводила до переважання творів соціально-психологічного формату, нерідко заснованих на власних враженнях чи спогадах авторів.

Одним із нечисленних прикладів жанру фейлетону є «Жертва горпінізму» (1945) Анатолія Галана, уміщений в збірці «Міркування серйозні, не дуже серйозні і так собі...» [69, с. 5–7]. Іронічне потрактування концептів в'язниці, провини, покарання формує подієвий і духовний простір твору: «У щасливій тюрмі найщасливішої в світі робітничо-селянської держави сидів дядько Євмен. <...> Сидів і думав гірку думу: хто ж за нього впорає той клопоть присадибної землі, який ще лишився від гасла: “Вся земля селянам!”» [69, с. 5]. Провини ніякої на

Євменові не було, а в тюрму посадили за те, що на зборах його жінка Горпина впізнала у райпредкомі колишнього поміщика, в якого вона колись працювала наймичкою. «Незручне» впізнання розлютило партійця, Горпину оголосили божевільною, «а мені пришили те, що я не впливав на неї, не виховував у новому пролетарському дусі, допустив до ганебного виступу проти законної влади» [69, с.7]. Основним засобом комізму у творі є зіставлення побутової лексики з політично-ідеологічними кліше. Фейлетон має відкритий фінал, тож читач не знає, чи головний герой отримає свободу.

Конфлікт між дійсним становищем речей та моральним імперативом породжує, з одного боку, викривальний ефект заперечення негативного, а з іншого, об'єктивно утверджує гуманістичний ідеал.

Отже, дослідження тематичного та жанрово-стильового розмаїття малої прози гумористично-сатиричного спрямування переконує читача у дотепності і почутті гумору як іманентних ознаках національного етноменталітету. Традиції І.Котляревського і М. Гоголя були гідно продовжені поколінням «розстріляного відродження», а потім літературою діаспори. Гумористичні і сатиричні твори мають свій комплекс жанротворчих ознак, серед яких – гостросюжетність, злободенність, суспільна актуальність (що зближує їх із газетно-публіцистичними жанрами), чітка поляризація персонажів (ідейних опонентів у тексті або наратора й уявного співрозмовника (читача)), широкий спектр засобів комічного (гумор, іронія, сатира, гротеск, каламбур, okazіоналізми, антифразис, іронічні метафори й епітети, народні прислів'я, діалектизми, розмовний стиль та ін.). У жанрових структурах спостерігаємо синтез малого епосу з драматургією, на стильовому рівні контрастно зіставляються стилі мовлення (науковий із розмовним, публіцистичний із офіційно-діловим або художнім). У найкращих зразках гуморесок нерідко оповідь ведеться від першої особи, образ наратора-простака або навпаки «всезнаючого наратора» моделює його «позазнахідність» (М. Бахтін) по відношенню до сюжетної ситуації, створює гумористичну або іронічну

дистанцію між подією і мовцем. У творах, де розповідь ведеться від третьої особи, спостерігаємо «невідповідність авторських характеристик (актуальної інформації) і прихованого смислу (підтекстової інформації); 2) включення певних елементів у мовлення персонажа; 3) авторський коментар персонажного мовлення» [165, с. 210].

Усі ці способи формально-поетичного вжитку сконцентровані на побудові комічно-сатиричного образу світу, що має на меті шляхом осміювання негативного сприяти гармонізації людського буття як на індивідуальному рівні, так і на суспільному. «Фікційна література» (І. Качуровський) демонструє повернення до жанрової матриці анекдоту, розширюючи при цьому тематичний простір: значна частина творів присвячена суспільним вадам, але чимало зразків висміюють морально-етичні проблеми доби. Жанри гумору і сатири представлені гумористичними оповіданнями (К. Котко, Л. Чернов, В. Чечвянський), гуморесками (Ю. Вухналь, А. Гак), новаторською індивідуально-авторською формою «реп'яшка» (Остап Вишня), менш поширеним був жанр фейлетона, причому журналістсько-публіцистичний варіант жанрової форми представляють Остап Вишня, В. Чечвянський та ін., але справді алегоричний жанр політичної сатири прочитується у «Записках Холуя» І. Сенченка.

РОЗДІЛ 5

ІДЕЙНА КОНТРОВЕРСІЙНІСТЬ ТА ПОЛІСТИЛЬОВІ СТРАТЕГІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ НОВЕЛІСТИЦІ 1940–1960-х рр.

З огляду на достатню розробленість у науковому дискурсі питань про природу і специфіку українського соцреалізму (В. Хархун) [444] і мілітарної теми (В. Агеєва, І. Захарчук [142]), вважаємо за недоцільне дублювати їхні висновки.

Додамо, що у вітчизняній новелістиці канон соцреалізму (В. Хархун) реалізувався у численних, але неартістичних з точки зору художності творах («Атаку відбито» Т. Орісію, «Муха Макар» П. Панча, «Косминина проблема» М. Майського тощо). Наприкінці 1930-х рр. продовжували творчу працю Б. Антоненко-Давидович («Крижані мережки», 1930, «Печатка», 1930, «Шкапа», 1930, збірка нарисів «Люди і вугілля», 1932), В. Атаманюк («Батіг і багнет», 1932, «Крізь кривду і кров», 1932), І. Сенченко (збірка «Новели», 1939, оповідання «Діоген», 1939), Ю. Яновський («Короткі історії», 1940), А. Шиян («Озерянки», 1932, 1940), Я. Качура («Щастя», 1940), Г. Коцюба («Дорога змагань», 1932), В. Чигирин («Під кавперами», 1932; «Перший гарт», 1935; «Дівчата», 1936).

«Реалізоцентричність» малої прози підрадянської України 1930-х років реалізується у висвітленні характерних для того часу суспільних питань. Народження нового життя (космологічний міф) супроводжувалося есхатологічним (загибель негативного минулого), напружена конфронтація між якими ініційована мотивом ворожнечі. Даний мотив означений уже в заголовках окремих творів («Злочин старого майстра» М. Майського, «Злочин механіка», «Чужі профілі» Д. Гордієнка, «Зрада» М. Кононцева, «Постріл» М. Сенгалевич). У 1930-ті роки однією з основних тем стає зображення побуту селянства, об'єднаного в сози, комуни, артілі тощо (В. Алешко «Созівський ярмарок» (1930), К. Гордієнко «Вечори на хуторі під Красносілкою» (1934), М. Дукин «На шпилі» (1934), В. Нефелін «Стайня» (1931), «Туга» (1932), Г. Орлівна «Бабський бунт» (1931), Я. Солодченко «Ударною дорогою» (1931), П. Хуторський «Помилився»

(1930) та ін.). Ці твори не стали художнім набутком вітчизняного письменства, не перебували в полі обсервації науковців.

У праці «Червоне століття» відомий український філософ і культуролог М.Попович наголошує на тому, що екстремальні умови війни, екзистенційні проблеми морально-етичного вибору, осмислення проблеми *випадковості /закономірності, життя / смерті* стимулювали формування нової політичної свідомості, призводили до внутрішнього розкріпачення людини внаслідок якщо не втрати, до ослаблення почуття страху, на якому ґрунтувалася тоталітарна модель держави. «Паралельно відбувався процес пошуку духовної генеалогії та усвідомлення національної ідентичності. Наперекір репресіям влади, насильству, стражданню було присутнє потужне оновлення морально-етичного потенціалу українського суспільства, наслідки якого вповні виявилися у свідомості постсталінського покоління» [цит. за 142, с. 12].

Визначні зразки новелістики, детерміновані ситуацією війни, належать О.Довженку та О. Гончару. Творчість автора «України в огні» вивчали десятки дослідників (О. Бабишкін, Ю. Барабаш, В. Борецький, С. Коба, І. Корнієнко, В.Марочко, С. Мащенко, С. Плачинда, О. Поляруш, І. Приходько, І. Семенчук, Б.Степанишин, С. Тримбач, В. Фащенко та ін.), переосмислення життєвої і творчої долі письменника відбувається і нині, особливо у зв'язку зі зняттям грифу секретності з раніше невідомих документів і свідчень (О. Безручко, Р.Корогодський). Дисертаційні дослідження О. Довженкові присвятили В.Гребньова, Н. Іванова, С. Касьянова, Н. Медвідь, Н. Чиж, Н. Яременко та ін.

Літературознавчий та лінгвістичний аспекти творчості О. Гончара висвітлені у працях М. Гуменного, В. Дончика, М. Жулинського, Н. Заверталюк, О. Килимника, В. Ковалю, М. Малиновської, М. Наєнка, А. Погрібного, Є.Сверстюка, Г. Семенюка, Н. Сологуб, М. Степаненка, М. Шумила, Н. Яремчук. Відтак не вважаємо за потрібне дублювати висновки авторитетних науковців.

У серії «Фронт і тил» були видані окремі оповідання і збірки А. Головка «Бойові епізоди» (1942), В. Кузьмича «Дружина пілота» (1941), П. Панча

«Відблиски пожеж» (1942), С. Склярєнка «Завжди разом» (1942), Л. Смілянського «Топки погашені» (1941), Ю. Смолича «Народ воює» (1941) та багато інших. Загалом невисокого художнього рівня, все ж таки ці твори відіграли виховну роль у загальній боротьбі народу з фашизмом.

Ситуація «загроженості» (В. Хархун) у суспільно-політичній точці біфуркації детермінувала завдання збереження національної і державної ідентичності, що визначило антропософські та онтологічні виміри духовного простору вітчизняного письменства. Поняття пасіонарності (Л. Гумільов), на думку сучасної дослідниці Н. Мафтин, стало духовною противагою агресії, розлитій у суспільстві. Енергетичне поле, створене митцями у воєнний період, мало на меті антиколоніальне спрямування, дало поштовх глибинним духовним імпульсам народу, що були «протилежними до вектора інстинктів та породжувало здатність до наднапруги» (Л. Гумільов) [276, с. 11].

Еміграційна література також не залишилась осторонь теми збереження національної ідентичності, засвідчила тяглість і неперервність духовно-творчих традицій українства.

5.1. Екзистенційний вимір та стильові пошуки в українській еміграційній малій прозі

Письменницькі організації та об'єднання в екзилі намагалися продовжити розвиток українського літературного процесу у форматі свободи художнього самовиявлення. У сучасній гуманітаристиці склалася умовна періодизація так званих «хвиль еміграції»: наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття виникла перша, «трудова» хвиля, у міжвоєнну добу – «політична», після 1945 року – «інтелектуальна» (І. Рибалка).

Поразка національно-визвольних змагань і усвідомлення неможливості здобуття незалежної Української державності спричинили масовий відхід українців, насамперед інтелігенції, на Захід. Утворені в Європі і на американському континенті осередки української культури продовжили тяглість

традиції вітчизняного мистецтва. У 1920 – 1930-ті роки центрами української літератури в діаспорі стали Прага, Варшава і Львів, у 1940-ві – 1950-ті – Мюнхен, Новий Ульм, Філадельфія. Еміграційна література у міжвоєнний період зосередилася навколо «празької» школи, у повоєнний період – навколо МУРу (1946–1948) та об'єднання українських письменників (ОУП) «Слово» (1954–1997). Українські письменники активно працювали в Канаді, Німеччині, США, Австралії, Великобританії, Франції. Ідеологічну парадигму еміграційного мистецького поступу репрезентували праці Д. Донцова, а теоретичний дискурс склали дослідження Л. Білецького, М. Гнатишака, В. Державина, П. Зайцева, Ю.Шевельова (Шереха) та ін.

Після закінчення Другої світової війни двоколіїність літературного процесу в підрадянській Україні та в екзилі стала особливо відчутною: на теренах СРСР продовжував домінувати псевдометод «соцреалізму», але почала формуватися ідеологічна опозиція, репрезентована шістдесятниками і дисидентами. А для українського письменства в екзилі не було перепон у творчому самовиявленні ні в тематичній, ні у формальній царинах.

Наукове осмислення української еміграційної літератури розпочалося порівняно недавно, наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., однак досягло значних успіхів (праці В. Агеєвої, О. Астаф'єва, Н. Бернадської, А. Білої, І. Бурлакової, А.Гуляка, М. Ільницького, Ю. Коваліва, Л. Куценка, Н. Мафтин, В. Мацька, В.Просалової та ін.). Проте говорити про повноту і системність наукової аналітики цілого материка україномовної літератури, що творилася упродовж ХХ століття на різних континентах, зарано. Звісно, далеко не всі твори мають високу художню вартість. Але для того, щоб створити цілісне наукове уявлення про тенденції і вектори літературного саморуху, необхідно враховувати якомога більше літературних фактів. Мала проза майже не потрапляла в поле зору дослідників, частково відрефлексована в аналітичних студіях І. Бурлакової, Н.Мафтин, В. Мацька [42; 277; 280].

Л. Тарнашинська слушно зазначала, що поділ української літератури на материкову і маргінальну – досить умовний, він не залежить від географії її творення, адже письменство являє собою «цілісну відкриту мегасистему» [401, с.427]. Неоднорідність і внутрішня ідейна контрверсійність еміграційної літератури була обумовлена насамперед «поколінневим» фактором.

Новелістику «пражан» і МУРу у «персональному вимірі» (В. Петрова (Домонтовича), Юрія Клена, С. Парфанович (Вовк), В. Кримського, В.Русальського, П. Балея, І. Костецького, Ф. Дудка) студіювали В. Агеева, І.Бурлакова, В. Мацько, В. Просалова та ін. [3; 42; 280; 352]. Тож поділяючи думки і висновки, висловлені сучасними літературознавцями, продовжимо дослідження еміграційної новелістики, надзвичайно багатой тематично і розмаїтої стилістично.

5.1.1. Жанрово-стильові модифікації малої прози

в художньому мисленні діячів «Празької школи», МУРу і «Слова»

Екзистенціалізм, на думку польського філософа Єжи Коссака, «ніколи не оформиться як цілісна, завершена, викінчена доктрина... Замість неї ми маємо справу з комплексом антропологічно-філософських тем, з рядом літературних та етичних мотивів, які становлять особливу інтелектуальну формацію, що іменується екзистенціалізмом» [195, с. 25–26]. Концепти свободи і самотності, межової ситуації, вибору особливо набули особливої актуальності у світовій літературі ХХ століття. Розроблялися вони і в українській мистецькій діаспорі.

«Празька школа» репрезентована переважно поетичними творами Є.Маланюка, Л. Мосендза, Ю. Дарагана, Юрія Клена (О. Бургардта), Ю. Липи, Г.Мазуренко. Молодше покоління репрезентує О. Ольжич, О.Теліга, Н. Лівицька-Холодна, І. Ірлявський, О. Лятуринська, О.Стефанович. Частка малої прози у творчості «пражан» порівняно невелика, але вона позначена неповторними рисами індивідуального стилю письменників та водночас об'єднана могутньою «енергією чину» (Д. Донцов), притаманною «Празькій школі» загалом [352, с. 5].

На відміну від МУРу, тематичну і поетикальну рецепцію якого репрезентують глибокі аналітичні розмисли В. Державіна, Ю. Шевельова (Шереха), а пізніше студії І. Бурлакової, М. Ільницького, Н. Лисенко-Ковальнової, Н. Мафтин, В. Мацька, І. Руснак, мала проза представників «Празької школи» вивчалася спорадично і неповно.

Національна ідея, завдання творення «літератури чину» об'єднувало несхожих за ідейно-художніми устремліннями і рівнем обдарованості письменників. Об'єднані національною ідеєю Д. Донцова, «вісниківці» синтезували *«окциденталізм*, що передбачав органічне засвоєння середньовічної настроєності з її шляхетністю, аскетизмом, невгомним настроєм енергійного здобування; *традиціоналізм*, який відроджував героїчне українське минуле з ідеалами княжої доби і козаччини; *романтизм*, який спонукав глибоко відчувати трагічність буття, але ніколи не зневірюватися, навпаки – оптимістично дивитися вперед [...], спонукав людину життєвою натхненністю долати приземленість, дріб'язковість, рутинність; *волюнтаризм*, що передбачав активне ставлення до життєвих випробувань, негараздів, яким протиставлялися піднесення і напруження духовних сил особистості, її вольові зусилля» [360, с. 24–25].

Творчість Юрія Клена (спр. прізви. О. Бурггардт) (1891–1947), поета, перекладача і критика, привертала увагу його сучасників і філологів пізнішої доби (В. Брюггена, В. Державіна, Ю. Шереха, Ю. Коваліва, М. Ільницького, М. Неврлого, Л. Череватенка). Риси творчої індивідуальності поета розкрили О. Астаф'єв, М. Богач, В. Брюховецький, М. Крупач, Л. Макаренко, І. Набитович, Г. Райбедюк, Т. Салига, В. Сарапин. Серед творчого доробку письменника мала проза посідає периферійне місце як кількісно, так і якісно: 3-й том чотиритомника 1960 року, виданого в Торонто (Канада), містить чотири твори, марковані укладачами і автором передмови Є. Маланюком як «новелі». Насправді ж ці твори лише умовно можна віднести до новелістичного письма. Є. Маланюк слушно вважає прозу Ю. Клена «цінною і цікавою» «прозою поета» [177, с. 7–8].

Щемлива ностальгія за Україною, адекватною міфологемою якої є «втрачений рай» із похідним комплексом мотивів / концептів / екзистенціалів *загубленості, самотності, вигнанництва*, поневірянь «блудного сина» тощо, реалізувалася насамперед у Юрія Клена, як і в інших «пражан», в активній рецепції історичного минулого батьківщини, у романтизації етноментальних і культурних рис українців. Філософія й естетика «енергії чину», притаманна усій літературі української діаспори, відрефлексована в розбудові романтичної концепції особистого та історичного буття українців й України.

Маркована автором як «новела», «Акація» (1947) насправді є зразком *модерністського психологічного оповідання*. Традиційна для кінця ХІХ ст. наративна структура – оповідь від 3-ї особи, увиразнена внутрішніми монологами головної героїні Ганни, моделює перед читачем картину екзистенційної самотності і страху молодої жінки, її таємничих передчуттів. У модерністському дискурсі велике значення надавалося інтуїції, тож саме вона врятувала героїню: пароплав, на якому Ганна відмовилася плисти, спалахнув від кинутого кимось недопалка і згорів разом зі всіма пасажирами. Головна героїня врятувалася, відтак екзистенційно-містичне оповідання трансформувалося у романтичне, завершене щасливою розв'язкою. Інтертекстуальний діалог автора зі світовою мистецькою традицією актуалізований шляхом уведення романтичних віршів Г. Гейне про Лорелай, процитованих в оригіналі, що рефреном повторюються у тексті.

Міфопоетична структура оповідання включає традиційні для романтиків антитези світла / темряви, дня / ночі, демонізований образ місяця уповні. Композиційне кільце оповідання утворюють пахощі акації. І. Бурлакова, посилаючись на австрійського славіста А. Ханзена-Льове, вказує на негативну семантику акації – як символу смерті [42, с. 204]. Проте нам вдалося знайти діаметрально протилежне тлумачення рослинної символіки: «Акація – символ безсмертя» [439, с. 381], оскільки з неї був виготовлений Ноїв ковчег. У Середземномор'ї цвіт акації означає дружбу і платонічне кохання.

Перу Юрія Клена належать також *романтично-історичне оповідання* «Яблука» (1947), міфологічно-метафоричний рівень якого детально проаналізувала І. Бурлакова; новела «Медальйон» (1947), де спостерігається переплетення сентименталізму, просвітництва та романтизму [42, с. 139]. «Крізь Великодні минулі...» Юрія Клена є прикладом *новели-спогаду*, «Чудо Воскресіння» – *апокрифічної новели*.

Зразком есеїстичного письма є триптих Юрія Клена «Черга», що включає три фрагменти – «Хлібна черга», «Черга мануфактурна» і «Черга без назви». Кожний тип черги вияскравлює окремі сторони радянського побуту – тут звучить неприхована іронія: «Черга – дарма що витвір революції – єдине на світі місце, де дозволяється стрясати повітря контрреволюційними вигуками» [177, с.195]. Драматичним пафосом пронизана завершальна частина триптиху, яка виконує функцію смислової коди, – «Черга без назви», що стоїть біля тюрем ГПУ із передачами для в'язнів. Перед читачем фрагментарно, шляхом експресивно наснажених деталей, розкривається безмір людського страждання, що не поступається Шевченковому «Сну» («сліз дівочих... огненне море»): то 6-літній малюк приносить зварений сусідкою обід батькові, бо мати збожеволіла з горя; то маленька дівчинка-сирота, батьки якої розстріляні, живе на жіночих руках у черзі; то осліпла з відчаю жінка, що почула у відповідь з віконця «Такого тут немає!» розуміє, що рідна людина загинула. Реалістична оповідь немовби вихоплює із кінострічки окремі кадри. Подібна есеїстично-монтажна будова характерна для модерної новели, а трагічно-викривальний пафос дисимілює із заявленим автором жанровим означенням «нарис».

До «найбільш здержаних і тонких представників сучасного українського письменства» зарахував критик у діаспорі Л. Нигрицький Леоніда Мосендза (1897–1948). Творчість митця досліджували І. Набитович [302], І. Руснак та ін. Проте можна з певністю стверджувати, що його творчий доробок далекий від вичерпного вивчення.

1927 року побачила світ новела «Homo lenis» («Людина покірна»), а через десять років була опублікована збірка під тією ж назвою. Ідейний конфлікт у новелі розгорнутий навколо проблеми особистої та духовної свободи. Наратор, учасник і очевидець подій 1917–1918 років, розповідає історію загибелі залізничного інженера Калера від рук розбурханої юрби. Ілюструючи свою тезу про «людину покірну», автор розповідає про «некультурну смерть» «культурної людини» – відмова інженера пустити потяг поза розкладом призвела до його страти юрбою. Відчайдушний виступ «сильної людини» ніцшеанського типу проти озвірілого натовпу є уособленням антагонізму між волею та хаосом і деструкцією. Автор правдиво демонструє поразку «культури» перед силами зла. Хаос зайняв надто сильну позицію в суспільстві, але протест, активна дієвість – ось, на думку автора, єдиний шлях до поступу. Відкрита тенденційність, пряма риторичність дещо знижують естетичну вартість новели, оскільки захоплюючий сюжет витісняє психологічну розробку характеру.

Події 1919 року живлять творчу увагу письменника і в новелі «Брат» із відповідною посвятою. Опір мобілізації до червоної армії ототожнюється з захистом людської і національної честі: «Не вівцями, а вовками треба бути, щоб дійсно не прогаяти цей парний, грімкий і кривавий дев'ятнадцятий рік!» [300, с.25]. Протистояння різновекторних політичних сил на тлі української природи, темпоральний локус (1919 рік) асоціативно співвідносить новелу з «Подвійним колом» Ю. Яновського: «О, це він, марець-москаль-суховій пригнав на наші поля сіру, скуласту сарану-товаришів, наскрізь просякнуту смородом гидкої лайки, хамством споконвічного рабства й безмежною заздрістю зголоднілого розбишаки. З їх бездонних горлянок тільки й вилітало сухе, розкотисте, кулеметне ррр... в гидких глумливих словах: контрррреволюція, петлюоррровфци, буржуї... й кінчалось глузлигим, реготливим: хаххли, хаххли... І були в цих словах і ненависть, і погорда, і жадоба загарбування...» [300, с. 26]. Образ брата, котрого наратор не називає по імені, символізує волелюбний дух українців, їхню жертівність у виборюванні національної держави.

Оповідання «Берладник», «Хозарин» і «Роксоляна», на нашу думку, утворюють тематично-стильовий триптих: усі вони описують події 1919 року, найвищої точки біфуркації у національно-визвольних змаганнях, кожен із творів має інтертекстуальний перегук із подіями сивої давнини, відтвореними у легендах, переказах, літописах. Ідейно-тематичною домінантою збірки Л. Мосендза «Людина покірна» є художнє осмислення історичної долі України та рис національного етноменталітету. Проблема історичної пам'яті тісно переплітається з комплексом морально-етичних (самопожертви в ім'я батьківщини, відданості козацькому кодексу честі) та екзистенційних питань (сенсу життя, свободи). У стильовому відношенні безперечною домінантою є неоромантичне начало, однак у малій прозі Л. Мосендза відчутні й інші модерністські стратегії: у «Роксоляні» – експресіоністська, у «Відплаті» – імпресіоністська. Сучасний дослідник О. Баган вбачає у прозі Л. Мосендза елементи готики: за О. Шпенглером, «готичним письменником є той, для кого світ є безмежною просторовістю, яку він прагне охопити аж до комічності; творчість є невгамовним устремлінням Духу і Волі...». У героях «Людини покірної» Н. Мафтин слушно убачає тип «фаустівського героя» [277, с. 162].

У передмові до першого видання збірки Я. Гординський наголосив на вольовому імперативі Мосендзової прози, що цілком узгоджувалося з автохарактеристикою письменника: «... єдиною життєвою засадою є Чин» [300, с.7]. У всіх творах митця відчуваємо ніцшеанську концепцію надлюдини, акцентовану національним виміром особистості. Щодо ідеалізації героїв-борців Я. Гординський наголошує на «залізній волі»: «А ця незламна воля вибухає або у вродженому інстинкті масового правосуддя, в індивідуальному бунті проти розшалілої товпи, в непереможному зв'язку з рідною землею... Передусім це могутній голос рідної землі...» (Назустріч, 1938, Ч. 1, с. 2).

Розповідь Давида про його кількадедне ув'язнення у чекістській катівні («“На утвор”») спрямована проти рабської психології людини: «А вистачило б, може, кинутися всім разом, навалитися на сторожу. Ну, загинуло б кілька! Хай

половина! А решта втекла б! Але ні! Покірно підставляли свої голови під чекістські нагани...» [300, с. 108]. Позиція національно свідомого патріота, що об'єднує усі твори збірки «Людина покірна», контрастує із заголовком. Дух непокори, внутрішньої свободи, «енергія чину» включає Л. Мосендза у потужне силоне поле «вістниківців».

Консолідаційне значення діяльності Мистецького Українського Руху (1945–1948) для вітчизняного культурного простору важко переоцінити. Його діяльність докладно висвітлена у наукових працях і в мемуаристиці провідних діячів – В.Державина, Ю. Шевельова (Шереха), У. Самчука. Наразі теоретично-аналітичний дискурс МУРу репрезентований працями В. Агєєвої, І.Бурлакової, М. Гірняк, М. Ільницького, Н. Лисенко-Ковальнової, В.Мацька, Т. Салиги та ін. «МУР — один із трьох етапів у розвитку еміграційної літератури, що, з одного боку, продовжував “Празьку школу”, творчість українських літераторів міжвоєнного двадцятиліття з їхнім яскравим історіософізмом, націотворчим пафосом, стильовим синтезом, а з іншого – готував прихід Нью-Йоркської групи, яка в естетичному плані орієнтуватиметься на поезику модернізму», – вважає Н.Лисенко-Ковальова [260, с. 1].

До засадничих основ цього літературно-мистецького феномена належать ідея «великої літератури» (У. Самчук) та концепція «національно-органічного стилю» (Ю. Шерех, В. Барка), джерелами формування якого стали національно-фольклорні традиції, «неокласичний вишкіл» і творчість Т. Шевченка [464, с.612]. Ці концептуальні засади засвідчили пошук національної ідентифікації на шляхах до європейської інтеграції. «Модернізм МУРу визначався передусім екзистенціалістською орієнтацією Ю. Косача, формальним експериментаторством І. Костецького та витонченим інтелектуалізмом прози В. Домонтовича» [260, с. 6]. Оминаючи аспекти полеміки між провідними діячами МУРу, досить вичерпно проаналізованих у дисертаційних дослідженнях І. Бурлакової і Н. Лисенко-Ковальнової, зосередимось на жанрово-стильовій своєрідності МУРівської малої прози.

Одним із чільних репрезентантів української прози ХХ століття є творчість Віктора Домонтовича (спр. прізви. Петров) (1894–1969). Починаючи з 1990-х років, вона перебувала в полі інтенсивного аналітичного осмислення: компаративний підхід характеризує праці О. Пронкевича, Ю. Рибалко, інтертекстуальний аналіз здійснили О. Борзенко, Р. Горбик, В. Зубань, С. Матвієнко, Н. Мішеніна, інтелектуальний контекст вивчали В. Агеєва, С. Білокінь, О. Боярчук, І. Бурлакова, І. Василішин, М. Гірняк, Ю. Ганошенко, Н. Мариненко, С. Павличко, наративний – О. Лященко. Предметом наукових зацікавлень численних дослідників стала здебільшого романістика письменника (дисертаційні дослідження Т. Белімової, О. Боярчук, М. Гірняк, Ю. Загоруйко, В. Мариненко, Ю. Матасової, Н. Мініч, О. Наумової, С. Ушневич-Штанько). Об'єктом наукових студій І. Бурлакової (2010) є мала проза письменників МУРу, в тому числі і В. Домонтовича, однак авторка глибоко проаналізувала лише оповідання «Приборканий гайдамака» [42, с. 148–168] і значно менше уваги приділила іншим зразкам малої прози митця. Ю. Шевельов (Шерех) виділив даний твір серед найвищих художніх досягнень В. Домонтовича, поряд із «Апостолами» і «Помстою» [464, с. 840]. З огляду на детальний аналіз прози В. Петрова (Домонтовича), здійснений В. Агеєвою [3], лише акцентуємо увагу на жанрово-стильових особливостях його малої прози.

Жанрову модифікацію філософського оповідання репрезентує *оповідання-дискусія* «Розмови Екегартові з Карлом Гоцці» (1925, 1946). Конфлікт в оповіданні носить філософсько-світоглядний характер [232]. Філософська дискусія про роль особистості в історичному поступі, про шляхи розвитку суспільства, про народ як рушій історії переходить в аксіологічну площину. «Новий гуманізм», проголошений Екегартом, семантично проектується на концептуалізацію тоталітарної держави в радянській Україні : «– Хай ми сволота! Хай ми вийшли з грязюки! З принципами звичайної моралі нам немає чого робити. З правилами звичайної гуманності ми знов поринемо в болото й п'їтьму. <...> Хай нині ми можемо керувати лише за допомогою жаху, але так треба... Треба, щоб між нами, між огидним минулим і блакитним царством майбутнього

протекла річка крові» [114, с. 16]. Інтелектуальний двобій співрозмовників завершується брутальною реальністю: п'яниця б'є свою дівку, а молодика, котрий спробував захистити її, ранив ножем. Отже, груба сила, розлитий в суспільстві хаос, бере верх над моральними законами.

В. Державин визначив «Помсту», «Приборканого гайдамаку» і «Розмови Екегартові з Карлом Гоцці» як історичні новели [106, с. 588], що, на наш погляд, не зовсім відповідає дійсності. Усі сучасні дослідники творчості В. Домоновича одноставно наголошують на *інтелектуальній* домінанті його прози (В. Агеєва, І.Бурлакова, Н. Лисенко-Ковальова). Відтак проблема самотності існування філософа в абсурдно-викривленому, аномальному світі є основною у *філософському* оповіданні «Емальована миска» (1942). Наратор-психіатр переймається щирим захопленням до глибоких аналітичних студій свого пацієнта, котрий намагається довести своє психічне здоров'я: «Це були окремі блискуче написані розділи з великої праці, що свідчили про ясний розум і про думку, чітку й величну, сповнену уявою грандіозності» [114, с. 130]. Створене, за власним свідченням автора, у Кременчуці 1942 року, оповідання, на нашу думку, носить соціально-сатиричний автобіографічний характер. В образі пацієнта-філософа автор зображує себе з точки зору тоталітарної системи: блискуча освіта, ґрунтовні знання, ораторські здібності – усі ці риси особистості виявляються небезпечними в тоталітарній державі і підлягають найретельнішому винищенню: «Йому закидають зв'язки з ворогами народу. <...> Його праці оголошені вилазками класового ворога. Сакральне слово виголошено. Катастрофа сталася. Людина зійшла на ешафот» [114, с. 135]. Інтелектуальний простір оповідання, що складають ідеї німецьких романтиків, вчення французького вченого і філософа XVII ст. П. Гассенді, суголосне ідеям Г. Сковороди, інтертекстуальні перегуки з романом М. Булгакова «Майстер і Маргарита», виявляються опозиційними владі. У стильовому полі твору переплітаються елементи агіографічної літератури (мотив поневірянь філософа асоціюється з «ходінням по муках» праведника) з реалістичністю зображення життя у спецзакладі на тлі екзистенційної

проблематики. «Постать людини з понурою головою в сірому халаті» на тлі «сіро-зеленого неба» [114, с. 140] у фінальному абзаці тексту реалізує песимістичний висновок автора про моральне здоров'я сучасного йому суспільства, про перемогу Хаосу і деструкційних сил над Космосом і гармонією.

У творчому доробку В. Домонтовича представлені *побутово-психологічні оповідання* («Я й мої черевики», «Дивна історія», «Письменник і генерал»), *оповідання-анекдот* («Курортна пригода»). Філософсько-екзистенційна проблематика пронизує автобіографічні твори «Мої Великодні! (З записок мандрівника)» (1946) і «Передвеликоднє (Весна 1947 року)». Перший твір репрезентує синтетичний жанр пейзажного нарису й філософського есе. Духовний стан наратора (в даному випадку *alter ego* автора) зумовлений семантикою найзначнішого християнського свята – Воскресіння Христового. Очікування свята спонукає наратора до філософських розмислів над незбагненністю природи і непередбачуваністю людського життя, про вічну боротьбу добра зі злом.

Зразком *екзистенційної прози*, на наш погляд, є оповідання В. Домонтовича «Без назви» (1944). Образна система побудована на семантичних опозиціях *молодість / зрілість, життя / смерть, краса / потворність, день / ніч*. Однією з найважливіших тем у світовій літературі кінця XIX – XX століть є проблема відповідальності вченого за зроблені ним наукові відкриття і доцільність науково-технічного прогресу загалом. Цій темі присвячено чимало науково-фантастичних творів, а також низку антиутопій. Роман А. Камю «Чума» з'явився 1947 року, тож від українського оповідання до французького роману прокладаються інтертекстуальні зв'язки: в обох творах чума є глобальним викликом для людства, і всі зусилля героїв спрямовані на контроль за страшною недугою або ж на виживання. В оповіданні наявний увесь комплекс екзистенційних мотивів: межової ситуації, відчуття страху і страждання, самотності і морального вибору (образ молодої асистентки Лізи і безіменного професора). Інтелектуальний дискурс твору включає філософські роздуми про вічні питання життя.

Танатологічний мотив формує інтертекстуальне поле з творами М. Унамуно, котрий розвивав мотив відчаю через приреченість до смерті. Лише шляхом любові індивід може воскресати себе в іншому, але така любов в художньому світі, змодельованому В. Домонтовичем, відсутня.

А. Агеєва слушно зазначила: «В МУРі одразу ж зіткнулися двоє угруповань — європеїсти й органісти, або, іншими словами, західники-модерністи і традиціоналісти-грунтяни» [352, с. 13]. «Європеїстами» Ю. Шевельов (Шерех) вважав Ю. Косача, В. Домонтовича, І. Костецького, І. Багряного, «органістами» – В. Барку та Т. Осьмачку.

Мала проза Юрія Косача (1908 (1909?) – 1990), одного із очільників МУРу, талановитого поета, прозаїка, драматурга, перекладача, культуролога, редактора, посідає помітне місце не лише в літературному дискурсі в екзилі, але й в українському літературному процесі загалом. У 1930-ті роки, окрім поетичних збірок і повістей, він створив збірки новел «Чорна пані» (1931), «Клубок Аріадни» (1937), «Тринадцята чота» (1937), «Чарівна Україна» (1937). В. Агеєва розглядає творчість митця на межі між традицією і новаторським пошуком: «Косачева проза і драматургія, звичайно ж, експериментальна, навіть, у чомусь екзотична, коли ставити її в контекст мейнстрімних стильових, художніх шукань сучасної йому української літератури. <...> ...можна нарешті говорити <...> про розширення самих уявлень про національну художню традицію» [351, с. 15]. Вже в еміграційний період вийшли збірки новел «Ноктюрн бе-моль» (Авгсбург, 1945), «Лиха доля в Маракайбо» (Київ, 1976), оповідань «Запрошення на Цитеру» (Мюнхен, 1946). Аналітична і мемуарна рецепція творчості Ю. Косача розгорнута у працях В. Агеєвої, В. Біляїва, Б. Бойчука, І. Васишина, Г. Костюка, В. Мацька, Р. Радишевського, Г. Семенюка, І. Сквирської, Ю. Шевельова (Шереха) та ін. Увага дослідників зосереджувалася переважно навколо повістеві і романної спадщини письменника, його драматургії та історичної белетристики. Однак новелістика Ю. Косача в повному обсязі залишається наразі малопрístupною для читача і недостатньо вивченою у жанрово-стильовому аспекті.

Збірка «Чорна пані» (1931) присвячена національно-визвольній проблематиці: крізь образи видатних діячів-вигнанців, які в силу різних обставин змушені були залишити Україну, автор намагається художньо реалізувати ідею вірності батьківщині («Вечір у Розумовського», «Молодість Савича», «Учта Климентія», «Вітряк» та ін.). Наголосимо, що усі ці твори цілком вкладаються у жанрові рамки біографічно-белетристичної новелістики з характерними романтичними елементами. Інтермедіальна стратегія – зв'язок із музикою – домінують у новелах «Лосенко, вольний митець» та «Уривок симфонії» (присвяченій знаменитому композиторові Д. Бортнянському).

«Автобіографічний синерген» (К. Дуб), зокрема перебування Ю. Косача у польській тюрмі, стимулював появу образів шпигунів, нелегалів, контррозвідників тощо («Нитка Аріадни»). Вибір подібних персонажів обумовив мотиви таємниці, натяків, що реалізувалися у жанровій матриці пригодницько-авантюрної літератури. Рядки з шекспірівського «Макбета» посилюють атмосферу таємничості, адже їхнє значення як пароля, шифра усвідомлюється Аріадною і залишається незрозумілим нараторові. Кінцівка ж новели, в якій загадкова красуня невідь-куди зникає, є відкритою.

Європоцентризм Ю. Косача, про який багато писав Ю. Шевельов (Шерех), реалізується на різних структурних рівнях малої прози письменника. Екстремальна ситуація виживання німецького аристократа Отто у поліській хатинці («Остання атака»), загроза трибуналу унаслідок дезертирства спонукають його до переосмислення життєвих вартостей: «Життя – музика, але хіба воно йде через гармонію? Ні, воно йде через дисонанс, через суперництво, через боротьбу. В цьому величність, в цій відвічній боротьбі – краса» [351, с. 43]. Остання атака, в якій загинув Отто фон Гагенав під чужим ім'ям, стала єдиним способом протесту і способом зберегти свою честь. Тому на обличчі трупа застигла ніжна посмішка, що утверджує життя над смертю і перемогу гуманізму над антилюдською сутністю війни.

Сучасні дослідники справедливо вбачають у стилі Ю. Косача полісинтетизм барокових засобів із модерністськими (І. Сквирська). У статтях «Сучасна українська література», «До проблеми історичної повісті», «Історична белетристика і становище критики» письменник обґрунтовує специфіку художньої рецепції історичного матеріалу та декларує героїчно-романтичну стратегію його втілення. Розглядаючи широкі інонаціональні контексти, Ю. Косач прагнув виробити власну позицію щодо проблеми історичної долі України, віднайдення рушійних сил нації в її історичній діахронії.

Жанрова палітра еміграційної малої прози 1950 – 1960-х рр. здебільшого представлена модифікаціями *побутово-психологічного* або *соціально-психологічного* оповідань, створених у традиціях неореалізму. Нерідко реалістична основа поетики твору доповнена і увиразнена експресіоністськими засобами. Модерні модифікації жанрових структур відбиваються в нечисленних, проте цікавих з точки зору поетики зразках *оповідання-міфу* («Дід Яків» Ф. Дудка, «Бабуся» В. Софроніва-Левицького) [233]. Міфологічний простір малої прози детермінує актуалізацію неоромантичної поетики («Пан» П. Балея, «Сестра Людмила» Ф. Дудка та ін.). Звертання до історіософської проблематики тематично організовує збірку Наталени Королевої «Легенди старокиївські».

Жанр *біографічно-белетристичного оповідання* реалізується в «Кобзаревому сині» В. Чапленка (1969). Письменник звертається до останніх днів земного шляху Т. Шевченка і заторкує сповнену таємниць інтимну сторону життя поета: він моделює ситуацію зустрічі і кохання Кобзаря до дружини М. Максимовича Марусі, від зв'язку з якою, начебто, і народився син Олексій. В. Чапленко вводить у текст цитати з «Щоденника» Кобзаря, поем «Наймичка» і «Марія» [450]. Образ Т. Шевченка живив і творчу уяву письменниці в діаспорі Людмили Коваленко («Дві краси» (1965)). Сюжетну колізію утворює історія нещасливого кохання княгині Варвари Рєпніної до Тараса Шевченка. У жанрі *художньої біографії* написано оповідання Петра Волиняка «На хуторі» (1946),

присвячене останнім земним дням ще одного видатного сина української землі – Г. Сковороди. Епіграфом до твору став відомий афоризм-епітафія українського мандрівного філософа «Світ ловив мене, та не впіймав».

Рідкісним в українському літературному процесі ХХ століття є жанр *афоризму*. Хоча традиція даної художньої форми закорінена ще в середньовіччі, все ж таки у діаспорній літературі спостерігаємо лише дві творчі індивідуальності, котрі гідно розвивали цей жанр: це Тодось Осьмачка (1895–1962), який створив «Нотатки» (1962), і Роман Купчинський (1894–1976), відомий насамперед як автор «стрілецьких пісень». У посмертну збірку Р. Купчинського «Невиспівані пісні» (1983), окрім великої кількості віршів, увійшли маловідомі новели. Вони зовсім незнайомі сучасному читачеві, досі не потрапляли у сферу наукової обсервації. Новели не мають великого естетичного значення. Натомість заслуговують на увагу нотатки на полях, на зворотному боці календарних аркушків, укладені Б. Бойчуком і названі «Терпкі думки». Встановити нині час написання того чи іншого фрагменту видається неможливим. Проте актуальність і злободенність, влучність і точність психологічних спостережень Р. Купчинського, самоіронічність і дотепність роблять їх актуальними. «Терпкі думки» складаються з 86 фрагментів. Переважну більшість із них можна кваліфікувати як афоризми, тематично зосереджені навколо метатеми українського етноменталітету, наприклад: «Коли б ми навчилися ще жити для України, так як уміємо для неї вмирати – тоді будемо мати державу» [206, с. 85]; «Не знаю, чи є на світі другий народ, що так умів би утруднювати собі взаємно життя, як українці?» [206, с. 90]. Атрибутивними ознаками даного жанру є гранична стислість думки, поєднана з дотепністю і виразністю вислову. З цією метою нерідко використовуються каламбури, оказіоналізми, антитеза.

Як відомо, жанр *антиутопії* особливо актуалізувався у ХХ столітті, але реалізувався переважно у великих та середніх епічних формах. Оповідання Людмили Коваленко «Жаби» (1962) з деякими застереженнями можна віднести до цього різновиду літератури. Антиутопії притаманний негативний футурологічний

прогноз, заснований на деструктивних тенденціях суспільного розвитку. З жанром антиутопії твір зближує низка ознак: абстрактність образної системи (Жаби, Паперова Миша), сатиричне зображення тоталітарної держави (Імперія Окупантів), а також проблема свободи мислення, що організовує сюжет. Найбільшою небезпекою для Окупантів і для Жаб була здатність живої істоти до мислення: «– Ні, – сказала твердо Непорушна Жаба. – Не може бути! Я не припускаю, щоб мої підлеглі думали. Не може бути» [381, с. 256–257]. Письменниця вводить промовисту деталь: «Мигдалем пахне думка про незалежність» [383, с. 257]. Запах мигдалю має синильна кислота – сильнодіюча отрута, що миттєво спричинює смерть, у даному випадку – загибель Імперії Окупантів.

Серед менш значущих за ідейно-естетичними якостями творів слід назвати побутові новели Зої Когут («Будні», «Сила звички» та ін.), оповідання Василя Гайдарівського («Зоре моя вечірняя»), Івана Керницького («Привиди ходять за нами»), Миколи Понеділка («Зорепад») та ін.

5.1.2. Тема трагедії українського селянства, осмислення Голодомору як національної катастрофи у новелістиці діаспори

Тема трагедії українського селянства у пореволюційний період була особливо актуальною і болючою, оскільки воно складало в Україні найчисленнішу соціальну групу (понад 80% населення). Негативно марковані ідеологами тоталітарної держави «куркулі», а насправді основна продуктивна частка селянства (55–60% господарств) планомірно винищувалася, починаючи з 1929-го, «року великого перелому» (Й. Сталін). Уже в перші роки після завершення національно-визвольних змагань стало зрозуміло, що соціальні очікування основної верстви населення України не реалізувалися. Насправді висока мета побудови «нового життя» нерідко втілювалася досить нищими методами: шляхом експропріації житла, майна, засобів виробництва у більш заможних односельців, жорстокого придушення будь-яких форм непокори, аж до

фізичної розправи. Відтак цілком зрозуміло, що справжні трудівники чинили відчайдушний спротив – піднімали локальні селянські повстання, вчиняли замах на представників влади, бойкотували утворення артілей, СОЗів тощо. Розорене і знекровлене селянство потерпало від нестачі знарядь виробництва, робочої сили. До тяжких випробувань 1917–1921 рр. додалися і великі податки, встановлені державою, і кампанії продрозкладки, що лише підвищували градус соціального невдоволення.

Творчість Докії Гуменної (1904–1996) посідає одне з чільних місць в українському літературному процесі ХХ століття. Окремі аспекти її творчого набутку вивчали в діаспорі Г. Костюк, Ю. Лавріненко, М. Мушинка, О.Тарнавський, Ю. Шерех; після публікації 1992 р. в Україні окремих творів письменниці предметом, вони стали предметом аналітичних студій О. Коломієць [186], М. Лаврусенко, Т. Ніколюк, В. Родигіної, П. Сороки, Г. Семенюка [370] та ін. Дослідники переважно зосереджували увагу на великих епічних полотнах письменниці («Діти Чумацького Шляху», «Хрещатий Яр» та ін.), проте мала проза письменниці не менш цікава для науковця.

Активна учасниця літературного руху 1920-х років, Д. Гуменна почала творчий шлях у «Плузі», друкувалася у часописах «Плужанин», «Глобус», «Нова громада», «Селянка України» тощо. Цикли нарисів «Листи із степової України» (1928), «Ех, Кубань, ти Кубань хлібородная» (1929) та «Стрілка коливається» (1930), в яких письменниця поставила під сумнів позитивні результати революційної боротьби, мало не коштували їй життя. Жанрова природа цих творів ближча до нарису, оскільки публіцистичне начало домінує над художнім. Але влучні деталі, що розкривають моральну деградацію людини у постреволюційній дійсності, перебіг насильницької колективізації, репрезентують талант письменниці. У «Листах із степової України» Д. Гуменна гірко розмислює: «Тут, на камені, наче і не віриться, чи була революція, чи ні. І невже вона відбилася на селі тільки тими облігаціями, викачкою хліба, самообкладанням, прокльонами?.. Нічогісінько не розумію. Не розбираю... Селянське господарство руйнується,

занепадає... Яка кому користь із цього? А тут ще й привид голоду...» [96, с. 41]. Негативні наслідки пореволюційних змін на селі розкриваються письменницею прямо і відверто, що викликало лютість з боку офіційної критики. Критики називали письменницю «куркульською агенткою», «провокаторкою», «наклепницею на радянську дійсність», її книжки оголошувалися «кампанією ворожих поглядів». Рятуючись від репресій, письменниця змушена була надовго залишити творчу роботу. Але в другий період своєї творчості, вже в еміграції, куди виїхала 1943 року, вона видає збірку новел «Куркульська вілія» (1946).

Твір, винесений у заголовок збірки, об'єднує риси *соціально-психологічної* та *«різдвяної»* новели. Через окремі побутові деталі і репліки персонажів (Герасимовича, Меланки Демидівни, Яриня) перед читачем розгорнута драматична доля простих селян-хліборобів, уся провина яких полягала в любові і, головне, вмінні обробляти землю. За це їх розкуркулили, вислали, розлучили з рідними. І зібравшись у свят-вечір біля злиденної вечері, вони перебирають у спогадах своє життя, висловлюють власне ставлення до минулого: «– Ну, нехай ви куркулі <...>, – прокинувся зі сну Герасимович. – А за що ж я? Доробився мій батько до ста десятин з одної, то він вділив мені із них шість. А прийшла революція – все забрала. Все, що мав я, приробив своїм горбом» [95, с.33–34]. Соціальний критицизм письменниці виявляється у деталях, що розкривають несправедливе ставлення до людей: селянин став ще більш безправним і ограбованим, ніж за царського режиму: «В його (Герасимовича. – С.Л.) хаті тепер кіно, а в їхній районний готель. А що не мали вони де жити, то дали їм оцю напіврозвалену райшуру, темну та холодну» [95, с. 30]. У заголовковій новелі прихований іронічний смисл – свят-вечір, який об'єднав цих старих, різних за характерами і життєвим досвідом людей, названий «куркульським». Персонажів новели споріднює невтолимий біль від зруйнованого життя та відчуття власної непотрібності, що особливо гостро переживається на тлі великого християнського свята. Їхнє страдницьке життя актуалізує елементи модифікованого агіографічного жанру.

Пейзажні фрагменти моделюють передріздвяний урочистий настрій, апогеєм якого став прихід колядників. Стилїстика твору поєднує реалїстичнї деталї з фїлософською глибиною мїфу (мотивом чуда, духовної чистоти), увиразненим словами старовинної колядки. Романтично-оптимїстичний фїнал оповїдання завершується образом рїздвяної зїрки: «А величезна їскриста зїрка їшла та ї їшла над селом, ї все не закочувалася за обрїй» [95, с. 43]. Мотив вїчностї стає каталїзатором фїлософських роздумїв селян про своє життя, про справедливїсть ї правду, добро ї зло. Отже, образ зїрки, що принесла у свїт звїстку про народження Спасителя ї тим самим позначила початок нової ери, посилюється у новелї образами «цїлющих джерел» (мїфологема води) ї рїдної землї. Таким чином, утверджується думка про незнищеннїсть українського народу.

Образ Вїфлеємської зїрки як полюсу добра, що складає єдину протївагу демонїчній стихїї, розбурханїй у суспїльствї, є лейтмотивом ще одного пронизливого реалїстичного оповїдання Д. Гуменної – «Поклонник зорї мудрих» (1943), включеного до збїрки «Чотири сонця». Наративна структура твору побудована як «розповїдь про себе» вїд їменї коня Мазунчика. Такий спосїб моделювання дїйсностї (як ї в новелї А. Любченка «Ворог») дозволяє авторовї зображувати дїйснїсть з точки зору морального їмперативу. «Революцїя прийшла, отаке щось перемїсила. <...> Однї казали – пелехата, жорстока, хаотична дївка. А другї – чиста ї гожа, як ранкова зїрниця. Але що вже мїсила, то мїсила! Багатих поробила злиднями, злиднї не стали багатшими. Але чогось усї чисто поробилися злими, лихими» [97, с. 142], – розмислює Мазунчик по дорозї до рїдного хутора, де пройшла його щаслива юнїсть у дбайливих господарїв. Спогади переплїтаються в думках коня зї спогляданням чарївностї морозної рїздвяної ночї, коли на землю, на щире переконання коня, має зїйти Божа благодать.

Свїтла радїсть рїздвяного свята антагонїстично протїставляється антигуманностї дїй радянської влади: «єврейчик Яша» з пїдручними приїхали у свят-вечїр «розкуркулювати» хвору самотню жїнку з немовлям на руках.

«Мазунчик ридав. Сльози туманом повили йому очі. Він ридав за білим святом Віфлеємської звізди, що згинуло у нього на очах» [97, с. 147]. Жорстокість нової влади розвінчується в експресивних деталях: Мелані не дали навіть знайти дитячого загубленого черевичка, викинули на мороз посеред ночі. А перед тим, як забити двері навхрест дошками, Антошка, «районова власть», виніс собі клунок із речами. Антилюдська сутність того, що відбувалося, розкривається крізь призму свідомості коня: «Мазунчик був душевно розтрощений. Страшна туга розлилася по всій його істоті, і він, безсило понуривши голову, стояв, не рушав з місця. Умерти б тут, не везти звідси Меланю» [97, с. 148].

Протест проти нелюдського становища виявляється у наративній структурі тексту: письменниця поєднує невластне пряму мову з внутрішніми монологами коня, які переходять в авторські відступи. Фінал різдвяного оповідання демонструє остаточну перемогу сил зла – Яша у шкірянці стріляє Мазунчикові у висок: «І так лежав Мазунчик із розплющеними очима, сумними і задумливими, до ранку, а в них відбивалося сяйво Віфлеємської звізди» [97, с. 152]. Смерть як протест, як звільнення від рабської приниженості і безправ'я стала єдиним виходом для коня, що уособлює моральні закони людської спільноти.

Тема трагедії зруйнованого українського етноменталітету і розореного селянства порушується Д. Гуменною і в новелі «Кришталь», надрукованій у 3-му збірнику «Слово» (1968). Цей твір досі не розглядався сучасним літературознавством, хоча, на наш погляд, заслуговує на увагу. Розмова двох випадкових попутників торкається багатьох болючих суспільно-політичних питань буття. На питання молодого радянського інженера, який перебуває в США зі службовою метою, про те, чому його співрозмовник залишив батьківщину, проста і безхитрісна розповідь літнього чоловіка розкриває увесь безмір нелюдських випробувань, що випали на долю українського селянства у період між революціями аж до Другої світової війни: «Спочатку ув'язнили нашого тата. За “план до двору”. <...> Уже коні та корови були продані, вже тато не мав чим платити, що продати, – то вони його в тюрюгу! <...> Не давали нам і одного дня

спокою. Все зачистили, що було в коморі, в повітці... <...> Збиткувалися, як тільки могли. <...> Запечатали вагони й так ми пробули в них два місяці. <...> Привезли, нарешті, під Архангельськ. <...> Ото там за два місяці я всю свою родину поховав...» [383, с. 177]. Ця, сповнена трагізму, типова історія нищення українського народу могла бути розкрита лише еміграційною літературою. Гірка інвектива тоталітарній владі підкреслена оксюмороном: «Мовчанка, що запала, була сильніша за грім» [383, с. 177].

Оповідач виявляє риси, опозиційні до традиційного образу «ворога народу»: він не озлоблюється після такої наруги, не стає колаборантом – навпаки, героїчно воює проти фашизму, має дванадцять бойових орденів: «... відступила наша дивізія аж до Сталінграду. Бився, був у всіх боях, не один раз поранений, – але німцям не здався. Потім наша дивізія брала Харків, брала Полтаву, брала Київ... Так дійшов до Берліна. А там... А там узяв та й втік із Червоної Армії й захотів жити у вільному світі» [383, с. 176].

Новелістичний пуант відбувається у момент, коли невідомий оповідач виявляється рідним дядьком слухача, молодого інженера Валерія Тупчія. Виявивши кровні зв'язки, він оповідає юнакові всю гірку історію їхнього роду, як батько Валерія, чекіст Петро Тупчій, став катом свого тестя. А потім фанатичний служака, вже на посту секретаря начальника московської військової округи, був знайдений застреленим у власному кабінеті, а його родина виселена до Сибіру. Валерій Тупчій з подивом дізнається, що інший його дядько перебував у денікінській армії. Літній оповідач вперше називає своє справжнє ім'я – Мишко Верхолат. Після загибелі родини в Архангельську він потрапив на будівництво, де йому допоміг колишній петлюрівський офіцер і видав паспорт на ім'я Прокопа Гармаша. Благодійник-петлюрівець, що врятував Мишка-Прокопа, виявляється дідом Валерія, про якого залишилися лише нечіткі спогади.

У даному творі Д. Гуменна виявляється справжнім майстром художнього слова: соціальний критицизм їй вдається поєднати з реалізмом у змалюванні суспільного тла і духу часу, а також із карколомною авантюрною інтригою. Як і

належить у «новелі акції» зміст заголовка реалізується наприкінці тексту: «Оце такий його рід: куркульське кодро, дезертир із переможної Червоної армії, білогвардієць, а тепер іще й петлюрівський офіцер... От тобі й біографія, чиста, як кришталь!» [383, с. 185]. Лексема *кришталь*, окрім семантики чистоти біографії, яка була найважливішим чинником не лише соціального статусу, але й життя людини у тоталітарній державі, актуалізує метафоричний інтертекстуальний пласт, пов'язаний із філософією і творчістю Г. Сковороди (подолати смерть може «... той, в кого совість, як чистий кришталь»). Такими носіями християнських цінностей є герої Д. Гуменної.

Псевдокінцівка новели полягає у розриві двох людей, які несподівано для себе виявилися близькими родичами і спільними зусиллями заповнили лакуни у власному родоводі. Але письменниця подає у фіналі істинну кінцівку, що символізує возз'єднання роду: Валерій зробив вибір між кар'єрою і родиною на користь роду, залишившись із дядьком на чужині.

Глибиною психологізму і реалістичною викривальною спрямованістю позначене оповідання ще одного письменника-емігранта – Івана Смолія (1915–1984). Його творчість, на жаль, нині майже не відома українському читачеві, хоча є невід'ємною часткою вітчизняного літературного процесу.

Сюжетна ситуація, зображена в оповіданні «Чорний кіт» (1947), гранично проста і типова для 1930-х років: «З ключем у кишені йшов Федір Рубак з сільради на своє нове господарство, на щойно відібрані в куркуля Андрійчука маєтки» [387, с. 30]. Деталі інтер'єру (забутий одяг, «стояв покинутий кухонний посуд із захололою в горщику вчорашньою стравою», «надломаний буханець хліба» [387, с. 31], «ще було чутно чужий людський дух і людське тепло» [387, с.32–33]) вказують на протиприродність і несподіваність того, що сталося. Неправедність дій нової влади підкреслена психологічними деталями: коли Андрійчуки залишали рідну домівку, від'їжджаючи, «лише ручки дитячі маяли одчайо, благально, мов потопаючи» [387, с. 35].

Письменник концептуально протиставляє два світи – заснований на християнській моралі, народних традиціях і праці світ розкуркулених Андрійчуків, Чужанів (Ганиної родини) та насичений п'яним чадом світ Федора: «Рубак ворухнувся неспокійно, мов вовк, що забіг у чуже лігво» [387, с. 33]. Аморальність останнього увиразнюється його ненавистю до ікон, які він осатаніло нищить.

У характері нового господаря, Рубака, автор акцентує на таких таких рисах, як заздрісність і мстивість. І. Смолій реалістично моделює типову зовнішність «нової влади»: і Рубак, і міліціонер Захарченко, і колишній швець, тепер голова сільради Морквун не працюють, а лише п'ють горілку і грабують селян. Розумова обмеженість Рубака доповнюється аморальністю: докір нареченої Гані, що «це нечесно» – користуватися чужим добром, викликав дику лють і бажання принизити, навіть знищити дівчину. Її вагання щодо шлюбу головний персонаж знівелював прямою загрозою виселення до Сибіру її родини. Епізод «весілля», з якого Ганя втекла, швидше скидався на п'яний дикий погром.

Єдиною істотою, що здатна була протистояти хаосові, твореному новою владою, був чорний кіт, забутий старими хазяями. Письменник портретує kota як інфернальну істоту: чорний, з'являється переважно вночі, безслідно зникає. «Покинене створіння нявкало жалісно, рівно, невтомно, мов крапля отрути скапувала з кожним зойком Рубакові в мізок. Він <...> ладен був розчавити, розірвати того kota на шматки» [387, с. 40]. Аудіальні деталі (пронизливе виття і зойки kota) і незнищенність тварини (у нього стріляли і Рубак, і міліціонер, але не поцілили) призводить головного персонажа до божевілля в кульмінаційному епізоді: «... не кіт це, а якась величезна потвора вдивляється фосфоризуючими від свічки очима, непорушно, по черзі в кожного присутнього на цьому сватанні. Потім нараз вчувся зойк, охриплий, низький, мов це стогнала людина в невимовному болю й смутку» [387, с. 54]. Застрелив kota на горищі міліціонер Захарченко, «і якийсь несподіваний жаль захопив його за серце» [387, с. 58]. Убитий кіт, який «пригасав з голоду і туги» [387, с. 58], символізував

незворотність руйнування одвічних законів людського співжиття. Мотиви жалю і смутку сугестивно формують психологічну атмосферу твору, репрезентуючи авторську позицію.

Оповідання супроводжується елементом, який маркує тенденцію до «романізації» малих епічних форм, – післямовою. У ній окреслюються життєві шляхи персонажів після моменту мовлення в основному тексті: «Рубак щез із села», перебравшись на шахти Донбасу; його колишню наречену Ганю з батьками вивезли на Єнісей, а в їхню хату «перейшли жити брати Захарченки. А з опустілої Андрійчукової хати, де все ще ніби страшив чорний котище, зробили врешті канцелярію сільради» [387, с. 59]. Жорстока політична сила, заснована на прагматизмові і бездуховності, відкиданні законів моралі і совісті, перемогла.

Тема нелюдського грабунку селянства державою у 1930-ті роки детермінує психологічне напруження в оповіданні А. Любченка «Кострига» (1933) (надруковане в еміграційній збірці 1943 р.) [144, с. 147–154]. Формально письменник викрив «куркуля і саботажника» Матвія Костиригу. Але насправді правдиво зобразив бездушність влади, що прирікає народ на голодну смерть, і спротив, який чинить трудове селянство. Соціальний критицизм, реалістичність обставин і характерів репрезентують талановите художнє обвинувачення проти антигуманної влади.

Тема Голодомору як етногеноциду, як національної катастрофи українства розвивалася здебільшого у форматі середніх і великих епічних форм (твори У.Самчука, Д. Гуменної, В. Барки та ін.). Нечисленними прикладами художнього осмислення народної трагедії у жанрах малої прози 1930-х рр. є оповідання В.Підмогильного «З життя будинку» (1933), М. Дукина «Восени» (1933). У письменників діаспори ця тема стала болючим спогадом про жахіття, свідками якого їм випало стати на рідній землі, гірким роздумом про безталанну долю України.

Письменницю Олену Звичайну (спр. прізви. Дельгівська, в заміжжі Джуль) (1902–1985) Г. Ващенко називав «українською Бічер-Стоу». Нарис

«Миргородський ярмарок» (1953) вона присвятила «Мільйонам українців, що впали жертвою штучного голоду, організованого в Україні Москвою в 1932–1933 рр.». [145, с. 9]. Епіграфом до натуралістично моторошної картини загибелі письменниця взяла із творчості М. Гоголя: «У Миргороді нема ні злодійства, ні шахрайства». Авторка свідомо акцентує на антитезі з геніальним попередником: вона прагне створити повнокровну картину розорення хліборобного краю, знищення лагідного на вдачу і працювितого народу сталінською тоталітарною машиною. У передмові до видання професор Г. Ващенко слушно зазначав: «Коли Полтаву називають серцем України, то Миргород можна назвати серцем Полтавщини. Миргородщина здавна славилась своїми килимами, плахтами, вишивками, мистецькими гончарними виробами» [145, с. 7]. Додамо, що там щороку відбувається славнозвісний і до нині Сорочинський ярмарок.

О. Звичайна свідомо встановлює прямий інтертекстуальний зв'язок із класиком, структуруючи початок нарису аналогічно гоголівському «Ярмарку»: подібно до Солопія Черевика, портретує селянина Михайла Семеновича Самодина, котрий статечно і неспішно їде на торжище. Письменниця вдається і до прийому «прозивного» прізвища героя. До революції 1917 року він був заможним селянином, який разом із п'ятьма синами любив і поважав працю на землі.

Опис ярмарку і у Гоголя, і в Остапа Вишні («Ярмарок») насичений зоровими і звуковими образами, які створюють барвисте багатоголосся базару. У творі ж О. Звичайної, навпаки, читача вражає безгоміння, відсутність худоби і птиці, а люди різко розділені на дві категорії – селян і «курортників». Останні – це партійна і чиновницька еліта, серед якої є і місцеві, і приїжджі з Росії. Перерахування топонімів, звідки приїхали продавці і покупці, алюзійно нагадує опис двох зустрічних потягів на початку «Тигроловів» І. Багряного: одні покарані без провини, загнані в глухий кут, інші – користуються усіма привілеями без найменшого співчуття до перших. Голодні селяни «стоять, сидять і напівлежать на землі довгими рядами, утворюючи живі коридори майже нерухомих і на диво повних людей...» [145, с. 12]. «Курортники» ж, наслідуючи останню столичну

моду, купують у напівмертвих від голоду людей плахти, весільні сорочки, рушники – витвори мистецтва за безцінь: «Ти шутіш, дед! За цілий хліб я трі таких куплю!» [145, с. 13]. Моральне знущання над людьми на цьому не припиняється: вголос сказане слово «голод» викликає несамовиту лють міліціонерів, провокує цілу операцію по затриманню мовця.

Реалістично і скупо авторка малює трагедію роду Самодинів: «...згадалися йому сини-орли... Один замучений в ЧК ще на початках революції, другий – засланий на Соловки – мабуть, уже й неживий досі, третій – колгоспник, що помер недавно з голоду разом із невісткою...; а два інших іще й досі живуть, – служать на советських посадах...» [145, с. 18–19]. Муки голоду, які терпить дід Михайло, змальовані з натуралістичною точністю і типологічно цей фрагмент нарису подібний до «Жовтого князя» В. Барки. Майстерно виткана плахта, скарб дідової родини ще з часів Гоголя, перейшла до кошика кучерявої курортниці лише за хлібину, яку старий ніс додому, де його чекали жінка Олександра та дві внучки-сироти.

О. Звичайна викриває антилюдську сутність тоталітарного режиму, адже однаково гинуть з голоду і «розкуркулені вороги колективізації», і колгоспники-незаможники. Розділ «Колись... і тепер» повністю побудований на інтертекстуальних зіставленнях описаних Гоголем подій і характерів з дійсністю 1933 року: «Тепер Чічиков в советській Україні за один лише рік міг би мати понад сім мільйонів мертвих душ тих селян, що впали жертвами запровадження нової советської кріпаччини способом штучного голоду» [145, с. 27]. Публіцистично гостро авторка критикує державний устрій Союзу, засобом антитези порівнюючи кріпаччину і колективізацію, емоційно розвінчує «країну незнаної ще в історії людства мовчазної слухняності й неперевершеного льокайства...» [145, с. 28].

Основним моральним і психологічним важелем у суспільстві О. Звичайна називає страх. Водночас згадує героїчне минуле краю – повстання на чолі з Дубчаком 1919 року, збройний виступ селян проти продрозкладки 1920 р.:

«Вогнем і кров'ю зламано спротив відважних...» [145, с. 29]. Письменниці був, вочевидь, знайомий вірш П. Тичини «Пісня трактористки (Як Олеся Кулик тікала на курси трактористів 1933 року)», де рефреном лунають рядки: «Не той тепер Миргород, / Хорол-річка не та». Контroversійно звучать повтори письменниці «... не той тепер Миргород! <...> Лише річка Хорол усе та ж таки сама!» [145, с.29].

Розмова між дружиною місцевого начальника Ревекою Миронівною і москвичкою Марією Іванівною про «московську моду» на українські вишиваники є типологічно подібною до відомої сцени з гоголівських «Мертвих душ» (розмовою між «дамою, приємною і всіх відношеннях» і «дамою просто приємною»). Образ плахти дивовижної краси, про яку «курортниця» Ревека Миронівна захоплено говорить, що «таку річ не продають! Її зберігають, як реліквію...» [145, с. 38] свідчить про невмирущу душу талановитого українського народу.

Завершальна, 7-ма частина, нарису являє собою протиставлення двох пейзажів – гоголівського із «Повісті, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» і голодного літа 1933 року. Картина останнього заслуговує на окреме дослідження лінгвіста – такими розкішними тропами вона змальована. З допомогою кінематографічного прийому монтажу письменниця показує, як сплять дійові особи оповіді. Експресивно-пронизливо зображена смерть старого Самодина під тинном чужої садиби. Біля мертвого «старосвітського» трудівника лежить ледь надкушена хлібина, яку він ніс онучкам: «Лежить вона у всій красі своїй під мерехтливим блиманням засоромлених тим видовищем зірок-свічок... Лежить чесно здобута за той скарб родинний, за тую плахту-красуню» [145, с. 45].

Риторичний вигук авторки «О, якби я була малярем-митцем...», що рефреном повторений упродовж усього розділу, виконує протилежні функції – зображально-пейзажну і саркастично-викривальну: «Брутальним дисонансом порушивши казкову симфонію ночі, потяг із харчами чорною метушливою гусінню сполохано тікає геть, неначе з украденим, – тоне в західній мряці, як у

глибокім колодязі... Ось він і промайнув уже, як той лиховісний привид, застогнавши тужливо й тягуче, заскреготавши ненаситними залізними зубами, і... для обр'їв Миргорода зник» [145, с. 46].

Героїня уривку з роману О. Звичайної «Страх», що був опублікований у збірці «Оглядаючись назад...» (1954), Ірина Сосновик, прямо звинувачує тоталітарну систему в образі голови місцевому Бруха у знищенні тисяч українців: «... ви в 1933-му році не бачили, як мерли селяни на вулицях вашого міста?» (розрядка автора. – С.Л.) [146, с. 86]. У кожному творі О.Звичайна зображує визиск, жорстоку наругу над селянами, глухий кут, у якому вони опинилися: змарніла жінка з божевільними очима розповідає своїй «благодійниці», як залишила серед харківського ринку єдину дочку, опухлу з голоду, в надії, що її заберуть як сироту до притулку, але потім кількарічні пошуки не увінчалися успіхом – дитину, імовірно, викинули десь за містом на вірну смерть. Усвідомлення того, що вона прирекла дитину на загибель, призвело жінку до божевілля («“Щаслива” Ганна»). В іншому оповіданні змальовується перебирання працівниками держустанови мерзлої гнилої картоплі взимку 1933 року у затхлому овочесховищі, де за кілька мерзлих картоплин, вкрадених жінкою для голодних дітей, її засудили на п'ять років («Соціалістичні картоплини»).

Тема Голодомору була розгорнута у збірці повістей та оповідань Михайла Лавренка (1901– ?) «Два колоски» (1973), видану в Нью-Йорку [208]. Безмір людського горя, нелюдські муки від голоду старих і малих розгорнуті в оповіданнях «Два колоски», «Допомогли», «Головоньки мої», «За що», «Глибинні заходи», «Голодовий триптих», «Півкопи жита» та інших. Достовірність змальованих сюжетів і персонажів засвідчуються доданим у кінці збірки протоколом про засудження до розстрілу Явдохи Корольчук за вкрадені з колгоспного поля кілька колосків. Інтертекстуальне тло реалістично-документальних оповідань складають епіграфи з Біблії та вірш О.Олеся «В обіймах голоду».

Поетика експресіонізму організовує сюжетно-образну структуру етюда В.Чапленка «Очі» (1969) з підзаголовком «Спогад самовидця». Підзаголовки автор додавав до окремих творів з метою моделювання комунікаційної стратегії достовірності повідомлення (наприклад, «бувальщина» до заголовка «Піший пішаниця і хлопці на конях»). Метонімічний образ очей відіграє подвійну роль у тексті: змалювання крайньої межі виснаження їх власниці, молодої селянки, котра прийшла вмирати навесні 1933 року у місто, тобто очі реалізують експресивно-зображальну функцію, а з іншого боку, ці очі, що сняться нараторові упродовж всього життя, матеріалізують докори сумління, адже щодня переступаючи через тіло дівчини на сходах, жоден із мешканців великого будинку не дав їй шматка хліба. Авторське засудження байдужості, відсутності милосердя як співучасті у злочинах проти людяності – у цьому сконцентроване ідейне спрямування етюда.

Оригінальна поетика твору: безмовність дівчини є більш кричущою, ніж будь-які репліки; метонімічний образ очей – «чорні й блискучі, як дві грудочки антрациту» [450, с. 19]; детальне портретування героїні, що виконує експресивну функцію: «... на східцях була тільки голова з незручно вигнутою, тонкою, як у курчати, шийкою, а тулубець та ноги валялись просто в вуличній багнюці. Несила, мабуть, було лягти вище... А одяг... Здавалось, то була сама купа старого, викинутого на вулицю лахміття: велика, либонь, материна юпка, з вилізлими клаптями вати, з довгими полами, втоптанями в болото. І тільки ті очі... Очі – та ще неприродно відкинуті, мов неживі ноги, з голими, набряклими і лискучими, як пляшкове скло, литками свідчили про живе людське тіло в тому лахмітті» [450, с. 19]. Автор експресивно загострює психологічний стан наратора: «Якщо правда, що людського погляду не можна витримати, то це були очі саме з таким поглядом» [450, с. 20]. Привид голоду, який асоціювався в його свідомості із поглядом цієї невідомої дівчини, переслідував його у кошмарах упродовж усього життя.

Експресіоністично моторошна картина вимирання українського села навесні 1933 року розкрита в оповіданні Іванни Чорнобривець «Страшна весна» (1957). В

образі Одарки та божевільної від голоду вдови Явдохи авторка витворює гнівну інвективу владі, що знищила народ, розірвала одвічні зв'язки селянина з землею [461, с. 63]. Смерть діда на межі його колишньої, а тепер колгоспної, ниви має символічне значення цілеспрямованого знищення українського селянства. Танатологічний мотив пронизує й оповідання І. Чорнобривець «В обіймах голодного міста» (1963), в якому моделюється урбаністичний простір весни 1933 року [461]. Байдужість ситої «еліти» до тисяч голодних людей маркує подвійну мораль у радянському суспільстві.

Тема Голодомору у діаспорній прозі перетворилася на художнє свідчення про злочини, здійснені тоталітарною державою проти народу, розкриті з допомогою експресіоністичних засобів. Реалістичність сюжетних ситуацій та образів переплітаються у текстах митців з натуралістичністю деталей, що вибудовують моторошну картину всенародної біди.

5.1.3. Антитоталітарний дискурс крізь призму малої форми

Однією із провідних ідейних тенденцій української літератури в екзилі була боротьба проти тоталітарної влади. Ідейна тенденційність продемонстрована вже у заголовках низки творів О. Звичайної: «Соціалістичні картоплини», «Без лікарів і священників, без могил і хрестів», «“Кобзар” в єжових рукавицях», «Довкола мертвого Леніна». Зазвичай у заголовок збірки виноситься концептуально найважливіший, з точки зору автора, твір, як-от новела «Оглянувшись назад...» (1954), присвячена темі політичних репресій. Жанрове маркування – «різдвяна новела» – має гірко-іронічний характер: як і в інших проаналізованих творах даного жанрового різновиду, антитезою до очікуваного чуда стає зображення «мінус-гармонії» в суспільстві. Нараторка ретроспективно повертається до тяжких днів «єжовщини», коли носила передачі арештованому чоловікові на Холодну Гору на околиці Харкова. В основу сюжету покладені особисті враження і переживання письменниці. Її подругами по нещастю були стара бабуся, котра втратила дочку і зятя, і молода вродлива дружина знаменитого інженера-

бельгійця. Пейзаж виконує не лише зображальну, але й експресивну функцію: «Чітко вирізьблюючись на прозорім синьо-сірім тлі передсвітанкової мли, чорною живою стіною розпростерлася черга родичів “ворогів народу” від краю і до краю базару. В ній понад 1.000 осіб. Засоромлено гаснуть зорі, відмовляючись стежити далі за історичним кінофільмом на Холодній Горі. Стогне і висвистує вітер і, позичивши в мороза сили, обсмалює обличчя людей крижано-холодними цілунками мерця» [146, с. 144].

Домінування лексем із семами холоду і смерті проектується не лише на долю ув'язнених, але й на долю нещасних жінок, котрі вистоювали на морозі по дві доби, тільки щоб спробувати віддати передачу. Авторка портретує нараторку новели у цікавий спосіб – вона неначе бачить себе збоку. Цей подвійний ракурс, акцентування у тексті на кінематографічних прийомах, дозволяє письменниці показати свою героїню зовні і її внутрішній стан водночас. Розповідь нараторки переривається вигуками, що надають оповіді безпосередності, емоційної наснаженості, скорочують дистанцію між нею і читачем. У текст вкраплюється монолог сірої Холодногірської тюрми. Такий прийом антропоморфізації – вихваляння будівлі своєю могутністю і владою над тисячами людей – моделює ставлення державної системи до громадян, коли тоталітарний тиск і поневолення домінують над людяністю. Автобіографічна основа новели підтверджується підрядковою зноскою, де говориться про заслання чоловіка письменниці на Колиму. Кульмінаційним моментом новели є усвідомлення масштабу трагедії: «...я раптом усвідомлюю, що воно – оте моє горе – є горем мого народу» [146, с.117]. Слова товаришки по нещастю, старенької сільської вчительки, яка стала матір'ю «ворогів народу», про те, що ця трагедія не повинна забутись, стали моральним імперативом для письменниці. У новелі відсутній традиційний сюжет, твір завершується ліричним відступом, адресованим цій старій жінці.

Тиск тоталітаризму значною мірою поширювався на духовно-ментальну сферу суспільства. Ревізії піддавалися репутації діячів різних видів мистецтва і галузей науки. Зразком сатиричного оповідання в цьому сенсі є «“Кобзар” в

єжових рукавицях» (1954) О. Звичайної. Твір написаний в еміграції, уміщений у збірці оповідань «Оглянувшись назад...» як уривок із роману «Страх» – великого епічного полотна, присвяченого періоду 1937–1938 рр., названому американським істориком Р. Конквестом «Великим терором».

Сюжет оповідання сатирично розкриває заходи партії в національному і літературно-мистецькому питаннях: у «Кобзарі» Т. Шевченка видання 1937 року національний дискурс витіснений соціально-політичним – усі слова, що позначали росіян або євреїв, замінені на «пан». Рядки про «москалів» у поемі «Катерина» звучить у «редакції» голови місцевому Бруха як «... бо *паничі*, злії люде, / Роблять лихо з вами» (виділено автором. – С.Л.) [146, с. 122]. Формальне вшанування роковин Т. Шевченка на заводі відбувається під час обідньої перерви, коли портрет Кобзаря «витягнуто з-за шафи парткабінету, витерто порох і прикрашено полотнами кольору свіжої крові...» [с. 119]. Велокодержавницький шовінізм виявляється і тому, що урочисте зібрання, присвячене найбільш шанованому українському поету, ведеться російською мовою. При цьому перекручуються і спотворюються факти життя Кобзаря, не кажучи вже про тексти його творів. Голова профкому Брух «...показує нам поета-революціонера Шевченка, що все своє життя присвятив боротьбі за здійснення большевицьких ідеалів і саме за це був нещадно переслідуваний і жорстоко покараний царатом» [146, с. 119]. Завершилася ця буфонада «бравурно-веселим маршем», що мав означати мажорність сучасної доби.

Епіграфом до книжки оповідань «Чорні дні» Зосим Дончук (псевдонім Кость Богданів) (1903 – 1974) узяв поезію Т. Шевченка «І день іде, і ніч іде». Ідейне спрямування збірки підкреслене посвятою «... потомкам тих, чії батьки і матері, брати і сестри боролися за Правду, Волю і Свободу і життя своє віддали за Україну...» [119, с. 6].

Вістря соціально-політичної сатири письменника в оповіданні «Правду сказав» спрямоване проти подвійної моралі в державі, що віднімає у селян зароблений тяжкою працею хліб. Проводжаючи в район валку підвід,

прикрашених червоними стрічками, голова сільради, виголошуючи напутню промову, з гордістю звітує, що їхній передовий колгосп має «рекордний трудовень – 375 грамів хліба, що на 115 грамів більше, ніж торік» [119, с. 8]. «Норма» за межею виживання оприявнює істинну сутність антилюдського режиму. В образі орденоносця Тадея письменник вдається до прийому «*deus ex machine*»: під час велелюдного мітингу в районі, після завіряння місцевого начальства, що їх чутиме увесь світ, «тов. Тадей ще раз обвів поглядом море очей <...> і майже в самий мікрофон крикнув: – Гвалт! Рятуйте, хліб видирають!!! – опустил руку і відійшов назад» [119, с. 12]. Реакція слухачів на цей виступ була неочікуваною для президії: вибухнув шквал оплесків, дівчата кидали Тадеєві квіти, а начальник ГПУ орденоносця «потягнув за собою». Таким чином, привселюдно прозвучала справжня правда про становище на селі, яка одразу ж була придушена владою.

Синтез реалістичної поезики з експресіоністською спостерігаємо в оповіданні «Сміх божевільної». Антитоталітарна спрямованість твору розкрита через мовлення Андрія, батька загиблої дитини: «Вони прагнуть перевиховати людину на безвільного раба, який не був би спроможний не тільки щось сам робити, творити, винаходжувати, а навіть і думати. Тоді наступне покоління буде складатися лише з таких фанатичних рабів...<...> Це буде епоха жахливого отупілого рабства» [119, с. 15–16].

Моторошну картину знищення українців, котрі хотіли втекти за кордон і були роздавлені більшовицькими танками розгортає З. Дончук в експресіоністично-натуралістичному оповіданні «Переправа» (1952). Контрапунктна будова твору дозволила письменникові по-романному панорамно і об'ємно показати ставлення влади до своїх громадян: українці втікають від наступу радянських військ, нажахані кидаються вплав через річку у березневі холодні води, більшість із них гине, а решту розчавлюють свої ж танки. Презирство, з яким російські солдати добивають пораних і збожеволілих людей, демонструє антилюдську сутність тоталітарної держави. Твір насичений

натуралістично-експресивними деталями, що моделюють образ пекла. Це оповідання – одне з найжахливіших про війну. Можна закидати авторові упередженість і тенденційність (він сам відступив з німецькими військами в 1943 році), але важко заперечити письменницький талант. Творчість письменника-емігранта потребує подальшого вивчення.

Одним із кращих не лише в творчому доробку письменника, але і в еміграційній прозі загалом є оповідання З. Дончука «Старий млин» (1968). Лаконічна зав'язка твору моделює повне безправ'я селянства в умовах більшовицького режиму: збудований власною працею млин мірошник Омелько Гречаний мав передати в комнезам, натомість його зобов'язували працювати там як найманого працівника. Авторське портретування героя викликає у читача повагу і співчуття: «За своєю природною вдачею він любив працю...»; «Цей млин він збудував з міцних, щонайліпших дубів. <...> Краса одна! – казали люди і задивлялися. З далеких сіл приїжджали, щоб хоч оком кинути. А помол який, не борошно – а сонце! <...> Чесно прожив довге життя, нікого не скривдив, а на старість ось тобі наглядяч! ... Він же як оженився, то був у селі найбільшим господарем, а тепер йому пришили вивіску – куркуль» [118, с. 51–52].

Антагоністом працюючого і скромного Омелька є товариш Осінов – «тверской робочій», який виявився ласим на чуже і поведився як окупант: «Багатий край і чорт знає ким заселений?» [118, с. 54]. Бездуховність Осінова виявляється у численних деталях, він був гідним сином свого батька, який «вірив тільки в горілку та в силу власного кулака» [118, с. 57]. Ненависть Осінова до Омелька і вибухи брудної лайки є матеріалізованим виявом деструктивного антисвіту, що персоналізований в образі більшовика. Хаос, що несе він у собі, втілений у руйнуванні старого млина, а вбивство старого Омелька символізує антисвіт, «мінус-гармонію», засновану на нівелюванні загальнолюдських цінностей. Але нещасний випадок, який призвів до смерті Осінова з його ж власної вини, відіграв роль встановлення Божого закону: після підступного вбивства старого Омелька, «тверской робочій» уперше залишився у млині сам, але

випадково зачепився фартухом за трансмісію млина. Відчайдушна боротьба з механізмом складає основну частину оповідання: не маючи можливості звільнитися, Осінов проклинає «гадів» і «куркулів», аж поки йому не починає ввижатися убитий старий мірошник.

Розв'язка оповідання моделює справедливу відплату за його злочин: Омелькова дочка Мотря, яка всюди розшукувала зниклого батька, прибігла до млина і, побачивши нещастя, кинулася закривати воду, щоб зупинити млин. Але під греблею знайшла тіло батька: «Рана була зроблена ножем у спину, і пробита сильною рукою через усе німічне тіло. На шії в батька теліпалась мотузка, з якої висковзнувся камінь» [118, с. 60]. Тоді Мотря пустила воду на повну потужність. Вбивство дочкою вбивці старого батька розглядається як спроба відновлення законів людського співжиття. Сильова тканина твору представляє майстерно поєднані реалістичні та експресіоністські елементи.

Психологічно виразними і змістовно глибокими є неореалістичні оповідання З. Дончука «Право революції» (1968), доповнене експресіоністичними елементами. Через образ революції письменник вступає у полемічний інтертекстуальний діалог із М. Хвильовим: «Блакитними просторами, жовтавими степами, духмяними чорноземами пливе, шумить, клекотить із диких лугів Азії завошивлена, розпатлана, у личаках, товстозада червона революція. Загадково патетична, з гучними гаслами, косими поглядами, брутално-зухвала й нахабна, як повія. Брудна мораллю, жорстока поведінкою, звірина в засобах. Дикою буремною зливою, мов п'яна бестія, нахрапно пролетіла білохатними селами, зеленіючими садами, пшеничними полями, перетворивши чисті українські остої побуту в руїну, опоганивши віковічну непорочність християнських моральних засад. Закаруселилась азійська сваволя! Насторожено причаїлась могутня українська ніч!» [118, с. 61]. Блакитно-жовта колористика на початку уривка натякає на національну революцію, що зазнала поразки. В останньому рядку звучить іронічна інтертекстуальна алюзія з М. Гоголем: на місце *гармонії*,

описаній геніальним українським письменником у «Вечорах на хуторі біля Диканьки», прийшла «мінус-гармонія», дика сваволя і безкарність.

Найвідвертіше викриття лицемірства сталінського режиму оприявлене в оповіданні Анатолія Гака «Люди в звірячих шкурах» (1966). У гірких словах Балабухи розкривається моторошна правда про ставлення держави до простої людини: «Мій батько, що до революції не вилазив із наймів, сьогодні – “куркуль”. <...> У Москві крамниці аж луцять від українського хліба, а Україна тим часом вигибає голодною смертю? А дядько мені каже: “Це-Ка, Савко, розгнівався на неслухняну Україну. Ставай, каже, Україно, передо мною навколішки, а ні – я тебе примушу до цього голодною смертю”» [68, с. 70–71]. Антитоталітарне спрямування мають інші твори письменника – оповідання «В облозі страху», «За лаштунками Мельпомени», «“Петька-западнік”» та ін.

Аморальність нових «господарів життя» розкривається в реалістичних соціально-побутових оповіданнях А. Галана «Розлука», «Свідок», «Дочка Юди». Ганебні вчинки представників влади і нівеляція людської особистості в умовах тоталітарної держави розгорнуті у циклі новел В. Гайдарівського «Спокута» (видана посмертно, 1991 р.) («Прощай, Миколо!», «Небезпека за дверима», «Клопіткі гості», «Сліпа куля» та ін.).

Експресіоністська поетика моделює художній простір новели П. Волиняка (спр. прізви. Петро Чечет) (1907 – 1969) «Лист із Волині» (1946). Жанрова прагматика епістолярію пролонгує зачин і кінцівку твору як звертання хлопчика-оповідача Василька до тітки за кордоном із проханням взяти на виховання меншу сестричку Галю. Розмовна прагматика тексту позбавлена соціально-політичних узагальнень, висновків чи звинувачень. Дитяча наївність і простота розповіді Василька про загибель української родини, руйнування міжособистісних зв'язків у суспільстві експресивно наснажують наратив, викликаючи обурення і гнів у читача: «Приходжу... У дворі голова і декілька активістів. Один корову тягне, другий муку і хатні речі виносить, а ті курей ловлять – хазяйнують, як ті круки над трупом» [59, с. 30].

Жорстокість сільських активістів оприявнює істинну сутність режиму. Приречені на голодну смерть діти вижили, але тяжка праця Василька в свинарнику і знуцання в дит'яслах над Галею не вичерпали чашу горя нещасних малят (пронизливо-трагічна сцена зривання хрестика вихователькою, єдиної пам'ятної речі, що залишилася в дитини від матері, асоціюється із недопалком, затисненим у кулачку Костя в оповіданні В. Винниченка «Комедія з Костем»). Кульмінаційним моментом у новелі є повернення матері з тюрми, яка, збожеволівши, втопилася у криниці на очах у дітей. Розмовна стратегія мовлення, насичена народнопоетичними зворотами, звертаннями, моделюють емоційну насиченість тексту. Реалістична картина трагедії проектується на долю всього українського народу.

Викривальний зміст мають оповідання П. Волиняка «Під Кизгуртом» (1947), спрямоване проти однієї з основоположних засад радянської ідеології – декларованої «дружби народів», а насправді зверхнього ставлення росіян до інших [60]; «В тайзі» (1946), типологічно близького «Тигроловів» І. Багряного.

Твори Петра Волиняка, на нашу думку, належать до кращих зразків українського неореалізму ХХ століття. Зовнішня простота вислову, прозорість і ясність думки викликають довіру читача, психологічно точно схоплені і виписані портрети персонажів характеризують час, в якому їм випало жити, і водночас скеровані на утвердження вічних цінностей.

Художній дискурс української малої прози повоєнної доби переконливо засвідчує, що тематика новелістики в діаспорі була спрямована на викриття тоталітарної держави, що здійснювалось засобами неореалістичної та експресіоністської поетики (Л. Мосендз, Ю. Липа, У. Самчук, З. Дончук та ін.). Водночас ідеї Д. Донцова, Є. Маланюка, Ю. Липи (концепція «чину», ідея «державницької літератури» як антитези до колоніальної стратегії тоталітарної держави) наснажували письменників до творення національного естетичного феномена, квінтесенцією якого став образ «фаустианського типу». Філософізм,

інтелектуалізм, екзистенційні пошуки «себе-в-світі» відзначають індивідуальний стиль В. Домонтовича.

Різновекторність, а почасти і контрверсійність ідейно-художніх пошуків діячів Мистецького Українського Руху репрезентують тематичне та стильове багатство еміграційної літератури в екзилі. У жанровому аспекті відмічаємо тенденцію до розмивання жанрових меж між ліричними, епічними і подеколи драматичними творами, а також розмаїття жанрових модифікацій оповідання і новели. Стильова палітра «мурівської» новелістики позначена виразним домінуванням неоромантичного первня в художньому вирішенні теми героїзації національно-визвольного руху. Іншим вектором художнього саморуху в діаспорі стала поглиблена розробка екзистенціального комплексу проблем, детермінованих як необхідністю адаптації у чужорідному культурному середовищі, так і онтологічною та етноментальною властивістю пасіонарності, притаманної українцям. Важливе місце у цьому сенсі мали міфологічні (язичницькі та християнські) образи, адже міф відігравав насамперед стабілізаційну роль (упорядкованості Космосу і соціуму, а також встановлення визначеної ієрархії в системі). У психологічно негативній ситуації вигнанництва і розриву з рідною землею міф складав запоруку нерозривності між поколіннями українців, забезпечував їхню духовну спадкоємність.

Еміграційна література відіграла роль духовно-мистецького зв'язку між поколіннями й епохами, довела тяглість етноментальних традицій, була словом правди в епоху тотальної ідеологічної омани.

5.2. Стильовий діапазон «новелізації буття» у малій прозі шістдесятників

Творчий вибух шістдесятників був детермінований, з одного боку, тими глибинними соціально-політичними процесами, що відбувалися у світі в той період: демократизацією та лібералізацією у світі, окрім СРСР, демократичним утвердженням свободи на різних рівнях (особистісному, національному, духовно-екзистенційному), плюралізмом художніх думок і течій, інтенсивним розвитком

поліестетичних мистецьких проявів. Усе це різко контрастувало із консервативно-демагогічною системою політичного життя в Радянському Союзі. Внутрішній конфлікт між радянським ідеалом «будівника комунізму» і реальною духовною несвободою в країні, система подвійних стандартів, дедалі глибша прірва між рівнем і якістю життя в Радянському Союзі і на Заході неминуче призводили до дисбалансу, способом виходу з якого був інтеріоризаційний вихід у внутрішній світ митця.

Слушну думку висловив фізик і філософ А. Свідзинський, який вважав, що культура «твориться свободою волі людини, є відкритою ієрархічною системою й водночас постає як *феномен самоорганізації ноосфери*» [цит. за: 403, с. 165]. Вищий рівень особистісної і творчої свободи у повоєнний час спостерігався в діаспорі, тож природня самоорганізація української літератури в екзилі відбувалася у форматі МУРу, «Слова» і «Нью-Йоркської групи». З початком «хрущовської відлиги» центр тяжіння в українській літературі знов змістився в метрополію. «Правда життя» як одна з основних атрибутивних ознак українського етноменталітету реалізувалася у талановитій прозі Є. Гуцала, А. Дімарова, В. Дрозда, В. Земляка, Р. Іваничука, В. Міняйла, Ю. Мушкетика, О. Сизоненка, М. Стельмаха, Григорія і Григора Тютюнників, І. Чендея, Вал. Шевчука та ін.

Короткий період «хрущовської відлиги» сприяв процесу реабілітації і повернення у вітчизняний культурний простір митців «розстріляного відродження». У проскрибованому цензурою вигляді, але все ж таки стали приступними для читача твори багатьох репресованих письменників. Порив до сміливого експериментаторства, моральна безкомпромісність діячів 1920-х років органічно була сприйнята поколінням шістдесятників. Важливу культурологічну роль відіграли модерні пошуки зарубіжної літератури і тенденції світового кінематографу (насамперед італійського «неореалізму» [403, с. 507]). Наприкінці 1960-х років І. Сенченко, один із небагатьох вцілілих репрезентантів українського відродження 1920-х, емоційно означив цей процес: «Що вони зробили? Спочатку за допомогою психологічних новел своїх похоронили виробничу нашу літературу,

виробничий спосіб писання, який завдав нам з вами стільки клопоту, а потім повернули до соціальної новели, до соціальної повісті, але на якому рівні!..» [121, с. 10].

Сучасна дослідниця Л. Тарнашинська справедливо переконана, що феномен шістдесятництва репрезентує якісні глибинні зміни у суспільній свідомості українців, детерміновані суспільними змінами, що відбулися після XX з'їзду КПРС [403]. Погоджуючись із багатьма глибокими й аргументованими спостереженнями і висновками авторитетної дослідниці, все ж таки вважаємо початок 1960-х рр. не «точкою біфуркації», а скоріше виявом флуктуацій (процесів, що розхитують систему), адже принциповим моментом із синергетичної точки зору є зміна вектору розвитку у біфуркаційній точці. Якщо в ситуації 1920-х рр. справді відбулася докорінна зміна усієї парадигми людського і національного буття для всіх верств і прошарків суспільства, то 1960-ті роки означили початок народження громадянського суспільства в Україні, ті глибинні тектонічні зрушення в соціальному і духовному осерді народу, що вибухнули Революцією Гідності у 2013-му.

Феномен шістдесятництва неможливо недооцінювати або применшувати його політичний і духовний зміст. О. Пахльовська влучно визначила, що «бунт шістдесятників – це перший в Радянському Союзі свідомий бунт Людини проти тоталітаризму в післясталінські часи. З цього бунту постала нова історична і нова естетична свідомість української літератури. У цьому сенсі шістдесятництво в своїй основі було деміургійне. Воно створювало Матерію культури на противагу Антиматерії культури, продуцентом якої був режим» [324, с. 67]. Л.Тарнашинська переконана, що «існують всі підстави трактувати українське шістдесятництво як особливе *інтегративне явище* (курсив авт. – С.Л.), яке в параметрах XX ст. відобразило суспільно-політичні особливості, соціокультурні домінанти, “горизонт очікування” культурної (і частково суспільної та масової) свідомості та модифікацію художньої свідомості, віддзеркаливши тим самим “дух часу” як певний етап суспільної та соціокультурної трансформації» [403, с. 23].

Але не випадково серед науковців досі дискусійним залишається питання «персоналізованого виміру» шістдесятництва, критеріїв, за якими одних митців зараховують до цієї когорти, а інших ні. Тож, образно кажучи, поява шістдесятників – це був перший викид лави із жерла вулкана, але активні тектонічні процеси всередині нього тривали і далі.

На нашу думку, шістдесятництво як художній синтез неонародництва з модернізмом детермінували внутрішні духовні сили народу, котрі не мали достатніх можливостей для самовираження упродовж 1930–1960-х рр. Глибинні процеси, спрямовані на пошук національної та індивідуальної самоідентифікації, спричинили актуалізацію фольклорних першоджерел, міфу і сміхової культури. Потреби ж «уписування» українців у світовий контекст, навіть через штучно обмежені контакти з українською діаспорою у часи «застою», покликали до встановлення поколінневої і духовної тяглості, відновлення втрачених зв'язків, до актуалізації метатеми роду / народу / нації / держави.

Між шістдесятниками і письменниками 1920–1930-х рр. відбувався складний і багатогранний зв'язок: вихід частини художньої спадщини розстріляних митців невдовзі по їхній офіційній реабілітації, що внутрішньою свободою і різновекторністю стильових пошуків призводив до розхитування канону соцреалізму. Антропоцентричність художнього світу шістдесятників виявилася у внутрішній опозиційності настановам офіційного псевдо методу соцреалізму і зосередженні авторської уваги на проблемах «маленької людини».

Одним із найвизначніших новелістів ХХ століття, яскравим виразником національного етноменталітету, репрезентантом неореалістичної тенденції в українській прозі є Григій Тютюнник (1931–1980). За глибиною проникнення в сутність національного характеру, за рівнем художньої майстерності Григій Тютюнник репрезентує феноменальне явище у вітчизняній новелістиці. «Письменник <...> понад усе цінував притаманну європейській культурі ідею свободи особистості» [308, с. 172]. Дебютувавши новелою «В сутінки» (1961),

Гр.Тютюнник впевнено посів місце одного із провідних майстрів української літератури ХХ століття. У 1960–1970-ті роки вийшли його збірки «Зав'язь» (1966), «Деревій» (1969), «Батьківські пороги» (1972), «Крайнебо» (1975), «Коріння» (1978).

Грунтовні наукові розвідки про видатного майстра слова створили Г.Аврахов, Г. Гримич, В. Даниленко, І. Дзюба, В. Дончик, М. Жулинський, Н.Заверталюк, М. Малиновська, Р. Мовчан, Л. Мороз, В. Нарівська, В. Панченко, О. Пахльовська, В. Фащенко, О. Черненко та ін. Докторські дисертаційні дослідження його творам присвятили О. Неживий (2013) та Л. Тарнашинська (2014) [309; 401], кандидатські дисертації лінгвістичного та літературознавчого спрямувань – Н. Гут, І. Захарчук, Г. Звягина, О. Лихачова, Л. Май, Н. Савчин, Н.Тульчинська, О. Чепурна та ін.

На основі численних спогадів і спеціальних наукових розвідок, виокремлюються основні парадигмальні складники індивідуального стилю письменника: глибокий психологізм, увага до промовистих деталей, що найточніше і найповніше окреслюють об'єкт, реалістичність («правда життя»), вираження рис національного етноменталітету, філігранне володіння словом. Усі без винятку дослідники наголошували на майстерності Гр. Тютюнника у змалюванні яскравих індивідуальностей, створенні низки народних характерів, на влучності і точності добору психологічних, мовленнєвих деталей. Видатний письменник-шістдесятник і літературознавець Валерій Шевчук слушно окреслює творчу індивідуальність новеліста: «Григір Тютюнник з усіх названих тут митців найближче підійшов до людської особистості, він не препарує її, як В. Дрозд, не співчуває, як Ю. Щербак, не дивиться на неї замилено, як Є. Гуцало, а стає нею, переймається і переходить у дух та плоть свого героя. Саме тому він починає творити новелу – людський характер, і вся його творчість – це і є сукупність таких характерів, в які він зміг перетворити своє єство» [467, с. 127].

Створюючи широку палітру народних характерів, талановитий письменник майже завжди утримується від прямих авторських оцінок – вони

окреслені акварельно тонко, натяком, через підтекст і контекст, що набувають значення домінантних семантичних складників тексту: «А дядько хай так і знають: завтра я з ними по рибу не піду» [424, с. 57] – відсахнулася юна душа наратора-хлопчика від гріха зради («Комета»); «тоненько заскiмлив» [424, с. 73] малий Олесь у відповідь на дідову «науку» конформізму («Дивак»); відчула «дивну змору» сліпа баба Ганна, усвідомивши власну непотрібність синам («Вуточка») [224; 239; 240]. Найтонші нюанси любові як найвищого гуманістичного самовияву особистості майстерно розкриті у новелах «Три зозулі з поклоном» і «Зав'язь».

I. Дзюба слушно виокремив два типи Тютюнникової новели: подієву, («Поминали Маркіяна», «Оддавали Катрю», «У Кравчини обідають», «Син приїхав», «Обмарило», «Смерть кавалера») і психологічну, в якій відбувається «концентрація душевної уваги на певній характеристиці людської вдачі, що теж підкреслюється і в заголовку: «Дивак», «М'який», «Дикий», «Грамотний», «Нюра», «Іван Срібний» й ін.» [350, с. 14–15]. Заголовок новел першого типу зазвичай представлений дієслівними словоформами, в другого – іменниковими або субстантивованими прикметниковими конструкціями.

Жанр *психологічної новели*, глибоко і багатогранно розроблений Гр.Тютюнником, включає багатство людських типів, індивідуалізованих та узагальнених водночас. Як слушно зазначає О. Астаф'єв, «прагнучи у художніх портретах до їх іконічної недискретності та транзитності, письменник не лише індивідуалізує своїх героїв, він показує їх у критичні миті життя, фіксуючи різні стани духовності, подаючи трансформацію цих станів, насичуючи різницю між цими станами вражаючою значущістю» [350, с. 20]. Деталі портретування персонажів у новелістиці Гр. Тютюнника виконують, окрім зображальної, функцію вираження авторської позиції. Симпатії письменника пов'язані із когортою переважно жіночих образів та образів «дітей війни», знедолених, змушених боротися із нуждою, але духовно не спустошених, здатних співчувати, чекати, сподіватися («Сито, сито», «Холодна м'ята», «На згарищі»).

Морально-етичний імператив у новелістиці письменника віддзеркалює основи національного етнобуття – праця розглядається як сенс життя, духовна чистота і моральна безкомпромісність («Іван Срібний»). Водночас письменник не оминає негативних рис національного характеру: «Павучня. Усе товчуть одне одного як не за курку, то за межу, то за сонце, що світить не в один лише двір, а ще й до сусідів...» («Дикий») [424, с. 323]. Особливо гостро цю проблему автор окреслює в оповіданні «Деревій» (1968), винесене у заголовок збірки. У діалозі старого Данила з зятем Ігорем розкриваються антагоністичні морально-етичні позиції, що характеризують українське суспільство: «– Чим пахне? Деревієм! От таким повинен бути народ! Єдиний дух, душа в душу! А ми? <...> А плем'я, де кажуть: “Хай у сусіда хата згорить!” – гідне зневаги, осміяння, знищення! І все починається з дрібнички начебто: тихого, смирного зовні обивательського спокою – душевної глухоти, підлості...» [424, с. 161–163]. У цьому пристрасному розлогіму монологі героя автор висловив власні етичні принципи.

Незважаючи на основоположний для письменника принцип мімезису, Тютюнникова новелістика надається до декодування – «розшифрування тих сенсів, що в ній закладені» (О. Астаф'єв). Наприклад, новела «Дивак» (1963) заснована «на кодах давньоукраїнської літератури» (О. Астаф'єв) [350, с. 20], де поведінковий стереотип входить у конфлікт із природними поведінковими моделями (позиції діда й Олеса). Дивацтво як перебування поза соціумом є не лише свідомим вибором нонконформіста, але й репрезентує дедалі «зникаюче відчуття цінності як умови повноцінного буття. Водночас образ дивака зберігає утопічну думку про ідеальне життя, свою сутнісну характеристику, свою природу <...>. Лише самовідчуженість зберігає дивацтво як стан душі, образ мислення і буття, бо і дивак і дивацтво є водночас результатом екзистенціальної кризи», – справедливо вважає В. Нарівська [350, с. 204].

Архетипність художнього мислення Гр. Тютюнника виявляється зокрема і у площині колообігу людського буття: серед нотаток письменника міститься записане на Полтавщині прислів'я «Людина тричі на віку буває дивна: як

родиться, коли жениться і коли помирає» [224]. Вузлові моменти – народження, вступ у шлюб як набуття іншого соціального статусу і відхід у вічність, що зазвичай складають тематику фольклорних творів, – інтерпретуються в екзистенційному ракурсі в оповіданнях «Кленовий пагін» (1964), «Вуточка» (1966), «Оддавали Катрю» (1971), «Поминали Маркіяна» (1968), «Три плачі над Степаном» (1975). Ці поворотні моменти індивідуального буття тісно пов'язані із семантикою міфу і ритуалу, відтак важливу роль у їхній реалізації відіграють обрядові фольклорні елементи (весільна пісня, поховальний плач).

Соціальний критицизм письменника виражений здебільшого в образах сільського начальства, представників влади. Портретні характеристики бюрократичної номенклатури в оповіданнях письменника акцентують на таких рисах, як байдужість, грубість, прагнення до особистої наживи («Грамотний», «Сміхота», «На перекаті», «Дикий», «Обнова»).

Пристосуванство, подвійна мораль у суспільстві гостро викриваються письменником через наївне дитяче світосприйняття, через імпресіоністичні деталі: «Од Васюти пахло риб'ячими консервами і пригорілою шкуркою з пареного молока. Так пахло, що Їгоркові аж уздрілася та шкурка – рум'яна, хрумка, а по краях біленький пружок... Коли б пак, як у нього батько завфермою, а мати в лавці торгує...» («Смерть кавалера») [424, с. 103]. Контрастний вигляд має сніданок Їгорка Човнового: «синя картоплина і дві галушечки долівчаного кольору» [424, с. 98]. Образ повоєнного села реалістично точно вибудовується автором із допомогою портретних, характерологічних, інтер'єрних деталей. Окрім них значне семантичне навантаження мають і мовленнєві характеристики персонажів. Так, наприклад, шанобливо-захоплене ставлення Їгорка Човнового до нового замполіта, Героя Радянського Союзу, виявляється у вживанні граматичної форми множини замість однини: «Інтересно, що зараз Валерій Максимович *роблять?*...» [424, с. 101], «А вчора Валерій Максимович і його *помітили* і навіть *обізвалися*» [424, с. 101]. І навпаки, зневажлива експресивна оцінка сільського начальства у новелі «Чудасія» подана шляхом вживання середнього роду

займенника і дієслова: «Так воно ж якби само отаке пережило (це я про голову), то, може б, і не становилося цапа. А як у нього й машина своя, і ноги здорові, та й пика, щоб сказати, немала. Хіба ж воно пойме?» [424, с. 89].

Соціальний критицизм сягає апогею у новелі «Медаль», включену у двотомник 1985 року лише в додатку. Жанр «різдвяного» оповідання у повоєнний час практично не розвивався на материковій Україні, тож Гр. Тютюнник виявив письменницьку сміливість і велику художню проникливість, звернувшись до нього. Державна відзнака, яку урочисто вручають охлялому з голоду Данькові, виглядає як знущання. Смерть фронтовика, людини-трудівника від голоду під мелодію старовинної колядки пронизливо оголює проблему байдужості влади до потреб простої людини.

У працях О. Астаф'єва, Н. Зборовської, Л. Мороз, В. Нарівської, О.Неживого, В. Фащенко та інших літературознавців детально проаналізовані змістово-семантичні та поетикальні особливості Тютюнникової новелістики. Дослідники слушно відмітили, що письменник зробив значний внесок у розвиток *психологічної новели та оповідання* («Зав'язь», «Три зозулі з поклоном», «Смерть кавалера», «Три плачі над Степаном», «Поминали Маркіяна», «Оддавали Катрю» та ін.). Соціальна складова, яка відіграє другорядну роль у творах, де домінантного значення набувають філософські розмисли героя над сенсом життя (або морально-етичні висновки, зроблені читачем), спричинюється до глибоких роздумів на одвічні морально-етичні теми. Також у жанровій палітрі творчості Гр.Тютюнника відмітимо *оповідання-характери* («Дивак», «Бовкун», «Дикий», «Кленовий пагін», «М'який», «Нюра», «Дядько Никін»), *соціально-побутові оповідання* («Обмарило», «Сито, сито...», «На згарищі», «Холодна м'ята»). *Екзистенційний* тип оповідання репрезентують «Вуточка», «Кленовий пагін». Дещо особне місце у малій прозі Гр. Тютюнника посідають новели «Азарт» і «Кізонька», в основі яких лежить *анекдот* і котрим притаманне сміхове начало. Тенденція до «романізації» малого жанру відбивається в оповіданні «Устим та Оляна» (1979) із підзаголовком «сімейна історія», де зображене ціле життя

подружньої пари, тобто відбувається розширення хронотопу. Особливістю новели «Три зозулі з поклоном» (1977) є включення в наративну структуру твору епістолярного елемента (листа Михайла).

Жанр «З третьої полиці» автор означив як «подорожні нотатки». Вони мають автобіографічний характер, проте є незавершеними. Нарисовість й автобіографічність характеризують і цикл із чотирьох *етюдів* «Крайнебо» (1978). Імпресіоністичні пейзажі поєднані у ньому з психологічними портретами простих селян, яких зустрічає на своєму шляху оповідач. Образ дороги об'єднує реальний та метафізичний виміри творів: окреслює фізичний рух «від глухенької пристані до крайнеба» і водночас символічно позначає процес пізнання себе і світу мовцем (інтертекстуальний перегук із Г. Сковородою). Зустрічі з дядьком Ігором, бабусею Марфою, старим Терешком і безіменним рибалкою збагачують наратора добротою і безкорисливістю, що становлять, на думку автора, основу людських взаємин. Відсутність конфліктів між героями, ліричний оптимізм, утілений у тональності оповіді наратора і в розкішних імпресіоністичних пейзажах, є моделюванням того суспільного ідеалу, своєрідної утопії, якої він так болісно прагнув.

З точки зору стилістики, спостерігаємо розвиток *неореалістичного* письма, коли жанрова модель будується на тісному переплетенні реалістичних елементів з імпресіоністичною поетикою (розкішні пейзажі, насиченість зоровими, звуковими, дотиковими образами). Твори сповнені внутрішньої експресивності, також автор активно послуговується прийомом кінематографічного монтажу, ретроспективних відсилок у минуле героїв, використовує техніку «крупного плану». Індивідуально авторським є прийом синестезії, застосований у прозі: «*випрішкувата лайка*» («Поминали Маркіяна»), земля «*втомою пахне*» («Устим та Оляна»), «*туман пах бузковим цвітом*» («Крайнебо») та ін., що розширює потенціал художнього образотворення. Почасти Гр. Тютюнник вдається до вживання прозивних прізвищ.

Наративні моделі новелістики Гр. Тютюнника включають переважно два типи структур: мовлення гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній («зацікавлений свідок», за Л. Мацевко-Бекерською) та в інтрадієгетичній ситуації («розповідь про себе»). Перший тип представлений творами «Комета» (точніше, тут наявні два наратори – хлопчик і дядько Тихін, а структура тексту включає «розповідь у розповіді»), «Червоний морок» (також – «Я» та Іван Мефодійович), «Гвинт», «Обнова», «Чудасія», «Зав'язь», «В сутінки», «Тайна вечеря» та ін. Гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (3-особова нарація) репрезентований в оповіданнях «На згарищі», «Смерть кавалера», «Кленовий пагін», «Печена картопля», «Поминали Маркіяна», «Деревій», «Три плачі над Степаном», «Азарт», «Медаль» та ін.

Наративна структура Тютюнникової новелістики включає яскраву індивідуалізацію героїв шляхом їхнього мовлення («голоси персонажів»), а також зовні безпристрасне авторське мовлення («голос автора»). Найскладнішою наративною структурою є новела «Три зозулі з поклоном» (1977), в якій наявні три наратори (студент, його мати Софія і батько Михайло), всі індивідуалізовані через портретні, характерологічні, мовленнєві деталі.

Мовна досконалість Тютюнникової прози неодноразово досліджувалась лінгвістами, оскільки не може не викликати захоплення вживанням народних перлин – прислів'їв, приказок («та й тюрма міцна, та тільки чорт їй рад» («Зав'язь»), «зоставайся лавка з товаром, живіть, мамо й тату, як знаєте» («Оддавали Катрю»)), діалектних і рідкісних слів: *рвицькаю* у значенні *смикати* («Дядько Никін»), *верзюкали* (розмовляли п'яні) («Дядько Никін»), *наджигурився* (святково вбрався) («Зав'язь»), *напташила* кошик хлібом (*наповнила*) («Оддавали Катрю»), *заоскирялися* (посміхнулися) («Оддавали Катрю») та ін.

Новаторство Гр. Тютюнника в оновленні і модернізації жанрового потенціалу малої прози полягає у кількох найголовніших тенденціях: 1) витісненні зовнішньої конфліктності внутрішньою, 2) створенні семантичної «вертикалі» з допомогою введення міфологічно-архетипного надтексту,

сформованого додатковим функціональним навантаженням портретних, мотивних та образних деталей; 3) антропоцентризм новелістики письменника виявляється в яскравій індивідуалізації образів – від головних до епізодичних у їхньому національно-ментальному, віковому, гендерному, психологічному вимірах; 4) розмиванні жанрових меж і синтетичному співіснуванні в межах одного тексту літературних і фольклорних жанрових матриць; 5) кінематографічності зображення людини і природи (прийом «крупного плану», панорамне зображення, композиційна перспектива); 6) імпресіоністичності пейзажних фрагментів, естетичному значенні кольорів, звуків, запахів, дотикових деталей. Окрім того, злиття людини з природою розкривається завдяки прийому паралелізму в основних фазах буття: народження – розквіт – згасання («Дикий», «Кленовий пагін»); 7) розмовній народнопоетичній стихії, насиченій численними прислів'ями, приказками, фольклорними тропами, у прийомі «прозивних прізвищ», експресивній ономастиці.

У малій прозі шістдесятники моделювали «поетику реального факту» (Л.Тарнашинська), що реалізувалося у назвах і в сюжетитці збірок (Вал. Шевчук «Серед тижня» (1967), Є. Гуцала «Люди серед людей» (1962)). «У цій поетиці *реального факту*, адсорбованій *відкритою суб'єктністю*, органічно переплавлявся і психологічний, й інтелектуальний реалізм, витворюючи “нову реальність” відкритого типу» [403, с. 507].

Якщо індивідуальному стилю Гр. Тютюнника притаманний внутрішній драматизм, то для Євгена Гуцала (1937–1995) більш характерним є внутрішній ліризм. Не маючи на меті цілісно окреслювати творчий шлях талановитого і кількісно продуктивного письменника (наукові розвідки про нього створили Г.Гримич, І. Дзюба, В. Дончик, М. Жулинський, Н. Зборовська, Л. Тарнашинська, В. Плющ, Н. Полохова, Н. Навроцька, О. Федосій та ін.), зосередимо увагу на збірках малої прози «Люди серед людей» (1962), «Яблука з осіннього саду» (1964), «Скупана в любистку» (1965), «Хустина шовку зеленого» (1966), «Запах

кропу» (1969). Лінгвістичні (Г.Ковальнової, О. Коломієць, Н. Морозової, С.Шуляк) та літературознавчі (І.Бойцун, І. Глотова, Л. Громик, А. Гурбанської, О.Єременко, М. Лучицької, Н. Навроцької, О. Подлісецької, Н. Полохової, О.Чепурної) дослідження мали на меті наукове пізнання багатоаспектної творчої особистості Є. Гуцала. Однак, попри безперечні успіхи у вивченні його творчої спадщини, жанрово-стильова парадигма малої прози письменника потребує подальшого вивчення.

Антропоцентричність художнього світу митця виявилася у зображенні простої людини-трудівника (не відкидаємо деякий вплив соцреалізму, особливо в дебютній збірці, що виявився у соціальному обличчі героя, включенні у формат побутово-повсякденного життя персонажів «виробничої теми»). Проте письменник прагнув насамперед показати моральне обличчя свого молодого сучасника. Саме це репрезентувало духовно-творчу тенденцію шістдесятництва до порушення болючих духовних питань, над якими розмислював сам автор. За власним зізнанням в одному з інтерв'ю, Є. Гуцало мріяв «написати українську душу, український характер, та ще й українською мовою, яка відповідала б і цій душі, і цьому характерові...» [137, с. 9].

Створюючи мікропортрети сільських трудівників, Є. Гуцало розширює хронотопні межі малої прози до романного формату, вводячи передісторії героїв, що нерідко відбуваються у роки Другої світової війни («Мати», «Просинець»). Тема кохання багатопланово представлена у психологічних оповіданнях «Просинець», «Молодий сніг», «Твір на вільну тему», «Кесар», «Світлана» та ін. Сюжети цих творів торкаються цілого комплексу проблем (становлення юної особистості, першого кохання, а також зрілого почуття, пронесеного крізь усе життя). Ці оповідання мають дещо штучний конфлікт, здебільшого мажорну кінцівку, приховане моралізаторство. Вони демонструють незрілість творчої манери письменника, його перші кроки по творчому шляху. Конфлікт в оповіданнях Є. Гуцала лежить у площині тонких міжособистісних взаємин («Один день», «Ходімо до мене, Іване...», «Інна та Мудрик»).

Проблема становлення особистості розкривається у низці побутово-романтичних оповідань, присвячених учительській праці («Твір на вільну тему», «Восени», «Марися», «Яблука з осіннього саду»). Образ дивака як носія морального начала розкривається в оповіданні «Олень Август». Заздрість Альтова до Жені трансплюється Є. Гуцалом у площину моральних конфліктів: талант, яскрава індивідуальність викликають руйнівну заздрість в оточуючих. Автор не приховує симпатії до духовно чистих, по-дитячому наївних героїв – Вусті («Скупана в любистку»), Клави («Клава, мати піратська»). Тема війни відлунює в оповіданнях «Ходімо до мене, Іване...», «Ликора», «З горіха зерня», «Орали й сіяли», «Діти війни» та ін.

Тема праці як онтологічної основи життя людини розкривається у низці оповідань Є. Гуцала, з-поміж них вирізняється *оповідання-портрет* «Баба ввечері». Образ баби Горпини виконує функцію художнього узагальнення – робота на землі була сенсом життя селянки. Навіть смерть застала стару на купі кропив'яних мішків, якими колгоспники накривали зерно від дощу. Художньо виразним є спогади головної героїні, викликані асоціативним зв'язком з іменником «жнива». Просторові, колористичні, звукові й ольфакторні деталі моделюють імпресіоністичний пейзаж, що став невід'ємною складовою індивідуального стилю і художнього світу письменника.

Найяскравіший репрезентант лірико-романтичної лінії в українській новелістиці 1960-х рр., Є. Гуцало неодноразово наголошував в інтерв'ю на зв'язку з природою [137, с. 86–97]. Є. Гуцало є незрівняним пейзажистом – він створює художні образи, які читач не лише уявляє, але майже фізично відчуває природу на дотик, звук, смак. Наприклад, в оповіданні, винесеному в заголовок збірки «Яблука з осіннього саду», створено розлогий імпресіоністичний образ: «...У лісі повітря було цілющим, солодким, молодим. У лісі воно завжди молоде, свіже, що, здається, ти його п'єш, п'єш, а десь за мить почувеш, як воно тонко й радісно потріскує у тебе на губах, бо таке ламке й різке» [99, с. 29].

Імпресіоністичність пейзажу в новелістиці Є. Гуцала створює барвисту живописну картину української природи у різні пори року і в різний час доби, асоціативно співвідносно з полотнами Катерини Білокур. Інтермедіальність синтетичного жанрово-стильового мислення митця реалізується у тонких, проте надзвичайно органічних зв'язках з іншими видами мистецтв. Наприклад, в оповіданні «Просинець» (1962) змальовано образ талановитого сільського художника: «З-під Стратіонового пензля виходили немудрящі речі; в них не було нічого надзвичайного, величного, в тільки звичайнісіньке <...>. Він так переплітав журу з радістю, темні тони із світлими, так насичував створене поетичним видінням, що перед його картинами, які виставлялись у Львові і в Києві, подовгу стояли відвідувачі, не могли зрушити з місця, розлучитися з тим особливим світом, який відкрив художник із далекої Любелі» [99, с. 69].

Інтермедіальні зв'язки з музичним і хореографічним видами мистецтв репрезентовані в оповіданні «Хто я?» (образ танцівника, виконавця ролі Гренгуара у постановці «Собору Паризької Богоматері» за романом В. Гюго). Дивовижного співака із народу, Федора Бурмаку, письменник описує в оповіданні «Хустина шовку зеленого» (1966), що дало заголовок збірці.

Типологічно серед малої прози Є. Гуцала переважають побутово-психологічні оповідання, що відрізняються від класичних зразків ослабленою фабульністю та наявністю елементів імпресіоністичної поетики («Криниця», «Тополя, живцем спалена», «Радість у голубому»). Оповідання «Соломія од ранку до смеркання» (1965) репрезентує тенденцію до «романізації» малих епічних форм: спостерігаємо членування тексту на три пронумеровані частини, що репрезентують різні пори доби – ранок, місцем дії є домівка Соломії Домащучки, її цілоденна робота в полі на сапанні картоплі і, нарешті, вечір, коли головна героїня повертається додому. Денний цикл роботи Соломії, винесений у заголовок оповідання, проектується на онтологічний цикл існування жінки-селянки. Краса літньої природи уособлює повноту буття й органічну «вписаність» у її визначений

колообіг історії окремої людини. У жанровому сенсі оповідання має ознаки хроніки.

Тип настроєвої новели реалізований у «Споміні про синю весну» (1966). Комунікативна стратегія спогадів про минуле, риторичні питання і намальовані уявою мовця картини формують неоромантичний дискурс твору.

У збірці Є. Гуцала «Запах кропу» (1969) уміщений лірично-імпресіоністичний цикл «Осяяння» з підзаголовком «Наодинці з природою». Цикл складається з 16 настроєвих новел, об'єднаних спільною рисою – філософськими роздумами про буття, навіяними спогляданням природи у різні пори року. Заголовки новел, точніше, мікронovel акцентують увагу читача на багатстві барв і красі природи: «Дим листяних багать», «Цвітуть сади», «Перший сніг», «Пізня весна», «Несподівана нічна радість» та ін.

У концептуальній структурі циклу чітко простежується наскрізна філософська думка – пошук автором-наратором власної ідентичності. Досягається це завдання шляхом внутрішнього самоспоглядання, спогадів, авторефлексії, вербалізації відчуттів та асоціацій, навіяних тим чи іншим станом природи. А надзавданням циклу загалом є філософський аналіз, духовний внутрішній шлях, який проходить автор-наратор для того, щоб, відштовхнувшись від буденного і суєтного, наблизитись до усвідомлення сенсу свого існування: «Скільки піску на берегах твого життя! Витік струмка замулено, годі й простежити його початок; десь були чорторії, була і врівноважена течія, меншали і вищали хвилі пристрастей, крила віри здіймалися з більшою чи меншою певністю... Та попри все – посеред сипучого піску часу, буденного й одноманітного, – трапилася раптом піщинка, яка начебто й не відрізняється від інших, та чимось привернула твою увагу. Й тоді оживає мертвий пісок минулого. Й тоді залишається в пам'яті чорний ліс, повний сонця, конвалії, жінка, для якої ти рвав конвалії, та ще живе в пам'яті луна твого голосу, коли ти, з холодком у грудях, кличеш, звеш і не можеш нікого докликатися в теплому весняному світі...» («Осяяне сонцем...») [99, с.154–155].

Буденний плін життя екзистенційний наратор намагається подолати, актуалізуючи попередній досвід і намагаючись проникнути в сутність взаємин між людиною і навколишнім світом, тобто, з одного боку, перед читачем – вічна природа і ніцшеанське «вічне повернення» людини до неї як до першовитоків буття: «Коли залишаєшся наодинці з природою, то різні бувають моменти просвітлення для твого ества. Подув вітерцю, крапля дощу, спалах блискавки раптом стають тобі такі близькі й зрозумілі, що ти – якби це було під силу! – затримав би їх назавжди, аби назавжди зберегти пробуджені ними відчуття» [99, с. 138–139]. А з іншого боку, наратор прагне розірвати ланцюг, який древні метафорично означили як «колесо народжень» і пізнати філософську сутність власного життя. У семантичному сенсі циклу лейтмотивом є гармонія як мета духовного пошуку і як органічний внутрішній стан мовця, переконливо демонструє традиційну для романтичної естетики бінарну опозицію природного і штучного (цивілізаційного) первнів у світоустрої, апеляцію до архетипних структур людської свідомості, про що прямо заявляє автор-наратор: «...а чи не здавалося вам, що на цій землі живете ви вічно, що вашому життю немає початку, що й кінця йому теж не буде?» [99, с. 141]. Ніцшеанська ідея вічного повернення, відгомін буддійської філософії про реінкарнацію відлунює у цьому фрагменті. Комунікативна ситуація діалогу з читачем складає ще одну стильову особливість циклу. «Я» наратора і «не-Я» читача не протиставляються у конфлікті, а навпаки, зближуються, зливаються у гармонійному єднанні з природою. Екзистенційна парадигма тексту увиразнена мотивом внутрішньої свободи наратора.

Індивідуальний стиль Є. Гуцала позначений яскраво вираженим лірико-імпресіоністичним началом, доповненим низкою метафорично розкішних і детально описаних явищ природи. Філософічність наратора виявляється у ліричних відступах, діалогах з читачем або з самим собою, що виникають як морально-етична реакція на певну життєву ситуацію.

Інтелектуалізм, бароковість, міфологічний первень, «хімерність» прози Валерія Шевчука (нар. 1939) підкресливали численні дослідники (А. Горнятко-Шумилович, М. Жулинський, М. Ільницький, Л. Тарнашинська, М. Павлишин та ін.). З огляду на тему нашої роботи звернемося до дебютної збірки оповідань письменника «Серед тижня» (1967), що складалася з чотирнадцяти оповідань, написаних упродовж 1962 – 1966 рр.

Тенденція окреслити онтологічний простір буття свого сучасника була характерною рисою шістдесятників. У збірці малої прози Вал. Шевчук, ніби скориставшись кінематографічним прийомом «напливу», описує предметний простір, в якому живуть його герої (сільську хату чи міську квартиру, локус вулиці чи топос лісу / поля тощо). При цьому через зовнішні події він спонукає читача до самостійної спроби змоделювати, що відчував той чи інший персонаж у певний момент життя (театральний прийом занурення актора в «запропоновані обставини»). Його герої – прості люди, характерною спільною рисою яких є особлива чутливість, рефлексія вкупі з інтелектуалізмом – вони не просто емоційно реагують на плінні зовнішні чинники, а напружено розмислюють, аналізують те, що відбувається.

Так, наприклад, одним із кращих оповідань у збірці є «Сама в хаті» (1963). Індивідуальна доля Степанихи є водночас типовою долею української жінки, яка пережила лихоліття війни й окупації – злидні, холод, щоденну боротьбу за виживання. Пронизливо й емоційно наснажено письменникові вдалося розкрити безмір горя у сцені відправки української молоді до Німеччини: «Облич раптом стало так багато, що вони злились в одну страшну бліду пляму, і здавалося, що повільно входять у смерть, у всепоглинаюче жахливе “ніщо”. <...> І десь саме в цю хвилину у повітря врізався високий крик. Вони кинулись одна до одної, гарячково сплелися руками, їх били, гатили по плечах, по головах, роздирали, але вони ще міцніше зростались. <...> Юрба винесла Валю до вагона, а мати стояла хитаючись, простоволоса, з неймовірним виразом на обличчі, стояла доти, поки не під'їхав паровоз. Тоді її струснули ридання, і вона впала на дорогу, заголосила,

забилася в пилюці» [466, с. 97]. Простий і водночас психологічно виразний опис горя Степанихи (втрата дочки і трагічна загибель старшого сина) змальовуються як спогади жінки у повоєнний час. Але традиційне, на перший погляд, побутово-психологічне оповідання, трансформується у модерно-екзистенційне завдяки останньому реченню, що перекликаючись із заголовком (перша й остання сильні позиції тексту) актуалізують тему онтологічної самотності людини: «А коли напливає втома, вона сідає на ослінчику посеред хати і болісно відчуває хатню пустку» [466, с. 103].

Війна як соціальна катастрофа, що руйнує впорядковані і визначені координати життя тисяч людей, стає головним нервом оповідання, винесеного в заголовок збірки. Реалістична поетика твору увиразнюється його підтекстом: прості і буденні діалоги між Вірою і головним героєм моделюють ситуацію початку війни. Відсутність власного імені головного героя дозволяє типізувати його образ – це образ солдата, який виходить із полону і намагається наздогнати свою частину. Лінійний час зливається з психологічним: прийшовши на попелище розбомбленого будинку, Він намагається осмислити те, що відбулося – незворотність подій і руйнування свого дотеперішнього життя. Художній простір оповідання включає локус передмістя, де дає притулок і намагається втримати героя Віра, і топос міста як семантичну опозицію теперішнього і минулого. Таємничість і небезпечність міста моделюють метафізичний образ загибелі, який водночас притягує і відлякує головного героя. Стан юнака автор окреслює як «щось середнє між спогадом і відчуттям безмежності, жалем і твердим рішенням» [466, с. 54]. Відкрита кінцівка як ознака трансформації класичного реалістичного оповідання в модерністське вповні виконує свою функцію активізації читацької уяви. Можна говорити, що в цьому ранньому оповіданні вже починає намічатися одна з ознак постмодерної поетики – гра з читачем. Психологічна напруженість сюжету, що, як пружина, прихована за буденними і незначущими репліками персонажів, зберігає емоційну нейтральність. Проте остання деталь у тексті – погляд головного героя у небо – робить кінцівку оптимістичнішою.

Інтелектуалізм прози Вал. Шевчука є однією з найважливіших складових його індивідуального стилю. Він виявився вже у перших оповіданнях, як-от, наприклад «Від порога» (1964): «... від того порога я пішов подивитися світ. <...> ми неодмінно повернемося туди ж, тільки з іншого боку» [466, с. 130]. Буденна ситуація приїзду сина до матері після шестилітньої розлуки актуалізує цілу низку асоціацій: і біблійний мотив повернення блудного сина, і ніцшеанський мотив «вічного повернення», й екзистенційний мотив самотності. Тема зв'язку між поколіннями, актуалізована через опозицію молодості наратора і старості його матері, реалізує мотив вічного зв'язку «всього-з-усім», а антитеза квітучої природи з мотивом смерті утворюють гуманістичну думку про невмирущість життя.

Жанрова палітра дебютної збірки Вал. Шевчука включає побутово-психологічні оповідання, «Люба» (1962) і «Довгий день без перерви» (1966) тяжіють до повістєвої структури, а «Жовте листя в липні» (1963) є психологічною новелою. Реалізоцентричність поетики збірки доповнена філософськими роздумами героїв над вічними питаннями життя, що додає екзистенційної глибини багатьом творам.

Дебютувавши новелістичною збіркою з ліричною назвою «Люблю сині зорі...» (1962), Володимир Дрозд (1939–2003) найповніше самореалізувався у творах середньої і великої епічної форми. Жанрове розмаїття творчості митця стало об'єктом вивчення М. Жулинського, О. Колодій, Н. Колощук, П.Майдаченка, О. Січкара, В. Сулими, В. Соболя, Л. Яшиної та ін. Проте мала проза письменника досліджена значно меншою мірою у порівнянні з повістями і романами.

Одне з перших оповідань Володимира Дрозда – «Колесо» (1962) з присвятою «Батькові» прокладає духовний місток між поколіннями «розстріляного відродження» і шістдесятниками. В автопортреті письменник зазначив, що уже набраний текст був знятий зі шпальт «Літературної газети» і

вийшов лише у дебютній збірці 1962 року. Реакція критики (М. Равлюка і Л.Санова) була негативною, письменника звинувачували у зображенні життя «з чорного ходу» [121, с. 9].

Тематично і стилістично твір продовжує традиції 1920-х років: конфлікт між бригадиром Брухандою і Терентієм Верхушею втілює протиборство бездушної бюрократичної державної машини із гуманістичним життєустроєм українського селянина. Ненависть Бруханди до Терентія має подвійну мотивацію – соціальну і психологічну: «Злість свердлила Панасів мозок. Усе дитинство, всю юність носив у собі ту злість, чекав, надіявся: хто був нічим, той стане всім... <...> Приїхавши з міста – наган і мандат у кишені – бив себе в груди перед односельчанами <...>. Говорив запально. Пронизливо дивився в очі селян – у кожному куркуля, ворога бачив» [121, с. 37–38]. Заздрість примітивної людини до Майстра обумовлює переслідування Брухандою головного героя. Образ колеса, окрім предметного значення (Верхуша був знаним колісником), набуває метафізичного сенсу – проектується на життєвий шлях головного героя. Міфічно-ритуальне зближення образів сонця і колеса відбувається у надтексті твору.

Продовження конфлікту між бездушною бюрократичною системою з народною мораллю відбувається в реалістичному, навіть автобіографічному оповіданні В. Дрозда «“Злодій”» (1963). Прототипом головного героя, Григорія Лободи, став батько письменника. Він уособлює кращі риси українського етноментального коду – чесність, працьовитість, душевну щедрість. Соціальний критицизм, виражений через сюжет і образну систему, призвів до вилучення твору аж на чверть століття [121, с. 9].

У сюжеті оповідання заторкнута тема голоду 1947-го року. Незважаючи на тяжку скруту, головний герой так і не став злодієм, тому заголовок узято в лапки. Наративну структуру твору письменник будує таким чином, що фрагменти «голосу автора» (М. Бахтін) непомітно перетікають у розлогі внутрішні монологи Григорія, але зв'язок з оточуючим світом не втрачається завдяки майстерно уведеним діалогам головного героя з дружиною Параскою, сином Юрком,

головою колгоспу Кушніром, іншими односельцями. В образі Лободи, простого селянина, майстра-теслі, втілено одну з кращих рис українського етноменталітету – совісність. Доведений до відчаю голодом, він упродовж усього розгортання твору намагається знайти моральне виправдання вчинкові, на який зважається – украсти торбу гороху з колгоспної комори. Він усвідомлює наслідки свого вчинку, готовий навіть накласти головою, аби врятувати сім'ю від голоду. Але останній внутрішній монолог, який переживає Григорій лежачи під коморою, відбувається між ним і його совістю: «Ніколи син не простить йому. <...> а люди завтра придуть у комору, ... а чим сіять? Він, Григорій Лобода, ітиме повз колгоспний двір, повз людей – і на обличчі у нього буде написано, що він украв, бо не родився він злодієм, і ніколи чужого не брав. Це батько з матір'ю в землі перевернулися б, якби знати могли, і дід та баба, весь рід їхній, увесь корінь Лободів – не знали красти» [121, с. 71]. Згадка про рід розширює психологічний хронотоп оповідання, надаючи йому вертикального вектору від предків (дідів) до нащадків (дітей – Наталки з Юрком).

Діахронна складова виражає одвічні моральні цінності, сформовані досвідом віків. Натомість синхронна вісь оповідання через деталі простої, невігядливої внутрішньої оповіді-діалогу з собою головного героя моделює антигуманну сутність державної системи: «Болить нутро. Що землю захистив од ворога, героєм, можна сказати, вернувся, а прогодувати себе і дітей своїх не можеш» [121, с. 66]; «Трудоднів – чи не найбільше в колгоспі, бо і взимку, і влітку, і весь рік робота є біля коліс. А що на той трудовень? Двісті грамів...» [121, с. 60].

Антагоністичну протиположність Григорієві становить Дем'ян Кушнір. В. Дрозд створює живий і переконливий образ сільського кар'єриста і хитруна, котрий будь-яку ситуацію міг обернути на свою користь: «Уже мали розкуркулити у 31-му – цей таки глитаєм був. Але хитрим. <...> Року не минуло, уже Кушнір перший на трибуну рветься, аж вогонь з рота – за комуну і високий урожай. <...> Під німцем таким бауером зробився – на все село. <...> А тільки фронт

перекотився, уже Кушнір на бригадному дворі і покрикує» [121, с. 50]. Відсутність совісті вирізняє образ цього сільського начальника – навіть придане Параски, золоту царську монету, обманом відібрав. Доповнюють картину визиску образи фінагента і голови колгоспу: «– Як у кого, – глузував Кушнір, – а в мене – щодня з м'ясом, і хлібець їм – не висівки» [121, с. 67].

Внутрішній монолог Григорія темпорально розімкнений. У такий спосіб автор не лише створює образ людини, демонструючи її реакцію на ті чи інші події, але й малює об'ємну панораму життя українського села від 1920-х років до 1947-го. «Сказова» манера наративу прив'язує оповідання до жанрової структури реалістичної прози, а обсяг художнього охоплення дійсності реалізує тенденцію до «романізації» малого епосу. Дійсно, ступінь розкриття характеру антагоністів (Лободи, Кушніра), психологічно достовірне зображення другорядних героїв (Параски, сина Юрка, сусідки Рути, діда Ласуна, сина Кушніра Сергія), обсяг життєвого матеріалу, хронотоп – усі складові художньої тканини твору переконливо демонструють тенденцію до розмивання жанрових меж – оповідання тяжіє до жанру повісті.

Свідома відмова автора від канонів соцреалізму призвела до того, що підготовлена до друку друга збірка оповідань вийшла не 1962 року, а наприкінці 1980-х. Удруге в історії ХХ століття відбувся феномен «відтермінованого діалогу з читачем», коли твори, написані в одній соціально-культурній ситуації (1920–ті рр.) входять у свідомість реципієнта, сформованого іншою ситуацією (1960–ті рр.), а написане шістдесятниками стає набутком 1990-х. Таким чином, відбувається певний зсув у читацькій свідомості, зумовлений комплексними чинниками громадсько-політичного і культурного життя.

Через кілька десятиліть В. Дрозд знову вдається до прийому алегорії в оповіданні «Білий кінь Шептало» (1965). Твір має глибокий філософський зміст, порушує екзистенційні проблеми ідентифікації людини в соціумі, збереження індивідуальності, проблеми свободи і рабства, співвіднесення мрії і реальності.

У народно-міфологічному сенсі кінь є незамінним помічником у господарстві, гарантом добробуту селянина, а також він є вірним товаришем козака [58]. Проблема свободи, збереження особистісної «Самості» (К.-Г. Юнг) в оповіданні В. Дрозда підкреслюються на кількох семантичних рівнях – концептуальному: «...змалку ненавидів він (Шептало. – С.Л.) табун, гурт, і в загорожі, і на пасовиську волів бути сам» [121, с. 73]; на колористичному – кінь є білим, колір збуджує віяло асоціацій не лише з чистотою, істинністю, правильністю, але й маркує винятковість, нерідко негативно сприйняту в соціумі (*біла ворона*). У світовій міфології кінь відіграє важливу атрибутивну роль багатьох божеств: втілює одну з іпостасей божества або переміщує його між світами [482, с. 249–252]. В аналітичній психології К.-Г. Юнга «Самість» є центральним архетипом, найвичерпнішою моделлю особистості, що репрезентує її цілісність шляхом поєднання антиномічних начал і навіть є втіленням Бога.

Індивідуальний стиль художнього мислення В. Дрозда вирізняє філософський тип світосприймання, що реалізується у створенні смислової багатозаровості тексту. Крізь побутову історію життя незвичайного коня Шептала у колгоспі письменник порушив не тільки важливі для всього покоління шістдесятників питання знеособлення людини у колективі (образи Степана, хлопчика-підпаска), прагнення до збереження індивідуальності (Шептало), а також екзистенційні проблеми свободи вибору, самотності, на яку приречена будь-яка справжня особистість у знівельованому середовищі, але й проблеми сенсу життя, внутрішньої і зовнішньої гармонії. Самотність як умова збереження гармонійної цілісної індивідуальності в умовах ворожого оточення заявлена автором в епіграфі, взятому з поезії Р.-М. Рільке: «... сутеніє, раптом / На галявині – кінь – самотній» [121, с. 73]. Саме австрійський поет сформулював поняття «малої смерті», тобто несправжність людського існування, згасання індивідуальності у знеособленому масовому бутті.

Втеча Шептала зі стайні маркує розрив цивілізаційних зв'язків, натомість відновлення родових і архетипних. Концепт волі, функціонально втілений у низці

імпресіоністичних зорових, звукових і запахових деталей пейзажу, доповнених просторовим об'ємом річки, поля, луку, реалізує екзистенційну проблему свободи: «Це були найкращі хвилини Шепталового життя. Ніколи досі і вже ніколи опісля білий кінь не почувався таким наповненим живлющою силою природи – од трав'яних хвиль до білих громів у вишині» [121, с. 80]. Поєднання стихій землі, води і вогню (блискавки) у грозову ніч утечі уособлюють повноту буття, порив до якого здійснив головний герой, але згодом зрадив свою природу.

Бунт Шептала і втеча на волю прогностично скеровують очікування читачів до віднайдення істинної «Самості» (К.–Г. Юнг) як вищої гармонії із собою навіть ціною життя героя. Однак кінцівка оповідання видається несподіваною і сумною: без будь-якого зовнішнього впливу Шептало вирішує повернутися до стайні – між небезпеками вільного життя і відносно ситим існуванням у конюшні він вибирає останнє.

Психологія морального конформізму, яким була уражена душа головного героя розгортається у внутрішньому монологі: «...розумніше до часу прикинутися скореним, лишившись у душі вільним, аніж бути скореним насправжки» [121, с. 75]. Тож грязюка, що обліпила боки білосніжного коня, виконує функцію маркера внутрішньої поразки головного героя: «Краще вже і надалі прикидатися сіреньким та покірненьким» [121, с. 81]. У цій фразі В. Дрозд викриває нищівну сутність філософії обивателя.

Шістдесятники в сутності своїй були нон-конформістами, тож оповідання про Шептала прочитувалося як заклик подолати внутрішній страх, сформований добою сталінщини, що міцно засів у свідомості мільйонів людей. Реалістичність поезики твору увиразнюється підтекстом, створеним завдяки внутрішній невластивій мові Шептала, антропоморфізації образу коня. Алегорична двоплановість надала більшої ваги підтекстові, хоча майстерно виписаний текст переконливо демонструє письменницький талант автора.

Написане через два роки оповідання «Білий кінь Шептало на молочарні» (1967) утворює діалогію із попереднім твором. У ньому автор детально досліджує

психологію раба. Зламаною волю головного героя, а в підтексті – руйнівну силу бюрократично-тоталітарної держави, репрезентує внутрішнє мовлення Шептала: «Хто насмілився тікати, того на легшу роботу не посилають. Відтепер і до скону – темна пляма. Виродок. З характером. Багато про себе уявляє» [121, с. 85]. Єдиним виходом для себе головний герой вважає смерть. Центральним у філософії екзистенціалізму є поняття *буття-як-драми*, зумовленої абсурдністю життєустрою, ворожістю соціуму, який детермінує відчуття страху, приреченості, безсилля. У цьому контексті актуалізується хайдеггерівське поняття *буття-до-смерті* (Dasein – досвід смерті). Всупереч цьому Ж.-П. Сартр утверджує *свободу* як єдину альтернативу смерті (антагонічність *в-собі-буття для-себе-буття*): «... поки ти в душі вільний, ти не раб, хоч і в голоблях», – ці слова, вкладені в уста коростявого мерина, є відлунням позиції автора [121, с. 89]. Відверте вираження нонконформістської громадянської позиції визначало свідомість шістдесятників. Тож показ деформованої тоталітарною системою свідомості розглядається як акт морального очищення суспільства.

Оповідання В. Дрозда «Сонце» (1967) поєднує в собі ознаки екзистенціального оповідання і притчі. Міфологічна образність, почерпнута із народної демонології (старий, дідько, чорт, відьма), була нав'язана неодноразово декларованим В. Дроздом захопленням «Лісовою піснею» Лесі Українки.

Філософську основу твору складає зображення внутрішньої єдності і вічної боротьби Добра і Зла. Їхня взаємозалежність встановлена з допомогою сюжетних ходів: Дідько творить добрі справи – приймає погорільців у хаті, допомагає жінці при народженні дитини і, відчувши незнану доти ніжність до немовляти, ціною власного життя викочує на небо сонце. Притчевий характер оповідання розкривається у фінальному висновку Дідька: «У цьому є якийсь сенс – родити і піднімати сонце. Чвари, бійки, бруд буденності, все одно сенс є. Життя...» [121, с. 106]. Оповідання, на нашу думку, репрезентує міфологічно-філософський різновид малої прози.

Проза Василя Симоненка (1935 – 1963) – це насамперед проза поета. Вона не розгорнулася вповні внаслідок передчасної смерті митця, однак, на думку А.Ткаченка, це була «нова, шістдесятницька стилістика, передчуття емоційно-тональнісного регістру прози Гр. Тютюнника» [375, с. 62]. Єдина збірка прози «Вино з троянд» вийшла по смерті автора, 1965 року.

Тематичний спектр Симоненкової прози розгортається навколо буденних ситуацій – першого кохання (новели «Білі привиди», «Сірий пакет», «Кукурікали півні на рушниках...», «Вино з троянд»), відчуження між людьми («Ніхто не знає», «Чорна підкова», «Бенкет на току»), психологічно тонко і реалістично письменник порушує проблему родинних стосунків («Бальзам», «Він заважав їй спати», «Ніхто не знає»), формування особистості («Наївне дівчисько»).

Жанрова специфіка прози В. Симоненка полягає у модернізації новелістичної структури: «Білі привиди» (без дати), «Сірий пакет» (без дати), «Бальзам» (1962), «Ніхто не знає» (1962) представляють легкі акварельні ескізи на побутово-урбаністичну тематику, в яких відсутнє пуантування і наявна відкрита кінцівка. Основна увага письменника зосереджена на рухові (подій чи думок персонажів), однак характери не розроблені. Діалогізація тексту зближує ці новели з драматичними жанрами.

Надзвичайною ліричністю пронизана «Дума про діда» (1962). Реалістичність і простота взаємин між дідом та Іванком трансплюється у нерозривний зв'язок між поколіннями як запоруку безсмертя народу – саме тому дід і звертається до онука «безсмертячко моє» [375, с. 414]. Одним із найпронизливіших творів В. Симоненка є оповідання «Однорукий лісник» (1962). У структурі твору поєднуються два типи нараторів: з допомогою «зовнішнього» оповідача розкривається особисте горе Петра, яке знищило його надію на щастя з Мотрею. А друга частина твору, у моделюванні ситуації жорстокого переслідування об'їждчиком хлопчика-наратора за зібрані на колгоспному полі колоски, розкриває болючу проблему повоєнного лихоліття, що особливо гостро переживалася письменником: «Якщо ви за те, щоб глумилися над дітьми, то

женить мене з колгоспу і з партії під три чорти. Я не за це воював» [375, с. 418]. Подібний соціальний критицизм виражав внутрішній моральний максималізм митця, але прирікав його у взаєминах із владою на найжорстокіше переслідування.

Гранична «матеріалізація» художнього світу була детермінована свідомою установкою шістдесятництва на осягнення «останньої реальності життя». «Тут, – уважає В. Нарівська, – відбувся прорив-перехід шістдесятників у *буттєвий екзистенціалізм* (курсив мій. – С.Л.), в онтологію, з категоричною відмовою від того, що “треба”. <...> Для Тютюнника це був вихід до трансцендентного з цінностями віри, надії, любові, що перейшли в страх, але не фізичний, а екзистенційний, як прозріння, коли відкрилась безодня буття, що пожирала духовність, і зберегти яку можна було лише ціною власного життя, що й відбулось» [350, с. 201]. Л. Тарнашинська слушно наголошує на такій важливій духовно-етичній властивості шістдесятників, як пасіонарність: «...в дискурсі української літератури ХХ ст. є підстави говорити, <...> про *пасіонарну генерацію українських шістдесятників (когорту)*, яка завдяки цій пасіонарності виокремилася зі свого покоління громадянським нонконформізмом стосовно тоталітарної влади та способами максимально модернізувати монументалізовану соцреалістичними канонами літературу, спираючись на досвід письменників Розстріляного Відродження, так і зарубіжних авторів» [403, с. 34].

Шістдесятники позиціонували свій нерозривний зв'язок із народом, корінням свого роду і нації водночас. Тому важливим елементом їхнього художнього світу був показ внутрішнього, ментального рівня самосвідомості українця через деталі і лаштунки матеріально-етнографічної атрибутики (архетипні образи хати, порогу, рушника, пісні, дороги). Творячи кожен свій неповторний художній простір, вони прагнули відродити національні та загальнолюдські джерела духовності і гармонії.

ВИСНОВКИ

Гетерогенність і синкретичність жанрово-стильової системи вітчизняного красного письменства репрезентують подальший розвиток модерністичних тенденцій, зумовлених, з одного боку, етнонаціональними і ментальними чинниками, а з іншого – тими глибинними духовними зрушеннями, які відбулися внаслідок бурхливих подій першої третини ХХ ст. У 1917-му, а потім у 1991 рр. не лише піддавалися докорінній ревізії всі доти непорушні зв'язки і відносини, але йшлося про збереження національної ідентичності та здобуття української державності. Разом зі зміною соціально-політичної парадигми відбувався інтенсивний саморух у гуманітарно-мистецькій царині.

Універсальна місткість категорії жанру визначається тим, що «...це й сукупність конкретних текстів, і динаміка співвідношень вартостей, норм, впливів, читацьких виповнених чи невиконаних очікувань», до того ж жанр є «носієм естетичного осягнення, що є суттю літератури як мистецтва, і таким чином стає позачасовим» (Г. Грабович) [91, с. 27]. Хронологічна атрибутивність жанрових матриць забезпечує діалектичну єдність статичної й динамічної у процесі їхнього функціонування (відомий вислів М. Бахтіна про жанр як «водночас старий і вічно новий»). Антропологічну складову жанру як запоруку його оновлення і життєстійкості слушно підкреслює Т. Бовсунівська, позаяк жанр відтворює процеси «походження та психічного й соціального становлення людства» [33, с. 507].

На основі аналізу теоретичних концепцій попередників (М. Бахтіна, Ф. Білецького, російських «формалістів» 1920-х рр., І. Виноградова, І. Денисюка, Г. Майфета, В. Фащенко, а також сучасних філологів – О. Астаф'єва, О. Бровко, А. Гуляка, Ю. Коваліва, О. Колінько, Н. Копистянської, Н. Науменко, Н. Тмарченка, В. Тюпи та ін.) визначені основні атрибутивні ознаки жанрів малої прози, уточнено розмежування новели й оповідання як різних жанроформ малого

епосу, окреслені риси модерністської малої прози, а також обґрунтовані поняття жанрової моделі і модифікації.

Під жанровою моделлю маємо на увазі теоретичну схему жанрової структури, що включає тематично-змістову, формальну і функціональну складові. До певної міри поняття жанрової моделі є умовним, але воно дозволяє систематизувати і класифікувати твори, досить відмінні за поетикальними характеристиками (наприклад, новела Відродження / романтична новела / модерністська новела). Жанрова модель як поняття теоретичної поетики складає бінарну опозицію до жанрової модифікації – поняття історичної поетики. Рухливість жанру, актуальність у різні періоди розвитку літературного процесу обумовлена його «еластичністю» (І. Денисюк), яка реалізується у спектрі різноманітних модифікацій. Жанрова модифікація – це конкретне, історично та естетично зумовлене запитами часу втілення «жанрового змісту» (М. Бахтін) в індивідуально-авторській формі, що, за умови збереження основних жанрових ознак, демонструє оновлення жанрової форми за рахунок використання різнорідних дискурсивних практик.

Із категорією жанру нерозривно пов'язана категорія стилю, що залишається дискусійною і в сучасному літературознавстві. На основі аналізу української новелістики ХХ століття виокремлені стильові ознаки конкретних творів, риси індивідуальних стилів окремих письменників, а також визначені стильові стратегії, які окреслюють вектори саморуху художньої системи на різних етапах її розвитку. Система стильових домінант описує малу прозу на окремих відтинках літературного процесу на рівні формальних течій. Поняття ж стильової стратегії дозволило визначити напрямки естетичної еволюції, ув'язавши різнорідні за ідейно-тематичними та художніми якостями парадигми (новелістику «розстріляного відродження», соцреалізму, західноукраїнську, еміграційну та шістдесятників). Під стильовою стратегією розуміємо сукупність стильових домінант, способів композиційної та наративної організації текстів, що об'єднують різнотематичні твори несхожих за індивідуальними стилями

письменників. Стильова стратегія реалізується насамперед через комунікаційну прагматику тексту, специфічні лінгвістичні прийоми і тропи.

Мала проза ХХ століття є невід'ємною і репрезентативною частиною загальноукраїнського літературного процесу. «Вона вторгається в усі клітини складного суспільного організму, відгукується на епохальні політичні струси й катаклізми – революцію і війну, відбиває глибинні соціальні процеси села й міста, художньо досліджує прояви соціальної та індивідуальної психології нескінченної галереї типів епохи <...>, вдосконалюючи інструментарій пізнання людського буття» (І. Денисюк) [426, с. 7].

Динамічні зміни у соціальній та естетичній свідомості обумовили актуалізацію жанрів малої прози, атрибутивними ознаками яких є метонімічна лаконічність і водночас значна зображальна та психологічна місткість. В. Дончик слушно наголошував на особливому характері періоду 1920-х років, коли «...відкрилися нові джерела творчої енергії, були підтримані продуктивні процеси попереднього десятиліття, започатковані модерні ідейно-тематичні, художньо-стильові напрями й течії, відбулося становлення нових жанрів і форм» [117, с. 32]. «...Звернення до досвіду першого пореволюційного десятиліття необхідне ще й тому, що то – досвід літературного життя, будованого на наявності безлічі творчих організацій і журналів, розмаїтті художніх уподобань і позицій, плюралізмі поглядів і концепцій. Згодом, аж до перебудовних часів, цей досвід так жодного разу й не повторився» [117, с. 33].

Реактуалізація творів, штучно вилучених із мистецького контексту авторів (заборонених, репресованих, письменників-емігрантів), дослідження еволюції жанрових і стильових тенденцій у новелістиці зокрема, що сформували неповторний національно-художній дискурс, уможливили реконструкцію об'єктивної картини вітчизняного літературного процесу ХХ ст. У них знайшли реалізацію генетичні можливості жанрів малої прози – репрезентувати оперативну реакцію на стрімко мінливу дійсність, тим самим випереджаючи

романні й драматургічні форми в аспекті творення картини світу і моделюванні концепції людини.

Дослідження жанрово-стильової системи спонукає до найповнішого врахування усіх чинників і фактів, що її утворюють. На необхідності такої максимальної об'єктивності наголошував В. Дончик: «І все ж потрібно досліджувати всю повноту фактів, не заплющувати очі на те, що “не вписується” в загальну картину літературного процесу» [117, с. 33]. В українській історії ХХ століття поворотним моментом стали національно-визвольні змагання 1917–1921 рр. Тема драматичного перебігу боротьби на національну державність та її поразки стала центральною не лише в літературі материкової України, але і в західноукраїнській та еміграційній. У вітчизняному художньому дискурсі реалізувалися два контрверсійні напрямки: з одного боку, у численних художніх зразках відбивалася жива реакція на бурхливі події, на зовнішні чинники суспільного життя, а з іншого, спостерігаємо потужну тенденцію до самопізнання, самозаглиблення, рефлексію на внутрішні зміни, що відбулися на рівні психологічного малюнку характеру та на екзистенційно-філософському рівні буття особистості. Зустрічні тенденції до об'єктивізації зображення світу і водночас до суб'єктивного його переживання перетиналися в точці образу автора, що функціонально розширив межі своєї присутності у кожному творі. «Голос автора» (М. Бахтін) не зливається з «голосами» персонажів, а відіграє самостійну і найважливішу роль у моделюванні художньої дійсності, хоча форми його оприявлення значно відрізняються від попередньої традиції: суб'єктивізація літератури, новелістики зокрема, зумовлює дедалі ширше використання типу гомодієгетичного наратора в інтра- або екстрадієгетичній ситуації (нарративні форми «розповіді про себе» і «зацікавленого свідка», за Л. Мацевко-Бекерською).

У малих епічних формах відбилися провідні тенденції модерністської естетики – філософічність, суб'єктивізм, тяжіння до синтезу на всіх рівнях творів, включення у тексти міфу, символіки, плану підсвідомого тощо. Однак реалії бурхливої доби сформували виразне національне обличчя української новелістики

– домінування теми національно-визвольних змагань та їх поразки, характерної для українського та західноукраїнського дискурсів, що трансформувалась у відверто антитоталітарний дискурс еміграційної малої прози. Актуальним упродовж усього ХХ століття залишалось питання збереження духовно-моральної сутності та національної ідентичності українця на рівні індивідуальної свідомості. Доведено, що незмінно важливою у малоформатному дискурсі була екзистенційна проблематика (моральний вибір людини в обставинах загроженості, катастрофічності, етичних і соціальних викликів, поведінка в межовій ситуації, мотиви свободи / неволі, життя / смерті тощо). Художні рішення цих проблем демонструють найширший спектр формально-поетикальних засобів і стратегій, об'єднаних антропологічно-гуманістичною спрямованістю.

Динамічність суспільних змін, бунтарський дух епохи спонукали до відкритості і розмивання жанрових канонів. Визначального значення набула творча індивідуальність письменника, що призвело до активного творення авторських міфів, оригінальних моделей світу, до сміливого експериментування з художньою формою і мовою. Окрім творчих індивідуальностей М. Хвильового, Г.Косинки, Ю. Яновського, О. Слісаренка, слід відзначити важливий внесок у розвиток вітчизняної новелістики І. Андрієнка, К. Анищенка, П. Ванченка, М.Дукина, А. Заливчого, М. Лебединця, М. Мінька, К. Поліщука, С. Пилипенка, В.Стеблика, Г. Шкурупія, В. Штангея та ін.

Полісемантичність навколишньої дійсності, її динамічний розвиток спонукали художників слова до пошуку адекватних форм відображення. Необхідність виявлення гнучких і концептуально вичерпних способів творення художньої картини світу детермінували появу нової естетичної парадигми, призвели до зміни жанрово-стильової системи вітчизняного письменства, що у сегменті малої прози виявилися у надзвичайному розмаїтті жанрових модифікацій. Трансформація жанрової парадигми малої прози реалізувалася в асиміляції і дисиміляції жанрових структур, в активній взаємодії і навіть у синтезі з іншими родами і жанрами літератури.

В українській літературі 1920-х років відбувалися дві протилежні тенденції – *ліризація* малих епічних форм, що зумовила появу жанрово-стильових модифікацій етюда, образка, шкіца, поезії в прозі (ліричної прози), які втілювалися переважно засобами неоромантичної або імпресіоністичної поетики; другий напрям репрезентований саморуком малої прози в бік *епізації*, подеколи синтезованої з *драматизацією*. Результати тяжіння малого епосу до великого іноді фіксувалися в заголовкові (Остап Вишня, М.Йогансен та ін.), частіше – в архітектоніці малої прози, у тенденції до сегментування оповідань на частини або розділи (твори М. Йогансена, В.Чигиріна, В. Ярошенка та ін.), у моделюванні діалогу автора / наратора з уявним читачем, застосуванні прийому псевдопочатку, післямови тощо (В.Ярошенко), а також розширенні «внутрішньої міри жанру» (М. Бахтін), що відбувалася на рівні масштабу охоплення дійсності і порушених філософських проблем буття. *Драматизація* малоформатного епосу реалізувалася у витісненні власне описовості з епічного твору, у домінуванні діалогу / полілогу / внутрішнього діалогу персонажа як психологічної реакції на динаміку зовнішніх чинників і вияв внутрішніх особистісних трансформацій.

Розмивання жанрових матриць реалізувалося у прозорості меж не лише між суміжними жанрами (етюдом / фрагментом / новелою), але й між оповіданням і повістю. Спостерігаємо процес *контамінації* жанрів, результатом чого стали численні зразки синтетичних жанрових структур (оповідання-анекдот, драматична новела, новела-трагіфарс, новела-пародія, оповідання-ідилія, новела-притча тощо), *жанрової* та навіть *інтермедіальної дифузії* або *синтезу* (ліричний фрагмент, драматичний шкіц, ліричний етюд, оповідання-хроніка, інтермедіальне оповідання, як-от, наприклад, музичне (твори О. Копиленка, В. Чередниченко, В.Домонтовича) або живописний етюд-портрет (М. Жука) тощо). Суб'єктивізація оповіді та динаміка комунікаційних стратегій реалізувалися також в активному включенні у тексти художніх творів листів, щоденників, зразків документів (заява, звіт, протокол тощо), елементів публіцистики. Активне входження кіно в суспільно-культурний простір спонукало до використання літературою прийомів

кінематографічного мистецтва (монтажу, різкої зміни ракурсів, застосування «крупного плану» тощо) (окремі оповідання М. Ірчана, К. Поліщука та ін). Суб'єктивізувався хронотоп: замість соціально-історичного дедалі частіше спостерігаємо психологічний або міфологічний типи хронотопу, що дає змогу письменникові порушити важливі філософські та морально-етичні проблеми.

Спостерігаємо розвиток контроверсійних тенденцій – з одного боку, до сегментування дійсності, а з іншого – до синтетичного узагальнення. Центробіжна тенденція репрезентує розпад цілісного тексту на *фрагменти*, коли спостерігається мозаїчність у будові художньої моделі світу, монтажна композиція створює ілюзію сегментованої дійсності (Д. Борзяк, В. Вразливий, Ю. Вухналь, П. Іванов та ін.). Опозиційним до «розпорошення» напрямком є *циклізація* – об'єднання самодостатніх завершених фрагментів за тематичною, образною, стильовою ознакою (К. Поліщук, І. Сенченко, М. Хвильовий).

Оповідання як неканонічна жанрова структура демонструє у добу модернізму тематичну безмежність, що відбивається у структурних змінах (подальшій суб'єктивізації оповіді, ускладненні наративу, дедалі більшому функціональному навантаженні на підтекст і надтекст, змінах у комунікативній стратегії і прагматиці тексту). Жанрові модифікації новели відбуваються у напрямку подальшого розмивання її канону (відбувається редукція зовнішнього анекдотичного факту, натомість нарощується психологічно-особистісна складова твору, реалізована у суб'єктивних формах наративу). Дедалі більшої ваги набуває безсюжетна, настроєва новела, етюд, шкіц (Г. Косинка, Г. Михайличенко, Б.Тенета та ін.). Протилежною тенденцією були спроби розбудови «новели акції» (І. Денисюк), майстрами якої були І. Андрієнко, М. Йогансен, О. Слісаренко, Ю. Смолич, Г. Шкурупій, В. Штангей та ін.

Художнє завдання пошуку адекватних художніх способів зображення звихреної хаологічної дійсності призводить до розробки сповідальних, ретроспективних форм із подвійним хронотопом (час події і час мовлення), діалогічних, «казових» наративних структур, підкресленої асоціативності. В

українській новелі 1920-х років роль атрибутивних ознак – традиційного пуанту і несподіваної розв'язки – стає факультативною. Утворений у результаті жанрових трансформацій тип дискурсу репрезентує подальший розвиток модерністської парадигми, в якій рівнозначними і рівновеликими виявилися дві протилежні тенденції – асиміляція і дисиміляція як жанрових, так і стильових ознак.

Типологічна палітра української новелістики демонструє широкий спектр жанрових модифікацій. Окрім традиційних соціально-побутових і соціально-психологічних оповідань, у 1920-ті роки розвивається українське фантастичне оповідання (С. Пилипенко, Ю. Вухналь, І. Сенченко), біографічне (А. Дикий, О.Слісаренко), детективне, пригодницьке, «різдвяне» (І. Андрієнко, Ю. Липа, Д.Гуменна), оповідання-антиутопія. Особливістю літературного дискурсу була тісна взаємодія з філософським і мистецьким дискурсами, явища інтермедіального синтезу (живопис, музика, кіно).

Експресіоністична поетика характеризує твори, присвячені темі Першої світової війни та осмисленню драматичного перебігу і поразки національно-визвольних змагань (О. Бабія, М. Ірчана, К. Поліщука, Галини Орлівни, О.Слісаренка, В. Софроніва-Левицького, Ю. Липи, В. Стефаніка, М. Черемшини, Ю.Шкрумеляка та ін.). Виявлені риси індивідуальних стилів письменників, жанрові трансформації малої прози, роль фольклорних елементів (казки, голосіння тощо). Розглянуто «Стрілецькі псалми» В.Ковальчука, сугестивність і пафосність яких твориться з допомогою біблійної символіки. Теми соціальних зрушень, героїчних і трагічних перипетій 1917–1921 рр. знайшли продовження в різнотематичному і полістильовому осмисленні реалій пореволюційної дійсності. Критичне ставлення до нової влади пронизує велику кількість зразків малої прози. Проаналізовано твори не лише провідних митців доби (М. Хвильового, Г. Косинки, Ю. Яновського, В. Підмогильного, Ю.Липи, У. Самчука), але й уведено в науковий контекст маловідомі зразки Ол.Громіва, І. Дніпровського, К.Поліщука, Галини Орлівни, І.Сенченка, В. Стеблика (Г. Варави), Б. Тенети та ін.

Новелістика пореволюційного десятиліття вражає тематичним розмаїттям: крім традиційної для вітчизняної літератури теми селянського життя, проаналізований комплекс соціально-психологічних проблем у творчості В. Алешка, Б. Антоненка-Давидовича, П. Голоти (Мельника), Я. Качури, О. Копиленка, С. Стеценка та інших невідомих широкому загалові талановитих письменників. Змальована ними «правда життя» звучала різкою інвективою владі, відтак письменники зазнали репресій і їхня творчість була забороненою. Соціально-психологічне «Оповідання про гніду кобилу» П. Ванченка коштувало життя авторові.

В українській новелістиці 1920-х рр. активно розвивається урбаністична тематика (розглянуто твори Г. Михайличенка, Б. Тенети, М. Хвильового, членів львівської «Дванадцятки» Б. Нижанківського і З. Тарнавського), важливе місце посідає комплекс екзистенційних проблем, які вирішувалися переважно з допомогою неореалістичної або експресіоністської поетики. Детально розглянуті змістові та формальні особливості втілення екзистенційної проблематики у творах В. Вразливого, М. Ірчана, К. Поліщука, Н. Гринюка і П. Загоруйка, М. Мінька, І. Черняви та ін.

Стильові стратегії української новелістики 1920–1960-х рр. переконливо засвідчують синхронізацію вітчизняного літературного процесу з провідними світовими тенденціями і водночас виявляють його національну своєрідність. В індивідуально-художніх дискурсах М. Хвильового, Г. Косинки, О. Слісаренка, В. Підмогильного, Ю. Яновського особливо відчутними є тенденції до творення власного мистецького міфу, що виявилось у гетерогенних жанрових і стильових моделях. Модерністичні й авангардні стильові течії примхливо перепліталися в межах окремих ідіостилів, засвідчуючи їхню «розлитість» (Ю. Кузнецов) і модальність у творенні індивідуальних художніх моделей світу. Досліджено розвиток модерністичних (неоромантичних, імпресіоністичних, символістських), неореалістичних та авангардних (експресіоністичних, сюрреалістичних) стратегій у вітчизняній новелістиці (на прикладах творів І. Багряного, П. Вірина

(П.Коменданта), О. Досвітнього, М. Івченка, М.Лебединця, Г. Михайличенка, С.Пилипенка, В.Стеблика, Г. Юрича (Н. Трикулевської-Дубровської) та ін.).

Прагнення до адекватного зображення світу і людини спонукало митців до стильового синтезу – неореалістична основа нерідко доповнювалася елементами експресіонізму, а неоромантичний твір включав ознаки імпресіоністичної поетики. Провідні тенденції прози взагалі (з одного боку, до об'єктивізації, а з іншого, до суб'єктивізації зображуваного) у новелістиці виявились у відчутній домінанті суб'єктивності, що в свою чергу, реалізувалась у ліризації малої прози (неоромантичні та імпресіоністичні тенденції), а з іншого боку, – у загострено-конфліктній реакції мовця на події (неореалістичні та експресіоністичні пошуки).

Подальший динамічний поступ вітчизняного письменства на шляху синхронізації з тенденціями світового модернізму репрезентує широкий спектр духовно-виражальних інтенцій: оновлення та відчутної стильової трансформації зазнав неореалізм, що був відкритий до інтеграції з модерними й авангардними елементами (розглянуто репрезентативні зразки прози К. Анищенка, Г. Брасюка, Д. Бузька, В.Вражливого, А. Дикого, О. Копиленка, Г. Коцюби, П. Панча, С.Пилипенка); мав місце естетичний експеримент; хаологічна дійсність відображувалася засобами експресіонізму. Пошуки національної ідентичності спонукали до залучення виражальних інтенцій міфу, символіки, фольклору. Неоромантизм виявився найбільш адекватним виявом етноментальних особливостей українства. Проте і він збагатився та увиразнився синтезом із імпресіоністичною тенденцією. Особлива увага приділена розвитку сюрреалістичної стильової стратегії, репрезентованої у творчості А. Заливчого, Г.Михайличенка, І. Дніпровського. «Експеримент у прозі» зокрема реалізувався у малій прозі М. Йогансена, Ю. Шпола (М. Ялового), Г. Шкурупія.

У кращих зразках вітчизняної новелістики складається особлива філософська картина світу. Амбівалентність, полісемантичність і внутрішня контрверсійність позицій письменників, вибір тем, побудова образної і композиційної систем, добір засобів художньої виразності свідчать про

внутрішню гетерогенність модернізму 1920-х, про творення множинної у системі внутрішніх кодів, і водночас внутрішньо цілісної картини літературного процесу, основною наддомінантою якого було самопізнання національної етноментальної сутності.

Проаналізований масив малої прози переконливо засвідчує піднесення української літератури 1920-х років до світового рівня. Вона не поступалася провідним європейським національним літературам ні за повнотою охоплення дійсності, ні за якістю художніх відкриттів.

Вагоме місце в художньому моделюванні світу посідали різноманітні жанри гумору і сатири (у роботі проаналізовані зразки гумористичних оповідань, фейлетонів, гуморесок В. Алешка, І. Андрієнка, Антоші Ко (Анатолія Гака), Ю. Вухналя, Остапа Вишні, Ю. Гедзя, П. Капельгородського, К. Котка, Л. Чернова (Малошийченка), В. Чечвянського). Комічно-сатиричний модус літератури мав на меті викриття негативних тенденцій у пореволюційній дійсності, проте формування штучного методу «соцреалізму» і становлення тоталітарної держави призвели до редукції творів гумористичного й особливо сатиричного спрямування, а їхні автори зазнали репресій. Осібне місце у сатиричному дискурсі посідає памфлет І. Сенченка «Із записок» (інша назва – «Записки Холуя») (1926). Викривальний зміст та антитоталітарне спрямування твору були помічені тогочасною критикою, тому памфлет не перевидавався до 1990 року.

Втручання зовнішніх чинників у перебіг літературного процесу у 1930–1950-ті роки, фізичне винищення значної кількості учасників цього процесу призвели до невідновних духовно-естетичних втрат, яких зазнало вітчизняне мистецтво. Той вектор розвитку, що був нав'язаний владою, призвів до ідейно-тематичних, а також жанрово-стильових деформацій: офіційно підтримуваний штучний метод соціалістичного реалізму детермінував тематичну обмеженість і канонічність творів, мала проза як безпосередня реакція на мінливу дійсність була витіснена на периферію жанрової системи, а в стильовому відношенні встановилася монополія псевдометоду. «У 1940-х, надто повоєнних, даютьсяся

знаки нормативні тенденції, парадність, псевдомонументалізм; тверезий, не компліментарний підхід до реальних явищ оголошувався “паплюженням дійсності”, а це і був ґрунт для розквіту в літературі безконфліктності, посилилася авторитарність суджень і оцінок, грубе втручання у творчу діяльність» [118, с.41]. Ситуація «загроженості» (В. Хархун) у новелістиці доби Другої світової війни детермінувала завдання збереження національної і державної ідентичності, що обумовило антропософські та онтологічні виміри духовного простору вітчизняного письменства (мала проза О. Довженка, О. Гончара, М. Стельмаха), також визначило основні риси еміграційної літератури, яка засвідчила тяглість і неперервність духовно-творчих традицій українства.

У період 1940–1950-х рр. в українській малій прозі, як і в літературному процесі загалом, особливо відчутною стала його «двоколіїність». Соцреалізмівський дискурс, сформований і офіційно підтриманий владою на теренах материкової України, не продемонстрував значних художніх досягнень. Тема осмислення реалій пореволюційної доби у психологічному, морально-етичному й філософському ракурсах була продовжена в літературі еміграції. Пильна увага у роботі приділена жанрово-стильовим трансформаціям української малоформатної прози у творчості представників «Празької школи», МУРу і «Слова» (Ю. Клена, В. Домонтовича та ін.).

Окрім теми війни (З. Дончук, О. Сацюк) та життя на чужині (Д. Гуменна), провідне місце у творчості ряду письменників посідала антитоталітарна тематика. Особливе місце посідають твори Д. Гуменної, Олени Звичайної, З. Дончука, І.Смоля. Синтез неореалістичної основи, психологічної глибини розробки характерів із елементами публіцистики і виразними деталями створили високохудожні новелістичні зразки в еміграційному дискурсі. Експресіоністична поетика моделює художній часопростір оповідань П. Волиняка «Лист із Волині», «Під Кизгуртом», І. Чорнобривець «Страшна весна», етюда В.Чапленка «Очі (Спогад самовидця)» та ін.

Ідейно-художні пошуки діячів «Празької школи», Мистецького Українського Руху і «Слова» репрезентують тематичне та стильове багатство еміграційної літератури в екзилі. У жанровому аспекті відмічаємо тенденцію до розмивання міжжанрових меж, а також розмаїття жанрових модифікацій оповідання і новели. Стильова палітра «мурівської» новелістики позначена виразним домінуванням неоромантичного первня в художньому вирішенні теми героїзації національно-визвольного руху. Іншим вектором естетичної свідомості в діаспорі стала поглиблена розробка екзистенціального комплексу проблем, реалізованих шляхом синтезу неореалістичної поетики з елементами неоромантизму або експресіонізму.

Державно-регулятивна політика, що домінувала з 1930-х до 1990-х рр., призвела до порушення внутрішнього балансу жанрово-стильової системи вітчизняного письменства. Однак шістдесятництво переконливо засвідчило внутрішню духовну силу нації, її ідейно-естетичні потенції. Дослідження змістових та формальних особливостей малої прози Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, В.Дрозда, Вал. Шевчука, В. Симоненка переконливо свідчать про їхню внутрішню спорідненість із генерацією «розстріляного відродження»: в індивідуальному стилі Гр. Тютюнника, у його глибокому психологізмі, антропоцентризмі, граничній концентрації життєвого матеріалу, втіленого у виразних деталях, спостерігаємо духовну і художньо-виражальну близькість до В. Стефаніка і Г. Косинки; «реалізоцентричність» В. Дрозда у «Колесі» і діалогії про Шептала споріднює його з В. Підмогильним та О. Досвітнім; аналітичність ранньої новелістики Вал. Шевчука, його прихована іронічність, філософічність, важлива роль підтексту провають порівняння із В. Домонтовичем та М. Йогансеном. Ліризм і розкішна імпресіоністичність пейзажів Є. Гуцала асоціативно співвідносяться з етюдами А. Паніва, Г. Косинки («Заквітчаний сон»), І. Керницького.

Модерністичні й авангардні вектори саморуху вітчизняної прози упевнено вписують її у світовий культурний контекст. Онтологічний простір вітчизняної

новелістики, сформований на засадах християнської моралі, загальнолюдських цінностей і національних традицій, утілений в індивідуально-художній практиці численних митців слова в метрополії та в діаспорі, засвідчив не лише гуманістичне спрямування української літератури, але й протиставив зовнішнім деструктивно-хаологічним чинникам животворні джерела національного духу, виформовував ідеальну модель внутрішньої гармонії.

Руйнування усталених канонів малої прози (зміна суб'єктної організації, хронотопу, асоціативного фону, мовленнєвої організації), що відбулося під впливом подальшого розвитку модернізму, призвело до численних жанрових модифікацій, але водночас не руйнувало основного жанрового конструкту – новелістичної метонімічності. Навпаки – це розширило виражальні інтенції жанру, оскільки у контрапункті оповідання або новели, завдяки оригінальному втіленню авторської свідомості у творах, стало можливим поєднання ситуативного і буттєвого, історичного і філософського, раціонального й емоційно-експресивного первнів – одночасного тяжіння до масштабності романного світообразу й емоційності ліричного.

Рецепція української малої прози 1920 – 1960-х років як самобутнього явища вітчизняного літературного процесу є перспективною темою сучасного літературознавства. Вивчення новелістики на змістово-тематичному і жанрово-стильових рівнях дало змогу не тільки розкрити семантико-виражальні інтенції жанру, але й простежити внутрішню динаміку саморуху жанрово-стильової системи загалом. На основі аналізу численних зразків малої прози було доведено, що у 1920 – 1960-ті рр. відбувався подальший розвиток естетичної свідомості, що прагнула оновлення і позбавлення від будь-яких обмежень, реалізувалася у синтетизмі модерністської парадигми і розмиканні кордонів дискурсивних практик.

Типологічне зіставлення малого епосу 1920 – 1960-х рр. дало змогу виявити основні «хвилі» розвитку української малої прози: *перша* (1917 – до кінця 1920-х рр.) репрезентує надзвичайне тематичне та стильове розмаїття і засвідчує

органічність саморозвитку жанрово-стильової системи; *друга* (приблизно 1929 – 1950-ті рр.) відчутно демонструє «двоколіїність» вітчизняного літературного процесу: в підрадянській Україні відбувається штучна редукція тематики та тенденція до уніфікації малого епосу, зведення літератури до псевдоканону соцреалізму, водночас спостерігається більша органічність художнього самовиявлення, але тематичне звуження у західноукраїнській та еміграційній новелістиці 1930–1950-х рр.; нарешті, *третья хвиля* (початок 1960-х рр.) ознаменована частковим поверненням у літературно-мистецький контекст творчої спадщини митців «розстріляного відродження». Увага до духовних шукань і потреб «маленької людини», показ глобальних і вічних проблем буття крізь призму свідомості окремої особистості, екзистенційна проблематика – усе це виявляло внутрішню спадкоємність між шістдесятництвом і генерацією «розстріляного відродження». Однак екстралітературні фактори суспільної реальності 1960-х років не дозволили уповні реалізуватися потенціалу шістдесятників, про що свідчать драматичні колізії особистих доль Гр.Тютюнника, В. Близнеця, Ліни Костенко, Вал. Шевчука, В. Симоненка.

Найвищий пік розквіту української новелістики припадає на період 1920-х років. 1930 – 1950-ті рр. можна охарактеризувати як період стагнації, за винятком яскравих творчих постатей О. Довженка, носія і спадкоємця традицій ренесансу 1920-х, а також талановитих письменників в Україні (О. Гончара, М. Стельмаха) та в діаспорі (Д. Гуменної, У. Самчука, З. Дончука, Олени Звичайної). Новелістика шістдесятників засвідчила нове піднесення української малоформатної прози, однак значно менша чисельність її представників та втручання зовнішніх факторів перешкодили її повному й органічному виявленню. Відтак можемо констатувати, що українська новелістика 1920-х років сягнула найвищого рівня художнього розвитку не лише у контексті ХХ ст., але є самобутнім високохудожнім феноменом в українському літературному процесі загалом, який потребує подальшого глибокого вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции : [монографія] / С.С. Аверинцев. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
2. Агеева В.П. Олекса Слісаренко: До 100-річчя від дня народження / Віра Агеева. – К.: Т-во «Знання» УРСР, 1990. – 48 с.
3. Агеева В. Поетика парадоксу: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича : [монографія] / В. Агеева. – К.: «Факт», 2006. – 432 с.
4. Агеева В.П. Українська імпресіоністична проза: [монографія] / В. Агеева. – К.: [б.м.], 1994. – 159 с. – [У надзаг. – Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України].
5. Алешко В.І. Божественні реп'яхи : [побутові гуморески] / Василь Алешко. – Суми: [б.м.], 1925. – 64 с.
6. Алешко В.І. Кислиці : [гуморески] / Василь Алешко. – Х.: ДВУ, 1927. – 32 с.
7. Алешко В.І. Хліб : [оповідання]. – Х.–К.: ДВУ, 1930. – 30 с.
8. Андреев А.Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество : учеб. пособие : в 2 ч. / А. Н. Андреев. – Мн.: БГУ, 2004 – . – Ч.1: Теория литературно-художественного произведения. — 2004. – 187 с.
9. Андрієнко І. Живий крам : [гуморески] / Іван Андрієнко. – Х.: Плужанин, 1927. – 32 с.
10. Андрієнко І. Колишні люди : [оповідання] / Іван Андрієнко. – Х.: Рух, 1929. – 96 с.
11. Андрієнко І. Попався / І. Андрієнко // Всесвіт. – 1926. – № 6. – С. 16–17.
12. Андрусів С.М. Західноукраїнська література 30-х рр. ХХ ст.: проблема національної ідентичності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С.М. Андрусів. – К., 1996. – 25 с.

13. Анищенко К.Р. Баланс : [оповідання] / К.Р. Анищенко. – Х.: ДВУ, 1927. – 189 с.
14. Антоненко-Давидович Б. Запорошені силуети : [оповідання] / Борис Антоненко-Давидович. – Х.: ДВУ, 1925. – 160 с.
15. Антоша Ко [Гак А.]. Головбухова борода (та інші гумористичні оповідання) / Антоша Ко. – Х.: Плужанин, 1927. – 30 с.
16. Антоша Ко [Гак А.]. Радіо-інваліди / Антоша Ко. – Х.: Плужанин, друк. «Комборотьба», 1927. – 28 с.
17. Антоша Ко [Гак А.]. Свиняче сальдо : [гуморески] / Антоша Ко. – Х.: Плужанин, 1927. – 30 с.
18. Антоша Ко [Гак А.]. 30 гуморесок / Антоша Ко. – Х.: Рух, 1929. – 146 с.
19. Атаманюк В.І. Тяжкі роки та інші оповідання / В.І.Атаманюк. – Х.: Одеса: Держ. вид-во України, 1930. – 60 с.
20. Бабій О. Гнів : новелі / Олесь Бабій. – Львів: Вид-во «Русалка», 1922. – 160 с.
21. Бабій О. Шукаю людини: нариси з часів війни / Олесь Бабій. – Львів: Видано накладом автора у друкарні Старопігійського інституту у Львові під управою Ю. Сидорака, 1921. – 40 с.
22. Багряний І. Вибрані твори / І. Багряний ; [упоряд., авт. передм. та прим. М.Балаклицький]. – К.: Смолоскип, 2006. – 687 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).
23. Багряний І. Чорні силуети [Електронний ресурс] / Іван Багряний. – Режим доступу: http://chtyvo.org.ua/authors/Bahrianyi/Chorni_syluety_piat_novel/. – Назва з екрана. – Дата звернення: 17.07.13.
24. Балей П. Пан : [повісті та оповідання] / Петро Балей. – 2-ге вид., доп. – Джерзі Ситі, Нью Йорк : Свобода, 1984. – 279 с.
25. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 с.

- 26.Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин; [сост. С.Бочаров; текст подгот. Г.Бернштейн и Л.Дерюгина; примеч. С.Аверинцева и С. Бочарова]. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
- 27.Безпечний Іван. Теорія літератури / Іван Безпечний. — К.: Смолоскип, 2009. — 388 с.
- 28.Безхутрий Ю.М. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Ю. Безхутрий. — Х.: Фоліо, 2003. — 495 с.
- 29.Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый; [сост., вступ. ст. Л.А.Стугай]. — М.: Республика, 1994. — 528 с.
- 30.Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : [монографія] / Анна Біла. — Вид. 2-ге, допов. і перероб.— К.: Смолоскип, 2006. — 464 с.
- 31.Білецький О. Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року / О. Білецький // Червоний шлях. — 1926. — № 3. — С. 133–163.
- 32.Білецький Ф.М. Оповідання. Новела. Нарис / Федір Білецький. — К.: Дніпро, 1966. — 88 с.
- 33.Бовсунівська Т.В. Когнітивна жанрологія і поетика / Т.В. Бовсунівська. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. — 180 с.
- 34.Бовсунівська Т.В. Основи теорії літературних жанрів: [монографія] / Т.В.Бовсунівська. — К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. — 519 с.
- 35.Борзяк Д. Під дощ (та інші оповідання) / Дмитро Борзяк. — К.: Маса, 1927. — 184 с.
- 36.Боярчук О. Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домоногович, А. Любченко, А. Йогансен) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / О.М. Боярчук. — К., 2003. — 19 с.
- 37.Брасюк Г. Сни і дійсність : [оповідання] / Гордій Брасюк. — Х.–К.: ДВУ, 1930. — 72 с.

- 38.Бровко О.О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : [монографія] / О.О. Бровко. – Луганськ: ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2011. – 399 с.
- 39.Будій З. Комунікативний характер художніх текстів перформативного типу [Електронний ресурс] / З. Будій. – Режим доступу: <http://www.sworld.com.ua/konfer33/27.pdf>. – Назва з екрана. – Дата звернення: 08.09.13.
- 40.Бузько Д. На світанку: [оповідання] / Дмитро Бузько. – Х.: Книгоспілка, 1930. – 110 с.
- 41.Бурлакова І.В. Генологія малої прози і питання жанровизначальних та жанророзподільчих чинників / Ірина Бурлакова // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2009. – Вип. 32. – С. 83–91.
- 42.Бурлакова І.В. «Ми у руці тримаєм тільки зерна...» : новелістика на тлі маніфестацій МУРу : [монографія] / Ірина Бурлакова. – К.: А.В. Якубець [приват. вид.], 2010. – 360 с.
- 43.Бюлетень авангарду / [відпов. ред. В. Поліщук]. – Х.: [б.м.], 1928. – 24 с.
- 44.Ванченко П. Жива реклама : [збірка гуморесок] / Петро Ванченко. – Х.: Плужанин, 1928. – 32 с.
- 45.Ванченко П. Оповідання про гніду кобилу / Петро Ванченко // Червоний шлях. – 1929. – № 3. – С. 18–27.
- 46.ВАПЛІТЕ: альманах перший. – Х.: ДВУ, 1926. – 386 с.
- 47.ВАПЛІТЕ: зошит перший. – Х.: ДВУ, 1926. – 110 с.
- 48.ВАПЛІТЕ: літературно-художній журнал. – Х.: ВАПЛІТЕ. – 1927. – № 1.– 154 с.; № 2. – 202 с.; № 3. – 210 с.; № 4. – 236 с.; № 5. – 216 с.
- 49.Введение в литературоведение : учеб. пособие для вузов по направлению и специальности «Филология» / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек [и др.] ; под ред. Л.В. Чернец. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Высшая школа, 2004. – 680 с.

50. Винниченко В. Пророк та невидані оповідання / В. Винниченко; Комісія для вивчення й охорони спадщини В. Винниченка при УВАН у США; [ред. колегія Г. Костюк, В. Міяковський, В. Чапленко]. – Нью-Йорк, [б.в.], 1960. – 106 с.
51. Виноградов И.А. Вопросы марксистской поэтики: Избранные работы / Иван Виноградов ; [сост. Г. Белая; авт. вступ. ст. М. Поляков]. — М.: Сов. писатель, 1972. — 423 с.
52. Вишня Остап. Вишневі усмішки. Заборонені твори / Остап Вишня; [укл., передм. і примітки С.А. Гальченка]. – Х.: «Клуб сімейного дозвілля», 2010. – 384 с.
53. Вишня Остап. Твори : у 4 т. / Остап Вишня. – К.: Дніпро, 1988. – . – Том 1. Усмішки, фейлетони, гуморески 1919 – 1924 рр. – 1988. – 529 с.
54. Вишня Остап. Твори : у 4 т. / Остап Вишня. – К.: Дніпро, 1988. – . – Т. 2. Усмішки, фейлетони, гуморески 1925 – 1933 рр. – 1988. – 466 с.
55. Вікна: Література. Мистецтво. Критика : місячник. – 1930. – Кн. 1 – 11; 1931. – Кн. 1 – 12.
56. Вірин П. В степ. Зустріч. Шкіц / Павло Вірин // Музагет. – 1919. – Вип. 1–3. – С. 41–44.
57. Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К.: Рад. письменник, 1988. – 495 с.
58. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – Вид. 2-ге, стереотипне. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.
59. Волиняк П. Земля кличе / Петро Волиняк. – Зальцбург: Вид-во «Нові дні», 1947. – 62 с.
60. Волиняк П. Під Кизгуртом / Петро Волиняк. – Зальцбург: Вид-во «Нові дні», 1947. – 47 с.
61. Вразливий В. Вовчі Байраки : [оповідання] / Василь Вразливий. – Х.: Юридичне вид-во України, 1929. – 96 с.

62. Всесвіт : універсальний ілюстрований двотижневик / гол. ред. В. Блакитний. – 1925. – № 1–22/23; 1926. – № 1–24; 1927. – № 1–52; 1928. – № 1–52; 1929. – № 1–49/50; 1930. – № 1–36; 1931. – № 1–36; 1932. – № 1–36; 1933. – № 1–25; 1934. – № 1–20.
63. Вухналь Ю. Гуморески / Юрій Вухналь; [упорядк. та приміт. І. Зуба]. – К.: Дніпро, 1964. – 142 с.
64. Вухналь Ю. Життя і діяльність Федька Гуски / Ю. Вухналь. – [б.м.] [б.р.]. – 36 с.
65. Вухналь Ю. Початкуючий : літературні гуморески / Ю. Вухналь. – Х.: Вид-во «Пролетарій», 1930. – 46 с.
66. Вухналь Ю. Щирий українець: гуморески / Ю. Вухналь. – Х.: ДВУ, 1930. – 30 с.
67. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Г.-Г. Гадамер // Герменевтика: Основи філософської герменевтики. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.
68. Гак Анатоль (Мартин Задека). На двох трибунах: Оповідання та фейлетони / А. Гак. – Новий Ульм – Філядельфія: Друкарня «Українських вістей», 1966. – 318 с.
69. Галан А. Міркування серйозні, не дуже серйозні і так собі.../ Анатоль Галан. – Філядельфія – Рочестер: Власна хата, 1971. – 178 с.
70. Галич М. Друкарка : оповідання / Марія Галич. – К. : Вид-во «Маса», 1927. – 104 с.
71. Галич О.А. Теорія літератури: підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв / за наук. ред. О. Галича. – К.: Либідь, 2001. – 448 с.
72. Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и жизни / Р. Гаман; [вступ. ст. М. Житомирського; пер. Я. Зунделовича]. – М.: Огиз – Изогиз, 1935. – 179 с.
73. Ган О. Трагедія Миколи Хвильового / О. Ган. – [Б.м.]: Вид-во «Прометей», [б.р.]. – 77 с.

- 74.Гарт : літературно-художній та критичний журнал Всеукраїнської спілки пролетарських письменників / [ред. В. Коряк, І. Кулик та ін.]. – 1927. – №1–8; 1928–1931. – № 1–12; 1932. – № 3–6.
- 75.Гарт: альманах / Спілка пролетар. письмен. «Гарт». – Х.: ДВУ, 1924. – 177 с.
- 76.Гарт: альманах Київ. філії спілки пролетар. письмен. «Гарт» / за ред. Б.Червоного. – К.: ДВУ, 1925. – 192 с.
- 77.Гаспаров М.Л. Колумбово яйцо и строение новеллы / М. Гаспаров // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1973. – С. 130–132.
- 78.Гете И.-В. Собрание починений : В 10 т. – Т.6. Романы и повести / И.-В. Гете ; [пер. с нем., общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта]. – М.: Худ. лит., 1978. – 480 с.
- 79.Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа : Учеб. пособие / М. Гиршман. – М.: Высш. шк., 1991. – 160 с.
- 80.Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича : [монографія] / Мар'яна Гірняк. – Львів : Літопис, 2008. – 284 с.
- 81.Гладка І.С. Сильові домінанти творчості Гната Михайличенка: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / І.С. Гладка; Одес. нац. ун-т ім. І.І. Мечникова. – Одеса, 2011. – 16 с.
- 82.Гнатюк М.М. Над текстами Івана Сенченка : [монографія] / М.М. Гнатюк. – К.: Наукова думка, 1989. – 109 с.
- 83.Гнатюк М.М. Юрій Яновський: текст і авантекст: [монографія] / М.М.Гнатюк. – Ніжин: ТОВ «Вид-во “Аспект-Поліграф”», 2006. – 328 с.
- 84.Гнідан О.Д. Василь Стефаник: Життя і творчість : [посібник для вчителя] / О.Д. Гнідан. – К.: Рад. школа, 1991. – 222 с.
- 85.Головко А. Твори в 4 т. / А. Головко. – К.: Дніпро, 1967. – . – Т. 1. – 500 с.

- 86.Голота П. Аль-Кегаль : оповідання / Петро Голота. – Х.: «Наукова думка», 1929. – 32 с.
- 87.Гончар О. Твори: в 12 т. / О.Т. Гончар / [редкол. М.Г. Жулинський та ін.]. – К.: Наукова думка, 2001 – . – Т. 8: Мала проза. Коментарі / [упоряд. та комент. Н.Г. Балашової]. – 2009. – 496 с.
- 88.Гордієнко Д. Поламані люди : оповідання / Дмитро Гордієнко; [2-ге вид.]. – Х.–Одеса: ДВУ, 1930. – 216 с.
- 89.Гордієнко К. Харчевня «Розвага друзів» : оповідання / К. Гордієнко. – Х.: Укр. робітник, 1926. – 32 с.
- 90.Городяненко В.Г. Соціологія : [підручник] / за ред. В.Г. Городяненка. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 544 с.
- 91.Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка / Григорій Грабович. – К.: Основи, 1997. – 604 с.
- 92.Гренжа-Донський В.С. Твори [Текст] : у 2 т. / Василь Гренжа-Донський; [упоряд., підгот. текстів та передм.: З. Гренжа-Донська]. – Ужгород, «Карпати», 2004. – . – Т. 2: Сини верховини. – 2004. – 462 с.
- 93.Гринюк Н. В глупу ніч / Н. Гринюк, П. Загоруйко // Червоний шлях. – 1927. – № 3. – С. 61–66.
- 94.Гуменна Д. Жадоба: оповідання / Докія Гуменна. – Нью-Йорк: Об'єднання укр. письменників «Слово», 1959. – 217 с.
- 95.Гуменна Д. Куркульська вілія : [збірка новел] / Докія Гуменна. – Зальцбург, 1946. – 43 с.
- 96.Гуменна Д. Листи із Степової України / Докія Гуменна // Плуг. – 1928. – №10. – С. 40–57.
- 97.Гуменна Д. Чотири сонця : [оповідання і новелі] / Докія Гуменна. – Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1969. – 247 с.
- 98.Гуцало Є.П. Люди серед людей: оповідання / Євген Гуцало. – К.: Вид-во ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1962. – 246 с.

99. Гуцало Є.П. Твори в 5 т. / Є.П. Гуцало. – К.: Дніпро, 1996. – . – Т. 1: Оповідання, новели / [вступ. сл. В. Плюща]. — 454 с.
100. Гедзь Ю. Автор Троянденко : гуморески / Ю. Гедзь. – Х., 1927. – 64 с.
101. Гедзь Ю. Завзятий середняк / Ю. Гедзь; [вид. 2-ге]. – Х.: ДВУ, 1930. – 26 с.
102. Данькевич Ю.В. Художня проза Гео Шкурупія: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» / Ю.В.Данькевич; Харків. нац. ун-т імені В. Каразіна. – Харків, 2008. – 20 с.
103. «Дванадцятка»: Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття : антологія урбаністичної прози / [авт. проекту; вступ. слово В.Габора]. – Львів: Піраміда, 2006. – 344 с.
104. Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. / Іван Денисюк. – Львів: [б.м.], 2005. – . – Том 1: Літературознавчі дослідження. Книга 1. — 2005. – 432 с. – [У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка].
105. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / Іван Денисюк. – К.: Вища школа, 1981. – 214 с.
106. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947) / В.Державин // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн / [упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко]. – К.: Рось, 1994. – . – Кн. 3. – 1994. – С. 575–596.
107. Дикий А. Кирило Стрюк : [оповідання] / Антін Дикий. – К.: Книгоспілка, 1930. – 48 с.
108. Дикий А. Оповідання / Антін Дикий. – Х.: Література і мистецтво, 1932.– 87 с.
109. Дмитренко В.І. Творчість митців об'єднання «Ланка»–МАРС у літературному процесі першої третини ХХ століття: аспекти перцепції та рецепції : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук :

- спец. 10.01.01 «Українська література» / В.І. Дмитренко ; Київ. нац. ун-т ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2009. – 33 с.
110. Дніпровський І. До Аркадія Любченка / Іван Дніпровський // Березіль. – 1995. – № 3–4. – С. 172–175.
111. Дніпровський І. Твори: у 3 т. / Іван Дніпровський. – Т. 1. – Харків-Полтава, 1933. – 144 с.
112. Дніпровський І. Твори: у 3 т. / Іван Дніпровський. – Т. 2. – Харків-Полтава, 1932. – 156 с.
113. Довженко О. П. Твори в п'яти томах / О.П. Довженко ; [упоряд. Ю.Солнцева, приміт. К. Волинського]. – К.: «Дніпро», 1983. – . – Т. 3. – 1984. – 362 с.
114. Домонтович В. Проза: Три томи / В.Домонтович ; [ред. й супровідна стаття Ю. Шевельова]. – Нью-Йорк: «Сучасність», 1988. – . – Том перший. – 517 с. – (Бібліотека «Прологу» і «Сучасности», ч. 178).
115. Домонтович В. Проза. Три томи / В. Домонтович ; [ред. й супров. ст. Ю.Шевельова]. – Нью-Йорк: «Сучасність», 1988. – . – Том третій. – 558 с. – (Бібліотека «Прологу» і «Сучасности», ч. 180).
116. Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Д. Донцов. – Львів: Книгозбірня Просвіти, 1991. – 295 с.
117. Дончик В.Г. Доля української літератури – доля України: монологи й полілоги / Віталій Дончик. – К.: Грамота, 2011. – 640 с. – («Бібліотека Шевченківського комітету»).
118. Дончук З. Десята: Збірка оповідань / Зосим Дончук. – Філядельфія: накладом автора, 1968. – 220 с.
119. Дончук З. Чорні дні / Зосим Дончук. – Буенос-Айрес–Філядельфія: «Перемога», 1952. – 140 с.
120. Досвітній О.Ф. Твори: у 2 т. / Олесь Досвітній; [упоряд. В.О. Косенко]. – К.: Дніпро, 1991. – . – Т. 2: Роман. Повісті. Оповідання. – 1991. – 587 с.

121. Дрозд В.Г. Вибрані твори: у 2 т. / В.Г. Дрозд. – К.: Рад. письм., 1989. – . – Т. 1: Оповідання. Романи. – 1989. – 462 с.
122. Дубина М.М. Проблеми становлення й тенденції розвитку малої прози Західної України (20–30-і рр. ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / М.М.Дубина. – К., 1997. – 50 с.
123. Дудко Ф. Дівчата очайдушних днів : [оповідання] / Ф. Дудко. – Львів : [б.в.], 1937. – 189 с. – (Бібліотека «Діла» ; ч.17).
124. Дудко Ф. Заметіль : [оповідання] / Ф. Дудко. – Авгсбург: [б.в.], 1948. – 123 с.
125. Дузь І.М. Остап Вишня : нарис про творчість / І.М. Дузь. – К.; Одеса: Вища школа, 1989. – 180 с.
126. Дукин М.В. Матиола. Оповідання / М.В. Дукин. – К.: Рад. письменник. – 1960. – 283 с.
127. Еллан В. Наші дні / В. Еллан [Блакитний]. – Х.: ДВУ, 1925. – 36 с.
128. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; перекл. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
129. Епik Г. Твори : у 3 т. / Григорій Епik. – Х.: ЛіМ, 1933. – . – Т. 3 : Оповідання – 1933. – 254 с.
130. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : [учебное пособие]. – 3-е изд. / А.Б. Есин. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
131. Єременко О.В. Літературний образ у силовому полі синкретизму (на матеріалі української прози другої половини ХІХ – початку ХХ ст.) : [монографія] / О.В. Єременко. – К.: Вид-во «Свшан-зілля», 2008. – 320 с.
132. Єфремов С.О. Історія українського письменства / Сергій Єфремов ; [ред. і передм. М.К. Наєнка]. – К.: Femina, 1995. – 688 с.

133. Женетт Ж. Введение в архитекст / Ж. Женетт // Фигуры: в 2 т. / [пер. с фр. Е. Васильевой и др.; общ. ред. С. Зенкина]. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – . – Т. 2. – 1998. – 472 с.
134. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды / В.М. Жирмунский. – М.: Наука, 1977. – 407 с.
135. Життя й революція / щомісячний журнал громадського життя, літератури і науки. – 1926. – 1, 2-3, 4, 9, 10, 11, 12; 1927. – № 4, 5, 6; 1928. – № 1, 7, 8, 9, 10, 11, 12; 1929. – № 4 – 12.
136. Жулинський М.Г. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини) / М.Г. Жулинський. – К.: Дніпро, 1990. – 449 с.
137. Жулинський М.Г. Наближення : літературні діалоги / М.Г. Жулинський. – К.: Дніпро, 1986. – 278 с.
138. Жулинський М.Г. Слово і доля : [навч. посібник] / М.Г. Жулинський. – К.: А.С.К., 2002. – 640 с.
139. З порога смерті : Письменники України — жертви сталінських репресій / [авт. кол.: Бойко Л. та ін.; упоряд. О. Мусієнко]. — К.: Рад. письм., 1991. — Вип. перший. – 494 с.
140. Закарпатське оповідання ХХ століття : [антологія] / [упорядкув., передм., підготов. текстів, прим. та слов. П. Ходанич; післясл. В.Густі]. – Ужгород : Закарпаття, 2002. – 526 с.
141. Заливчий А. З літ дитинства : [новели з портретом і вступ. словом Г.Михайличенка] / Андрій Заливчий. – К.: Вид-во Укр. партії соц.-рев., 1919. – 32 с.
142. Захарчук І.В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму) : [монографія] / Ірина Захарчук. – Луцьк: Твердиня, 2008. – 404 с.
143. Західна Україна: часопис західноукраїнських письменників. – 1929. – №4; 1930. – № 1–12; 1931. – № 1–12; 1932. – № 1–12; 1933. – № 1–8.

144. Збірка українських новель / [вступ. ст. М. Глобенка]. – Нью-Йорк: Наукове т-во ім. Т. Шевченка, 1955. – 351 с.
145. Звичайна О. Миргородський ярмарок / Олена Звичайна. — Вінніпег: Тризуб, 1953. — 46 с.
146. Звичайна О. Оглянувшись назад...: [збірка оповідань і новел] / Олена Звичайна. – Мюнхен: Вид-во «Дніпрова хвиля», 1954. – 230 с.
147. Зеров М. Твори : у 2 т. / Микола Зеров. – К.: Дніпро, 1990. – . – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – 1990. – 614 с.
148. Ильин И.П. Постмодернизм : словарь терминов / И.П. Ильин. — М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384 с.
149. Іванисенко В.П. Народження стилю (Творча індивідуальність у поезії) / В.П. Іванисенко. – К.: Наукова думка, 1964. – 299 с.
150. Іванов П. Ніч і день : новели / Павло Іванов. – Х.–К.: ДБУ, 1930. – 224 с.
151. Іванов П. Проклятий телефон / Павло Іванов // Всесвіт. – 1926. – № 8. – С. 14–15.
152. Івченко М. Робітні сили: Новели. Оповідання. Повісті. Роман / Михайло Івченко; [упорядк. С.А. Гальченка і В.О. Мельника; передм. В. Мельника]. – К.: Дніпро, 1990. – 823 с.
153. Ільницький М.М. На перехрестях віку: у 3 кн. / М. Ільницький. – К.: ВЦ «Києво-Могилянська академія», 2008 – . – Кн. 1. – 2008. – 838 с.
154. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький; [пер. з англ. Р. Тхорук]. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
155. Ірчан М.Д. Вибрані твори : в 2-х т. / М.Д. Ірчан. – К.: Держлітвидав УРСР, 1958. – . – Т. 2. – 466 с.
156. Історія української літератури ХХ століття : підручник для студ. гуманіт. спец. вузів: у 2 кн. / ред. В.Г. Дончик. – К.: Либідь, 1998. – . – Кн. 1: Перша половина ХХ століття / В.П. Агеєва [та ін.]. – 1998. – 464 с.

157. Історія української літератури ХХ століття : підручник для студ. гуманіт. спец. вузів: У 2 кн. / ред. В.Г. Дончик. – К.: Либідь, 1998. – . – Кн. 2: Друга половина ХХ століття / В.П. Агеєва [та ін.]. – 1998. – 456 с.
158. Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст.: У 2 кн.: [підручник] / за ред. проф. О.Д. Гнідан. – К.: Либідь, 2005. – . – Кн. 1. – 2005. – 624 с.
159. Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен; [упоряд. Р. Мельників]. – 2-ге вид., доп. – К.: Смолоскип, 2009. – 768 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).
160. Кавун Л.І. Літературне об'єднання ВАПЛІТЕ й художньо-естетичні шукання в українській прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.01.01, 10.01.06 «Українська література», «Теорія літератури» / Л.І. Кавун; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2007. – 35 с.
161. Кавун Л.І. «М'ятежні» романтики вітаїзму : проза ВАПЛІТЕ / Л.І.Кавун. – Черкаси: Брама-Україна, 2006. – 328 с.
162. Каган М.С. Філософія культури / М. Каган. – СПб: Петрополис, 1996. – 416 с.
163. Казанова О.В. Новелістика В. Стефаніка і родо-жанрові особливості української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О.В. Казанова. – Одес. нац. ун-т імені І.І. Мечникова. – Одеса, 2008. – 19 с.
164. Калініченко О.В. Новели В. Підмогильного: жанрово-стильова своєрідність : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О.В. Калініченко ; Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. — Х., 2001. — 17 с.

165. Калита О.М. Засоби іронії в малій прозі (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : [монографія] / Оксана Калита. – К.: Вид-во НПУ ім. М.П.Драгоманова, 2013. – 238 с.
166. Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение (Literary Theory: A Very Short Introduction) / Дж. Каллер ; [пер. с англ. А. Георгиев]; Oxford. – М. : ООО «Издательство АСТ» : ООО «Издательство Астрель», 2006. – 160 с.
167. Капельгородський П. Гей, не дивуйте... (жовтневі гуморески) / Пилип Капельгородський. – Х. Плужанин, 1927. – 32 с.
168. Капельгородський П. Прейскурант отця Максима / Пилип Капельгородський. – Х.: Плужанин, 1929. – 32 с.
169. Капленко О.М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / О.М. Капленко; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2005. – 20 с.
170. Качура Я. Без хліба : [оповідання] / Яків Качура. – К.: Маса, 1927. – 120 с.
171. Качура Я. Непі : [оповідання] / Яків Качура. – Х.: Книгоспілка, 1926. – 120 с.
172. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / Ігор Качуровський. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2005. – 376 с.
173. Квартали : альманах перший : [Без ґрунту (Г. Коцюба); За пустелями сіл (О. Копиленко); Інженери (І. Сенченко)]. – Х.: Вид-во «Червоний шлях», 1924. – 180 с.
174. Квятковский А.П. Поэтический словарь / А. Квятковский; [науч. ред. И.Роднянская]. — М.: Сов. энцикл., 1966. — 376 с.
175. Керницький І.С. Святоіванські вогні / Іван Керницький. – Львів: «Каменярь», 1991. – 146 с.

176. Кириленко І. Таких багато : [оповідання] / Іван Кириленко. – Полтава–Х.: Вид-во «Молодий більшовик», 1923. – 32 с.
177. Клен Ю. Твори : у 4 т. / Юрій Клен. – Торонто, Канадська фундація ім. Ю. Клена, 1960. – . – Т. 3. / [за ред. Є. Маланюка]. – 221 с.
178. Клюев Е.В. Речевая коммунікація. Успешность речевого взаимодействия : [монографія] / Е.В. Клюев. – М.: РИПОЛ Классик, 2002. – 320 с.
179. Коваленко Л. Дві краси : новели / Людмила Коваленко. – Торонто: Вид-во «Ми і світ», 1965. – 112 с.
180. Ковалів Ю.І. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі : [монографія] / Ю.І. Ковалів. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – 191 с.
181. Ковалів Ю.І. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. : [підручник] : у 10 т. / Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – . – Т. 3: Усподіваннях і трагічних зламах. – 2014. – 472 с. – (Серія «Альма-матер»).
182. Ковтун І. Червоні паростки / І. Ковтун. – Х.: ДВУ, 1925. – 32 с.
183. Кодак М.П. Микола Хвильовий як митець-психолог : [монографія] / М.П.Кодак. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. – 196 с.
184. Кодак М.П. Поетика як система : [літ.-крит. нарис] / Микола Кодак ; 2-ге вид., доповнене. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
185. Колінько О.П. Українська і російська модерністська новела рубежу ХІХ – ХХ ст. (типологічний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Олена Колінько; Київ. нац. ун-т ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2013. – 38 с.
186. Коломієць О.В. Художня творчість Докії Гуменної : [посібник] / Олена Коломієць. – К.: Університет «Україна», 2010. – 211 с.
187. Копиленко О. Буйний хміль / О. Копиленко. – Вид. 4-те. – [б.м.]: Рух, 1932. – 224 с.

188. Копиленко О. Кара-Круча. «Сальто-Мортале» / О. Копиленко. – Х.: Укр. робітник, 1925. – 32 с.
189. Копиленко О. Твердий матеріал : [оповідання] / О. Копиленко. – Х. : Книгоспілка, 1928. – 232 с.
190. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : [монографія] / Нонна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
191. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису : [монографія] / Дорота Корвін-Пйотровська; [пер. З. Рибчинська]. – Львів: Літопис, 2009. – 208 с.
192. Косач Ю. Ноктюрн b-moll : [новели] / Юрій Косач. — Аугсбург: Вид-во «Наше життя». — 1945. — 30 с.
193. Косинка Г.М. Гармонія : [Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку] / Г. Косинка; [упоряд., авт. приміт. Т.М. Мороз-Стрілець; авт. передм. Г.М. Штонь]. – К.: Дніпро, 1988. – 605 с.
194. Косинка Г. Фавст із Поділля / Григорій Косинка ; ред. і передмова Б.Кравціва. – Нью-Йорк: Укр. народний університет, 1955. – 97 с.
195. Коссак Е. Екзистенціалізм в філософії и літературе / Ежи Коссак; [пер. с польск. Э. Гессен]. – М.: Политиздат, 1980. – 360 с.
196. Костюк В.І. Поетика фрагменту і художня цілісність твору : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / В.І. Костюк; НАН України, Ін-т літ-ри НАН України. – К., 2000. – 18 с.
197. Костюк Г. У світі ідей і образів: Вибране : Критичні та історико-літературні образи / Г. Костюк. – Нью-Йорк: Вид-во «Сучасності», 1983. – 537 с.
198. Котко К. Обличчям до спини / Кость Котко. – Х.: Плужанин, 1927. – 32 с.
199. Котко К. Сто годин на добу / Кость Котко. – Х.: Вид-во «Пролетарій», 1928. – 92 с.

200. Коцюба Г. На межі (чотири новели) / Гордій Коцюба. — Х.: Шлях освіти, 1924. — 36 с.
201. Коцюба Г. Свято на буднях (та інші оповідання) / Гордій Коцюба. — Х.: Книгоспілка, 1927. — 150 с.
202. Крижанівський П.С. У Вовколігві / Петро Крижанівський. — Х.: Книгоспілка, 1929. — 16 с.
203. Кудрина М.В. Жанровая структура рассказа: дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.08 «Теория литературы» / Мария Кудрина — М.: РГГУ, 2003. — 291 с.
204. Кузнецов Ю.Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – ХХ ст. : проблеми естетики і поетики : [монографія] / Ю.Б. Кузнецов. — К. : Зодіак-Еко, 1995. — 304 с. — [У надзаг.: НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка].
205. Кундзіч О. Село Вовче / Олекса Кундзіч. — Х.: ДВУ, 1927. — 78 с.
206. Купчинський Р. Невиспівані пісні: Вибрані лірика і проза / Р.Купчинський. — Нью-Йорк: В-во Пластова Ватага «Бурлаки», 1983. — 124 с.
207. Курганов Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. — СПб: Академический проект, 1997. — 123 с. — («Современная западная русистика»).
208. Лавренко М. Два колоски: збірка оповідань із років Великої Трагедії українського народу 1932–1933 років / М. Лавренко. — Нью-Йорк: Вид-во «Рідний край», 1972–1973. — 304 с.
209. Лавріненко Ю.А. Розстріляне Відродження: Антологія 1917 – 1933 : [поезія – проза – драма – есей] / Юрій Лавріненко; [підгот. тексту, редак. і передмова М.К. Наєнка]. — К.: ВЦ «Просвіта», 2001. — 794 с.
210. Лаврісюк Ю.А. Дискурс неореалістичної прози Олекси Слісаренка (жанрово-стильові модифікації) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ю.А. Лаврісюк; Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. — К., 2008. — 16 с.

211. Ласло Э. Век бифуркации. Постигание изменяющегося мира / Эрвин Ласло; [пер. Ю.А. Данилова, предисл. И. Пригожина] // Путь. – 1995. – № 1. – С. 3–129.
212. Ласло-Куцюк М. Питання української поетики / Магдалена Ласло-Куцюк. – Бухарест: Вид-во Бухарест. ун-ту, 1974. – 210 с.
213. Латышева В.А. События 1917 г. как бифуркация в истории / В.А.Латышева // Працы гістарычнага факультэта БГУ: [наук. зб.]. – Вып. 4. / рэдкал. У.К. Коршук (адк. рэд.). – Мінск: БДУ, 2009. – С. 277–282.
214. Ле І. Новели / І. Ле. – К. : Молодий більшовик, 1936. – 398 с.
215. Лебедев С.А. Философия науки: Словарь основных терминов / С.А.Лебедев. — М.: Академический Проект, 2004. — 320 с. — (Серия «Gaudeamus»).
216. Лебединець М. Вікно розчинене : новельки / М. Лебединець. – Х: ДВУ, 1922. – 48 с.
217. Левицька Н.Є. Принципи характеротворення в новелістиці Ю. Липи : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н.Є. Левицька; Київ. нац. ун-т ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2008. – 20 с.
218. Леденева В.В. Идиостиль: (К уточнению понятий) / В. Леденева // Филологические науки. – 2001. – № 5. – С. 36–41.
219. Лейдерман Н. Л. Теория жанра / Наум Лейдерман. – Екатеринбург: Ин-т филолог. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. – 904 с.
220. Лейтес А. Десять років української літератури (1917–1927) : у 2 т. / А.Лейтес, М. Яшек. – Х.: ДВУ, 1928. – . – Т. I. Біо-бібліографічний / [За заг. ред. С. Пилипенка]. – 1928. – 676 с.
221. Лейтес А. Десять років української літератури (1917–1927) : у 2 т. / А.Лейтес, М. Яшек. – Мюнхен, 1986. – . – Т. II. Організаційні та ідеологічні

- шляхи української радянської літератури / [За заг. ред. С. Пилипенка]; [репринт. вид.] – 440 с.
222. Лейтес А. Шляхи до роману / А. Лейтес // Всесвіт. – 1926. – № 8. – С.10–11.
223. Лексикон загального та порівняльного літературознавства : [за ред. А.Волкова та ін.]. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
224. Ленська С.В. Духовний потенціал «Щоденників» та «Записників» Григора Тютюнника / С.В. Ленська // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць: [Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка] – Вип. 31. – Частина 1. – К.: Твім Інтер, 2008. – С. 240–248.
225. Ленська С.В. Експресіоністичність стилю малої прози М. Хвильового / С.В. Ленська // Філологічні науки : зб. наук. праць / Полтавський нац. пед. ун-т ім. В.Г. Короленка. – Полтава: ПНТУ, 2012. – Вип. 12. – С. 37–44.
226. Ленська С.В. Естетика експресіонізму у малій прозі В. Підмогильного / С.В. Ленська // Таїни художнього тексту (до проблем поетики тексту) : [зб. наук. праць] / Н.І. Заверталюк (наук. ред.) [та ін.]. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2011. – Вип. 12. – С. 165–170.
227. Ленська С.В. Жанрова специфіка малих епічних форм у теоретико-літературознавчому дискурсі / С.В. Ленська // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія літературознавство. – Х.: ХДПУ, 2013. – Вип. 4 (76). – Частина друга. – С.85–93.
228. Ленська С.В. Жанрові ознаки малої прози в теоретичній інтерпретації Майка Йогансена // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Літературознавство. – 2012. – Вип. 3 (71). Частина друга. – С. 105–114.
229. Ленська С.В. Забуті сторінки української прози 1920-х років (К.Анищенко, Г. Коцюба, О. Громів, С. Стеценко) / С.В. Ленська // Соборність : [Міжнародний літературно-публіцистичний часопис

- українських письменників]. – 2013. – № 3–4 (48–49). Жовтень – грудень. – С. 190–201.
230. Ленская С.В. Забытая украинская малая проза 1920-х годов / С.В.Ленская // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» / [гл. ред. Н.В.Барковская]. – Екатеринбург, 2013. – № 2. – С. 118–128. – (Серия «Русская литература XX – XXI веков: направления и течения»; Вып. 14).
231. Ленська С.В. «Запах революції» в українській малій прозі 1920-х років / С.В. Ленська // Сучасні літературознавчі студії. Дискурс смаку в літературі і культурі: [зб. наук. праць] / [гол. ред. В.І. Фесенко]. – К.: ВЦ КНЛУ, 2012. – Вип. 9. – С. 270–282.
232. Ленська С.В. Інонаціональний контекст у малій прозі Віктора Домонтовича / С.В. Ленська // Вісник Черкаського університету. Серія філологічні науки. – 2014. – № 5 (298). – С. 37–42.
233. Ленська С.В. Інтертекстуальний простір новелістики Ф. Дудка (на прикладі збірки «Заметіль») / С.В. Ленська // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія : [збірник наукових праць]. – Маріуполь, 2014. – Вип.10. – С.49–54.
234. Ленська С.В. Інтертекстуальні зв'язки малої прози Миколи Хвильового з зарубіжною літературою (на прикладі «Вступної новели» й «Арабесок») / С.В. Ленська // Філологічні науки. Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка. – Полтава: ПНПУ, 2012. – Вип. 11. – С. 15–20.
235. Ленська С.В. Комічно-сатиричний модус художності як форма реалізації авторської позиції (на прикладі творів О. Вишні і В. Чечвянського) / С.В.Ленська // Мова. Свідомість. Концепт : [зб. наук. праць] / відп. ред. О.Г.Хомчак. – Мелітополь: Вид. Мелітопольськ. міськ. друкарні, 2013. – Вип. 3. – С. 149–155.

236. Ленська С.В. Майстерність художньої деталі в оповіданнях Ю.Мушкетика / С.В. Ленська // Філологічні науки. Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка. – Полтава: ПНПУ, 2010. – Вип. 2 (5). – С. 3–7.
237. Ленська С.В. Микола Хвильовий та Іван Дніпровський: стратегії творчої взаємодії / С.В. Ленська // Вісник Харківського національного університету імені В. Каразіна. Серія «Філологія». – № 1078. – Вип. 68. – Х., 2013. – С. 56–60.
238. Ленська С.В. Модерні стратегії урбаністичного дискурсу в малій прозі 1920-х рр. (П. Вірин, Л. Чернов (Малошийченко), П. Іванов) / С.В. Ленська // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2013. – № 22 (281) листопад. – Ч. II. – С. 213–220.
239. Ленська С.В. Морально-етичні та художні пошуки у малій прозі Григора Тютюнника і Василя Шукшина / С.В. Ленська // Бахмутський шлях / [гол. ред. В. Семистяга]. – 2011. – № 1/2 (60/61). – С. 160–166.
240. Ленська С.В. Образ дітей війни у творчості Гр. Тютюнника, В. Близнеця, М. Вінграновського / С.В. Ленська // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / [відп. ред. В.А.Зарва]. – Бердянськ: БДПУ, 2009. – Вип. XXI. – С. 333–340.
241. Ленська С.В. Образ міста у малій прозі М. Хвильового / С.В. Ленська // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 24 (235). Грудень. – С. 188–196.
242. Ленська С.В. Оповідання і новела: проблема жанрової диференціації і дифузії / С.В. Ленська // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Літературознавство. – Харків: ППВ «Нове слово», 2012. – Вип. 4 (72). – С. 66–74.
243. Ленская С.В. Проблема размывания жанровых границ в малых эпических жанрах (на материале украинской новеллистики «расстрелянного возрождения») / С.В. Ленская // Пространство литературы: контексты и

- проблема границ: [Материалы научно-практической конференции словесников] / ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т». – Екатеринбург, 2013. – С. 41–46.
244. Ленська С.В. Семантика побуту в малій прозі М. Хвильового / С.В.Ленська // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. статей ; [гол. ред. В.А.Зарва]. – Бердянськ : БДПУ, 2012. – Вип. XXVI. – Ч.2. – С. 83–91.
245. Ленська С.В. Синтез искусств в новеллистике М. Хвильового / С.В.Ленская // Литература в искусстве, искусство в литературе – 2013: [сб. науч. статей] / [редкол.: П.А. Моисеев, Н.А. Полякова, А.С. Черноусова]; Перм. гос. акад. искусства и культуры. – Пермь, 2013. – С. 218–224.
246. Ленська С.В. Синтетичність стилю новелістики Г. Косинки / С.В.Ленська // Мова і культура : [Наук. журнал]. – К.: ВД Дмитра Бураго. – 2011. – Вип. 14. – Т. II (148). – С. 288–293.
247. Ленська С.В. Стильовий синтез в українській малій прозі 1920-х рр. / С.В. Ленська // Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай: да 900-годдзя Кірыла Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнкі : матэрыялы XI Міжнар. навук. канф., Мінск, 24–26 кастр. 2013. – У 2 ч. – Ч.1 / [пад рэд. Т.П.Казакавай]. – Мінск: РІВШ, 2013. – С. 328–333.
248. Ленська С.В. Стильові стратегії малої прози І. Дніпровського / С.В.Ленська // Літературознавчі студії / [Київський національний університет імені Тараса Шевченка]. – 2013. – Вип. 39. – Частина 2. – С.103–115.
249. Ленська С.В. Стратегії розвитку жанрових структур в українській малій прозі 1920-х років / С.В. Ленська // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – Серія: Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2013. – № 1(24). – С. 12–16.

250. Ленська С.В. Сюжетно-композиційні особливості новелістики С.Пилипенка / С.В. Ленська // Мова і культура : [Науковий журнал]. – К.: ВД Дмитра Бураго, 2012. – Вип. 15. – Т. V (159). – С. 285–292.
251. Ленська С.В. Трагічність і комічність кохання в новелістиці С.Пилипенка / С.В. Ленська // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст.; [гол. ред. В.А.Зарва]. – Бердянськ: БДПУ, 2013. – Вип. XXVII. – Ч. 4. – С. 97–107.
252. Ленская С.В. Украинская литература 1920–1930-х годов в аспекте синергетического похода / С.В. Ленская // Вестник БарГУ. Серия «Педагогические науки. Психологические науки. Филологические науки»; Барановичский государственный университет, Беларусь. – Барановичи: Изд. БарГУ, 2013. – Вып. 1. – С. 114–121.
253. Ленская С.В. Украинская новеллистика «расстрелянного возрождения»: проблема размывания жанровых границ в малой прозе / С.В. Ленская // Политическая лингвистика : [науч. журнал Уральского гос. пед. ун-та. – 2013. – № 1 (43). – С. 164–169.
254. Ленська С.В. Функції біблійного компоненту в структурі оповідання В.Домонтовича «Апостоли» і новели В. Русальського «Сміх Іскаріота» / С.В. Ленська // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Літературознавство. – 2014. – Вип. 2 (78), частина перша. – С. 59–72.
255. Ленська С.В. Хаографія перехідної доби (на матеріалі української і російської новелістики першої третини ХХ ст.) / С.В. Ленська // Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки. – 2012. – № 25 (238). – С. 140–145.
256. Ленская С.В. Элементы сюрреализма в украинской новеллистике 1920-х гг. (А. Заливчий, Г. Михайличенко, И. Днепровский) / С.В. Ленская // Вестник БарГУ. Серия «Педагогические науки. Психологические науки.

- Филологические науки» / Барановичский государственный университет, Беларусь. – Барановичи: Изд. БарГУ, 2014. – Вып. 2. – С. 80–86.
257. Ленская С.В. Элементы экспрессионистической поэтики в украинской новеллистике 1920-х годов / С.В. Ленская // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2014. – № 1. – С. 65–69.
258. Лесин В.М. Словник літературознавчих термінів / В.М. Лесин, О.С.Пулинець ; вид. 3-є, перероб. і доп. – К.: Рад. школа, 1971. – 203 с.
259. Липа Ю.І. Нотатник / Юрій Липа; [упоряд., вступ. ст. Л. Череватенка]. – К.: Укр. Світ, 2000. – 296 с.
260. Лисенко-Ковальова Н.В. Мистецький Український Рух: модернізація літературної традиції і модернізм : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н.В. Лисенко-Ковальова; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2005. – 19 с.
261. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А.Н.Николюкина]. — М.: НПК «Интелвак», 2001. – 799 с. – 1600 стб.
262. Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : учеб. пос. / [Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др.; под редакцией Л.В. Чернец]. – М.: Академия, 1997. – 337 с.
263. Літературний ярмарок : альманах-місячник. – Х.: Вид-во ДВУ, 1929. – Кн. 1 (131) – 12 (142).
264. Літературознавча енциклопедія : [у 2 т.] / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – . – (Серія «Енциклопедія ерудита»). Т. 1: А (аба) – Л (лямент). – 2007.– 608 с.
265. Літературознавча енциклопедія : [у 2 т.] / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – Т.2. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – . – (Серія «Енциклопедія ерудита»). Т. 2: М (Маадай-Кара) – Я (я-форма). – 2007. – 624 с.
266. Літературознавчий словник-довідник / [Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін.]. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. – (Серія «Nota bene»).

267. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Юрий Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14–285.
268. Лотман Ю. Текст в тексте / Ю. Лотман // Труды по знаковым системам. Сб. XIV. – Тарту: Изд. Тартуского ун-та, 1981. – С. 3–36.
269. Луков В. Жанры и жанровые генерализации / В. Луков // Проблемы филологии и культурологии. – 2006. – № 1. – С. 141–148.
270. Луцак С.М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ–ХХ ст.) : [монографія] / Світлана Луцак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 397 с.
271. Любченко А.П. Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник / А.П.Любченко ; упоряд., авт. післямови В.А. Любченко; авт. передм., комент., приміт. І.Л. Михайлин. – Х.: Основа, 2005. – 464 с.
272. Майський М. Злочин старого майстра : [оповідання] / Михайло Майський. – Х. –К.: Молодий більшовик, 1931. – 40 с.
273. Майський М. Учитель Вагута / Михайло Майський // Всесвіт. – 1925. – № 7. – С. 14–16.
274. Майфет Г. Природа новели / Г. Майфет. – Х.: ДВУ, 1928. – . – Зб. 1. – 167 с.
275. Майфет Г. Природа новели / Г. Майфет. – Х.: ДВУ, 1929. – . – Зб. 2.– 343 с.
276. Мафтин Н.В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: стильові та ідейні парадигми : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н.В.Мафтин; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2009. – 40 с.
277. Мафтин Н.В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконкїсти : [монографія] / Н.В. Мафтин. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного ун-ту ім. В.Стефаніка, 2008. – 356 с.

278. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології : [монографія] / Л.В. Мацевко-Бекерська. – Львів: Сплайн, 2008. – 408 с.
279. Мацько В.П. Концепція людини і світу в українській діаспорній прозі XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. доктора філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / В.П. Мацько; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2010. – 36 с.
280. Мацько В.П. Українська еміграційна проза XX століття [монографія] : / В.П. Мацько. – Хмельницький : ПП Дерепа І.Ж., 2009. – 388 с.
281. Медведев П.Н. [Бахтин М.М.] Формальный метод в литературоведении / П.Н. Медведев [М. М. Бахтин]. – М.: Лабиринт, 1993. – 207 с.
282. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы / Елеазар Мелетинский. – М.: Наука, 1990. – 278 с.
283. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский; [2-е изд., репринт.] – М.: «Языки русской культуры», 1995. – 407 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
284. Мельник І.В. Типи комунікативних стратегій / І.В. Мельник // *Studia Linguistica*. – 2011. – № 5. – С. 377–380.
285. Мельник В.О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. / В.О.Мельник. – К.: [б.в.], 1994. – 319 с. – [У надзаг.: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України].
286. Мельників Р. Літературні 1920-ті. Постаті : [нариси, образки, етюди] / Ростислав Мельників. – Х.: Майдан, 2013. – 256 с.
287. Мельників Р. Майк Йогансен: ландшафти трансформацій : [монографія] / Р. Мельників. – К.: Смолоскип, 2000. – 151 с.
288. Микитенко І. На сонячних гонах : [оповідання] / Іван Микитенко. – Х.: ДВУ, 1926. – 184 с.

289. Микитенко І.К. Зібрання творів: у 6 томах / І.К. Микитенко. – К.: Наукова думка, 1964. – . – Т. 1: Прозові твори. 1923–1930. – 459 с.
290. Мистецтво : літературно-мистецький тижневик української секції Всеукрліткома. – К., 1919. – Ч. 1 (травень); Ч. 2 (червень); Ч. 3 (червень); Ч. 4 (червень); Ч. 5–6 (липень); 1920. – Ч. 1 (квітень).
291. Мистецькі матеріали авангарду / [відпов. ред. В. Поліщук]. – Х.: [б.в.], 1929. – 160 с.
292. Михайличенко Г. Із циклу «Місто»: [післямова І. Приходько] / Г.Михайличенко // Березіль. – 1992. – № 9–10. – С. 88–97.
293. Михайличенко Г. Новелі / Гнат Михайличенко. – Х.: [б.в.], 1922. – 50 с.
294. Михайловська Н. Трагічні оптимісти: Екзистенційне філософствування в українській літературі ХІХ – першій половині ХХ ст. : [монографія] / Н.Михайловська. – Львів: Світ, 1998. – 212 с.
295. Мінько М.Г. Виселок у степу: роман, повісті, оповідання / М.Г.Мінько; [передм. М.П. Чабан]. – Дніпропетровськ: Січ, 2007. – 489 с.
296. Мовчан Р.В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : [монографія] / Раїса Мовчан. – К.: ВД «Стилос», 2008. – 544 с.
297. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика : [монографія] / М. Моклиця. – Вид. 2-ге, доп. і переробл. – Луцьк: «Вежа», 2002. – 390 с.
298. Молодняк: літературно-мистецький та громадсько-політичний ілюстрований журнал-місячник / [за ред. Ол. Громова та ін.]. – Х., 1927–1937. – № 1–12.
299. Мороз Л.З. Григір Тютюнник: нарис життя і творчості / Л.З. Мороз. – К.: Дніпро, 1991. – 208 с. – (Літературний портрет).
300. Мосендз Л. Людина покірна (Homo lenis) / Л. Мосендз. – 2-ге вид. – Вінніпег: Клуб приятелів української книжки, 1951. – 146 с.
301. Музагет : місячник літератури і мистецтва : орган Товариства укр. письмен. і митців. — К. : Сяйво, 1919. – № 1–3 (січень-лютий-березень). – 168 с.

302. Набитович І. Леонід Мосендз – лицар святого Грааля: творчість письменника в контексті європейської літератури : [монографія] / І.Набитович. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 220 с.
303. Наєнко М. Григорій Косинка: Літературно-критичний нарис / М. Наєнко. – К.: Рад. письменник, 1989. – 172 с.
304. Наєнко М.К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література / М.К. Наєнка. – [2-ге вид., зі змінами й доп.]. – К.: Вид. центр «Просвіта», 2000. – 382 с.
305. Назаревич Л.Т. Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури» / Л.Т. Назаревич; Тернопіл. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Т., 2008. – 20 с.
306. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили / Д.С.Наливайко. – К.: Мистецтво, 1981. – 288 с.
307. Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. / Д.С. Наливайко // Індивідуальні стилі українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття: [зб. наук. праць]. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 3-42.
308. Нарівська В.Д. Національний характер в українській літературі 50–70-х років ХХ століття / В.Д. Нарівська. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. держ. ун-ту, 1994. – 204 с.
309. Неживий О.І. Наукова біографія і творча спадщина Григора Тютюнника: джерелознавча і текстологічна проблематика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : 10.01.09 «Текстологія» / О.І. Неживий; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Львів, 2013. – 29 с.
310. Нижанківський Б. Вирішальні зустрічі : [оповідання] / Богдан Нижанківський; [упоряд., вступ. ст., післямова, ред. Б. Рубчака]. — К.; Нью-Йорк, 1995. — 286 с.

311. Нова генерація: журнал лівої формації мистецтв / [за ред. М. Семенка]. – Х.: ДВУ. – 1927. – № 1–3, 11, 12; 1928. – № 1–12; 1929. – № 1–12; 1930. – № 1–12.
312. Нова громада: двотижневий кооперативний літературно-мистецький та популярно-науковий журнал. – Х.: Книгоспілка, 1925. – Кн.1– 24; 1926. – Кн. 1, 3, 5, 11/12; 1927–1931. – Кн. 1-24.
313. Нямцу А. Літературні архетипи у світовому літературному контексті / А. Нямцу // *Sacrum і Біблія в українській літературі* / [за ред. І. Набитовича]. – Lublin: Ingvarr, 2008. – С.49–60.
314. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки) : [монографія] / Роман Олійник-Рахманний; [пер. з англ. Р. Харчук ; передм. Ф. Погребенника]. – К. : Четверта хвиля, 1999. – 230 с.
315. Орісію Т. Літературні пародії, шаржі, епіграми / Теодор Орісію. – [б.м.]: Рух, 1932. – 72 с.
316. Орлівна Г. Перед брамою / Галина Орлівна. – К.–Львів: Вид-во «Русалка», 1922. – 60 с.
317. Орлівна Г. Шляхом чуття / Галина Орлівна. – К.–Львів: Вид-во «Русалка», 1921. – 43 с.
318. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / С. Павличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
319. Панч П.Й. Муха Макар та його помилка / П.Й. Панч. – Х.: Вид-во «Гарт», 1932. – 87 с.
320. Панч П.Й. Солом'яний дим : [збірка оповідань] / П.Й. Панч. – 3-є вид. – Х.: Держвидав України, 1929. – 170 с.
321. Панч П. Твори / П. Панч. – К.: Рад. Письменник, 1953. – 696 с.
322. Патяк А. Закривавлене жито / Анатолій Патяк. – Х.: «Радянська література», 1933. – 30 с.

323. Пахаренко В.І. Українська поетика : [посіб. для студ. вищ. навч. закл.] / Василь Пахаренко. – 3-тє вид., допов. – Черкаси: Відлуння-Плюс, 2009. – 403 с.
324. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О.Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65–84.
325. Пашник О.В. Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20–30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец.: 10.01.01 «Українська література» / О.В.Пашник; Харківський національний ун-т ім. В.Н. Каразіна. — Х., 2006. — 19 с.
326. Пащенко М.В. Метафорична природа новели (структура, рецепція, концептуалізація) : [монографія] / М.В. Пащенко. – Одеса: Астропринт, 2009. – 296 с.
327. Первомайський Л. Оповідання / Л. Первомайський. – Х.–Одеса: Молодий більшовик, 1934. – 300 с.
328. Петренко Л.Я. Поетика експресіонізму в українській літературі 20–40-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Л.Я. Петренко; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2008. – 26 с.
329. Петровский М.А. Морфология новеллы [Електронний ресурс] / М.А.Петровский // *Arg Poetica*. Сборники подсекции теоретической поэтики / [Б.И. Ярхо, Л.И. Тимофеев и др.]. – М.: ГАН, 1927. – С. 69–100. – Режим доступу: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/sp6/sp6-012-.htm>. – Назва з екрана. – Дата звернення: 12.01.13.
330. Пилипенко С. Вибрані твори / Сергій Пилипенко; [упоряд., передм., прим. Р. Мельникова]. – К.: Смолоскип, 2007. – 887 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»)

331. Підмогильний В.П. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний; [вступ ст., упоряд. і примітки В.О. Мельника; ред. тому В.Г. Дончик]. – К.: Наук. думка, 1991. – 800 с. – («Бібліотека української літератури»).
332. Підмогильний В. Повстанці : нариси [Електронний ресурс] / Валер'ян Підмогильний. – Режим доступу: <http://ukrclassic.com.ua/katalog/p/pidmogilnij-valer-yan/449-valer-yan-pidmogilnij-povstantsi>. – Назва з екрана. – Дата звернення: 15.01.13.
333. Пізнюк Л.В. Еволюція художнього мислення Аркадія Любченка: від «романтики вітаїзму» до соцреалізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» / Л.В. Пізнюк; Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2002. – 17 с.
334. Плуг : літературний альманах: Збірник перший / [За ред. С. Пилипенка]. – Х.: ДВУ, 1924. – 218 с.
335. Плуг : літературний альманах: Збірник другий / [За ред. С. Пилипенка]. – Х.: ДВУ, 1926. – 295 с.
336. Плуг : літературний альманах: Збірник третій / [За ред. С. Пилипенка]. – Х.: ДВУ, 1927. – 548 с.
337. Плуг : літературно-художній місячник / [За ред. А. Головка, В. Мисика, С. Пилипенка і Т. Степового]. – 1928 – 1931. – № 1–12 ; 1932. – № 1–6.
338. Плуг: двотижневик Спілки селянських письменників / [За ред. С.Пилипенка]. Зб. 1. – Х., [б.м.], 1922–1927. – № 1–24.
339. Плужанин : літературно-художній, критичний місячник / [за ред. А.Головка, В. Мисика, А. Панова, С. Пилипенка і Т. Степового]. – 1925. – №1 –4, 6; 1926. – № 1–12; 1927. – № 1–8.
340. Поліщук В. Дмитро Борзяк і його новелістика / В. Поліщук // Слово і час. – 2002. – № 6. – С. 30–34.
341. Поліщук В. Козуб ягід: оповідання, афоризми, бризки мислі й творчості, стежки думок і алегорії людини, яку життя приперчило / Валер'ян Поліщук. – Х.: ДВУ, 1927. – 164 с.

342. Поліщук К. Вибрані твори / Клим Поліщук; [упоряд. В. Шевчук; передм. С. Яковенка]. – К.: Смолоскип, 2008. – 704 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).
343. Поліщук К. Жменя землі: Галицькі легенди / Клим Поліщук. – Львів–Київ: Вид-во «Русалка», 1921. – 47 с. – (Літературна бібліотека «Русалки». Вип. 10).
344. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М.Я.Поляков. – М.: Сов. писатель, 1986. – 479 с.
345. Пономарёва Е.В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов : [монографія] / Елена Пономарёва. – Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2006. – 452 с.
346. Попович М. Червоне століття : [монографія] / М. Попович. – К.: АртЕк, 2007. – 888 с.
347. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д.Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной, «Intrada», 2008. – 358 с.
348. Празька школа: хрестоматія прозових творів / [упоряд., передм. і прим. В. Просалова]. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2004. – 235 с.
349. Пригодій С.М. Літературний імпресіонізм в Україні та США : типологія та національні особливості : [навчальний посібник] / Сергій Пригодій. – К.: Нора-прінт, 1998. – 312 с.
350. «Прийшов, щоб не розлучатися...»: На пошану 70-річчя Григора Тютюнника : наук. збірник / [упоряд. М.М. Конончук]. – К.: Твім-інтер, 2005. – 328 с.
351. Проза про життя інших. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / [упоряд. В. Агеєва]. – К.: Факт, 2003. – 352 с. – (Літ. проект «Текст + контекст». Знакові літ. доробки та навколо них»).
352. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи : [монографія] / Віра Просалова. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.

353. Ревалд Д. История импрессионизма / Д. Ревалд; [пер. с англ. П.В.Мелковой; вступ. ст. и общ. ред. М.А. Бессоновой]. — М.: Республика, 1994. — 415 с.
354. Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистической композиции / А.А.Реформатский // Семиотика : [сб. статей] / [сост., вступ. статья и общ. ред. Ю.С. Степанова]. — М.: Радуга, 1983. — С. 557 – 565.
355. Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст.: [збірник наукових праць] / відп. ред. М.Т. Яценко. — К.: Наукова думка, 1986. — 294 с.
356. Розстріляне Відродження. Золоті сторінки української репресованої прози / [ред.-укл. О. Зав'язкін]. — Донецьк: ТОВ «ВКФ «БАО», 2009. — 368 с.
357. Романенко О.В. Людина і світ в українській літературі доби Розстріляного Відродження : [монографія] / О.В. Романенко. — К.: «Компанія ВАІТЕ», 2006. — 100 с.
358. Руднев В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. — М.: Аграф, 1997. — 384 с.
359. Русальський В. Сміх Іскаріота : [новели] / Володимир Русальський. — [б.м.]: Вид-во «Світ», 1947. — 91 с.
360. Руснак І.Є. «Я був повний Україною...» : художня історіософія Уласа Самчука : [монографія] / Ірина Руснак. — Вінниця: ДКФ, 2005. — 405 с.
361. Савченко З.В. «Романтика вітаїзму» (активний романтизм) в українській прозі першої половини XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / З.В. Савченко; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. — К., 1999. — 20 с.
362. Савченко Я. Поети й белетристи / Яків Савченко. — К.: ДВУ, 1927. — 191 с.
363. Самчук У. Кулак. Месники. Віднайдений рай: [роман; оповідання; новели] / У. Самчук ; [упоряд. О. Баган; передм. І. Руснак]. — Дрогобич: ВФ «Відродження», 2009. — 488 с. — (Серія «Вісниківська бібліотека»).

364. Сатира й гумор : альманах-декламатор : Гумореска, сатира, жарти, казки, сцени, нариси, монологи, діалоги, п'єси, оповідання : [проза] / [упоряд. В.Атаманюк]. – К.: Видання впорядника, 1927. – 272 с.
365. Свекла О. Подарунок і подяка : [оповідання] / Олександра Свекла. – Х.: ДВУ, 1927. – 88 с.
366. Свідзинський А.В. Синергетична концепція культури / А.В.Свідзинський. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2008. – 696 с.
367. Селянка України : ілюстрований двотижневик. – Х., 1924. – № 3, 4; 1925. – № 1–12; 1926–1930. – № 1–24; 1931. – № 1–8.
368. Семенова Н.В. Новелла и рассказ в отношении к национальной традиции / Н. Семенова // Текст и контекст: русско-зарубежные литературные связи XIX – XX вв. – Тверь, 1992. – С. 43–54.
369. Семенюк Г.Ф. «Ніколи не сміявся без любові»: штрихи до літературного портрета Остапа Вишні / Г.Ф. Семенюк. – К.: Б-ка українця, 2001. – 119 с.
370. Семенюк Г.Ф. Біля джерел / Г.Ф. Семенюк. – К.: Тов-во «Знання», 1989. – 48 с.
371. Сенгалевич М. Збірка оповідань / Маргарита Сенгалевич. – Х.: Гарт, 1932. – 96 с.
372. Сенченко І. Оповідання / І. Сенченко. – Х.: ДВУ, 1925. – 184 с.
373. Сенченко І.Ю. Оповідання. Повісті. Спогади / І.Ю. Сенченко; [упоряд. і приміт. М.М. Гнатюк; вступ. ст. і ред. тому В.С. Брюховецький]. – К.: Наук. думка, 1990. – 664 с.
374. Сидорова М.Ю. Грамматика художественного текста / М.Ю.Сидорова. – М.: Центр-М, 2000. – 416 с.
375. Симоненко В. Вибрані твори / Василь Симоненко ; [упоряд. А. Ткаченка і Д. Ткаченко]. – 2-ге вид. – К.: Смолоскип, 2012. – 852 с. (Серія «Шістдесятники»).

376. Симоненко В. На схрещених мечях : [вибрані твори] / В. Симоненко; [передм. О. Гончара, упоряд., післямова і комент. В. Костюченка]. – 2-ге вид. – К.: Пульсари, 2004. – 384 с.
377. Сіверська С.Ф. Наративні особливості автобіографічної прози кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / С. Сіверська. – Тернопіль, 2011. – 18 с.
378. Скляренко С. Оповідання про почуття / С. Скляренко. – К.–Х.: Держлітвидав, 1936. – 76 с.
379. Скобелев В.П. Поэтика рассказа / В. Скобелев. – Воронеж: Изд. Воронеж. ун-та, 1982. – 155 с.
380. Слісаренко О. Вибрані твори / Олекса Слісаренко ; [упоряд. В. Агєєва]. – К.: Смолоскип, 2011. – 872 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).
381. Слово : Література, мистецтво, критика, мемуари, документи : Збірник 1 / [вступ. ст.; гол. ред. Г. Костюк]. – Нью-Йорк: Об'єднання укр. письменників в екзилі «Слово», 1962. – 498 с.
382. Слово : Література, мистецтво, критика, мемуари, документи : Збірник 2 / [гол. ред. Г. Костюк]. – Нью-Йорк: Об'єднання укр. письменників в екзилі «Слово», 1964. – 399 с.
383. Слово : Література, мистецтво, критика, мемуари, документи : Збірник 3 / [гол. ред. Г. Костюк]. – Нью-Йорк: Об'єднання укр. письменників в екзилі «Слово», 1968. – 533 с.
384. Смілянський Л. Злочин бригадира : [оповідання] / Леонід Смілянський. – Х.–К.: ЛіМ, 1930. – 50 с.
385. Смирнов И. П. Олитературенное время: (Гипо)теория литературных жанров / Игорь Смирнов. – СПб.: Изд-во РХГА, 2008. – 264 с.
386. Смолич Ю. Неділі і понеділки : [оповідання] / Юрій Смолич. – Х.: ДВУ, 1927. – 132 с.

387. Смолій І. Дівчина з Вінниці : [оповідання] / Іван Смолій. – Регенсбург: «Укр. Слово», 1947. – 95 с.
388. Соколов А.Н. Теория стиля / А.Н. Соколов. – М.: Искусство, 1968. – 223 с.
389. Софронів-Левицький В. Бо війна війною. Збірка нарисів / В. Софронів-Левицький. – Львів–Київ, 1922. – 40 с.
390. Софронів-Левицький В. Липнева отрута : вибране / В. Софронів-Левицький. – Торонто, Вінніпег: Новий шлях, 1972. – 236 с.
391. Софронів-Левицький В. Під сміх війни: Нариси й оповідання / Василь Софронів-Левицький. – Львів–Київ: [б.м.], 1921. – 32 с.
392. Справа № 6852 Гордія Брасюка [Електронний ресурс] // Матеріали Державного архіву Запорізької області. – Режим доступу: <http://kozatskavarta.com.ua/?art=538>. – Назва з екрана. – Дата звернення: 09.09.13.
393. Стеблик В. Воронячі дні: оповідання, п'єса / В. Стеблик [Григорій Варавва]; [ред.-упоряд. Д. Чередниченко]. – К.: ПВП «Задруга», 2002. – 232 с.
394. Стельмах М. Твори в шести томах / М. Стельмах. – К.: Дніпро, 1972. – . – Т. 6 : Оповідання, листи. – 1973. – 511 с.
395. Степанова А.А. Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох / А.А. Степанова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство : [міжвуз. зб. наук. ст.]. — 2009. — Вип. XXII. — С. 61–71.
396. Стефаник В. Моє слово : новели та оповідання / Василь Стефаник; упоряд. і передм. Л. Дем'янівської. – К.: «Веселка», 1991. – 190 с.
397. Стеценко С. Жнива (оповідання і гуморески) / Сергій Стеценко. – Х.: Шлях освіти, 1924. – 56 с.

398. Тамарченко Е. Уроки фантастики / Е. Тамарченко // В мире фантастики: Сб. статей и очерков о фантастике / сост. А. Кузнецов. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С. 140–147.
399. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер'яна Підмогильного / Максим Тарнавський ; [перекл. з англ. О.Мокровольський]. – К.: Пульсари, 2004. – 230 с.
400. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології : [монографія] / Людмила Тарнашинська. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 536 с.
401. Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття : [монографія] / Людмила Тарнашинська. – К.: Академперіодика, 2013. – 678 с.
402. Тарнашинська, Л. Б. Українське шістдесятництво в «духовній ситуації» своєї доби: синергетичний вимір / Людмила Тарнашинська // «Слово і час». – 2012. – № 3. – С. 19–37.
403. Тарнашинська Л.Б. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. (Історико-літературний та поетикальний аспекти) : [монографія] / Людмила Тарнашинська ; Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К.: Смолоскип, 2010. – 632 с.
404. Тась Д. Ведмеді танцюють (та інші оповідання) / Д. Тась. – К.: Маса, 1927. – 142 с.
405. Тенета Б. Будні : [оповідання] / Борис Тенета. – Х.: «Радянська література», 1934. – 147 с.
406. Тенета Б. Десята секунда: [оповідання] / Б. Тенета. – Х.: ДВУ, 1929. – 56 с.
407. Тенета Б. Листи з Криму: [оповідання] / Б. Тенета. – К.: Маса, 1927. – 83 с.
408. Теория литературных жанров : [учеб. пособие для студ. высш. проф. образ.] / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа; под.

- ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд. центр «Академия», 2011. – 256 с. – (Серия Бакалавриат).
409. Теория литературы : [учеб. пос. для студ. филол. фак. высш. учеб. завед.]: В 2 т. / [Под. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Изд. центр «Академия», 2004 – . – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 2004. – 512 с.
410. Теория литературы : [учеб. пос. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений] : В 2 т. / [С. Бройтман; под ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Изд. центр «Академия», 2004 – . – Т. 2: Историческая поэтика. – 2004. – 368 с.
411. Теория литературы : в 4 т. / [гл. ред. Ю.Б. Борев]. – М.: ИМЛИ им. А.М.Горького, РАН, 2001. – . – Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – 2003. – 592 с.
412. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти) : [монографія] / Наталія Тихолоз ; [відп. ред. Є.К. Нахлік]. — Львів: [Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України], 2005. — 316 с. — (Франкознавча серія. Вип. 6).
413. Ткаченко А.О. Василь Симоненко / А.О. Ткаченко. – К.: Дніпро, 1990. – 310 с. – (Літературний портрет).
414. Ткаченко А.О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : [підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів] / Анатолій Ткаченко. – 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
415. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства : [монографія] / Микола Ткачук. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
416. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров ; [пер. с франц. Б. Нарумова]. – М.: Дом интеллект. книги, 1999. – 144 с.
417. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : [учеб. пос.] / Борис Томашевский ; [вступ. ст. Н.Д. Тамарченко; коммент. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко]. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.

418. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н.Топоров. – М.: Изд. группа «Прогресс»–«Культура», 1995. – 624 с.
419. Тудор С. День отца Сойки. Марія. Оповідання / С. Тудор; Гаврилюк О.Берега: повість. Оповідання / О. Гаврилюк / [вступ. ст. Г. Сивоконя і М.Ільницького; упоряд. і приміт. М. Ігнатенка]. – К.: Наукова думка, 1989. – 608 с.
420. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
421. Тюпа В.И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
422. Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии [Электронный ресурс] / В.Тюпа // Критика и семиотика. – 2002. – Вып. 5. – С. 5–31. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/527424/>. – Назва з екрана. – Дата звернення: 03.05.12.
423. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В.И. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с. – (Серия «Лекции в Твери»).
424. Тютюнник Гр. Холодна м'ята: Оповідання, повісті, твори для дітей / Григор Тютюнник; [упоряд. і передм. П.П. Засенка]. – К.: Укр. письменник, 2009. – 843 с.
425. Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості / [упоряд. В. А. Просалової]. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2012. – 516 с.
426. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / [упоряд. і приміт. Є. Нахліка]. – К.: Наукова думка, 1989. – 688 с.

427. Універсальний журнал : літературно-художній ілюстрований місячник / [М. Бажан, В. Іволгін, О. Слісаренко, Ю. Смолич, М. Йогансен]. – Х.: Видво робітничої газети «Пролетар». – 1928. – № 1 (листопад); № 2 (грудень); 1929. – № 1 (січень) – № 7 (липень), № 12 (грудень).
428. Урнов Д. Диалектика становлення стиля / Д. Урнов // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 60–75.
429. Устюгова Е.Н. Стиль как явление культуры: [учеб. пос.] / Е.Н. Устюгова. – Спб.: СпбГУ, 1994. – 94 с.
430. Утехин Н. Жанры эпической прозы / Н. Утехин. – Л.: Наука, 1982. – 183 с.
431. Ушкалов О.Л. Творчість Михайла Ялового (Юліана Шпола) в українському літературному процесі 1920-х років : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О.Л. Ушкалов ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2009. – 20 с.
432. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен; [пер. с англ. А.Зверева и др.; вступ. ст. А.А. Аникста]. – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.
433. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
434. Фащенко В. Из студій про новелу: Жанрово-стильові питання / Василь Фащенко. – К.: Рад. письменник, 1971. – 215 с.
435. Фащенко В.В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / В.В. Фащенко; [вступ. ст. В.Г. Полтавчука]. – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.
436. Фесенко Э.Я. Теория литературы : [учеб. пос. для вузов] / Э.Я. Фесенко. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2008. – 780 с.
437. Філатова О.С. Творчість Михайла Івченка: проблемно-стильові домінанти : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук :

- спец. 10.01.01 «Українська література» / О.С. Філатова; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2000. – 19 с.
438. Філатова О.С. Український роман 20 – 30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література»; 10.01.06 «Теорія літератури» / О.С. Філатова; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 36 с.
439. Фоли Дж. Енциклопедія знаков и символів / Джон Фоли; [пер. А. Помогайбо]. – Изд. 2-е, доп. – М.: «Вече», 1997. – 512 с.
440. Фоменко В.Г. Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В.Г. Фоменко / НАН України; Ін-т л-ри ім. Т. Шевченка. – К., 2008. – 40 с.
441. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ в. / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – . – Т. 41 : Літературно-критичні праці (1890 – 1910) [упоряд. та комент. В. І. Кречотня, Т. Г. Третяченко ; ред. П. П. Колесник]. – 1984. – С. 471–529.
442. Фуксон Л.Ю. Комическое литературное произведение / Л. Фуксон. – Кемерово: Изд-во Кемеровского ун-та, 1993. – 96 с.
443. Хализев В.Е. Теория литературы : [учебник] / В.Е. Хализев. – Изд. 4-е, стереотип.– М.: Высш. шк., 2005. – 437 с.
444. Хархун В.П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації : [монографія] / В.П. Хархун. – Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. – 508 с.
445. Хвильовий М. Новели, оповідання «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети / Микола Хвильовий; [вступ. ст., упоряд і приміт. В.П. Агеєвої]. – К.: Наук. думка, 1995. – 816 с. – (Серія «Бібліотека української літератури»).

446. Хвильовий М. Твори у п'ятьох томах / М. Хвильовий; [упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – Нью-Йорк; Балтимор; Торонто: Об'єднання Українських письменників «Слово», 1978 – . – Т. 1. – 1978. – 437 с. – (Бібліотека «Смолоскипа» ; ч. 26).
447. Хвильовий М. Твори у п'ятьох томах / М. Хвильовий; [упоряд. і заг. ред. Г. Костюка; передм. М. Шкандрія]. – Нью-Йорк; Балтимор; Торонто: Об'єднання Українських письменників «Слово», 1980 – . – Т. 2. – 1980. – 410 с. – (Бібліотека «Смолоскипа» ; ч. 31).
448. Худяк В. Переможці степу (двоє оповідань) / Василь Худяк. – Х.: ДВУ, 1925. – 32 с.
449. Цимбал Я.В. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20–30-х років : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Я.В. Цимбал; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2003. – 20 с.
450. Чапленко В. Спрага безсмертя: Оповідання й п'єски / В. Чапленко. – Нью-Йорк: Наша батьківщина, 1969. – 192 с.
451. Чапля (Чапленко) В. Малоучок / Василь Чапля. – К.: Маса, 1927. – 92 с.
452. Червоний шлях: громадсько-політичний і літературно-науковий місячник / [під ред. О. Шумського та ін.]. – Х.: ДВУ, 1923. – № 3–9; 1924. – № 1–12; 1925. – № 1–9, 11, 12; 1926 – 1935. – № 1–12; 1936. – № 1–2.
453. Чередниченко В. Весняний дріб'язок / Варвара Чередниченко. – Х.: «Український робітник», 1929. – 170 с.
454. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Лилия Чернец. — М.: Изд. Моск. гос. ун-та, 1982. – 192 с.
455. Чернов (Малошийченко) Л. Кобзар на мотоциклі: [вірші, гуморески, оповідання-листи, спогади про письменника] / Л. Чернов (Малошийченко); [упоряд., передм., примітки І.М. Задой]. – Одеса: Барбашин, 2005. – 320 с.
456. Чернов Л. Сонце під веслами : [оповідання] / Л. Чернов. – Х.: ДВУ, 1929. – 236 с.

457. Чечвянський В.М. Вибрані гуморески / В.М. Чечвянський; [упоряд., передмова та примітки Ю.С. Бурляя]. – К.: Дніпро, 1968. – 212 с.
458. Чечвянський В.М. Царі природи: гуморески / В.М. Чечвянський. – Х.: Книгоспілка, 1929. – 111 с.
459. Чигирин В. Дівчата / Віталій Чигирин. – Х.: ДВУ, 1936. – 145 с.
460. Чигирин Віт. Фрагменти доби : [збірка оповідань] / Віталій Чигирин. – Х.: Гарт, 1932. – 89 с.
461. Чорнобривець І. З потоку життя: [новелі] / Іванна Чорнобривець. – Мюнхен, 1963. – 164 с.
462. Чумак В. Червоний заспів / Василь Чумак; упоряд. С. Крижанівський; передм. Д. Павличка. – К.: Молодь, 1982. – 160 с.
463. Шатин Ю.В. Жанрообразовательные процессы и художественная целостность текста в русской литературе XIX века (Эпос. Лирика) : автореф. дис. на соискание уч. степ. д-ра филол. наук: 10.01.08 «Теория литературы» / Шатин Юрий Васильевич; Московский гос. ун-т им. М.В.Ломоносова. – М., 1992. – 29 с.
464. Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2 кн. / Ю. Шевельов; [упоряд. І. Дзюба]. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – . – Кн. II. Літературознавство. – 2008. – 1151 с.
465. Шевчук В. Олесь Досвітній: до 100-річчя від дня народження / Валерій Шевчук. – К.: Тов-во «Знання» України, 1991. – 32 с.
466. Шевчук Валерій. Серед тижня : [оповідання] / Валерій Шевчук. – К.: Рад. письменник, 1967. – 226 с.
467. Шевчук В. У царстві новели / В. Шевчук // Вітрила-82. – К., 1982. – С. 127.
468. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Мирослав Шкандрій / [пер. з англ. М. Климчука; наук. ред. Я. Цимбал]. – К.: Ніка-центр, 2006. – 384 с.

469. Шкловский В.Б. Художественная проза: размышления и разборы / В.Б.Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1961. – 629 с.
470. Шкрумеляк Ю. Поїзд мерців / Юрій Шкрумеляк. – Нью-Йорк: Говерля, 1962. – 96 с.
471. Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій ; [упоряд. О. Пуніна, О.Соловей]. – К.: Смолоскип, 2013. – 872 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).
472. Шкурупій Г. Переможець Дракона : збірка оповідань / Г. Шкурупій. – Х.: ДВУ, 1925. – 246 с.
473. Шляхи мистецтва : літературно-мистецький журнал Всеукраїнського державного видавництва / [ред. В. Блакитний і Г. Коцюба]. – 1922. – № 2 (4). – С. 36.
474. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
475. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки о морфологии мировой истории : в 2 т. / Освальд Шпенглер ; [пер. с нем. и примеч. И.И. Маханькова]. – М.: Айрис-Пресс, 2003. – . – Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. – 2003. – 612 с.
476. Шпол Ю. Вибрані твори / Юліан Шпол ; [упорядн., передм., примітки та коментарі О. Ушкалова]. – К.: Смолоскип, 2007. – 531 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).
477. Штангей В.Ф. Том новел / В.Ф. Штангей. – Х.: Рух, 1933. – 253 с.
478. Шубин Э.А. Современный русский рассказ (Вопросы поэтики жанра) / Э.А. Шубин. – Л.: Наука, 1974. – 180 с.
479. Щупак С. Критика і проза / С. Щупак. – Х.–К.: ДВУ, 1930. – С. 5–28.
480. Эйхенбаум Б.М. О'Генри и теория новеллы / Б. Эйхенбаум // Звезда. – 1925. – № 6. – С. 291–309.
481. Энциклопедический словарь сюрреализма : [отв. ред. и сост. Т.В.Балашова, Е.Д. Гальцова]. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 584 с.

482. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [авт.-сост. В. Андреева и др.]. – М.: ООО «Изд-во Астрель», 2002. – 556 с.
483. Энциклопедия экспрессионизма : Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Лионель Ришар ; [пер. с фр. Н.В. Кисловой и др. ; науч. ред. В.М. Толмачев]. – М.: Республика, 2003. – 431 с.
484. Юнг К.Г. Алхимия снов; Четыре архетипа: мать, дух, трикстер, перерождение / Карл Густав Юнг; [пер. с англ., предисл. и послесл. С.Пантелеева]. – М.: Изд. Медков С.Б., 2011. – 312 с.
485. Юрияк А. Літературні жанри малої форми / Анатоль Юрияк. – К.: Смолоскип, 1996. – 131 с.
486. Юрчук О.О. Новела у світлі історичної поетики: проблеми типології жанру: дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Олена Олексіївна Юрчук. – К., 1999. – 166 с.
487. Явтушенко В.М. «Твори» Івана Дніпровського як цикли імпресіоністичної прози : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В.М. Явтушенко; Харків. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2000. – 20 с.
488. Яновський Ю. Оповідання. Романи. П'єси / Ю. Яновський ; [упорядк., вступ. ст. і примітки М.М. Острика]. – К.: Наукова думка, 1984. – 574 с. – (Серія «Бібліотека української радянської літератури»).
489. Ярошенко В. Кримінальна хроніка / Володимир Ярошенко. – К.: Маса, 1927. – 62 с.
490. Яструбецька Г.І. Динаміка українського літературного експресіонізму : [монографія] / Г.І. Яструбецька. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. – 380 с.
491. A Dictionary of Literary Terms / by M. Gray. / Published by Moonbeam Pubns. – New York Press, 1988. – 458 p.
492. Adorno Theodor W. Sthetische Theorie / T. Adorno. – Frankfurt a Main, 1993. – 527 s.

493. Baldick Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* / C. Baldick. – Oxford: New York: Oxford univ. press, 1990. – 280 p.
494. Beckson K., Ganz A. *Literary Terms: A Dictionary* / K. Beckson, A. Ganz. – New York: The Noonday press, 1989. – 308 p.
495. *Critical Terms for Literary Study* / [Ed. by F. Lentricchia and T. McLaughlin]. Chicago; London, 1990. – 496 p.
496. Cuddon J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* / J.A. Cuddon. – London: Middlesex, 1982. – 761 p.
497. *Dictionary of World Literary Terms* / Ed. by J.T. Shipley. [1943]. – Boston, 1970. – 466 p.
498. Frye N. *The Harper Handbook to Literature* / N. Frye. – New York etc.: Harper Row, cop. 1985. – 563 p.
499. Habermas J. *Theorie des kommunikativen Handels* / J. Habermas. – Frankfurt a Main, 1987. – 1216 s.
500. Hernadi P. *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification* / P. Hernadi. – Ithaca and London, 1972. – P. 69, 171–177.
501. Scott A.F. *Current Literary Terms: A Concise Dictionary of Their Origin and Use* / A.F.Scott. – London: Basingstoke; Macmillan, 1980. – 324 p.
502. *The Longman Dictionary of Poetic Terms* / Ed. by J. Myers, M. Simms. New York; London, 1989. – 366 p.