

Літаратура — самы ўніверсальны і сінтэтычны від мастацтва, цесна звязаны з многімі іншымі відамі. Яе найбольшая адметнасць заключаецца ў прыродзе матэрыялу, якім яна карыстаецца. Матэрыял гэты, як вядома, мова. Дакладней, маўленне, якое арганізоўваецца паводле законаў мовы. Безумоўна, на кожнага ўдзельніка маўленчага камунікатыўнага працэсу, не толькі пісьменніка або скрыптар, аказваюць велізарнае ўздзеянне выпрацаваныя стагоддзямі і нават тысячагоддзямі стэрэатыпы і канатацыі маўленчай практыкі, якія выяўляюцца як на ўзроўні свядомасці, так і падсвядомасці.

І ўсё ж, выражаючы праз пэўным чынам арганізаванае маўленне свае творчыя інтэнцыі і выяўляючы разам з тым свой унутраны свет, аўтар заяўляе аб сабе не толькі як аб суб'екце, падпарадкаваным «волі» прадвызначаных гістарычным развіццём структур і ўяўленняў, але перш за ўсё як аб асобе. Асабовасць яго ў выпадку літаратурнай творчасці накіравана на мастацкае самавыяўленне і сцвярджанне.

Імкненне да мастацкай дасканаласці, майстэрства, урэшце праявы таленту, які заўсёды адзінкавы і выключны, — усё гэта трымаецца на асабовасці і суб'ектыўнасці светаўспрымання аўтара. У антыноміі *структура* — *асоба* апошняе слова ўсё ж менавіта за асобай. Хоць яна ў сваю чаргу таксама надзелена асаблівай структурай.

#### Літаратура

1. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. — Мінск, 1991. — Т. 1. — 752 с.
2. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. / Д. С. Лихачев. — 3-е изд. — М., 1979. — 360 с.

Світлана Ленська (Київ)

### СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ 1920-х рр.

Історичні події 1917 р. і похідні від них (спроби побудувати незалежні держави в Східній і Західній Україні та Білорусі, поразка національно-визвольних змагань, громадянська війна) докорінно змінили не лише політичний, економічний, соціальний устрій народів, що входили до складу колишньої Російської імперії, але й трансформували світоглядну, морально-етичну й аксіологічну парадигми значних соціальних груп. Ті процеси, що відбувалися з кінця 1910-х до початку 1930-х рр., стали справжньою «точкою біфуркації» (Н. Лейдерман), коли звихреність і хаотична розбурханість буття унеможлиблювала будь-які суспільні і мистецькі прогнози. Мистецтво «розстріляного відродження» (Ю. Лавріненко) є однією з вершин духовного розвитку української культури.

Надії на побудову нової соціальної моделі державоустрою, на оновлення мистецтва призвели до бурхливого і стилістично розмаїтого вибуху творчої енергії мас. Біобібліографічний словник-довідник «Десять років української літератури (1917–1927)» налічує понад 1400 імен [4], серед яких, безперечно, було багато недосвідчених початківців, котрі репрезентували себе одним-двома

творами і згасли. Проте така кількість митців свідчить про величезний творчий потенціал народу.

Література «червоного ренесансу» характеризується найширшим тематичним і жанровим розмаїттям, а в стильовому аспекті — складною взаємодією модернізму з реалістичною традицією. Стильова парадигма української малої прози привертала увагу таких глибоких дослідників, як В. Агеєва, Ю. Безхутрий, М. Гнатюк, Л. Кавун, В. Мельник, Р. Мовчан, М. Наєнко та ін. В поле їх зору потрапляли насамперед першорядні, визначні майстри слова — М. Хвильовий, В. Підмогильний, Г. Косинка, Ю. Яновський та ін. Проте заслуговують на увагу менш знані письменники, доля яких склалася трагічно, несправедливо гірко: репресовані за симпатії до УНР чи відкрити опозиційність до тоталітарної системи, що формувалася, вони навіть після офіційної реабілітації у 1950-х рр. залишилися поза науковою обсервацією, їх твори не видавалися або виходили мізерними тиражами. Тож метою даної розвідки є окреслення явищ стильового синтезу на прикладах зразків малої прози забутих українських письменників.

Провідною тенденцією 1920-х рр. 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 підтверджував 1926 р. 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...» [3, с. 10]. Сучасна дослідниця В. Агеєва слушно зазначає: «...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» [1, с. 12].

Складна і в кожному конкретному творі своєрідна взаємодія неореалістичної і модерністичної стратегій характеризує практично всі художньо значущі твори доби. Імпресіоністичні тенденції були відчутними у творчості В. Чумака, раннього М. Ірчана, Г. Косинки, М. Івченка, М. Хвильового, романтизм (у неоромантичному варіанті або у форматі «романтики вітаїзму») характерний для творів В. Еллана-Блакитного, М. Хвильового, А. Любченка, М. Йогансена, Ю. Яновського, І. Ковтуна, І. Микитенка, О. Копиленка та ін. В. Поліщук, обстоюючи ідеї «конструктивного динамізму (спіралізму)», проголошував «неореалізм пролетарського змісту, що виростав з революційного романтизму» [9, с. 36]. Експресіоністичні мотиви наявні у творах І. Дніпровського, Т. Осьмачки, окремих оповіданнях і новелах М. Хвильового, у новаторських режисерських експериментах Л. Курбаса. Оминаючи в даному випадку дискусійні аргументи щодо репрезентативності в українському літературному процесі першої половини ХХ ст. символістської стильової течії, зазначимо, що її естетика виявлялася як спосіб художнього світобачення і будови художньої

образності у поезії раннього П. Тичини, у прозі М. Івченка, Г. Михайличенка, М. Лебединця, А. Заливчого, ранніх оповіданнях і новелах А. Головка.

Значний масив української новелістики не можна зредукувати лише до кількісного накопичення матеріалу — відбувався інтенсивний духовний пошук: з одного боку, художньо втілювалася хаологічна модель світоустрою, а з іншого, — в глибині жанрової системи визрівала тенденція до формування нової, космологічної моделі буття. Художні пошуки вітчизняного письменства відбувалися в силовому полі між цими полюсами.

Суб'єктивізм і безпосередність психологічної реакції мовця і читача на репрезентовані у творі події детермінували домінування в літературі перших пореволюційних років ліричних жанрів та романтичного й імпресіоністичного стилів.

Наразі не склалася однозначна думка про статусність імпресіонізму в літературі: сучасні учені розглядають його як творчий метод (Л. Андрєєв, М. Голубков), як художній напрям (Д. Наливайко), художню течію (Л. Корсакова, Л. Усенко), як стильову тенденцію (Ю. Ковалів, О. Черненко, В. Агеєва, Ю. Драгунова), як своєрідний тип світосприймання і свідомості (О. Вальцель, В. Захарова).

Стильовими домінантами імпресіоністичного стилю є насамперед відтворення безпосереднього миттєвого світосприйняття світу через сенсорику 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. Атрибутивними характеристиками імпресіоністичного стилю є динамізація сприйняття, міжжанрова дифузія (ліризація епічних жанрів), фрагментарність композиції, розширення внутрішнього монологу героя, естетична функція зорових, звукових, ольфакторних, дотикових образів.

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, шкiца. Прикладом ліричної мініатюри є маловідомий твір А. Паніва «З плугом» (1922). У творчому доробку поета зовсім небагато прозових зразків. Дана мініатюра — поезія в прозі — змальовує весняний день у полях, пробудження природи (символічний паралелізм до образу нового життя). Ідилічна домінанта твору увиразнюється мажорним хронотопом (простір поля символізує волю і працю як основні ідейні концепти того періоду), стиль мініатюри позначений розкішно-бароковим описом краси пробудженої природи, створеним з допомогою нанизування 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»* [5, с. 3].

Збірка Б. Тенети «Листи з Криму» (1927) репрезентує імпресіоністичну малу прозу, 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, невпокореності могутньої стихії. Письменник послуговується прийомом паралелізму: *«От востанне вечір махнув китайкою, згас, а вітер шумить, золотиться червоним листом і грає. Золотиться і грає. І вона була золота...»* [7, 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»*) [7, с. 7]. Романтичне знайомство героїв на вузькій гірській стежці, музичні образи, море як тло подій — перед читачем розгорнутий повний спектр романтично-імпресіоністичних прийомів. Імпресіоністична поетика переплітається із символістською: *«космічна самотність людини наповнює її щастям, бо та самотність дає їй відчуття, що вона інтегральна, а водночас індивідуальна частина космічних сфер»* [8, с. 34]. Образ моря відтворює динаміку настроїв оповідача: то *«море билось внизу під ногами і дзвеніли весело скелі, а сонце сміялося золотим сміхом...»* [7, с. 8], то *«море цілувало скелі і сердилося»* [7, с. 10]; *«Я над морем сиджу і слухаю ноктюрни»* [7, с. 10]. Трирічний відрізок відділяє романтично-еротичні картини кохання юнака з Мусемою від моменту нарації. Вони знову зустрілися на тому ж місці стежки, де познайомилися, новела утворює композиційне кільце, де фінальна трагедія (дівчина загинула в проваллі) також увиразнює романтичну семантику: знайомство завершилося вічною розлукою. Композиційна будова включає спогад наратора про кохання, відтак новела належить до жанрової модифікації романтичних новел-спогадів.

Сучасні літературознавці й культурологи тісно пов'язують символізм із неоромантизмом, спираючись на подібність художніх моделей світу і світоглядні установки митців. Символізм в українській літературі не склався у цілісну систему, як, наприклад, у російській чи французькій, та й виявився переважно в ліричних жанрах. Але окремі зразки символістської новелістики все ж таки є. Як слушно зазначила В. Агеєва, «неоромантичні, символістські, імпресіоністичні тенденції далеко не завжди можна чітко вирізнити у творчості тих чи інших українських письменників» [1, с. 12].

Наприклад, у часописі «Музагет» за 1919 р. уміщено триптих П. Вірина (спр. прізви. Комендант) «В степ», «Зустріч», «Шкіц». Перший етюд триптиха складає діалог двох «голосів», що протиставляють «зрадницьке», «прокляте» місто і вільний квітучий степ. Антиномія цих образів відбиває бінарну опозицію природи і цивілізації, пріоритет природи, заклик повернення до першоджерел, притаманні модерністському світобаченню першої третини ХХ ст., сформовану впливом філософії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, культурологічною концепцією О. Шпенглера. Символіка степу, міста, де персоналізація «голосів» є елементами символізму, водночас етюдна незавершеність, миттєвість психологічних реакцій на сказане відбивають атрибутивні ознаки імпресіонізму. Фрагментарність і незавершеність другої частини «Зустріч» не дозволяє розглядати її як цілісний твір.

Натомість «Шкіц» розгортає психологічний сюжет очікування наратором приїзду коханої дівчини. Наратор переживає різні стани: мучиться, чекає, сумує, дратується, марить. Внутрішня динаміка його відчуттів, думок, мрій, спогадів утворюють розімкнутий сюжет з психологічним хронотопом, подібний до стилю М. Пруста. Імпресіоністичним тлом оповіді є музика, що звучить у реальному та уявному просторі. Нетерпіння юнака увиразнюється його звертанням до явищ природи (міфопоетична інтертекстуальність) — «ясних зір», «струмка лісового» (інтертекстуально зв'язуються прохання-звертання Ярославни до стихій у «Слові о полку Ігоревім» із даним твором). «Я боюся йти додому, щось жде мене там, щось кличе в поле, далеко, безмежне поле» [2, с. 44]. Завершується, вірніше, обривається цей пристрасний внутрішній діалог / монолог образом старця, якому дівчина завжди подавала милостиню; тобто міфологема міста, вокзалу, юрби витісняють «природне» начало в людині — юнак не має сили вирватися з обіймів міста. Отже, ворожість міста до людини обрамлює даний триптих. В останньому творі сугестивного значення набувають образи сови, старця, «чогось таємничого». Ця розмитість, невизначеність також цілком відповідала естетиці символізму.

Експресіоністична поетика репрезентувала гостре неприйняття автором хаотичності і зловорожості світу до окремої людини, знеосіблення її під тиском зовнішніх обставин. Естетика експресіонізму з'являється у творах маловідомих письменників, як-от К. Поліщук, В. Вразливого, В. Стеблика.

У новелі К. Поліщука «Страдницький шлях» (1917) з допомогою експресіоністської поетики розгорнута апокаліптична картина духовної і фізичної загибелі звичайної людини, що трансполується в символ згубного впливу війни як вселюдської катастрофи на людську особистість. Грабунок і вбивство солдатами невідомого, що завершилося падінням із кручі в Случ складає сюжетну основу новели «Злочинна тьма» (1917). Перед читачем розгортається класична парадигма експресіонізму: лейтмотиви ворожості світу, невідворотності біди, самотності людини: *«Один в другого бачить страшну безодню в душі і нестриману жадобу і злість в очах. Вони відчують 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»* [6, с. 103]. Ця трагедія супроводжується журливо-пронизливим звуком ліри.

Реалістичні тенденції української малої прози доповнювалися виражальним потенціалом модернізму. Новели й оповідання О. Слісаренка, С. Пилипенка, О. Копиленка, Ю. Смолича, П. Іванова, І. Андрієнка та інших забутих митців заслуговують на глибокий аналіз і належну естетичну оцінку.

Отже, українська література доби «розстріляного відродження» репрезентує надзвичайне розмаїття тематично-образної і жанрово-стильової парадигм, вповні не досягнутих досі. Прочитання творів маловідомих і забутих на довгі десятиліття письменників є необхідною умовою формування об'єктивної

картини українського літературного процесу ХХ ст., що складає наукову перспективу подальших досліджень.

#### Література

1. Агеєва, В. П. Українська імпресіоністична проза: монографія / В. П. Агеєва. — К.: [б. м.], 1994. — 159 с.
2. Вірин, П. В степ. Зустріч. Шкіц / П. Вірин // Музагет. — 1919. — № 1–3. — С. 41–44.
3. Лейтес, А. Шляхи до роману / А. Лейтес // Всесвіт. — 1926. — № 8. — С. 10–11.
4. Лейтес, А., Яшек, М. Десять років української літератури (1917–1927) / А. Лейтес, М. Яшек; за заг. ред. С. Пилипенка. — Х.: Держвидав України, 1928. — Т. 1. — 672 с.
5. Панів, А. З плугом / А. Панів // Плуг: двотижневик Спілки селянських письменників: Зб. 1. — Х., [б. м.], 1922. — С. 3.
6. Поліщук, К. Вибрані твори / К. Поліщук: [упоряд. В. Шевчук; передм. С. Яковенка]. — К.: Смолоскип, 2008. — 704 с.
7. Тенета, Б. Листи з Криму / Б. Тенета. — К.: Книгоспілка, 1927. — 84 с.
8. Черненко, О. Михайло Коцюбинський — імпресіоніст: образ людини у творчості письменника / О. Черненко // Сучасність. — 1973. — № 6. — С. 30–51.
9. Шляхи мистецтва. — 1922. — № 2 (4). — 78 с.

*Наталя Іарник (Київ)*

### ОСНОВНІ ПАРАМЕТРИ КАТЕГОРІЇ КАНОНУ

Канон — категорія, що існує споконвічно, це кардинальна складова світу, обумовлена самою природою людини, яка, з одного боку, потребує орієнтації на загальновизнані зразки, а з другого — має обмежений пізнавальний потенціал і змушена постійно обирати серед безлічі мистецьких явищ. Канон — багатоаспектне і неоднорідне поняття. Хронологічно перше тлумачення — це система пропорцій, що застосовується художниками під час зображення предметів (Поліклет, Вітрувій). Канон — це також стійкі правила і норми, що домінують в мистецтві певного історичного періоду чи художнього напрямку, обумовлені їхнім світоглядом та ідеологією. Так Ю. Лотман визначає два типи мистецтва: канонічне («ритуалізоване мистецтво», «мистецтво естетики тотожності») та неканонічне. Канонічні епохи полягають у виконанні правил, вони зорієнтовані на реалізацію канону — доба фольклору, середньовіччя, класицизм. Канонічний текст, на думку Ю. Лотмана, організований не за зразком природньої мови, а «за принципом музичної структури» і тому є не так джерелом інформації, як її збудником [15, с. 319].

Літературний канон найчастіше розуміється як стійкий, узаконений список творів і авторів, найбільш значимих для культури. Таке тлумачення корелює з поняттям біблійного канону (до зводу книг Священного Писання поняття «канон» застосовується з IV ст. н. е. [3], а щодо світських творів — з середини XVIII ст. [14]). Канон позначає також і критерії, стандарти формування такого списку. Літературний канон — історична категорія, система значень, що розвивається, це незавершений процес, включений в реальне літературне життя. Саме категорія «канону» виступає фактором, який забезпечує культурну тяглість.