

Світлана Ленська

## Українська мала проза 1920-х рр.: жанрово-стильовий аспект

А ми ще є. І то найбільше диво,  
що цей народ іще раз воскреса.

Ліна Костенко

У новелі є ущільненість – ти повинен вмістити  
криву напруги в рамки заданого об'єму

Бьорг Вік

### Модерністські стратегії в малій прозі 1920-х рр.

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

Діапазон творчих пошуків у пореволюційне десятиліття значно розширився, що призвело до формування синтетичних зразків, жанрових модифікацій, які містять водночас концептуальні знакові коди і класичної, і модерної парадигм. Дух експериментаторства був детермінований не лише прагненням віднайти адекватну форму вираження реальності, але й значною мірою носив концептуальний характер. Модерністські 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 забувати про архетипність для українства «філософії серця» (Г. Сковорода, П. Юркевич) та народно-поетичних світоглядних, морально-етичних, аксіологічних та поетичних 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 XX століття.

Неоднозначне, почасти суперечливе усвідомлення учасниками літературного процесу художніх задач, що постали перед ними, унеможливило пряmlinійність і однозначність оцінок читача або дослідника. Наголосимо, що в системі координат другого десятиліття XX століття не зовсім коректним було б уписування ім'я 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».

Стирання граней у бінарних опозиціях, усвідомлення світу як колообігу антиномічних первгів, як-от *людина / світ, суб'єктивна свідомість / об'єктивна реальність, норма / аномалія, сакральне / профанне, духовне / тілесне, добро / зло*, руйнування одвічних законів людського співжиття призвели до творення нової універсальної системи, де заперечувалися будь-які абсолюти. Відтак у центрі гуманітарного простору постала Людина, а світ зображувався, сприймався й оцінювався крізь призму її свідомості. На думку багатьох творців новітнього мистецтва, тільки у такий спосіб можливо було вповні відчувати, зрозуміти, оцінити масштаби змін у зовнішньому світі, макрокосмі, а також побачити силу і характер його впливу на окрему людину. Безумовно, ця концепція значно розширила горизонти індивідуального вираження кожного митця, збагатила епоху загалом, оскільки проклала шляхи до самовизначення кожного письменника, дозволяла 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.

### **Неоромантизм / “романтика вігаїзму” в новелістиці 1920-х рр.**

Проблема неоромантизму на рівні теоретичної та літературно-критичної рецепції, втілення його принципів у художній практиці письменників ХІХ–ХХ століть ставала предметом наукового студіювання 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 з імпресіоністичними або символічними на прикладі конкретних творів подеколи видається складним і не завжди беззаперечним. Погодимося з точкою зору Ю. Коваліва, що 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» [71, с.118].

«Неоромантичні тенденції наростали в атмосфері національно-культурного відродження початку століття, – наголошувала В. Агеєва, – піднесення національно-

визвольної боротьби» [2, с. 13]. Власне, біфуркаційні суспільні процеси початку ХХ століття покликали до життя не просто героя-бунтівника, а сформували ніцшеанський тип надлюдини, що здатна до вирішення глобальних завдань і перетворень. Також на часі виявилися такі риси неоромантичної концепції, як утвердження месіанської ролі митця, протиставлення високої мрії нищій буденщині, прагнення досягти ідеалу, культ краси і гармонії як іманентні риси українського менталітету. Низка вітчизняних літературознавців (В. Агеєва, Ю. Безхутрий, Л. Кавун, М. Наєнко) слушно наголошують на тому, що утверджувана М. Хвильовим та його однодумцями «романтика вітаїзму» є творчим продовженням класичної української романтичної традиції. 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» [2, 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» [80, 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 [2, 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).

**“Романтика вітаїзму” у малих епічних формах М. Хвильового**

Микола Хвильовий (1893–1933) – «є, безперечно, напам'ятніша постать на українському літературному Парнасі пореволюційної доби» [20]. 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.» [80, с. 260].

Постать М. Хвильового, одного з найяскравіших діячів «розстріляного відродження», талановитого прозаїка і пристрасного полеміста, лідера ВАПЛІТЕ, члена Пролітфронт, автора дискусійно-гострих памфлетів, статті «Україна чи Малоросія?» та роману «Вальдшнепи», починаючи з 1990-х років, стала об'єктом наукової рецепції з боку численних дослідників (В. Агеєвої, Ю. Безхутрого, М. Жулинського, Л. Кавун, Ю. Коваліва, М. Кодака, Р. Мельникова, Р. Мовчан, О. Тарнавського та ін.).

Ідеологічна позиція М. Хвильового була послідовною, цілісною, відтак в умовах віддалення реалій українського життя від ідеалу «загірної комуни», «голубої далі», «м'ятежний романтик вітаїзму» зайняв позицію відкритої опозиційності до влади: неодноразово висловлював власну позицію щодо питань внутрішньої і зовнішньої політики, розгорнув широкомасштабну дискусію 1925–1928 рр., створив і очолив ВАПЛІТЕ, Пролітфронт, полемічні думки висловив у циклах памфлетів «Камо грядеши» (1925), «Думки проти течії» (1926) й «Апологети писаризму» (1926), написав резонансну працю «Україна чи Малоросія» (1926), видавав альманахи ВАПЛІТЕ й часопис «Літературний ярмарок» (1928–1930). Коли всі спроби налагодити діалог із владою були вичерпані, письменник пережив глибоку внутрішню кризу, спровоковану розчаруванням у наслідках соціально-політичних перетворень, що розвивалися ще від 1923 року: надія на побудову національної держави потерпіла нищівне фіаско, Голодомор 1932–1933 рр. винищив мільйони українців, а інтелектуальну частину нації, її цвіт, її гордість ганебно розпинають на показових політичних процесах. Усі ці чинники взаємно резонували в душі і в свідомості митця, що і призвело до його самогубства.

Державотворча та культурно-будівнича концепція письменника була глибоко продуманою і викінченою. Її складники – теорія і практика «романтики вітаїзму», тези про «психологічну Європу», протиставлення «червоного просвітництва» 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 виключне місце і роль М. Хвильового в українському літературному процесі 1920 – початку 1930-х років.

Перебуваючи у контексті світової філософсько-естетичної думки першої третини ХХ ст., М. Хвильовий виявив чутливість і критично-креативно осмислив домінуючі світоглядно-культурологічні концепції (М. Бердяєва, Ф. Ніцше, З. Фрейда, А. Шопенгауера, О. Шпенглера, К.-Г. Юнга та ін.). Шпенглерівська опозиційність «аполонівської» і «фавстівської» душ реалізувалась у протиставленні категорій тілесності, природності, міметичності, завершеності, статичності першої та динамічності, антитетичності і вільнодумству другої. Історичну перспективу М. Хвильовий убачав в орієнталізмі, орієнтації на Схід. 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», позначеної 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 [7], Л. Кавун, Р. Мовчан.

Мала проза М. Хвильового вражає новаторськими пошуками в ідейно-тематичній і в жанрово-стильовій структурах. Один із його сучасників, О. Дорошкевич у «Підручнику історії української літератури» (1929) справедливо зазначав: «Серед сучасних наших белетристів ми Хвильового не вагаючись можемо назвати найвидатнішим. Широкий розмах його творчості, що базується на художній синтезі нового оточення, раз-у-раз виступає поруч з упертим, глибоко зворушливим і талановитим шуканням нової словесної форми, нових стилістично-композиційних можливостей. Ось чому Хвильовий у своїй ранній прозі видається нам правдивим реформатором <...>» [32, с. 323–324.], а О. Білецький іменував Хвильового «основоположником ... справжньої нової української прози» [11, с. 137–138].

Неоромантичний тип світовідчуження митця задекларований у його гаслі: «Хай живе дух неспокою!», а також рецептивно закріплений у характеристиці його сучасника і опонента В. Коряка: «Істинно: Хвильовий. Сам хвилюється, і нас усіх хвилює, п'янить і непокоїть, дратує, знесилює і полонить. Аскет і фанатик, жорстокий до себе і до інших, хворобливо вразливий і гордий, недоторканий і суворий, а часом – ніжний і сором'язливий, химерник і характерник, залюблений у слово, у форму, мрійник» [67, с. 526].

У сучасному літературознавстві питання про належність творчості Хвильового до певного стильового напрямку чи течії наразі залишається дискусійним. На думку Ю. Лавріненка, «... в Хвильовому, як в усій літературі 20-х років перехрестились дві великі стильові традиції Європи: романтика і бароко». Дослідник також помітив синтез різноманітних стильових ознак: неоромантизму, романтизму, ліричного імпресіонізму, орнаменталізму, вітаїзму, панмузичності, символізму тощо.

Імпресіоністичні тенденції в його прозі відзначали В. Агеєва, Ю. Безхутрий, Ю. Кузнецов, О. Соловей, Т. Хом'як, неоромантичні – М. Наєнко. Сучасна дослідниця В. Агеєва переконана, що письменник починав як неоромантик, хоча в його новелістиці «легко знайти і впливи імпресіоністичної поетики, і елементи експресіонізму, навіть сюрреалізму» [2]. На синтетичність стилю митця вказувала Т. Гундорова. Ю. Безхутрий схиляється до думки, що домінантною стратегією художньої еволюції письменника був вектор модернізму / експресіонізму [7]. Експресіоністичність малої прози автора «Синіх етюдів» відмічали Р. Мельників, Р. Мовчан та ін. Таким чином, письменник декларував дух розкріпачення, протесту, боротьби, активної життєвої енергії, що відбивала сутність і настрої самої епохи 20-х років ХХ століття. Найважливіша ознака модернізму – проникнення в сутність внутрішнього світу людини, художнє відтворення мінливого і суперечливого світу – є основоположною в естетиці М. Хвильового.

У художній та публіцистичній спадщині письменника яскраво відбилася ще одна характерна риса – міфотворчість. Ідея «азіатського ренесансу» та численні авторські міфи у творах митця моделюють модерністичний міф про художника-деміурга, здатного словом перебудувати світ. Відтак утопічні та навіть антиутопічні художні моделі, втілені у пізній його творчості, відкривають шляхи до постмодерністських тлумачень, тобто М. Хвильовий формував нову філософсько-естетичну парадигму ХХ століття з її песимістичними образами й апокаліптичними відчуттями особистості.

Внутрішня еволюція письменника відбилася в динаміці жанрово-стильових пошуків. Більшість українських та еміграційних дослідників (В. Агеєва, Т. Гундорова, Г. Костюк, Ю. Лавріненко) виокремлюють два періоди в його творчості: 1921–1926 рр. – лірико-імпресіоністичний, якому притаманні такі риси: перевага ліричного сюжету над зовнішніми подіями; віртуозне володіння словом, імпресіоністичність («запах слова»); романтичне світовідчуття, подеколи з трагедійним відтінком; своєрідний ритм, який виявляється у повторенні ключової фрази або слова; прагнення переосмислити звичайні, буденні речі; занурення у 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 відкіля і невідомо куди» [119, с. 241].

Другий період охоплює 1926(27)–1933 рр. – це 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. На думку критика 1920-х років В. Юринця, «пружина його творчості є в розчаруванні явищами нашого [тобто радянського. – С.Л.] будівництва після великої епохи громадянської війни. Любов непоміркованої, сильної, масової, позаісторичної людської стихії, що продовжує процес природи, ...ось де ключ внутрішньої динаміки Хвильового» [135].

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 охоплював героїчний порив та сірість пореволюційних буднів («Життя», «На глухій шляху», «Солонський Яр», «Кіт у чоботях»); художнє осмислення долі «втраченого покоління», фанатиків революції («Юрко», «Синій листопад», «Заулок», «Кімната ч.2»); зображення психології інтелігента, розчарування у пореволюційній дійсності («Редактор Карк», «Силуети», «Дорога і ластівка»); звиродніння людини, породженого революційним фанатизмом («Я (Романтика)»), сатира на нових «господарів життя», зображення моральних деформацій («Колонії, вілли...», «Свиня»), осмислення екзистенційних проблем («Бараки, що за містом»).

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 [7, с. 12–13]. Вона 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 сенсі ця частина новели є подорожніми нотатками, замальовкою міського пейзажу. Предметні деталі (кав'ярня Пока, місток через Лопань тощо) надають фактографічної достовірності есеїстичному легкому письму. Друга частина новели – лірико-іронічна самохарактеристика автором власної творчості, що трансплюється в індивідуальний міф автора 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 незрівнянного нахабства плюю на слинявий “скепсис” нашого скептичного віку» [119, с. 35]. Наведений фрагмент відверто демонструє синтез імпресіоністичних ознак прози («запах слова», розлита ліричність, цитування Шевченка як спонтанна асоціація) з романтичними (гіпертрофованість почуттів, моделювання ідеалу, мотиви служіння майбутньому, самопожертви, опоетизовування краси батьківщини). У тексті міститься кілька семантичних домінант, репрезентованих у кількох міфах-лейтмотивах: урбаністичному, карнавальному, героїчно-антропологічному, психологічному. 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 авторефлексійну метафорично-міфічну новелу. Вона репрезентує абсолютно новий спосіб жанрово-стильової організації художнього матеріалу, що не має аналогій 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» – «сворідний ключ для розкриття стильової магії» автора [119, с. 11]. Назва твору (означає східний орнамент, що складається з геометричних фігур і стилізованих рослинних мотивів, які можуть доповнюватися словесними фрагментами) відрефлексовує жанрову природу твору, що складається з десятих окремих мікротем-фрагментів, рівновеликих за обсягом, політематичних за змістом, виділених графічно (розрядкою, відбивкою, друком окремих речень «сходінками», окремих абзаців «колонкою»). Уся ця графічна різноманітність 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. Погодимося з твердженням В. Агеевої, 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”» [119].



Імпресіоністична домінанта притаманна новелам, де утверджується героїка подвигу «муралів революції», зокрема «Кіт у чоботях» (1922). Автобіографічна основа твору трансформується в узагальнену оповідь про жінку в революції. Сучасний дослідник М. Кодак, погоджуючись з авторським самоозначенням, уважав цей образ «комічним» [51, с. 20]. Проте «кіт у чоботях» символічно маркує не лише казкову «дитинність», а відтак беззахисність і миловидність цього образу, але може інтерпретуватись і по-іншому: у казці Ш. Перро, написаній ще в XVII столітті, кіт із непотрібної спадщини перетворився на рятівника свого господаря, виявившись хитромудрим пройдисвітом, трікстером. Він приніс господареві титул, багатство, шлюб із донькою короля. Зауважимо, що спершу казки Ш. Перро «Оповідання матінки Гуски» (1697) адресувалися дорослій аудиторії і частина казок мала зовсім інші кінцівки. Екстраполюючи семантику образу «кота в чоботях» на образ Гапки на прізвисько Жучок, відмічаємо, що вона по-своєму пристосовується до жорстоких реалій буття: у вир труднощів мандрівного життя її штовхає не романтичний порив, а особиста трагедія: «Тоді мені кирпатенький носик розказав, що їй не 19, як ми думали, а цілих 25 літ, що в неї вже було байстря і це невеличке байстря –

– п о в і с и в н а л і х т а р і к о з а к» [119, с. 73].

Іронічна метонімія «кирпатенький носик розказав», оперування числами, що позначають вік героїні (розмовно-побутова стильова ситуація), насмішкувато-зверхне конототивне значення слова «байстря», зменшувально-буденний епітет «невеличке» – все це налаштовує читача на співчутливе сприйняття тексту. Але закінчення фрази, подане і безпристрасно-холодному стилі, та ще й виділене розрядкою, примушує читача вхопити повітря, щоб осмислити весь жах повідомленого. Цю паузу автор позначає графічно: тире, абзац, друк у розбивку.

Письменник не зупиняє оповідь в цьому найбільш емоційному, кульмінаційному місці. Йому важливо вийти за межі трагізму окремої долі: «А втім, це не диво, що дитину на ліхтарі повісили: було ще й не таке. / Я не збираюсь викликати у вас сльозу. / А от маленький подвиг – це без сумніву» [119, с. 73]. Таким чином, вмотивовується переплетення семантичних асоціацій таких несумісних понять, як *жінка* (мати, дружина, берегиня роду) і *революція* (смерть, небезпека, фізичні труднощі). Метою оповідача було передати внутрішню мотивацію руху звичайних людей в революційну боротьбу, підкреслити типовість образу головної героїні та зображених подій. Тому він і пише про неможливість знайти товариша Жучка № 1, лише № 2, № 3 і т.д. Але сучасний читач, з огляду на такі твори, як «Ми» Є. Замятіна, «1984» Дж. Орвела та інші зразки антиутопій, вкладає зовсім інший зміст у ці цифри. Уніфікація, втрата індивідуальності, механічне перетворення людини на гвинтик, номер у реєстрі – так формувалася тоталітарна система.

Саме та система, яка творилася зусиллями й оповідача, і товариша Жучка – із куховарки вона робить карколомну кар'єру до секретаря ком'ячейки, тримає в страху бородатих суворих чоловіків. Внутрішню трансформацію ніжної дівчини у грізного партфункціонера відбиває портретна деталь: «бузиновий погляд» змінюється на «очі драконом». Жорсткість виправдовується зовнішніми обставинами, «історичним моментом». Але до чого це призводить, читач переконується в новелі «Я (Романтика)» (1923).

Звернемо увагу ще на одну деталь: заявка написати гімн («Так! Я хочу проспівати степову бур'янову пісню цим сіреньким муралям. <...> ...треба, щоб була пісня пісень, треба, щоб був – / – Гімн») [119, с. 63] змінюється наміром створити «велику драматичну поему: “Кіт у чоботях”» [119, с. 66]. Аргументованою і слухною нам видається думка М. Кодака, що жанр гімну вимагає епічної дистанційованості з об'єктом: «Але авторові в даному випадку важко дистанціюватися суб'єктивно від свого героя на епічну відстань, творчо-психологічно неможливо зайняти ідейно-емоційну позицію епічної безсторонності, оскільки автор і герой генетично споріднені, історико-психологічно єдиноджерельні» [51, с. 21].

Автор розкриває перед читачем своє творче завдання – з'ясувати, «Відкіля вони вийшли – товариші Жучки?» [119, с. 63]. Літературознавець М. Кодак тонко помітив внутрішню складність художньої тканини твору: «Загад про внутрішню значимість для “муралю 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.) [51, с. 26].

Таким чином, у новелістичну форму М. Хвильовий включає жанрові елементи казки, спогаду, пісні. У стильовому відношенні спостерігаємо синтез «потоків свідомості» (низку асоціацій з іменем Гапка), елементів розмовного стилю (діалогічність) з офіційно-діловим (записка секретаря ком'ячейки), романтично-піднесеного оспівування «муралю революції» з натуралістичним описом убитої дитини. 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 жанрова модифікація жанру. Уся система зображально-виражальних засобів спрямована на розкриття неприродності того, що відбувалося.

Пафосно-піднесене оспівування, романтизація доби «горожанських воєн» пронизує значну частину творів письменника: «Слава в верхів'ях революції і на землі радість!»

(«Силуети»), [119, с. 104]; «Зачалась дико, божевільно, надзвичайно – пожарами. З далеких курганів республіки на лоні сизої безвісті палахкотіли заграви, а потім небо тануло і по вулицях проходив сторожкий, запашний шум. Ночі клекотіли, кипіли й зачаровано блукали по кварталах. Іноді приходили неясні сни. На прозорій, чистій блакиті зорі творили нечувану загірну симфонію» («Силуети») [119, 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») [119, с. 258]; «Тижні були галасливі, криваві, буйні» («Шляхетне гніздо») [119, с. 105].

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») [119, с. 102, 110].

Внутрішні трансформації людини зумовлені «запитами часу»: «Прийдеться плюнути на мораль», – філософськи підсумовує свої роздуми Зиммель у новелі «Синій листопад» (1923). Тут окреслена найболючіша проблема пореволюційної доби: «Марія дивилась у вікно й думала про всефедеративне міщанство...» [119, с. 114]. Мотиви безнадії, безцільності існування пронизують новели й оповідання М. Хвильового вже з початку 1920-х років: «З'їли сукині сини революцію» («На глухій шляху») [119, с. 83], «... досі почуваю гармати, досі бачу барикади. Клянуся, що комуніст. Я не винесу цієї тиші. <...> Я родився для вибухів... А тут треба марудної праці, а я не можу» («Юрко») [119, с. 80], «Україна... Да... Прогавили – і пішла від нас. ... Ми не політики. Ми поети» («Редактор Карк») [119, с. 51].

Оригінальну жанрово-стильову структуру репрезентує новела «Редактор Карк» (1923). Оповідь від першої особи, 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», «Навіщо було бунтувати? Я щоденно читаю голодні інформації з Запоріжжя. І я згадую тільки, що це була житниця»; «Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?») [119, с. 52–60] детермінує щоденниковість жанрової структури, проте подібні читацькі очікування відкидаються автором: «Проте це не щоденник – це справжня сучасна новела» [119, с. 47]. 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. У центрі образу світу в новелі постає образ людини-правдошукача, що намагається пізнати хитросплетіння і суперечливість навколишнього буття, 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, Репін), топоніми (Ясси, Бакеу, Румунія, Росія, Карпатські й Трансільванські гори, Лопань, Харків, Сиваш, Запоріжжя, Хортиця), історичні події і явища (Хмельниччина, Центральна Рада, 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» [7, с. 164]. Упереджене ставлення влади до інтелігенції внаслідок її буржуазного або дворянського походження створило феномен державоустрою, протилежного європейському: в усіх розвинених країнах світу інтелігенція є духовною елітою, найосвіченішим прошарком суспільства, що виконує функції культурно-історичної пам'яті нації, забезпечує неперервність і тяглість моральних, звичаєвих, духовних традицій. Натомість в радянській державі інтелігенція отримала зневажливий епітет «гнилої», натомість рушієм суспільства проголошувався пролетаріат. Однак робітничий клас, що порівняно недавно був сформований із урбанізованого найбіднішого селянства, не мав глибоких культурних традицій, навпаки, репрезентував здебільшого маргінальний тип людини, відірваної від звичного соціального середовища і чужої в новій системі координат. Жанр даного твору визначаємо як рефлексійно-інтелектуальну новелу. Автор позиціонував генезис твору як «Карків щоденник (для того: розкрити природу типа), і тільки зрідка проривався я» [119, с. 62]. Тож подвійна наративна структура з фінальним драматизованим діалогом з уявним читачем стереоскопізують змодельований художній світ, розкриваючи його зовні і зсередини, об'єктивно і суб'єктивно.

Новаторство свого твору М. Хвильовий декларує відверто: «Переспівувати – не творити, а мавпувати. <...> Я шукаю, і ви шукайте» [119, с. 49]; «Я хочу творити повному» [119, с. 59]. Тож перед читачем розгортаються творчі прагнення письменника. Щодо стильових пріоритетів, відповідь розкрита у чотирнадцятому розділі новели: «Міркую про сучасну українську белетристику. Думаю так: іде доба романтизму. <...> Реалізм прийде, коли з робфаків вийдуть тисячі, натуралізм – коли конче запаскудимо життя» [119, с. 59].

В образі редактора Карка актуалізуються мотиви відчуженості від світу, безперспективності існування, увиразнені мотивами суму, дощу, осені. Фінальна безрезультатна спроба самогубства головного героя з того самого браунінга, з історії якого розпочинається новела, реалізує гамлетівський комплекс відчуженості духовно багатой особистості від оточуючого зловорожого світу: «Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?» [119, с. 60]. Стиль наратора легко переходить від фактографічних подій («біля вікна сиділа Нюся»), до несподіваних психологічних деталей («качалка із старими візерунками»), до асоціацій («щось подібне до візантійських малюнків»), а потім і вільного польоту фантазії та філософствування («століття – віки. А то нагадує чомусь якогось гетьмана»). Жанрові ознаки дозволяють віднести твір до інтелектуально-імпресіоністичної модифікації безсюжетної новели.

Різновидами імпресіоністичної новели є «Синій листопад» (1922), «Заулок» (1923), «Пудель» (1923), де імпресіоністичні елементи синтезуються з експресіоністичними й неромантичними [2, с. 104-105].

Оригінальна модифікація жанру легенди наявна в одноіменному оповіданні М. Хвильового. Головний герой – Стенька-Степанида – очолює повстанський загін і героїчно гине, закатована середньовічним способом. Ця смерть зв'язує воедино два часо-просторових і культурологічних пласти: національно-визвольну боротьбу ХХ ст. із періодом селянських повстань XVI – XVII ст. (прийом паралелізму). Розповідь наратора про довоєнне життя Стеньки суперечить жанровим ознакам легенди – побутово-реалістично описане коротке заміжжя жінки, смерть дитини, сіре існування, що руйнується з приходом повстанців. Далі у тексті з'являються атрибути легендарного повістування: ідеалізація мужності героїні, народнопісенна основа її промов, мотив зради і героїчно-мученицької смерті. Розмивання жанрових меж легенди виявляється у відсутності надприродних персонажів, а також у позиції оповідача (є свідком описаних подій). Його коментарі й оцінки типологічно близькі до оповідача у «Слові о полку Ігоревім» (відверта емоційність, громадянська позиція).

Заголовок твору має глибоку семантику, адже легенди – «малосюжетні фантастичні оповіді міфологічного, апокрифічного чи історико-героїчного змісту з обов'язковою спрямованістю на вірогідність зображуваних подій та специфікою побудови сюжету на основі своєрідних композиційних прийомів (метаморфози, антропоморфізації предметів і явищ природи та ін.). їм притаманні драматизм, стійкість і завершеність сюжету» [63, с. 487]. «Легенду» М. Хвильового з великою мірою умовності можна класифікувати як історико-героїчну.

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. З цією проблемою пов'язані й інші – проблема духовного вибору, прагнення подолати самотність у безнадійно-трагічному світі. Нерідко цей світоглядний конфлікт реалізується з допомогою танатологічних мотивів, що пронизують усю прозу М. Хвильового. «Тяжіння до смерті» з особистісної сфери переноситься у сферу творчу. Звиродніння людини внаслідок внутрішнього конфлікту між позірною ідеєю і моральним законом стає центральною в психологічно-трагедійній новелі «Я (Романтика)» (1924).

«Слухати музику революції» закликав О. Блок у статті «Інтелігенція і революція» (1918). До цієї поради дослухався й лідер ВАПЛІТЕ. Результатом такого «вслухування» стала новела «Елегія» (1924). Заголовок новели налаштовує читача на сумовито-ліричний настрій, оскільки елегія – «жанр медитативної лірики меланхолійного, почасти журливого змісту без чіткої композиції» [70, 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 хлопчачі, письменник вбачає власну долю – життя незворотно змінилося, «молодому запаху юного невідомого дня» з «голубими дзвонами» він не потрібен. Смерть газетяра риторично оформлюється з нанизанням сполучника *і*, характерного для Святого Письма. Семантика єднального сполучника означає 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» [119, 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 – символ народження нового життя, чергового аграрного циклу, «відмикання землі», приходу весни тощо), то сюжетна історія про смерть «маленької людини», безіменного газетяра, набуває ознак притчі. «Елегійність» твору виражається лише сумовитим настроєм, що навіює автор з допомогою образу-двійника головного героя – бездомного пса, усіма гнаного і зацькованого, а також із допомогою речень-рефренів, словесних повторів, а також семантичної опозиції образу Різдва з сюжетом новели. Народження Сина Божого протиставляється смерті газетяра-

безхтченка. Тож жанрову природу «Елегії» визначаємо як філософську новелу-алегорію, що близька до жанру притчі, однак не містить відвертої дидактичності.

Цікавою з точки зору жанрового моделювання є новела «Чумаківська комуна» (1923). Даний твір оминався більшістю дослідників, за винятком Ю. Безхутрого. Учений наголошує на пародійній поетиці твору: «насправді це їдка пародія на “комуну” як явище і на систему в цілому» [7, с. 225]. Гоголівські алюзії, ремінісценції, інтертекстуальне поле розвінчують ілюзорність ідеї «всесвітньої комуни», поверховість декларованих чумаківцями принципів співжиття. Численні деталі – від вхідної таблички з ім'ям дворянина, колишнього власника маєтку, до «ідеологічно виправданого» аборту Валентини – усе спрямовано на вираження головної думки: комуна, за яку наклав головою Василь Чумак і чие ім'я вона носить, не приведе до справжнього щастя. М. Хвильовий-автор мучиться питанням, як комунарам не скотитися у прірву «пошлості» і міщансько-обивательського способу існування. І відповіді він не знаходить. З позиції сьогодення можемо стверджувати, що відкидання одвічних моральних і світоглядних засад (любові до рідної землі, культу сім'ї, праці, моралі, ідеї Бога і совісті) – це шлях у глухий кут. Тож можемо визначити жанрову модифікацію твору як соціально-побутову новелу-пародію.

Наприкінці першого тому «Творів» був розміщений символічно-притчевий текст новели «Дорога й ластівка» (1923). Текстологічно спочатку твір складався з двох окремих новел [7, с. 234–235]. «Генетично “Дорога й ластівка” пов'язана з жанром ліро-філософської мініатюри, таким популярним на початку ХХ століття в європейській літературі» [7, с. 235]. Традиційно цей жанр ототожнювали з «поезією в прозі». Асоціативно-безсюжетна новела складається з двох пронумерованих частин. Структуротвірним елементом першої є образ дороги, що традиційно символічно проектується на життєвий шлях, долю, у даному випадку відчутний автобіографічний складник: «Дивлюсь на дорогу. На дорозі порожньо, і я думаю про небуття: коли дорога відходить, тоді щось відходить, кудись відходить» [119, с. 213]. Трикратність повтору дієслова «відходить» створює медитативну мелодійність фрази, виражає задумливість, примирення мовця з невідворотним кінцем.

Друга частина твору сфокусована на ластівці. Міфологічна семантика образу тісно пов'язана з календарною обрядовістю [17, 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 із ремаркою, що все 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-поетична 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» [7, с. 237]. «Найбільш метафоричний твір» [7, с. 236] М. Хвильового потрактовувався як романтичний (В. Агеєва), проте більш повно розкрив його підтексти і «надтекст» Ю. Безхутрий, який відмітив і романтико-символістичну складову новели, й елементи міфологічно-барокової традиції: «“Дорога і ластівка” належить до числа пророчих творів-пересторог Хвильового. Екзистенційний, релігійно-філософський зміст новели трагічно спроектувався на обставини життя постреволюційної української інтелігенції, зрештою, і на власне життя Хвильового» [7, с. 252]. Поділяючи його висновки, додамо, що жанрова природа даного твору є синтетичною і об'єднує ознаки ліро-філософської мініатюри, притчі, асоціативної новели-метафори, що увиразнюється стильовим синкретизмом тексту, що включає елементи імпресіонізму (В. Агеєва), експресіонізму (Ю. Безхутрий), екзистенціалізму (Т. Гундорова), необароко 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. Достоевського, А. Чехова та ін.

Внутрішня конфліктність суспільства щодо ставлення до більшовицької влади, полярність моральних оцінок щодо «бандитизму», «повстанства» пронизували десятки творів того часу. «Солонський Яр» (1923) М. Хвильового написана в реалістичній манері, доповненій експресивною лексикою і синтаксисом, елементами міфу та символіки. Заголовок твору і пряма авторська вказівка на інтертекстуальний зв'язок із Холодним Яром, а відтак і з Шевченковим словом, є водночас дзеркальною і антитетичною проекцією семантики топоніма: якщо брати до уваги розбійництво солончан і боротьбу за встановлення влади і громадянських законів, що завершується мученицькою смертю Савка, то дієгезис виявляється конотативно оберненим до мотиву святості боротьби холодноярців проти польської шляхти. Рефрен «темна наша батьківщина» підкреслює авторське ставлення до подій: глибокий сум через внутрішні міжусобиці, що проходить червоною ниткою в українській літературі від літописів, «Слова о полку Ігоревім» до М. Хвильового, а потім до Ю. Мушкетика, П. Загребельного та ін. Бандитизм млинківців і довготерпіння солончан репрезентують полярні суспільні позиції – агресивно-активну і помірковано-пасивну. Автор болісно переживає як трагізм міжусобиць, так і моральну незрілість співвітчизників. Тема бандитизму як репрезентації Хаосу розгорнута в новелах «Редактор Карк», «Бандити» (перший варіант назви – «В очереті»), «Злочин», «Наречений». Ці зразки



психологічно-побутової прози розкривають тривожні танатологічні й есхатологічні тенденції в соціумі.

«Я (Романтика)» (1924) є однією з найбільш дискусійних новел письменника. «Неврастенія, душевна криза, психічна хвороба, ненормальність, істерія – цими словами визначаються лейтмотиви його прози», – вважала С. Павличко [90, с. 269]. На думку Т. Гундорової, у цій новелі М. Хвильовий прощався з ідеєю «загірної комуни», «зсередини розбивав власну романтичну ідеологію» [23, с. 25]. Як слушно стверджує М. Руденко, «за Р. Ленгом, розколоте “я” містить розрив між внутрішнім “я”, котре є істинне, справжнє, та хибним “я” – соціальними масками, яких зазвичай є декілька. У першому випадку дискурс має ознаки шизофренічного, оскільки персонаж відділяє себе від реалій зовнішньої дійсності і живе в мікрокосмі створених ідеалів (герої оповідань та повістей М.Хвильового “Санаторійна зона”, “Я (Романтика)” та ін.)» [105, с. 16]. Оскільки новела неодноразово науково відрефлексована у низці праць, не дублюватимемо висновків дослідників. Однак зауважимо лише, що стильова тканина новели визначається контамінацією імпресіоністичних елементів (втілення миттєвих відчуттів і переживань, сенсорні образи) з романтичними (конфлікт між ідеалом і дійсністю) та експресіоністськими (мовленнева організація тексту, мотиви ночі, п'ятьми, божевілья, грози, смерті, дороги, числові і хронотопні образи) [7, с. 259–311].

Жанр «Я (Романтики)» дуже важко надається до типологізації, оскільки має багат шарову семантико-поетичну структуру, що включає елементи психологічної, метафорично-імпресіоністичної, готичної новели. Характерний для постмодернізму прийом гри трансплюється у фікцію «суду трійки», фантазмагорична картина нічних допитів і судів тяжіє до готичної новели. Семантика образності, кільцева композиція, сюжет дозволяє кваліфікувати даний твір як психологічно-метафоричну новелу-антиутопію, що художньо відтворює апокаліпсис новітньої доби. «Небагато є в світовій літературі таких творів трагічного звучання, в яких із вражаючою художньою силою були б відтворені драматичне роздвоєння реальності та ідеалів, внутрішній конфлікт революціонера, який потрапляє у витворену революційними ідеями пастку», – наголошував М.Жулинський [37, с. 28].

«Перехідна доба» породжувала нових «героїв часу». Другий том «Творів» (1928), що має назву збірки «Осінь» (1924), складається з оповідань і повістей, що відбивають етико-естетичну еволюцію автора: твори містять більш розгорнутий дієгезис, сюжетність, 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 – знеосіблення

людини, втрату і знецінення основних людських чеснот. У хаологічно викривленому світі герой опиняється перед вибором – втратити індивідуальність або загинути. У жанровому сенсі усі вони є модифікаціями соціально-психологічної новели або оповідання, традиції яких закорінені в ХІХ столітті, відмінність полягає у стильовому художньому вирішенні кожного твору, у співвідношенні реалістичних і модерністських ознак.

Своєрідною антитезою і водночас продовженням «Кота у чоботях» є оповідання «Іван Іванович» (1929). Насамперед спостерігаємо значне зростання обсягу твору: оповідання поділене на 7 розділів, що тяжіє до невеликої повісті. У творі домінує реалістично-сатиричний стиль оповіді, в якому досить відчутні гоголівські традиції. Як слушно зазначає Г. Костюк, «це не тільки сатира на партійну бюрократію чи на бездушну омертвляючу атмосферу в партії, але й, одночасно, це гострий літературний памфлет проти вульгаризаторів літератури, що отаборились тоді головним чином у ВУСППі та проповідували витриманий, мажорно-монументальний реалізм як стиль пролетарської літератури» [120, с. 8].

Образ Івана Івановича типологічно близький до Винниченкового пана Коростенка («Малорос-європеєць»). Сатирично змальовуючи порожнечу соціально-історичного буття родини Івана Івановича, його позірну відданість партії, прагнення вигод і привілеїв, М. Хвильовий іронічно загострює проблему профанності нової ідеології, системи подвійних стандартів, що утверджувалася в суспільстві. Ідеологічна нетерпимість, демагогія, комунікативна ситуація перекручування та викривлення змісту сказаного на засіданні комосередку натякають на цькування Хвильового за участь у сумнозвісній дискусії 1925–1928 рр. Трагікомічного забарвлення набуває сцена, коли товариш Жан знаходить й своєму портфелі «страшний документ»: «Це була хоч, може, й легальна, але, на жаль, ще не оголошена стенограма якогось пленуму ЦК» [120, с. 436]. У фіналі оповідання Івана Івановича та його дружину «вичистили з партії». Новаторство М. Хвильового виявилось зокрема і в тому, що він уперше висвітлив систему привілеїв для партійних функціонерів. «Читачі звернуть увагу, – підкреслював Г. Костюк, – як з розкриттям процесу зради комуністичною партією ідеалів революції 1917 року, відірвання її від народу, від працюючих, ім'ям яких вони спекулюють, – Хвильовий гостро висміює ідею партійно-витриманої літератури, штучного оптимізму й монументального реалізму, як стилю доби» [120, с. 8]. Отже, можемо класифікувати жанрову специфіку твору як модифікацію психологічно-сатиричного реалістичного оповідання.

Розвитком цієї жанрово-стильової тенденції стало й «Оповідання про Степана Трохимовича» (1931), що не друкувалося в більшості видань. «Це талановито намальований образ диявольської системи, де людина позбавлена будь-якої ініціативи й перетворена на

безвільного автомата» [121, с. 13]. Посилення іронії відбувається в оповіданні «Щасливий секретар» (1930), в якому товариш Старк опинився перед вибором між сином і кар'єрою. Насаджуване тоді гасло про пріоритет громадського над особистим виявляється діаметрально протилежним загальнолюдській моралі: Старк поїхав до Харкова отримувати нове призначення, покинувши напризволяще власного сина на межі смерті. Новелістичний пуант відбувається наприкінці твору, як у класичній новелі, обманюючи очікування читача. Відтак розгорнуті упродовж усього тексту солодково-ідилічні думки Старка про приїзд дружини з коханим сином виглядають фальшивими. Через підтекст М. Хвильовий викриває бездуховність та аморальність партійної номенклатури.

Наріжним каменем етико-естетичної системи М. Хвильового є гра, що корінням сягає вітчизняної барокової традиції, а пізніше репрезентована у «хімерній прозі» другої половини ХХ століття і визначає атрибутивність постмодерної культури. Ігрове начало виявлене у творчості лідера ВАПЛІТЕ динамічно і різноманітно: увесь метатекст його художньої прози включений в активну інтертекстуальну взаємодію з явищами, артефактами, тенденціями і навіть настроями світової культури від міфологічної давнини й античності до сучасних йому, «причому в М. Хвильового можна знайти різні типи інтертекстуальності, з-поміж яких превалюють співпричетна (цитати чи фрагменти з інших творів) та гіпертекстуальна (реінтерпретація чи пародіювання іншого тексту, полеміка з ним)» [80, с. 279]; відбувається активне перекодування відомих сюжетів (міфологічно-фольклорної образності, як-от образ героя-ватажка жінки, переодягненої у чоловіка у «Легенді»; біблійної (образ Марії в «Я (Романтиці)» і в «Арабесках»); літературно-культурологічної («Лілюлі» Р. Роллана і М. Хвильового), гоголівські персонажі – Чичиков («Синій листопад»), Пульхерія Іванівна та Афанасій Іванович («На озера»), «миргородська країна» у низці новел). Інтертекстуальність прози і публіцистики М. Хвильового залишає широке поле для розгортання окремого дослідження, адже напружений діалог з традицією, полеміка з нею пронизує увесь метатекст його творчості і формує багатшаровість семантики.

Ім'я М. Хвильового традиційно пов'язується із поняттям орнаменталізму [80, с. 285]. Ю. Ковалів простежує традицію орнаментальності прози від ХІІ ст. Сутність її полягає у використанні текстів з метою оздоблення, «тематичні зміни, відхилення наративу від основної сюжетної лінії, використання згущеної символіки, нагромадження гіпербол, антитез, ускладнення синтаксису, тяжіння до мовної ритмізації» тощо [71, с. 164]. Орнаментальність бере початки від «Слова о полку Ігоревім» і проповідей К. Туровського й реактуалізується у творчості Г. Михайличенка, А. Головка, Г. Косинки, М. Ялового, А. Любченка, М. Йогансена та ін. Орнаменталізм М. Хвильового формально перетинався з

імпресіоністичною технікою метафоричності, ритмізацією фрази, ліризмом, суб'єктивністю (імпліцитний автор, щоденниковість, сповідальність прози), а також романтичним прийомом пейзажності.

Оглядаючи новелістику М. Хвильового як метатекст, переконуємося в тому, що художньою домінантою його творчості було моделювання хаосу, тьми, що супроводжувалося танатологічними мотивами. Перефразувавши вислів дослідника раннього європейського модернізму І. Гаріна «Модернізм – це не криза мистецтва, а мистецтво кризи», можна стверджувати, що лідер ВАПЛІТЕ естетично втілює кризу, ту грандіозну соціальну катастрофу, свідком, сучасником і до певної міри учасником якої він був. Публіцистика й організаційно-культурницька діяльність митця була спрямована на утвердження чи хоча б наближення до декларованого ідеалу, але це була діяльність раціональна, інтелектуальна. Чуттєва ж сторона натури 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'їтьми. А в міфологічній традиції, 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 / брутално-приземленого, домінує сатирично-гротесковий тип образності («Колонії, вілли...», «Свиня», «Заулок», «Шляхетне гніздо» та ін.).

Туга за «втраченим раєм» – «короткою миттю втіленого ідеалу» (В. Агеєва) корелюється з романтичним мотивом високого духовного поривання: «Лише ці легендарні дні, власне, не конкретно-історичний час, а ідеалізоване втілення в ньому своїх марень, коротку мить спів падання мрії та дійсності, персонажі Хвильового вважають своїм, теперішнім часом, до якого постійно звернені їхні ностальгічні помисли» [119, с. 15]. Єдиним виходом із хаологічної дійсності письменник бачить мистецтво, творчу реконструкцію, теургічну (богоподібну) і деміургічну місію митця.

Р. Мовчан застосовує поняття постмодернізму для аналізу творчості М. Хвильового, зокрема прийом пермутації (за Ільїним, це музичний термін, що означає довільну перестановку звукоряду), нонселекції (за Д. Фоккемою, це означає принцип ігнорування відбору лінгвістичних засобів мовцем/автором та довільне, неієрархізоване дешифрування реципієнтом [42]). Погодимося, що новаторство лідера ВАПЛІТЕ у царині художньої прози було настільки відчутним, що справді характеризується правилом нонселекції, що

виявляється у постмодерних текстах шляхом творення ефекту навмисного нарративного хаосу, формування дискурсу як розірваного, відчуженого, позбавленого сенсу, причинно-наслідкових зв'язків і впорядкованості.

«Ліричні інтерлюдії, згущення мови, “вдоволення бунтом проти логіки” і перевага сильної емоційності трансформують його твори в поетичну прозу» [127, с. 11]. Сугестивність на лексико-фонетичному рівні доповнюється асоціативністю деталей. М. Шкандрій відмітив такі особливості індивідуального стилю митця, як численні запозичення з іноземних мов, неологізми й оказіоналізми, звукопис, майстерність метафоризації і метонімізації, народнопоетичні порівняння, музичну функцію лейтмотивів і ліричних рефренів [127, с. 12–14].

Експресіоністичні елементи широко представлені у прозі 1924–1927 рр., зокрема у творах «Арабески», «Я (Романтика)», «Лілюлі», «Сентиментальна історія», «Юрко» та ін. Безперечно, в експресіоністичній стилістиці М. Хвильового відчутний вплив Е.-Т.-А.Гофмана, М. Гоголя, В. Стефаніка. Експресіонізм М. Хвильового реалізувався на рівні сюжетобудування («Мати»), на рівні образної системи і наративу («Бараки, що за містом»), на синтаксичному (практично у всіх творах збірки «Сині етюди», що виявилось в еліптичних і неповних реченнях, розмовних словоформах і синтаксемах, вживанні вигуків, розмовної, жаргонної і навіть ненормативної лексики).

Барокова традиція відлунювала у прозі М. Хвильового у сюжетотвірному і нарративному прийомі гри, використанні маски, ускладненій метафоризації, символіці, гротескові, графічному оформленні тексту з допомогою розрядки, відбивки тощо. «У Хвильового синтез романтизму і бароко, – переконував Ю. Лавріненко [61, с. 355-356]. І далі дослідник визначає такі риси барокової традиції, як «скомплікованість, етичне забарвлення, образ сильної, але підпорядкованої вищій силі людини; рухливість, динаміка; розуміння краси не тільки як “красивості”, а й як сили (наприклад, сили стихій), включення в естетику й “неестетичного” (брутальний реалізм Хвильового); закохання в темі смерті; бажання зворушити, розбурхати, викликати сильне враження, занепокоїти (“хай живе дух неспокою!”); гіпербола; любов до антитези; пристрасть до універсальності і всеохопності; поєднання захоплення зовнішнім і декоративним (орнаменталізм прози Хвильового) з виключною здібністю до погляду у “внутрішнє”, в самого себе; прагнення до взаємин із літературою світовою; нахил до великих планів та ідей (Колумб – людина бароко), і, нарешті, ідея національного відродження та потяг до героїчно-лицарського ідеалу громадського діяча» [61, с. 356].

Микола Хвильовий відіграв ключову роль у дискусії 1925–1928 рр. про шляхи розвитку української літератури, був одним із найяскравіших репрезентантів доби

«розстріляного відродження». Його особистість і доля були винятковими і водночас типовими для тієї епохи. Пристрасний полеміст, письменник-новатор, сильна особистість – він був знаковою постаттю своєї непростой доби. Його твори викликали гаряче схвалення або нищівну критику, але нікого не полишали байдужим. 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).

### **Неоромантизм малої прози Ю. Яновського**

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.) [80, с. 296]. Його збірки малої прози «Мамутові бивні» (1925), «Кров землі» (1927) засвідчили процес творчого зростання письменника. Ранні новели – діалогія «Роман Ма» і «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).

Ідея звільнення від віковичних кайданів соціального визиску була гаряче зустрінута й підтримана широкими колами суспільства, основною ж рушійною силою у період національно-визвольних змагань в Україні залишалося селянство. Його відчайдушна боротьба за землю, вкупі з низьким рівнем освіченості і невмінням розібратися у декларованих різними політичними силами програмах і гаслах нерідко призводили до хаосу та руїни. Слабкі сторони селянського руху відтворює Ю. Яновський в образі 18-річного комісара Криги в «Романі Ма» (1925): «він бився першим і бився “як халера”» [138, с. 43], хоча іноді міг убити своїх, ухилився від виконання штабних наказів. Алогічність дій Криги ніяк не коментується автором, проте для сучасного читача подібна ситуація досить промовиста: анархія і безлад в свідомості очільника загону проектується на анархію і хаос, що несе це озброєне угруповання у світ. Навіть проста зміна комісарів у загоні супроводжується розстрілом бойових товаришів Криги. 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 звірства у степах революції і в застінках ЧК. Крига і Рубан є немов «двійниками» 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, зазнає непоправних деформацій: дізнавшись про смерть розвідників, Рубан–Матте придумує жорстоку кару – наказує прив'язати полонену Ма до вітряка. Навіть бійці його загону заступаються за дівчину, просячи застрелити її. Натомість Рубан-Матте вбиває її шаблею. Мотив зради у баталіях громадянської війни широко реалізувався і в російській літературі (наприклад, у низці «Донських оповідань» М. Шолохова), проте жорстокість персонажа Яновського вражає. З допомогою кумулятивного нанизання сюжетних ситуацій автор розкриває безмір хаосу і жорстокості: красуня Ма брала участь у втраті 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, одягнений Ванькою на палець Большакову як символ братерства і вірної дружби, доповнюється символічним образом туза як символу самопожертви, своєрідного жеребу, вказівки долі. Зовнішня атрибутика (картярський туз, мідний перстень), здається, є даниною романтичній традиції світової літератури: нерозлучна трійка нагадує друзів-мушкетерів із популярного роману А. Дюма, а підступні і прекрасні образи «класових ворогинь» – Оксани Полуботок в «Історії попільниці» та Ма – асоціюються з образом міледі Вінтер. Молодість і мрійливість письменника, живий розум і нестримна фантазія підштовхували його до наслідування європейської літературної традиції.

Мотив кохання і смерті, підступу і зради, традиційні для дискурсу романтизму, доповнюються образами степу і полину, що асоціюються з простором і рухом, а також 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» [138, 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 драматизм 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» [73, 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, порівніше» [11, с. 155]. Штучність розгортання двох абсолютно різних історій, позбавлених єднальної ланки, якоїсь певної спільної теми, заперечується у фіналі, коли тіло помилково вбитого куркуленка потрапило в мамутову яму. І функцію зв'язку між часо-просторовими 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 світовідчуванням 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 [93, 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.

Нетиповою для індивідуального стилю Ю. Яновського є новела «Поворот» (1927). В. Пахаренко і Р. Мовчан розглядають її як один із перших зразків українського сюрреалізму [92, с. 332-333; 80, с. 306]. Проте не можна не відзначити наявність елементів експресіоністичної техніки: «Він ловив руками ніч, що обступала, стріляв у мовчазний місяць і наче бачив, як падали з нього блискучі тріски» [138, с. 100]; «Сонце розірвалося на безкінечтво шматків» [138, 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 (нюхових) деталей: «Обгорілі стіни та купи глини смерділи великим чужим горем і сажею»; «Трупний сморід вибивався з-під землі. Родюча буде земля» [138, 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» [138, с. 103]. Фантазмагорична картина відродження покошеного поля, відчуття старості і виснаженості, безжально палюче сонце – усі ці образи моделюють загибель духовності на перехрестях історії ХХ століття. Письменник втілює ознаки екзистенціального комплексу, випереджаючи формування європейського екзистенціального дискурсу: «Нелюдський одчай і самотність. Рокованість і втома»; «Смерть здалася за найвищий щабель життя» [138, 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» [138, 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» [138, с. 104], розкриває сцену смерті по-кінематографічному – в уповільненому ритмі і на крупному плані. Архетипний образ землі як першопочатку життя і його невідворотного кінця обрамлює новелу.

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...» [106, с. 8-9]. На думку Л. Гижі, наратив новелістики Ю. Яновського ґрунтується на «риторичній іронії», що реалізується у подвійному коді наративу, «де за лаштунками зовнішнього наративу про революцію» криється протилежна семантика [21, с. 16].

### **Художній простір неоромантичної малої прози 1920-х рр.**

Серед авторів малої прози 1917–1920-х років виокремлюються твори Г. Михайличенка і В. Чумака, розстріляних денікінцями у 1919 році. Василь Чумак (1901–1919) увійшов в історію вітчизняної літератури передовсім як поет (збірка «Червоний заспів» вийшла вже після загибелі автора 1920). Однак привертає увагу також етюд «Бризки пролісок», пронизаний оптимістичним настроєм.

Василь Еллан-Блакитний (спр. прізви. – Елланський) (1894–1925) відіграв виняткову роль у згуртуванні творчої молоді, 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... Виліплювали накази, оповіщали мобілізації, конфіскації, реквізиції...

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» [34, с. 5-6]. Наведений уривок активізує інтертекстуальні асоціативні зв'язки з оповіданням В. Винниченка «Краса і сила» («Тихо-тихо в Сонгороді...»). Образ тиші, контрастної громам і вихору революції, корелюється з образом мертвого, непорушного болота, в яке непомітно трансформується, перетікає у 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'м то в одному, то в другому кінці світу, черкає червонястими крилами по землі, тривогою і запалом поїть спрагли уста наших днів... Наших днів...» [34, с. 16]. Наведений уривок засвідчує тісні алюзії з поетикою М. Хвильового.

Елементи романтичної поетики наявні у творчих досягненнях М. Хвильового, А. Головка, С. Васильченка, М. Івченка та ін. Оригінальне художнє полотно являє собою оповідання С. Васильченка «Вечірні арабески» (1923). В художній картині світу переплітаються антиномічні християнські та язичницькі мотиви (священик іменується як персонаж чарівних казок – Змій Горинич), візії наратора під час церковної служби перемежуються із фантазійними картинами (церковний сторож Богуш асоціюється із Сократом). Художнє моделювання світу відбувається в романтичній традиції: мотив першого кохання школяра Петра до безіменної дівчини розгортається на тлі нічного пейзажу [15, с. 13]. Новела С. Васильченка «Синя стьожка» (1926) реалізує інтермедіальний зв'язок літератури з музикою. Описуючи вплив пісні на слухача, письменник виражає власну громадянську позицію: виступ хорової капели (імовірно, поштовок до написання новели послужила виконавча майстерність капели «Думка»), козацька пісня, що об'єднала увесь зал, спричинила вигуки «Слава!», репрезентують симпатії автора до УНР. Саме тому цей оригінальний твір, в якому текст доповнений нотним записом народної пісні, був відсутній у багатьох перевиданнях творів письменника.

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». «Наївне, хороше дівча» Саня, котра мала підпільне ім'я Синя Волошка, заради порятунку товаришів принесла в жертву свою честь, при цьому викрала у жандармського офіцера Воронова цінні документи. 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. Двоплановість хронотопу, протиставлення дійсності спогаду, ліричний характер наративу реалізують атрибутивні ознаки романтичної поетики твору.

Оповідання Івана Дніпровського (1895–1934) «Наяда» (1927) і «Зрада» (1927) схожі за реалістичною стилістикою, синтезованою з неоромантичними елементами. Перше оповідання має оригінальну будову: нараторами виступають автор, безіменний художник і

персонаж, хворий на сухоти. Поштовхом до розгортання сюжету слугує красива жінка, котра відпочиває на березі моря. Милуючись її граційністю, «сухитний» (так в оповіданні названо даного персонажа) оповідає художникові про своє кохання до молодої дворянки під час його служби в ЧК. Романтичні риси в даному творі – це чудовий мариністичний пейзаж, анонімність персонажів (художник і «сухитний» не мають імен, красива невідома жінка на пляжі умовно названа Наядою, а красуня-полонянка в ЧК асоціюється із Шарлоттою Корде, героїнею Великої французької революції, котра прагнула шляхом убивства Марата припинити терор). Історичні паралелі, породжені цим іменем, проектується на події в Україні в період діяльності ЧК. «Сухитний» підслав найманого вбивцю до матері коханої, щоб усунути єдину, на його думку, перепону між ними. Божа кара виявилася в тому, що його розстріляли в тому самому підвалі ЧК, де він тримав «Шарлотту» з матір'ю. Реалістично змальований епізод розстрілу, під час якого колишній чекіст був поранений. Моторошна дійсність «червоного терору» розкривається у ретроспекції: «Тоді були більшовики. Пам'ятаєте, як це звучало? Більшовик – безпощадність. Більшовик – вирок фатуму. Більшовик – Немезида... 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» [28, с. 63].

Погодимось з Р. Мовчан, що в оповіданні «Наяда» наявні експресіоністичні елементи [80, с. 369] – божевілля колишнього чекіста, який мало не потопив художника і вбив невідому Наяду під час морської подорожі. На нашу думку, у творі домінують неоромантичні тенденції (контрастне протиставлення жорстокого минулого і безтурботного відпочинку біля моря; невідома жінка-мрія, мотиви кохання-смерті).

Оповідання І. Дніпровського «Марія радості» (1927) має епіграф – цитату з новели М. Хвильового «Я (Романтика)» (1924). Глибокий і детальний аналіз твору М. Хвильового здійснений Ю. Безхутрим [Безхутр., с. 255–310]. Жіночі образи в обох письменників 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.

Перемога темних сил в суспільстві, що асоціюються з матросами, позбавленими рефлексії і морального закону («трафаретні шкіряні тужурки» асоціативно суголосні «чорному трибуналу комуни» М. Хвильового – такі ж бездушні і байдужі) художньо моделює витіснення Космосу Хаосом. Майже непомітний жест капітана – притискання до

грудей Євангелія – символізує пошук захисту людиною серед диявольського шабашу, на який перетворилося повсякденне життя.

Зустріч капітана з полковою куховаркою, в яку капітан таємно закохався, з одного боку, породжує інтертекстуальні зв'язки з Гапкою на прізвисько Жучок з новели М. Хвильового «Кіт у чоботях», а з іншого, – з грішницями Марією Магдалиною і Марією Єгипетською. Заголовок вмотивовує читацьке очікування, що головна героїня оповідання стане на праведний шлях, однак, маючи ангельську зовнішність, вона радше нагадує валькірію. Романтичне «двосвіття» втілюється у припущенні головного героя, що Марія має гімназійну освіту і перейшла на бік революції, порвавши зі своїм соціальним прошарком, насправді ж її минуле пов'язане з гріхом. Досконала і чиста краса Марусі («очі великі і ясні, як очі Мадонни» [28, с. 33]) водночас позначена чуттєвою зваблівістю, що віддаляє її образ від Матері Божої і наближає до грішниць, що покалися («красиві, чулі, тонкі губи» [28, с. 33]). Прямий асоціативний зв'язок («Вона змовкла і повернула в профіль лице – лице Марії в ногах Ісуса» [28, с. 34]) різко і несподівано контрастує з її відповіддю, чому вона приходиться 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...» [28, с. 34]. Описи катувань періоду раннього християнства, висловлені молодою дівчиною, 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 виглядають непереконаливо, проте дуже точно І. Дніпровський зображує жорстокість ревтрибуналу, недолугість штабних командирів: «...комісари були неписьменні, але удавали всезнайок, 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» [28, с. 28]. Саме образи цих «комісарів» реалізують внутрішній діалог із новелою М. Хвильового. Від їхньої руки гине боягуз і конформіст, колишній білий офіцер Дмитро.

Р. Мовчан вбачає у поезиці даного оповідання елементи експресіоністської стилістики [80, с. 365–367]. На нашу ж думку, цей твір близький до новели М. Хвильового «Я (Романтика)» і репрезентує синтез експресіоністичних ознак із неоромантичною поезикою.

«Характерне для неоромантичної поезики 20-х років і захоплення екзотикою, аж до нарочитої гри з незвичними іменами й назвами, літературними ремінісценціями і навіть

містифікаціями» [2, с. 16] було характерне для творчих почерків О. Досвітнього, Ю. Яновського, М. Йогансена.

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.

### **Символістські інтенції неоромантичної новелістики**

Упродовж останніх двох десятиліть майже 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 вважає символізацію [2, с. 11]. Хоча, справді, символізм не розгорнувся на українському ґрунті у скільки-небудь завершену форму, проте елементи символізму, найчастіше у синтезі з іншими модерністськими тенденціями, все ж таки проявилися 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» [2, с. 12].

Зацікавлення українських письменників першої третини ХХ ст. символістською естетикою, на нашу думку, зумовлене не стільки зовнішніми впливами з боку інонаціональних художніх систем (французької, російської та ін.), скільки внутрішнім прагненням митців протиставити хаотично збуреній дійсності щось стабільне і вічне. Таким універсалізмом і константою в повній мірі володіє міф. Шляхи виходу із кризи на рівні окремої особистості чи на рівні історичної долі нації кожен письменник вбачав 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 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. «Первинними» З. Фрейд уважав сексуальні потяги, оскільки вони характеризують усі види живих організмів. Далі він розгорнув концепцію, протиставляючи життєтворчі потяги – Ерос

(«інстинкт життя») і деструктивні – Танатос («інстинкт смерті»). Боротьба між цими силами визначає всю життєдіяльність людини. На думку фундатора психоаналізу, усе живе, досягнувши в своєму розвитку абсолюту, починає рух у зворотньому напрямку – «метою всякого життя є смерть». Власне життєвий шлях і є постійним полем боротьби між Еросом і Танатосом. 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 потрактовується З. Фройдом як боротьба суспільства з руйнівними інстинктами індивіда. На рівні окремої особистості, на думку теоретика психоаналізу, також відбувається постійне протиборство між Еросом і Танатосом («Я і Воно», 1923) Активність обох первнів, пов'язаних у парадигмі взаємодії / протидії, визначає зовнішній плин життя людини. У праці «Незадоволення культурою» (1930) З. Фройд продовжив обґрунтування своєї концепції: розвиток культури перебуває на боці Ероса, завдяки лібідо, зв'язку між особою і родиною, племенем, народом, людством. Але історія розвитку людства переконує австрійського ученого в домінуванні природного інстинкту агресивності в окремій людській особистості. Культура намагається стримати і подолати цю природну агресивність: остання переноситься всередину індивіда, тобто спрямовуються проти самого себе, потім нейтралізується інстанцією Над-Я, що є еквівалентом совісті. Агресія проти себе сублімується у відчуття провини, що утримує індивіда від проявів агресії.

Невіддільність Еросу і Танатосу вповні художньо реалізувались у новелах Гната Михайличенка (1892–1919). На думку В. Мельника, у новелістиці Г. Михайличенка можна виділити два основних цикли: «Місто» і «Лірика». 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 під час заслання, що супроводжувалися мотивами туги за рідним краєм, терпким болем нерозділеного юнацького кохання.

М. Яремкович вважає новелістику письменника імпресіоністичною [139], 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», «Галасик»), неореалістична («Тайгою», «Навесні» – окрім того, в них спостерігаються символістські елементи), у

новелі «Як Храня сумувала» вбачаємо неоромантичні елементи, а в «Маленькій Докійці» – сюрреалістичні [22].

У малій прозі Г. Михайличенка увага зосереджується навколо драматичного, іноді трагічного існування духовно багаті особистості, котра виявляється самотньою в хаотичній дійсності. На емоційно-чуттєвому рівні письменник осмислює екзистенційний комплекс проблем: абсурдності світу, пошук сенсу життя, поведінку людини у межовій ситуації і 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?» [76, с. 31]. У тексті шкідливо 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» [76, 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» [76, 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 надрив на тлі психологічного малюнку закоханої душі у новелістиці Г. Михайличенка поглиблений у «Непарній рукавичці»: антитеза, закладена вже у заголовку твору, пророкує 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 сумовитотужливий настрій, втома. Він безкінечно блукає містом, забуваючись лише у тяжкому сні: «На душі в мене було порожньо і байдужо» [76, 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» [76, 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» [76, 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» [76, с. 18]. За Фройдом, саме підкорення руйнівних агресивних інстинктів призводить до перемоги Еросу – творчого начала буття. Але тимчасове торжество Еросу завершується перемогою Танатосу (смертю їхньої дитини, моральною загибеллю красуні-жінки; у фіналі звучить мотив самогубства героя і дівчини). Символіка образів-персонажів підкреслюється відсутністю власних імен героїв, абстрактністю портретних характеристик, нанизуванням повторів, рефренів.

Жіночий образ *femme fatale*, символ Вічної Жіночності, що так активно інтерпретували модерністи першої третини ХХ століття в європейських національних літературах, у малій прозі Г. Михайличенка є багатограним, суперечливим, втіленим у низці 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-настрійову новелу і водночас як поезію в прозі. Кількаразові повтори цілих абзаців чи окремих фраз у творах Г. Михайличенка заколискують, переносючи 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, шкіц, лірична мініатюра, поезія в прозі.

Злиття романтичного світовідчуження 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 Крушельницькими, Г. Косинкою, О. Влизьком та ін. Творчий доробок письменника складають збірки новел «Пасма життя» (К., 1919) і «Вікно розчинене: новельки» (Х., 1920), переклади К. Тетмайєра, 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, поезії в прозі, деякі твори наближаються до верлібру. Стилїстика збірки репрезентує домінування символістської поетичної техніки, до якої додається відчутна частка романтичного світовідчуження, 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: «Старі слова – новітня сила», твір будується на антитезі, словесно-графічне оформлення є проміжним між прозовим мовленням і поетичним – твір написаний «сходинками», але внутрішня рима послаблена, прямує до прози. Вірш «Оточення натхнення» (1919), на нашу думку, є одним із найбільш ранніх зразків у літературі 1920-х рр. верлібру. 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. [64, с. 6–7]. Слід визнати, що оказіоналізми, відтворені у збірці, значно поступаються тим новотворам, що з'явилися у поезії П. Тичини цього ж періоду («яблуновоцвітно», «дитинно», «злотоцінно» тощо). Звісно, Лебединець значно поступається у поетичній досконалості творів Тичині, проте спроба розбудови символістично-романтичної парадигми на українському ґрунті заслуговує на увагу.

Жанрово-стильову природу твору, винесеного в заголовок збірки, можна визначити як настроєво-імпресіоністичну ліричну поему в прозі. Вона складається з одинадцяти пронумерованих розділів, які розгортають (подібно до «Зів'ялого листа» 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:

I

Несміливо в вікно зазира.  
Винувато всміхається заплаканими очима.  
Вся пробачення і забуття.  
А моє серце ще гарчить гнівом і соромом.  
Душа дубне в закам'янілості.  
Думка мерзне в неруху...  
Зор топирчасто-зимний.  
Я труп.  
Вікно розчинене – прокляте вікно [64, с. 10].

IV

...Моя хата велика і сяйно-біла.  
Повна книжок і праць розпочатих.  
Музики. Дзеньку. Сміху. І руху.  
Воскреслого.  
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» [64, с. 11].

У зірку «Вікно розчинене» увійшли пейзажні імпресіоністичні замальовки («Недоречність (Одлига в лютому)», «Одлига», «Струмки під кам'яницями», «Погуркотіло», «Промінь»), ліричний спогад «Бабусина казка», зразок ліричного послання («Незабутньому Гнатові») – епітафія закатованому денікінцями Г. Михайличенкові.

Соціальна тема художньо реалізується у неримованому вірші «Вперед, брати!»:

Чорний Звір підвівсь востаннє.  
Обсмалений червоним полум'ям, загнаний в тісний кут, смерть бачачи.  
... хапайте зброю.  
Чекайте нагоди.  
Всадить між ребра.  
Влучте в серце [64, с. 31].

...У вогні і серед вогню родиться новий світ вогневий [64, 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, 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» [65, с. 45].

Павло Вірин (спр. прізви. Комендант) (1892–1960), редактор-видавець журналу «Сяйво» (1913), а пізніше організатор одноіменного видавництва, був репресований, після війни працював у колгоспі. У журналі «Музагет» (1919) був надруковані шкіци «В степ», «Зустріч», «Шкіц», що утворюють символістський триптих.

Міфопоетичному мисленню символістів притаманний пантеїзм й естетизація земного, що й знайшло відбиток у шкіці «В степ». 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). Пізніше подібні позиції актуалізувалися в теорії Ж.-Ж. Руссо. В українській літературній традиції ворожість міста до людини відбилася у творчості Панаса Мирного, А. Тесленка та ін. У шкіці П. Вірина ми спостерігаємо світоглядний конфлікт між прородою і цивілізацією:

« – В місто?! до ста бісів, не згадує мені його. Тепер... весною молодою, в місто?! В те зрадницьке?! Ні, ніколи!

<...> – Он виглядає степ, глянь – скоро зашумить він; я піду туди і з ним підніму такий шелест, якого не чула ще ні одна весна. О, почувеш, прокляте місто! здригнуться твої комини, поллеш полум'я по кам'яних шляхах! Заплачуть твої діти – хмародряпи, під наш регіт!

Навколо щось загуркотіло: степ ніби ожив і підняв голову. Я більше не чув таємничих голосів.

В місті було ще довго чути зловісний крик: – Ловіть їх, зрадників, давайте на розправу! – Потім я чув, як степ шумів (о, шумів!), як місто плакало, стогнало» [16, с. 41].

У другому шкіці «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 зустрічю 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 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» [16, с. 43]. Нетерпіння оповідача в очікуванні приїзду коханої відбивається в його поведінці: «Я цілі доби не наворачуюся додому. Я ходжу по таємничих завулках. Я рахую без ліку хвилі, що б'ють кам'яну скелю й полонять крихітні піщинки» [16, с. 44]. Сюжетно шкіц не завершений – невідомим залишається, чи завершиться очікування приїздом нареченої. Маркування твору як психологічного безсюжетного шкіца підтверджується спектром змінних настроїв оповідача: то його дратують звуки роялю за стіною, то відчай змінюється надією: «Ні, я далі не можу... <...> Не можу бачити місяця, зір, блакиті неба й зелені весни. – Чого дратують вони мене? Чого сонце так ненависно палить? – криваво цілує? Я не в силі знести його. Я не можу вийти з кімнати; я не можу розчинити дверей, вікна, квартирки – пахощі квіток вриваються до мене, поять слізьми» [там само, с. 43]. Нетерпіння юнака увиразнюється його звертанням до явищ природи (міфопоетична інтертекстуальність) – «ясних зір», «струмка лісового», «далекого, безмежного поля». 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, зловорожість 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.

Синтез традицій психологічної новели з виражальними можливостями модернізму відбувся в індивідуальному стилі Галини Орлівни (спр. прізви. Мневська) (1895–1955) – письменниці, актриси, перекладача, педагога. Дружина репресованого письменника К. Поліщука, вона також була прихильницею УНР. Живучи у Львові, мисткиня видала збірки «Шляхом чуття» (1921) і «Перед брамою» (1922), в яких тонкий ліризм переплітався з екзистенційно-символістською поетикою. Після повернення у 1925 році в радянську Україну вона вступила до організації «Плуг», активно друкувалася на шпальтах «Червоного шляху», «Глобусу», «Всесвіту» та інших часописів. Відбувалася її внутрішня еволюція в бік реалізму, аналітичного сприйняття навколишніх процесів. Критичне ставлення до

колективізації, симпатії до УНР призвели до арешту письменниці в січні 1931 року, 5-річного заслання, заборони повертатися в Україну. Після покарання вона залишилася в Казахстані, в Актюбинську, де вчителювала до смерті.

Рання збірка «Шляхом чуття» (1921) [88] включала психологічні новелети і ліричні поезії в прозі, написані упродовж 1919–1921 рр. У них розгортаються мотиви кохання, розчарування, суму, притаманні романтичному дискурсу молодої письменниці. Досить тонке нюансування порухів душі нараторки наштовкує на думку про автобіографічність зображених подій внутрішнього життя дівчини. Цикл «Гротески» включає двадцять лірико-психологічних мініатюр, написаних у романтичній традиції.

Збірка Галини Орлівни «Перед брамою» [87] включає різножанрові твори: психологічні новели на екзистенційну тематику («Липовий хрест», «Павутиння» та ін.), символістський цикл новел-мініатюр «Гротески» і три драматичні фрагменти. Запеклість національно-визвольних змагань художньо відтворена у новелі «Липовий хрест» (1921).

Символістська поетика організує цикл із 11 мініатюр Галини Орлівни «Гротески» (1921). Перша мініатюра, що дала назву всій збірці, – «Перед брамою» (1921). Шляхом нанизування деталей-символів авторка кодує і міфологізує вічний пошук людиною власного «я», що 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. Що там, за брамою, залишається невідомим, що прочитується як вічний пошук Гармонії й Істини. Абстрактність і моністичність образу Дівчини (прозора алюзія з драматичним етюдом О. Олеса «По дорозі в Казку») розкодовується як символ Людини, який доповнюється семою «Прекрасна Жіночність». Діалог Дівчини з Голосом за брамою – це і розмова душі людини з вічністю, вихід у трансцендентний світ «сутностей» (пригадаємо душі світла, води і т.д. 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...» [87, с. 27].

Гордій Юрич (спр. прізви. – Трикулевська-Дубровська Ніна Георгіївна (1885 – ?) – відома перекладачка, прозаїк, музичний і літературний критик. У часописі «Мистецтво» (1919) був надрукований її етюд «Рефлекси», в якому синтезовані романтичні пейзажні елементи з відстороненістю 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, обнижують квіти поталовані.

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» [136, с. 13–14].

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

### **Імпресіоністичні візії у малих епічних формах**

На початку ХХ століття на Заході були опубліковані наукові дослідження О. Вальцеля (в російському перекладі видане 1922 р.), Р. Гамана (1907) (в російському перекладі – 1935), В. Вайсбаха (1910–1911) з проблем естетики імпресіонізму, в Україні ж вони по-своєму осмислювалися О. Білецьким і М. Зеровим, жваво обговорювалися в періодиці [10, с. 401–435]. Фундаментальним дослідженням естетики імпресіонізму слушно вважається праця Дж. Ревалда «История импрессионизма» (1959), класичними стали збірник (1969), наукові студії Л. Андрєєва «Импрессионизм» (1980, 2005), Д. Наливайка «Искусство: направления, течения, стили» (1985), праці В. Агеєвої, Ю. Кузнецова, С. Пригодія.

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 (В. Агеєва, 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 [72, 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 реалізмі XIX ст., тож «модерністичність» імпресіонізму визначалася насамперед прагненням митців (в тому числі і письменників) максимально точно, неупереджено й наочно, з допомогою візійних, аудіальних, ольфакторних нюансів відобразити невловимий шарм життя «тут-і-зараз», не послуговуючись принципами типізації та умовності. Проте умовність була наявною в імпресіонізмі апіорі, 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, нав'язані дотиком до неї.

Глибинна сутність цієї модерністської стратегії визначається тим, що імпресіонізм був дотичним як до натуралізму, так і символізму, посідав «проміжне місце між ними» [70, с. 415; 69, стлб. 296]. Відомий американський культуролог та мистецтвознавець Дж. Ревалд слушно зазначав, що для людини XX століття наближення до живопису імпресіоністів рівнозначне зі злиттям 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» [102, 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 свідомості, посутньо змінюється. Деформація набуває ваги основного принципу поетики, коли зміщення відбувається в 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 [72, 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» [86, 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, що миттєві, часто незв'язані між собою події зливаються на чуттєвому рівні, що нівелює логічну стрункість і послідовність оповіді.

Імпресіонізм породжує «особливу естетику ліризму» [19, 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. Йоффе) [3; 44; 45] 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, з розвитком модерністської культурної парадигми. В кожній національній літературі ця течія модернізму мала свою специфіку. Своєрідною реалізацією імпресіоністичної естетики в українському письменстві є існування у так званій «розлитій» формі, коли спостерігається сплав, синтез елементів 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 [49, 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). У творчому доробку поета зовсім небагато прозових зразків. Дана мініатюра являє собою весняний пасторальний пейзаж, поданий в імпресіоністично-романтичній формі, пробудження природи символізує пролог до «нового життя». Ідилічна домінанта 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 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» [98, с.3].

Домінування лірико-імпресіоністичної новели в українській прозі 1920-х рр. обумовлено тим, що імпресіоністичні елементи відтворюють чуттєве сприйняття світу, притаманне національному етноменталітетові, а лірична стихія кореспондує з романтичними рисами у ньому.

Поняття менталітету було вперше застосоване Р. Емерсоном 1856 року, а згодом активно використовувалося низкою зарубіжних учених (Леві-Брюлем, Ж. Лефевром, М. Блоком). У ХХ столітті проблема менталітету і його національної специфіки перебувала в полі зору А. Гуревича, Л. Гумільова, В. Храмова, І. Лисого та ін. Складові цієї проблеми розроблялися представниками різних наукових напрямків – філософського (Д. Чижевський, А. Гуревич, В. Храмова, І. Лисий), етнокультурного (М. Костомаров, Л. Гумільов, Б. Цимбалістий, О. Нельга), психологічного (В. фон Гумбольдт, М. Бердяєв, О. Кульчицький). Серед учених 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 світовідчужання, світорозуміння, притаманний як індивіду, так і певним групам людей, що дозволяє ідентифікувати індивід 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 [85]. Характерною ознакою українського менталітету, яку виділяють дослідники, є емоційне, чуттєве начало, яке превалює над раціональним. Емоційність українців спрямована на внутрішній світ. Неможливо говорити про емоційність і гіпертрофовану чуттєвість українців без згадки про так звану українську «філософію серця» (Г. Сковорода, П. Юркевич). Іманентною рисою українців є любов до краси, прагнення до одухотворення і прикрашання простору, що виявилось 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 інтровертністю індивіда та превалюванням чуттєво-емоційного первня, на українському ґрунті не лише синтезуються, але подеколи й піддаються дифузії. Оригінальну відповідність між психологічними характеристиками індивіда та превалюванням певної стильової домінанти помітила М. Моклиця. Так, зокрема, дослідниця виділяє чотири психотипи людини: Символіст, Футурист, Експресіоніст і Сюрреаліст [81, с. 82]. Внутрішньою домінантою Символіста є інтуїція [81, с. 82–83]; Експресіоніст – це «ціннісно орієнтована» людина з трагічним світосприйманням [81, с. 89]; Футуристи – це «господарі життя і творці цивілізації» [81, с. 95], Сюрреаліст – це тип Гамлета і Фауста [81, с. 101].

На українському ґрунті імпресіонізм тісно взаємодіяв із символістськими і неоромантичними тенденціями, що дозволило літературознавцям позиціонувати цей синтетичний феномен як «орнаментальність прози» [71, с. 164]. На думку В. Мельника, «український імпресіонізм, на тлі європейського, мав лірико-романтичне забарвлення, що зближувало його з неоромантизмом та символізмом» [75, 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).

### **Жанрово-стильові домінанти малої прози Г. Косинки**

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. Ткачука та ін.). Кількісно художня спадщина митця невелика – близько тридцяти новел та нарисів, недаремно В. Стефанік назвав його «сином із Дівич-гори» (вплив західноукраїнського новеліста відзначали критики від Ф. Якубовського до В. Фашенка). Проте між ними є присутні відмінності, про

що слушно думку висловила Р. Мовчан: «Стиль В. Стефаніка – зразок експресіоністського вираження, розпачливого крику людини на тлі її трагічних випробувань в екстремальній ситуації. Стиль Г. Косинки – це імпресіоністський мінор, описова споглядальність одвічного, непорушного, ліричне зачудування зупиненою миттю; це і філософська поміркованість на межі фатального вибору, спроба поновити гармонію в уяві, чуттєвому переживанні, що настирливо побивається крізь авторську оповідь» [80, с. 247].

Рецензуючи дебютну збірку письменника, В. Дорошенко відзначав «скромність, простоту оповідання, без солодкавості колишнього етнографізму й народництва і без рубашности та розперезаности теперішнього “пролетарського мистецтва” – ось гарні прикмети творчости Косинки, ясної, як голубе небо України, свіжої й бадьорої, як її чудове степове повітря. Косинка – се правдивий син нашого здорового й повного сили та енергії села» [31, с. 280]. Підтримав молодого письменника і лідер «неокласиків» М. Зеров: «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 прямої. Мова у Косинки сильна, імпресіоністична» [41, 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» [57, 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 в Україні. 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 [49, с. 293]. Еволюція новеліста відбувалася у бік реалізму, характеризувалася поглибленням психологізму та аналітичності.

Як слушно зазначає В. Фащенко, його ранні твори, зібрані у книзі «На золотих богів» (1922) «мали переважно ескізний характер» [117, с. 355]. Уточнимо, що новели «На буряки» і «За земельку» репрезентують жанр побутово-психологічного етюда, а «За земельку», «Перед світом», «В хаті Штурми» та ін. мають новелістичний пуант і відносяться до

імпресіоністичної модифікації побутово-психологічної новели. Етюд «На буряки» (1919) має підзаголовок «Згадка з дитячих літ», відтак темпоральна характеристика тексту (граматичний теперішній час) поєднується з ретроспективною проекцією в минуле, задекларованою в підзаголовку. Таким чином, теперішній і минулий часи зливаються воедино, утворюючи міфологічний (універсальний) час. Жанрово-стильові ознаки твору дозволяють класифікувати його як автобіографічний психологічно-імпресіоністичний етюд.

Передчуття близької смерті семантично протилежне комунікативній ситуації весілля в етюді Г. Косинки «За земельку» (1920): «... а болотяні віхи воду дмуть – лихо буде... / “Лихо буде”, – бубонить бубон на весь куток та до скрипки прислухається. / – За земельку – долі не буде, – плаче-тужить скрипка з цимбалами і змішує цей плач з п’яними піснями весільними...» [55, с. 32]. Концепт плачу замикає локальну ситуацію весілля в семантичну рамку, яка проектується в площину майбутнього щойно народженої сім’ї: сват зізнається, що посватали Палазю «за земельку», тобто шлюб у принизливій для чоловіка формі «у прийма» був укладений з меркантильних міркувань. Від цієї правди «Палазя вмерла, зотліла» [55, с. 31], її надії були грубо розтопані, а така деталь – «сватаємо дівчат на врем’я» – проектує фізичну ранню смерть молоді, адже за них з матір’ю заступитися нікому, а нареченому потрібне тільки їхнє майно. Жорстокість розрахунку, грубе нехтування людськими почуттями і відсутність моральних законів стає однією з усталених ознак «хаологічної» моделі дійсності.

Танатологічний мотив відіграє структуротвірну роль в етюдах і новелах «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 морально-психологічний простір новели. Як і в творах В. Стефаніка, основний смисловий блок виноситься у підтекст. У даному творі мати усвідомлює, що родина без годувальника приречена на загибель. 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» [55, с. 34]. Новела написана у кращих традиціях психологічного реалізму, проте пейзажні, інтер’єрні, портретні, мовленнєві деталі втілюють 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. Твір суголосний із

«Київськими типами» (1895–1897) О. Купріна – одним із найяскравіших зразків так званих «фізіологічних нарисів». Г. Косинка поглиблює психологічний малюнок, індивідуалізує кожного персонажа завдяки мовленнєвим характеристикам. 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 етюду розвивається і в інших творах Г. Косинки. «Мент» (1920) – це «етюд-спогад» [83, с. 40], в якому звертання до Наталі (присвята Н. Касьяновій) – це форма авторефлексії, звертання наратора до своєї пам'яті. Мнемотичну і діалогічну функції виконують 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. 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 [131, с. 48]. Проте Косинка протиставляє «золотопогонникам» селян, що борються за українську державність, про що свідчить клич «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. Репліки персонажів перемежуються репліками гомодієгетичного наратора. Мовлення останнього передає напругу боротьби (еліптичні, неповні речення, уведення вигуків), а мовлення персонажів наповнене народнопоетичними елементами («Стоїть пшениця потолочена, серпа просить, а вони кров'ю поливають... Ой у полі жито копитами збито...») [55, с. 45]. Загалом, можна погодитися з В. Фащенком, що «На золотих богів» і «Троєкутний бій» – «твори романтичні, з елементами імпресіоністичної стилістики» [116, с. 108]. Героїка боротьби, народнопоетична традиційність у портретуванні Чубатенка і Сеньки-кулеметника, елементи народної пісні, символічний образ сонця – усе це ознаки романтичного стилю, проте функціональність звукових, колористичних та емоційно-чуттєвих деталей у динамічному описі бою зближує твір із імпресіоністичною естетикою.

Дружина письменника Тамара Мороз-Стрілець згадувала: «Григорій Михайлович посміхався: “Я імпресіоніст? <...>”. Яскравий мазок, який в літературному творі несе в собі

здатність викликати нові уявлення у читача, що сприяють більшій деталізації цілого – реалістичний, його походження – народна поезія» [55, с. 598]. Погодимось з М. Наєнком, що «На золотих богів» і «Троєкутний бій» – романтичні новели [84, с. 155], проте увиразнені імпресіоністичною тропікою. Сучасний дослідник справедливо відмітив, що «принцип бінарного протиставлення лежить тут в основі всього художнього дійства: зображення лише двох картин (бій і наслідки бою), оцінка зображуваного з двох точок зору (оповідача і дійових осіб), використання двох типів письма (імпресіоністські описи-враження і переважно безособові полілоги) тощо» [84, с. 157].

Концептуальне значення у творчому доробку Г. Косинки має новела «Анархісти» (перша назва «В степу») (1923). Гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації («зацікавлений свідок», за Л. Мацевко-Бекерською) розкриває слабкі сторони повстанського руху, оповідає про пограбування пасіки так званими анархістами: отаман Кость «був у гайдамаках, кермував бандою “залізних людей”, а в останні часи закохався в анархізм...» [55, с. 72-73]. Насправді це був справжній кримінальний злочинець. Його опонентом став Василь Гордієнко, «артист», за іронією долі, родич пограбованого селянина. Зовнішня подія, «план дійсності» є лише зовнішньою сюжетною канвою. 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, коли Ярема був нещадним до ворогів, помщаючись за Оксану. У Косинки ж свої б'ються проти своїх. Письменника цікавить насамперед ідеологія таких, як Кость, – «залізного чоловіка», який «ніжно любив анатомію, трупи і жінок» [55, с. 73]. Його дії, емоційні реакції (ніжні розмови з власним кольтом, сміх і сльози, патологічна жорстокість) виявляють людину божевільну. Він проголошує: «Хто писав: “треба оздоровити націю”? Ні, ми здорові. Нам треба залізних духом людей: скрізь, скрізь – залізні, залізні!» [55, с. 74]. Соня свого часу говорила Костеві: «... ви – анархісти духом, дикі, нестримані, мов половецькі коні, і... трошки поети... Романтики без ґрунту» [55, с. 76]. «Безґрунтянство» Костя підтверджується ним самим. Авторська позиція виявляється у репліках Василя Гордієнка: «Ти думаєш, я боюся? Ні. Мене охоплює жах... Адже це все – абсурд, ненормальність, розумієш? Я не бачу тут ідеї, жодної ідеї, крім голого розбою» [55, с. 78]. Жорсткі соціальні взаємини контрастують з розкішними пейзажами, майстром яких (справжнім продовжувачем традицій «сонцепоклонника» М. Коцюбинського) був Г. Косинка: «Дивувались: “Чудний Дніпро!” А він засинів, напнувся до сонця й покотив золотою отарою в синє небо якусь дивну молитву; видзвонював її по камінцях, пестив хвилями, а далі поцілувався з вітром, злився над

далеким бором із клаптями білих хмар і поплив залізний, як кована небесна дорога» [55, с. 71]. Незважаючи на романтичні елементи (пейзаж), жанрову типологію твору означимо як ідеологічну соціально-психологічну реалістичну новелу.

Соціально-політичний критицизм пронизує новелу «Голова ході» (1923) – головний герой Василь обурений наслідками революційних змін: «...Отак і виходить: і власть наша, і порядки нові, а все по-старому, збулися великих панів, чорт наплодив дрібних, і п'ють як п'явки!..» [55, с. 87].

У 1923 році була написана оповідання «Фавст», незакінчене автором, що належало до заборонених владою (уперше опубліковане в харківському часописі «Український засів» 1942 р.). За образним висловом О. Хоменка, це «текст-апокриф, текст-знак, текст-легенда» [54, с. 19]. Елемент таємничості (зовнішність «махлюватого селяка» контрастує з обставинами його ув'язнення) витісняється фрагментами справжньої долі Прокопа Конюшини, сотника в армії УНР. Симпатії Г. Косинки до «самостійників» 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, – антиномічний загибелі не просто людини, а справжнього шукача істини. Хрематонім / антропонім Фауст в перші хвилини перебування в казематі Прокіп Конюшина отримує з уст свого політичного опонента Кленцова. 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. Образ Фауста реактуалізувався у філософських трактатах (К.-Г. Юнг), в художніх творах (М. Гумільова, Ю. Клена та ін.). Думається, Г. Косинку приваблював насамперед неупокорений дух німецького вченого, 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 і образ Конончука, що 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 складають зображення «так званих заблуканих героїв, котрі не визнають жодної офіційної влади, стають дезертирами, втікачами...» [49, 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) утворюють діалогію завдяки образу головного героя – дезертира Корнія Дізіка. Гомодієгетичний наратор у першій новелі розгортає історію звірячого вбивства повстанцями загону отамана Гострого більшовика Матвія Киянчука. Інтереси багатія Дзюби, землю якого «за три дні не оббіжиш» (гіпербола наштовхує на асоціативне зіставлення з образами Пузиря і Калитки у драматургії І. Карпенка-Карого) і наймита Корнія є протилежними, а дезертири у загоні отамана Гострого змальовані як кримінальні злочинці. Г. Косинка 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.

Перша новела діалогії завершується відкритою кінцівкою: «Що жде нас далі?» [55, с. 128]. Відповідь частково дається у психологічно-імпресіоністичній новелі «В житах». Сюжетну основу складає випадкова зустріч Корнія Дізіка з колишньою коханою Уляною, яка вийшла заміж за багатія Дзюбу. Психологічний стан наратора моделюється через гіпертрофовану чуттєвість, крізь призму якої він сприймає світ: «Я сп'янів... Не знаю, що питав у неї і що казала вона мені, а тільки пам'ятаю, як буйно захвилювались жита, затремтів від радості льон і гарячий вітер припав грудьми до землі» [55, с. 148]. Емоційність, сконцентрованість на миті життя, психологічне злиття з природою, естетичні функції зорових і тактильних деталей демонструють імпресіоністичну стильову манеру Г. Косинки, гідне продовження ним традицій М. Коцюбинського.

Безсюжетна новела, що об'єднує структуру і тропіку імпресіоністично-асоціативної прози із сюрреалістичними візіями, репрезентована «Заквітчаним сном» (1923) із присвятою М.К. Заньковецькій. Часопростір твору формують аукторіальний 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 налигач місяць і напоїти з криниці моєї любові, а криниця моя тоді у яблуневому цвіту цвіла... І не піймав!...» [55, 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, що переорали сон наратора, асоціюються із сумом, що навіює дійсність 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 стратегія синтезуються і взаємодоповнюються.

Відчуття тотальної роз'єднаності людей, самотності і страху характеризує естетику експресіонізму. Тонкий психолог, талановитий письменник Г. Косинка не міг не відчувати драматизму і навіть трагічності подій, що відбувалися. Якщо у М. Хвильового діапазон ставлення до дійсності сягав амплітуди від захоплення «юнкою, що мчить бур'янами революції» у «голубу даль», до «аулів загірної комуни», аж до катастрофи («Санаторійна зона» та ін.), то стиль Г. Косинки більш імпресіоністично легкий. Він не оспівував «нове життя», а зображував його драматизм, внутрішні конфлікти.

Еволюція індивідуального стилю письменника відбувалася у напрямку збільшення сюжетності, а також поглиблення психологізму. Зовні митець продовжував зображувати переважно селянство, за що неодноразово отримував закиди критики. Приміром, О. Полторацький закидав Г. Косинці, що «“Змовини” – куркульський наклепницький твір про колективізацію, найгострішого гатунку куркуляча пропаганда, але подана в добре зашифрованій формі» [100, с. 125].

Драматизм обставин життя виявляється у зовнішньому психологічному описі, у точній передачі стрімкого розмовного стилю мовлення персонажа, як-от в оповіданні «Змовини» (1930): «Рудик, упершись в голоблю воза, застиг; мислі, одна одну переганяючи, завихрили йому в голові, як ніколи до того: не встигне яскраво промайнути одна думка, а друга вже підхоплює першу, вивершує кінець – а далі зринає третя – ще яскравіша... Мислі, здається Рудикові, вихрять, товпляться, а неспроможні зарадити горю» [55, с. 203].

Експресіоністичність твору виявляється насамперед у психологічних деталях: справжній дбайливий господар Петро Рудик і жаліє власних коней (ніколи батога не брав у дорогу), але й жене їх щодуху (у цьому виявляється його розпач перед розкуркуленням); в портретуванні персонажа: «Оксентій Кашуба звик бачити його завжди насмішкватого, веселого, дотепного і не жалького на слова, а раптом – така велика зміна: обличчя сиво-біле, ніби в п'яного, брови суворо стиснуті, уста стулені... А на губах, помітив Кашуба, зашерхла в куточках піна» [55, с. 206]. Експресіоністичність у на рівні лексико-синтаксичної організації тексту моделюється шляхом уживання неповних речень, обірваних синтаксем, окличних речень. Розмовності і увиразнення психологічного малюнку героя надають фразеологізми («розметають нас, як ризи Христові») та прислів'я («ласкавими очима і гадюк чарують») [55, с. 210], афоризми, наприклад, «панів проковтнули, а нас і не запиватимуть» [55, с. 207].

Невдалі змовини найпершого багатія на селі Рудика і бідної вдови-поденщиці Мелашки Козленко виявляють глибоку прірву між їхніми світоглядними позиціями, достовірно окреслити соціальне розшарування та особливості суспільно-історичної ситуації на селі напередодні колективізації. У 1930-ті роки критика закидала Г. Косинці «оспівування куркулів». Це, звичайно, не так. Але в оповіданні «Змовини» образ Рудика викликає якщо не симпатію читача, то хоча б повагу: добрий, дбайливий господар, він хоче зберегти своє добро від усупільнення, що рівноцінне знищенню. Сон Петра наприкінці оповідання є символічним: весілля уві сні, згідно з українськими повір'ями, означає близьку смерть, велику печаль. Завершуючи у 1930 році таким чином твір, Косинка пророкував загибель заможного селянства у ході колективізації. Насправді їхня доля була драматичною, подеколи трагічною.

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 актор раптом спускає вибухом у кінці твору. Це вже не імпресіонізм, навіть не Косинчин драматичний імпресіонізм, а новий стиль...» [61, 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 zostався...” Плювать мені на людей, знаєш це?» [55, с. 108]. Мотив смерті пронизує художню тканину твору: «У Матвійця нервово тремтить брова: – Собачка – бандитський намул, ім’я якому смерть...»; «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...» [55, с. 108–118].

Оповідання початку 1930-х років репрезентують домінування реалістичних тенденцій в індивідуальному стилі письменника. 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 польку. Він порушив статут, але вчинок «за серцем» означає встановлення морального закону і відновлення справедливості.

Оповідання «Гармонія» (1933) є найбільшим за обсягом у творчому доробку Г. Косинки і за масштабом охоплення дійсності наближається до повісті. Данина ідеологічній доктрині того часу реалізована в епіграфі твору, взятому з творчості К. Маркса. Історія крадіжки братами Гандзюками збіжжя у багатія Смолярчука, жорстока розправа над ними офіцерів денікінської армії і щасливий порятунок завдяки сестрі Гальці творять коло сімейно-побутових проблем, а зображення взаємин селянства з різними політичними силами (армією Денікіна, кубанським військом Шкура) складають суспільно-політичне тло подій. Письменник відтворює звірячі розправи озброєних бандитів над мирним населенням, що зумовило вступ Василя Гандзюка до більшовицького війська. Заголовок маркує омріяний братами музичний інструмент, заради якого вони і зважилися на крадіжку. Муки Василя в застінках білогвардійців, жорстоке насильство «шкурівців» над селянами змальовані у натуралістичних подробицях. Автор прямо виражає своє обурення до зрадника інтересів своєї батьківщини, ката українського селянства: «Дикий, озвірілий виродок запорожців, козацький офіцерик російської армії – Андрій Григорович Шкура – справді-таки білував робітникам і селянам шкури і посипав їх сіллю, щоб вони на все життя запам’ятали і поколінням наступним переказували, що Росія – єдина, велика і неподільна» [55, с. 276].

Творячи картину розправи, автор вживає експресивно наснажену лексику, виразні деталі, метафори: «Крик, галас»; «Нелюдським голосом, як під ножами, кричала і благала когось, батьком рідним називаючи, Маляренкова дівка»; «У пелени летіли криваві дівочі сльози»; «...з дивними відзнаками на рукавах френчів – розкритою вовчою пащекою з великими іклами й висолопленим кривавим язиком – вони шматували й рвали на клатті всякого, хто тільки попадав під руку» [55, с. 274-275]. Картина нічного нападу на село регулярної частини Добровольчої армії моделює хаографічну картину збожеволілого світу,

що продовжена в ситуації катування в денікінських застінках Василя: «Гандзюк закрив обличчя руками і страшно, з риком і хрипом, закричав від болю на всю канцелярію – ад світло хитнулося в каганцях від того крику...» [55, с. 311–312]. Образ штабс-капітана Мічугіна, садиста, який «на дрібні шматки, на кривавий мотлох порубав і посік шаблею обох червоноармійців» [55, с. 306], розгортає міру ненависті російського шовініста до України, його нелюдську сутність. У цих самих застінках загинули червоноармійці, бідний єврей, випадкова людина. І лише легковажність Василевої сестри Гальки, розбещеної колишньої панської покоївки, яка звабила охоронця, врятувала життя братам.

На думку М. Моклиці, експресіонізм – це напрям, метод і стиль модернізму, який базується на романтичному типі художнього світосприйняття в найбільш активному його прояві [82, с. 170]. Про послідовно експресіоністичну настанову українських митців, зокрема Г.Косинки, свідчить те, що вони зображують дійсність крізь призму свідомості персонажа як чи не єдину можливість споглядання за тим, що відбувається, себто йдеться про свідому деформацію картин дійсності, оперту на принцип суб'єктивної інтерпретації, тяжіння до абстрактного узагальнення, алегоричності, загостреної емоційності, гротеску тощо.

«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. Стефаніка, 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”))» [93, с. 19-20].

1926 року О. Слісаренко в критичному нарисі про Г. Косинку зауважив: «Йому все одно, хто кого б'є». Проте це зовсім не так: письменникові болять сама ситуація політичної і моральної катастрофи, яку пережила Україна: бандитизм, крайнє зубожіння більшості селянства, деморалізація людини, кривава боротьба «всіх проти всіх». В його творах гинуть «укапісти» і «боротьбисти», «есери» і більшовики, прості селяни і повстанці. Косинка не включається в деталі політичних програм різних сил і армій, він зображує страждання і смерть, що випали на долю його і так багатостраждального народу. В. Агеєва класифікує героїв новеліста на «два табори: на своїх, “земляних”, закорінених у рідний ґрунт (майже буквально – в той конкретний, зображений у творі обніжок чи смужку) – і чужих, прийшлих» [2, с. 56], причому «чужим», смертельним ворогом найчастіше виявляється

односелець, сусід, родич («Політика», «Гармонія», «Змовини», «Десять»). Дуже точно Ю. Лавріненко акцентував провідну індивідуальну рису митця: «Розвиваючи стефаніківський драматизм, він іде до дна душі і явища і охоплює їх найяскравіші і суттєвіші риси – байдуже, чи то буде російський комісар-насильник, чи укапіст, якого селяни шомполують за пропаганду комуни і при тому змушують співати <...>, чи звичайнісінький бандит Собачка, що так чудово легалізувався і вивершився на посту голови сільради, а чи зрештою “вічний міщанин” – обиватель, що живиться на руїнах роздертого “трекутним боєм” Києва» [61, с. 400].

Експресивно контрастними постають образи бунтівника Кості («Анархісти»), комуністів Собачки («Анкета») і Мусія Швачки («Політика»), отамана Божка («Десять»), які йдуть у життя зі своїми, часом взаємозаперчними, 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 і куркуль Рудик («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» [2, 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 реалістичного, доповненого виражальними інтенціями модернізму. «При всій відмінності, – помітив Ю. Лавріненко, – у нього є справді чимало спільних із “Синіми етюдами” рис: орнаменталізм, контрастне поєднання тонкого ліризму із “брутальною метафорою”, сміливий анатомічний розтин крізь нутрощі психіки людини революції...» [61, с. 400].

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

### **Риси імпресіоністичної поетики у малій прозі 1920-х рр.**

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

«Безсюжетність» ранніх творів митця, зокрема в збірці «Шуми весняні» (1919) координується з атрибутивною ознакою імпресіоністської естетики – витісненням зовнішнього сюжету внутрішнім. Цю ознаку акцентував С. Пригодій: «...подія як така значно менше важить в імпресіоністичному творі, аніж його психологічний аспект, зокрема рефлексія героя» [101, 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 доповнюють жанрово-стильову класифікацію – імпресіоністична новела.

Проте складнішим виявляється питання ідентифікації стильової специфіки в окремих творах: в новелі М. Івченка «Королівна Зелених Борів» (1919) спостерігаємо синтез романтичної і символістської поетики, жанрові ознаки стилізації чарівної казки, контамінація з міфом та 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 <...>» [47, с. 115]. Мовленнєва і метафорична деталі – порівняння людини з дрібними кузьками – алюзійно зіставляється з фрагментом психологічно-екзистенціальної новели В. Винниченка «Момент».

На нашу думку, пантеїзм як риса світовідчування М. Івченка художньо реалізується у синтезі імпресіоністичних і символістських рис. Новела «Тіні нетлінні» (1919) є наскрізь символістською. Вона була обійдена увагою дослідників, але заслуговує на детальніше вивчення. Зовнішня побутово-предметна фактура буття (напад невідомих на масток, грабіж і згвалтування 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. Белімом, 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 відлунюють 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, яка жорстоко понівечена п'яними зайдами, кохання до наратора, що складає лейтмотив твору. Як переконував А. Бєлий, символ – виразник чуттєво-емоційної сфери, а переживання – «єдина реальність» [8, с. 372]; символізм має на меті заглибитися «у внутрішнє життя нашого “Я”» [8, с. 326], виразити «самосвідому душу» [8, с. 269]. На його думку, в індивідуально-земному відбивається всезагальне, макрокосм переходить у мікркосм [8, с. 82]. 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 як фантома, як подиху поруч.

Поетика твору цілком нагадує зразки західноєвропейського символізму: естетизація неба як символу духовності, божественної благодаті, недсяжної мрії; антитези радості / горя, життя / смерті, краси / потворності, вічності / тлінності. «Безмежні простори



розкрились в душі, і стільки в неї свого сяйва, і така глибінь своїх скорбот. Голоси якісь сміються й шепочуть свої чари, ніжні й теплі, і в солодкім лоскоті радіє серце. 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 свої радості» [47, с. 117]. Отже, новела «Тіні нетлінні», навіяна, безперечно, апокаліптичними подіями 1918–1919 рр., є зразком символістської малої прози, прикладом міфотворчості М. Івченка.

Індивідуальному стилеві письменника 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 та сенсорна та емотивна метафорика («жартівливо-юні дзвони», «тихо-радісні дерева», «болісно-рідні спомини»). Ці виразники пантеїстичного світовідчуження М. Івченка реалізуються в імпресіоністично-романтичній поетикальній парадигмі, що нерідко доповнюється символістськими елементами.

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 неоднозначний досвід М. Івченка щодо 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» [118].

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 і Г. Квітки-Основ'яненка. Проблеми становлення нової інтелігенції відтворені в оповіданні «Березневі вітри» (1928), формування студентського колективу – «Падеспань» (1928). Ці та інші твори мають послідовно викладений зовнішній сюжет, реалістично змальовані характери і сюжетні ситуації.

Жанрова парадигма малої прози М. Івченка представлена такими різновидами: 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»).

Творчість Івана Багряного (спр. прізви. Лозов'ягін) (1906–1963) 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 твори про письменника створили О. Астаф'єв, М. Балаклицький, 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). На думку В. Дмитренко, збірка «Чорні силуети. П'ять новель» (1925), що була видана єдиний раз власним коштом автора під псевдонімом І. Полярний, репрезентує імпресіоністичні пошуки автора [26, с. 176–182]. На нашу думку, художній матеріал збірки

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

Відкриває збірку «Етюд» (1921) – жанрова дефініція вказує на імпресіоністичність художнього викладу, що підтверджується уривчастими реченнями (майже кожне з них виділене з абзацу), підкреслено суб'єктивним світосприйманням, що реалізоване в монологічності нарації оповідача, котрого можна з певністю кваліфікувати як ліричного героя, а також у функціональності пейзажу як alter ego образу наратора: «За сонцем пливли радість, надії – за обрій.

В камері розіслала свої ризи тоска. Чорні ґрати розпанахали душу.

<...> Он міст... Он театр...

Он степи.

Он-он, радість...

А он вартовий» [5, с. 349].

Імпресіоністичний синтаксис характеризується емоційною уривчастістю, розірваністю зв'язків між предикатом і атрибутом, порушенням логічних зв'язків між синтагмами і смисловими одиницями. К. Євніна помітила цю особливість слововживання і синтаксичних конструкцій: «Слово це з надзвичайною ємкістю поєднує в собі не тільки означення предмета, але і викликане ним відчуття. Звідси ж – від різноманітності й множинності відчуттів автора чи його героя витікає і багатозначність деталей, висвітлених часом новим, незвичним світлом моменту чи суб'єктивного сприймання» [43].

Структуротвірним чинником твору є антитеза, котра організує художність етюду 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... поламани крила»), мовному («надії» / «жуть»).

Прикметним у збірці є акцентуація жіночих образів – лише у першому «Етюді» в центрі оповіді є чоловік, решта розкривають жіночі долі, драми і трагедії у «новому» суспільстві. Центральною у циклі-збірці «Чорні силуети» є імпресіоністично-романтична 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».

Сугестивно насажений образ святої (Мадонни) / грішниці («Тавро порожніх вулиць... підтиння і людського глуму» [5, с. 357]) породжує протест автора проти антигуманізму сучасного йому суспільства. І. Багрянний створює цілісний мікросвіт глуму,

злості і людської байдужості – своєрідний світ «мінус-гармонії»: «Лице у ворітник... очі в стакан... І під брязк бутілок і стаканів чавкають і сопуть. <...> “Эй ты, шпана!.. Ану! Выкатывайсь...” А з буфету бряжчать стакани: і чого ти шуляєшся тут? <...> Перелізла далі... На кучі мусору, озираючись, колісає дитину. А крізь щілину дивиться шум. А у вікно барабане дощ» [5, с. 357].

Антитеза епіграфа, взятого із Т. Шевченка, де уславлюється і благословляється святість материнства, з представленою у творі ситуацією, справляє сильне сугестивне враження на читача. Соціальний критицизм, який репрезентує авторську позицію, реалізований на лексичному рівні: юрба змальована без облич, як єдина ворожа сіра маса – «день рюмсава», «чавкають і сопуть», «спішать», «липнуть на ослони», «метушаться», ідкою іронією пройняте зауваження автора: «Такі ділові, такі розумні...» [5, с. 356].

Безликість юрби контрастує з виразністю портретування головної героїні: «Он там хтось сидить на асфальті!.. Там, де купа окурків і величезна плювательниця, 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... / Спина перегнулась; збився платок: нечесані коси опали на немовлятко з украденим віком» [6].

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 запльованому вокзалі проектується на пореволюційну дійсність як на «останні часи». Есхатологічний мотив винесений у підтекст твору, але від цього аж ніяк не послаблений. Графічна організація тексту, де майже кожне речення починається з абзацу, позначає смислову акцентуацію на кожній деталі, коли текст повинен читатися неспішливо, а як читається Біблія – з розмислами і духовним катарсисом.

Образ робітника – «гегемона революції» – реалістично розкривається в експресіоністичній новелі І. Багряного «Петро Каменярь» (1925). Портрет головного персонажа, винесений в абсолютний початок твору, проектує його образ на народнопоетичний образ нечистого: «Чорний від сажі, брудний від глини і рудий від цегли...» (курсив мій. – С.Л.) [5, с. 358]. Диявольське 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?!» [5, с. 359]. Садизм Петра нічим і ніким не обмежується – на ранок, проспавшись, він знаходить жінку ледве живою. Читач має змогу спроєкувати 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 Марії, яка безневинно терпить знущання, 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. Реакція сусідів на побутову трагедію не залишає ілюзій щодо морального здоров'я суспільства: «А люди дивились в щілини забору свого двора і хіхікали єхидно: – О! – поволік, поволік!» [5, с. 359].

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?» [5, с. 360]. Біблійна образність, реалізована через підтекст, продовжена і 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). Зацькована, голодна і брудна Минька «зайцем» добирається з Ялти додому, в Україну, із заробітків. Локус поїзда дозволяє авторові показати широку панораму, зріз суспільства, що включає грабунок пасажирів, облави кондукторів, байдужість подорожніх. Усе це письменник зображує через мовленнєву стихію – звучать уривки тюремних пісень, монологи грабіжників («Тепер наше право... І наші закони...») [5, с. 361]. Кульмінацією твору стає божевілля Миньки. Вирвавшись із небезпеки, дівчина помилково чіпляється за поїзд, який везе її назад, у Крим. Образ чорного Молоху – біблійного божества, якому приносилися дитячі жертви, а також тунелю, який «вирячив червоно-зелене зловісне око», символізують загибель дівчини, перемогу Хаосу.

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, отже, це не виписані фігури,

а лише силуети, а трагічність життєвих ситуацій і образи жертв у кожному творі мотивують епітет «чорні» в заголовковому комплексі. На думку автора, суспільство, в якому порушені моральні закони, приречене. Мала проза І. Багряного репрезентує імпресіоністичну стильову домінанту, що увиразнює реалістичність авантексту письменника.

Інтертекстуальна алюзійність наближає новелу В. Стеблика «Уламок іржавого» (1924) з 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 живою сили сонця. Її витягла з мене цегла міських будівель. Моє тіло, молоде й здорове, але довго відірване від пахучої ріллі, позбавлене обіймів степової просторіні, сонячного приску і духу завітчаних луків, стало мляве. Нерви, спокійні, мотузяні нерви вола степового заводу, впряжені в міську метушню, потріпані об граніт пішоходів <...> вимагають відпочити. <...> Так, я жадаю спокою, але спокою живого, що перероджує тканини організму, спокою, в якому дух мій наелектризується, і розмотаний клубок творчої сили намотається знов» [111, 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.

Збірка Б. Тенети «Листи з Криму» (1927) також репрезентує імпресіоністичну парадигму, містить оказіональні авторські лексичні новотвори: скучерявлене море, згадуюча стежка. Романтичні мотиви (кохання, свободи) контамінуються із імпресіоністичною поетичною технікою: кохання / розлука відбуваються на тлі моря – символу волелюбства, стихійної непокореності. Письменник послуговується прийомами паралелізму і повтору: «От востанне вечір махнув китайкою, згас, а вітер шумить, золотиться червоним листом і грає. Золотиться і грає. І вона була золота...» [114, 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 відчуття, що вона інтегральна, а водночас індивідуальна частина космічних сфер» [123, с.119]. Образ моря є імпресіоністично-романтичним образом, відтворює динаміку настроїв оповідача: то воно «билося внизу під ногами і

дзвеніли весело скелі, а сонце сміялося золотим сміхом...» [114, с. 8], то «море цілувало скелі і сердилося» [114, с. 10]; «Я над морем сиджу і слухаю ноктюрни» [114, с. 10]. Трирічний відрізок відділяє час події від моменту мовлення. Композиційна будова включає спогад наратора про кохання, відтак новела належить до типу романтичних новел-спогадів. Екзистенційну глибину твору моделює конфлікт між прагматизмом і духовністю, що визначав семантичну структуру низки визначних творів української літератури ХХ століття.

### **Синтез неореалізму з художніми інтенціями модернізму**

Одним із художніх напрямів, що не залишав пріоритетних позицій у 1920-ті роки, був реалізм. Незважаючи на величезний 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. Васишлин, Т. Гундорова, В. Келдиш, 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: О. Козій, Ю. Лаврісюк класифікують його як художній напрям, Л. Рева називає «оновленим, збагаченим творчим методом», Ю. Ковалів, Л. Пономаренко потрактовують як «стильову течію» [71, 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, Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича, І. Сенченка, а в 60-70-ті роки ХХ ст. притаманну індивідуальному стилеві Гр. Тютюнника, А. Дімарова та ін. [71, с. 117–118]. На відміну від класичного реалізму ХІХ ст., заснованого на принципах мімесису і «життєподібності», неореалізм синтезував документальну точність, історичну правду, філософську аналітику і психологізм із модерними прийомами (відбулася зміна наративної стратегії, міжжанрова і міжродова дифузія, акцент змістився на екзистенційну проблематику; ліризація і драматизація епосу детермінувала появу цілої низки 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» [62, 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 іншого, – неореалізм базувався не на позитивістських засадах, а на спільних із модернізмом філософських концепціях. Відтак неореалістів називають «останніми з модерністів» (Т. Давидова). А полісемантичність неореалізму робить його відкритим до синтезу із усіма течіями модернізму й авангарду.

### **Психологічно-аналітичний дискурс новелістики В. Підмогильного**

«Суворим аналітиком доби» назвав Валер'яна Підмогильного (1901–1937) його перший дослідник В. Мельник [75]. Творчість цього талановитого письменника репрезентувала інтелектуально-аналітичну, психологічну лінію розвитку вітчизняної літератури. Художня спадщина митця стала предметом аналітичних студій в метрополії і в діаспорі В. Агеєвої, Ю. Бойка, В. Дмитренко, С. Журби, О. Каленіченко, Г. Костюка, Г. Кудрі, М. Ласло-Куцюк, С. Луцій, В. Мельника, Р. Мовчан, М. Тарнавського, Л. Череватенка, Вал. Шевчука, Ю. Шереха та ін. Відомий літературознавець Г. Костюк вірно 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» [58, 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. 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 метафізичність 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». Образ гімназиста Олеся («Гайдамака») моделює внутрішнє зростання особистості, детерміноване національно-свідомою позицією: « – Я боронив інтереси України й буду далі їх боронити від усякого гвалту й грабування, – різко промовив він, не дивлячись на те, що в школі в змаганнях між товаришами він мовчки тримався загальноросійської орієнтації» [95, с. 53]. Сцена розстрілу є кульмінаційною у творі, психологічна напруга сягає рівня божевілля, але Олесь витримав психологічний тиск. Оповідання є класичним зразком психологічної реалістичної прози.

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» [75, с. 73]; М. Доленго вважав В. Підмогильного продовжувачем традицій В. Винниченка [75, 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» [75, с. 80].

Оповідання «В епідемічному бараці» (1920) В. Підмогильний уважав одним із найкращих у своєму доробку [75, 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 (лікар не бере плати з них і цим викликає недовіру), кожна людина екзистенційно відчужена і замкнена в своїй самотності: юна Прися 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» [75, с. 100]; сестра Ольга Калинівна шукає порятунку у вірі, але скочується у прірву божевілля. Акцентовані різномірні деталі (портретні, смислові), що уособлюють ворожість світу: «очі в Антося холодні й блискучі, як лід, так само, як і в його матері» [75, с. 98]; «всі вони там, у бараці, існують тільки з лиха людського та прокляття» [75, с. 107]; в уяві вчителя «безкрайньою валкою сунулись перед ним юрби людей з піднятими думками та розкряним тілом...» [75, с. 109]. Одним із центральних

концептів твору є відсутність Бога як безгрунтянство людей: «Бога нема; то кволі люди вигадали його, щоб була ще одна надія» [75, с. 108], – погодилася з сином сестра-жалібниця Ганнуся. Амбівалентним виглядає образ Одарки Калинівни, котра проповідує у бараці, проте не знаходить розуміння і підтримки. Навіть на Великдень вона не пішла до церкви, вважаючи, «Великий Наречений прийде сам до мене в кімнату» [75, с. 112]. 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» [75, с. 113].

Стильові ознаки тексту, його семантика та структурно-композиційні особливості дозволяють нам кваліфікувати його як модифікацію соціально-побутового психологічного реалістичного 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 доміную. 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), протилежний потягу до життя.

Темі голоду присвячені оповідання «Собака» (1920), «Проблема хліба» (1922), «Син» (1923). 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» [58, с. 226]. Прикметно, що вони написані під впливом свіжих вражень про реалізацію політики продрозкладки і голодомору 1921–1923 рр. Історичні джерела свідчать, що під час голоду в центральних і південних губерніях України загинуло близько 7 (за іншими даними 8) мільйонів чоловік. 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. Олесея, «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 улюблена 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 копирсались. 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» [95, с. 116]. Автор 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» [95, с. 116]. Ця проблема – співвідношення і пріоритетність біологічного і 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 написано 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 скаржиться на жінок, що віддаються задарма, складаючи їй конкуренцію. В останньому записі студент стає утриманцем товстої і огидної для нього вдови, котра купує його «масними пиріжечками». До того ж останній фрагмент тексту завершується одою альфонсам і утриманкам та дифірамбом на честь задоволеного шлунку. Наратор теж продав своє тіло, що склало композиційне кільце. У метафорично-пейзажному риторичному 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!» [95, с. 124].

В обох попередніх творах події відбувалися в місті, натомість в оповіданні «Син» (1923) – у селі. «Ми не знаємо другої речі, – відзначив М. Доленго, – де було б змальовано голодний побут на Україні з такою простою, протокольною художністю» [30, 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. Украй знесилений і виснажений голодом Гриць Васюренко на пораду односельців піти на заробітки на Полтавщину відмовляється, почувавши свій синівський обов'язок доглянути хвору матір до смерті. Натомість його сестра Марійка не тільки не допомагає матері, але й провокує переслідування брата: Васюренко вирішив приховати смерть матері, щоб скористатися пайком, що видавався дітям і хворим: «Тільки три дні змовчати – і він урятований» [95, с. 153]. Сестра навіть звинуватила брата у людодстві: «Всі бігли подивитись – такого ще не було, щоб хто матір з'їв» [95, с. 155]. Моральний імператив в душі Гриця не знаходить підтримки у сестри: «Дай їй спокійно померти...» [95, с. 145]. Власне, вона виражає думку аномального соціуму, де в людях переміг інстинкт самозбереження, домінує біологічне начало. Тих, у кого залашилась совість і мораль, значно менше і вони відкидаються суспільством.

Тенденційність в 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 – Берліні під орудою В. Винниченка і М. Шаповала. Цей факт глибоко обурило вітчизняну критику, змусив письменника неодноразово публічно виправдовуватися і вибачатися.

Авторське жанрове самоозначення – 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, неординарний характер. Своєрідним розвитком гоголівської традиції протиставлення «козацького» і «хліборобського» типів української душі (О. Стронецький) є образна 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» [96].

Викривально реалістичні образи комуністів-пристосуванців створені у новелеті «За день» (1921), побудованій на паралелізмі картин голоду і руїни, проте одні люди несуть у церкву останнє в надії порятунку від посухи, а інші – слухають пафосні промови у Робітничому палаці. Проте голос наратора не руйнує соціальні ілюзії: «Хіба почну дзвонити переказ, що квартири багатьох комуністів, громадських діячів повні награбованого добра? Не руште оман...» [96]. Продовженням теми більшовицького пристосуванства є оповідання В.Підмогильного «Комуніст» (1921). Військові сцени будуються з натуралістичними елементами, доповненими метафорами: «А ті, хто лежав у шанцях, припали щільно до землі, нерухомі, сірі, як і вона, приголомшені смертельним дощем, що рясно падав на них з-під чистого, палючого неба. Вони прагнули зробитися непомітними, забитись у найменші щілинки, аби зберегти своє життя. <...> Коли ж позад них несподівано повстали жваві ряди людей з багнетами, що лисніли на сонці, а збоку посунули на них кіньми списи, що їх вони давно вже сподівались у глибинах душі, — вони враз одірвались од землі, кинулись врозтіч, як безладна течія з битого посуду, падали, подірчавлені кулеметами й роздерті гарматами, і їх тіло, що боялось заліза, було важке, мов купа каміння. Їх заскочено, і серед голого степу відбувся пишний бенкет насолоди й жаху» [96].

Головний герой Грицько Островський виявляє дивовижну здатність до мімікрії: дивом уникнувши смерті від руки денікінців, Грицько приховує національність, але потім використовує її: знаходить порятунок у єврейському сіоністському осередку, який забезпечив його фальшивими документами, щоб виїхати за кордон. Зрадництво складає основу натури Грицька – у нього відсутні не лише національна честь, але й моральні орієнтири. У тяжку годину випробувань, сидячи серед полонених червоноармійців чи дивлячись, як вішають його одноплемінників, психічною реакцією Островського є сміх, деструктивний, диявольський, що відбиває духовну порожнечу мовця.

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 (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, залазив із підводи і здіймав шапку» [95, 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...» [95, с. 132]. Політично-викривальний пафос промов Івана Босого співмірний 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» [95, с. 132]. Тобто пророк був уособленням людської совісті, яка бентежила слухачів. Цим він був небезпечний для влади, тому доля пророка була цілком передбачуваною – його було вбито пострілом у спину. Загибель пророка символізує знищення моралі і совісті. Письменник майстерно використовує прийоми гіперболізації, 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. Колишня дворянка, яка перетворилася на жебрачку, викликає співчуття навіть у політичних опонентів: «Це – самосуд. От ваше дбання за людей! Ви засуджуєте цю вбогу, хвору жінку за те тільки, що вона сенаторові дочка... Ви чините над нею не правосуддя, а помсту», – обурюється голова ревізкому [95, с. 237]. Соціальний критицизм новели трансформується в антиутопію, оскільки замкнений простір «будинку» проектується на суспільство загалом, його ієрархія відповідає структурі радянського життєустрою, декларована «турбота про людину» насправді обертається тотальним відчуженням і байдужістю, а подеколи й ненавистю і підозрілістю. Фінал новели, як і вимагає жанрова атрибутика, виявляється у непередбачуваному пуанті: смерть Веледницької настає не від голоду або хвороб, а від того, що вона вдавилася золотим

червінцем. Комісія, що прийшла оглядати її помешкання, була вражена брудом та убогістю її інтер'єру і вбрання, проте у старій виявилися цінності, як у Гобсека, – мануфактура, продукти, мило, парфуми, золоті прикраси і гроші. Окрім того, були виявлені листи Веледницької до «контрреволюціонерів», де вона придумувала тортури для керівників партії та уряду. Можливо, ці листи слід сприймати як пародію В. Підмогильного на сфабриковані справи проти інтелігенції і привілейованих колись верств населення, як реалістичну історичну правду.

Відомий літературознавець Г. Костюк зіставляв його з видатними європейськими письменниками О. де Бальзаком, А. Франсом, Вольтером, Г. Мопассаном, Л. Андрєєвим, В. Винниченком, К. Гамсуном, Д. Лондоном, потверджуючи свою тезу про зв'язок В. Підмогильного із традицією, а також зазначаючи риси новаторства. Ю. Лавріненко, аналізуючи динаміку внутрішнього розвитку митця, вважав, що той пройшов шлях «від етнографічного натуралізму й імпресіонізму... до експресіонізму» [61, с. 388], а критики кінця ХХ століття впевнено пов'язували світогляд і стиль письменника з екзистенціалізмом.

### **Розвиток «новели акції» у малій прозі О. Слісаренка**

Одним із фундаторів новітньої української літератури в її жанрово-стильовому поліцентризмі є Олекса Слісаренко (спр. прізви. Снісар) (1891–1937). «Незвичність» творчої манери письменника для вітчизняної літературної традиції, на думку М. Зерова, полягає в тому, що «в них немає ні побуту, ні психології – автора цікавлять лише узорі подій, пригода, випадок...» [109, 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» [62, 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) відзначаються 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. Фашенка, І. Шкоріної розкривають етапи саморуху творчої свідомості митця, особливості ідіостилу, вказують на основні жанрово-тематичні і стильові ознаки доробку О. Слісаренка, що дозволило з'ясувати місце

письменника у вітчизняному літературному процесі. Проте передчасно стверджувати, що в науковому осмисленні творчої спадщини письменника можна поставити крапку.

Творчий доробок письменника складають збірки лірики «На березі Кастальському» (1919) і «Поєми» (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 від перебування в російській армії під час Першої світової війни. Письменник майстерно будує динамічний і напружений сюжет, подає несподівані розв'язки. Екзистенціальні антинорми життя і смерті особливо оголені саме у «воєнній» прозі митця.

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 являє собою життєпис болонки Зізі-Шпоньки від народження до загибелі під колесами трамвая. Проте біографічний дискурс (його незвичність виявляється в тому, що Зізі виступає наратором і всі події проектується крізь призму її бачення) є другорядним, функціонально розкриває і протиставляє до- і пореволюційну дійсність. Насправді головну роль відіграє другий смисловий шар тексту, утворений з допомогою підтексту. Так, усі зміни у соціальному статусі своєї хазяйки і власні Зізі сприймає через ольфакторне поле: «У повітрі пахло тисячами кішок» [109, с. 71]; зміна помешкання Зізі і навіть господині (красуню Вендету замінила «блакитноока товаришка Оля») демонструють незворотність зміни старого життєустрою на новий. Оповідання О. Слісаренка, подібно до роману, складається з прологу, 9-ти частин із заголовками та епілогу. Також пролог й епілог мають другого наратора, що висловлює авторську позицію. Реалістична канва оповіді, суб'єктивізм наративу цілком вкладаються в традиційну парадигму психологічно-побутового оповідання, модифікація якого полягає в ускладненні наративної структури і елементах життєпису / хроніки, що заповнюють змістовий простір роману.



Цікавішою і складнішою за будовою є «авантюрно-гумористична новела» (В. Агеєва) [1, с. 30] «Президент Кислокапустянської республіки» (1928), в якій іронічно змальовані типи «самопроголошених» сільських «президентів» і «сенаторів», котрі насправді обдирають селян, відтворюючи реалії пореволюційної доби. 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, виявити авторську позицію з допомогою іронічних коментарів: «Це було за тих часів, коли добродійному бухгалтерові легше було зробитися бойовим генералом, а дякові – президентом республіки, аніж знайти посаду безробітному діловоді. Це було за тих феєричних часів, коли директори банків висвячувалися на попів, волосні яриги робилися дипломатами, а попівни – анархістками. Це було за тих часів, коли карат кухонної солі коштував за карат діаманта» [109, с. 110]. Антитези у наведеному уривку, несподівані за об'єктами зіставлення, привертають увагу реципієнта, а псевдоурочистий пафос мовця оприявнює 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”, де й сам плин життя заколисуюче-сповільнений» [1, с. 26]. У цьому сенсі творчість О. Слісаренка суголосна М. Хвильовому, О. Копиленкові, В. Вражливому 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: 1, с. 25]. Екзистенціальний вимір буття людини у ворожому, хаотичному світі виявляється у межових ситуаціях, ситуаціях вибору героїв «Запалівської історії», «Президента Кислокапустянської республіки» та ін.

Оказіональний заголовок оповідання «Випадкова сміливість» (1924) є характерним для іронічної творчої манери О. Слісаренка. Концепт «випадковість» у контексті екзистенціалізму відіграє ключову роль: руйнування причинно-наслідкових зв'язків є

основою модерністичного світорозуміння. Як і багатьох інших письменників (В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича та ін.), О. Слісаренка цікавить доля і внутрішній світ пересічної «маленької» людини. Провінційний учитель несподівано для себе, можливо, навіть назло отаману Підлужному, що приніс на рецензію патріотичні вірші, заявляє, що він – комуніст. Коли невдовзі серед трьох забитих повстанцями «агентів ЧК» він упізнає отамана, читач разом із героєм опиняється перед несподіваним і відкритим фіналом: нічний візит був перевіркою? перед ним подвійний агент? Ким врешті-решт був отаман Підлужний, залишається таємницею. Подібна побудова творів закорінені в європейську традицію новели-«акції» (О'Генрі, Д. Лондона, Л. Сінклера та ін.).

Ще одним «випадковим героєм» виявляється Яшка Перець в оповіданні «Запалівська історія» (1925). Голова комбіву при всіх численних змінах влади на селі не втручається у боротьбу, вважаючи за краще переждати. Але опиняється перед необхідністю самозахисту від банди Чухрая. Перемога кіннотників під орудою Перця зробила з «гудзика», пришитого «до штанів революції», прославленого в газетах «командира Незаможницького полку» [109, с. 107–108]. Кінцівка оповідання виражає іронічне ставлення автора до революційно-романтичної стилістики новел раннього М. Хвильового: «Яшка тепер зник з обр'ю. Його ім'я не друкують газети на першій сторінці великими літерами і не друкуватимуть, певне, бо героїчна епоха революції минула, а героїзму самого Яшки не вистачить, щоб постійно сяяти зорею на історичному небі» [109, с. 109].

«Маленька звичайна людина перед лицем великих подій, великих явищ і реакція “макрокосмосу” на “мікрокосмос” – ось звичайна тема Слісаренкових оповідань», – зазначав О. Білецький [11, с. 158]. Пізніше В. Фащенко доповнив це спостереження: «...коли взяти всі випадки, то ясно, що автор за ними і в них простежує соціально-психологічні закономірності доби революції, тієї... революції, яка проникає також у глухі, ведмежі закутки і перевертає душі людей» [117, с. 379]. Людина у вихорі революції – основна тема соціально-побутових новел «В болотах», «Вихор у затишку», «Душа майстра», «Шість сотень», «Позолочене оливо» та ін. Героями новел і оповідань 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» [11, с. 158]. Письменника нерідко порівнювали з американським белетристом О'Генрі. Їх споріднювали пригодницька фабула, динамізм розгортання сюжету, несподівані розв'язки, проте Г. Майфет рішуче заперечував їх ототожнення. О. Слісаренкові притаманний відчутний національний колорит: його герої – це яскраві

українські типи, майстерне введення у текст розмовних елементів додають невимушеності й ефекту присутності в момент мовлення, авторові притаманні самоіронія і гумор.

«О. Слісаренко – справді зачинатель пригодницької, гострофабульної новели, з іронічною оповіддю» [117, с. 396]. Однією з кращих у доробку письменника вважається пригодницько-авантюрна новела «Крючковар» (1924), сповнена карколомних сюжетних поворотів, пригод і небезпек. В оповіданні «Позолочене оливо» (1928) поєднані психологічна виразність з динамічним детективним сюжетом. В інтелектуально-психологічний двобій вступають уенерівський генерал Лапський, що подорожує з посвідкою на ім'я вчителя Чаленка, і старшина петлюрівської армії. Увесь хід подій готує читача до розв'язки, що виявляється фальшивою. Лише потрапивши у полон до червоногвардійців, Лапський-Чаленко довідується, що старшиною-петлюрівцем насправді був більшовик-контррозвідник. Осібне 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, що відбувалися між головними персонажами, не часто зустрічаються у малій прозі.

Осібне місце в творчому доробку О. Слісаренка посідають його ранні етюди «Надія» і «Горе» (1918), що утворюють сюжетну бінарну опозицію, подібну до віршів-тез і антитез в збірці П. Тичини «Замість сонетів і октав». Перший етюд позначений поетикою символізму – жебрачка 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» [109, с. 58]. Антиномія холодного байдужого Міста і душевного тепла Матері розглядаються як опозиція метафізичної дисгармонії і гармонії. Заголовок символістського етюду корелює з графічним виділенням ключових смислових концептів (надії, майбутнього). Контрастом 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 вие від розпачу, що не може врятувати цуценят: «Вона конала тілом і зотлівала душею на огнях матернього горя...» [109, 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...» [109, с.

59]. Мотив беззахисності і покинутості, творений текстом і підтекстом, проектується на екзистенційний мотив ворожості світу до людини.

Найбільш дієвий засіб подолання внутрішнього і зовнішнього хаосу письменник вважав 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». Письменник дотепно протиставляє мрію і реальність, вибудовуючи бінарні опозиції на сюжетному, образному і мовному рівнях. Цей твір був своєрідною відповіддю автора гучним обіцянкам засобів масової інформації про швидке заможне життя. Типологічно «професор» Шахринський близький до пана Коростенка з оповідання В. Винниченка «Малорос-європеєць»: ті ж грандіозні, але нездійсненні плани. В. Агеєва вказує на типологічну близькість новели до «Кафедри філантропматематики» 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 психологічної новели («Душа майстра», «Камінний виноград», «Авеніта», «Бунт»). Автор переходить від першоосібної нарації до третьоосібної, об'єктивація художнього простору відбувається завдяки введенню пейзажних замальовок, ліричних відступів. Також слід відмітити посилення засобів іронії і сатири. 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). Головний герой Остап Вербовий – юнак, філософ, відлюдник унаслідок фізичної вади, що несправедливо постраждав через жорстокість дядька, полковника Вербового, – це «добре знаний у літературі дещо романтизований образ гордого самітника-мізантропа, месника за власне горе» [1, с. 36]. Він переживає глибокий внутрішній переворот, прочитавши листи, де описані горе і поневіряння селянської родини. Прийом «історії в історії», що включає ретроспективність композиції, елемент сповідальності, аналітизм і оцінку минулого з точки зору сучасного – усе це робить соціально-психологічне оповідання «Горбате життя» по-своєму унікальним у українській новелістиці. Таємниця, подвійне життя Остапа Вербового / чекіста Максимова тримає в напрузі увагу читача до останнього слова тексту. 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» [11, с. 160].

**Неореалістична парадигма малої прози 1920-1930-х рр.**

Лідера «Плугу», активного громадського діяча Сергія Пилипенка (1891–1934) критика позиціонувала як опонента М.Хвильового. Проте, за влучним висловом Ю. Шевельова, незважаючи на суперечки, вони все ж таки були по один бік барикад: 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» [124, 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 переважно тільки побіжно. Так, скажімо, 11-томна «Літературна енциклопедія» (М., 1929–1939) закидала, що члени «Плугу» «виступали за відрив села від впливу міста, проти хлібозаготівлі», «оспівували куркулів» (Д. Гуменна, Галина Орлівна), втілювали «апологетику “махновщини”». Художній світ, витворений С. Пилипенком у численних байках, зразках малої прози, в публіцистиці, досі належно не поцінований. 2007 року вийшло найповніше на сьогодні зібрання «Вибраних творів» з передмовою Р. Мельникова [94]. Спогади, штрихи до портрета, стильові та інші зауваги про митця містяться у працях Т. Гундорової, М. Ільницького, О. Мукомели, М. Шкандрія.

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 по кілька разів 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» [94, с. 22].

Тонке почуття гумору, соціальна гострота, спостережливість і майстерне володіння словом – усі ці властивості Пилипенкових оповідань приваблювали читача. Тим більше, що перед ним розгорталися цілком знайомі картини, відтворювалися нещодавно пережиті конфлікти. Наприклад, в центрі оповідання «Кара» (1927) зображується буденна історія, типова у повоєнний час: удівець Созон, продавши на ярмарку волів, повертається уночі додому. На околиці села його грабує молодий бандит, який виявляється рідним племінником. Никон, батько бандита, власноруч убиває сина. Психологічний стан

головного героя Созона змальований в експресіоністичному стилі: «Чорною галиччю думки кружляють, кракають. І голова Никонові здається гніздом гав'ячим, кострубатим, незугарним, із продувами між с'як-так покладених гіллячок. Холодне, чорне, непривітне. Гойдається в розколині на голому рипливому дереві, прокинеться з різким криком гава, зірветься, заплискає стривожено крилами, знов учепиться гачкуватими пазурями в суху зледенілу гіллячку. Немає покою, немає розради... Без кінця, без краю тягнеться вітряна, зимова сільська ніч. Без кінця, без краю кружляють зловісні думки в стомленому мозку Никоновому» [94, с. 68]. Наведений уривок інтертекстуально перегукується із описом осені у повісті М.Коцюбинського «Fata morgana» («Ідуть дощі...»).

Тематика прози С. Пилипенка зосереджена навколо побутових, буденних проблем, позбавлена пафосу будівництва нового життя, епопейності й 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 копалися 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» [94, 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»). Письменник змальовує прості буденні ситуації, але які завершуються неочікуваною розв'язкою. Анекдотичний пуант переводить серйозну, навіть драматичну ситуацію у комічну площину. Наприклад, у новелі «Банда» (1924) комендант цукроварні Трясогуз викликав підмогу з міста, думаючи, що на них напала банда отамана Чорного, а насправді знімали фільм, кулетом 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. прізвище 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 пересіли. 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 автор втілює кращі риси народного характеру – волелюбство, загострене відчуття справедливості. Месником Давид стає внаслідок як індивідуальних кривд і образ (знеславлення паном Нерубацьким його дочки Мотрі), так і намагаючись порвати кайдани принизливого становища селян. 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!» [91, с. 58]. Метафора «кривавий бенкет» у значенні бою стала традиційною ще від «Повісті минулих літ» і «Слова о полку Ігоревім». 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. Та образ дороги через спалений маєток до 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.

Доля Дмитра Бузька (1891–1937) і донині має чимало білих плям [38, 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 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» [38, 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.

Збірка «На світанку» (1930) складається, крім одноіменного, з оповідань «Джерело св. Паски», «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. 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 Сай. В результаті протиборства між священниками гине вихованка отця Миколи Олена, вбита селянами під час явлення «чуда». Розв'язка оповідання деякою мірою автобіографічна: батько Д. Бузька втратив віру і наклав на себе руки. У творі «коло Олениного трупу він став, випустив Сасву руку, щось хотів сказати й раптом, жбурнувши від себе хрест, почав рвати на собі ризи. ...За півгодини, як свічка, горіла стара сільська церковка» [14].

Олесь Досвітній (спр. прізви. Скрипаль-Міщенко) (1891–1934) є одним із кращих українських письменників «розстріляного відродження». 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) – усе це живило творчу уяву письменника. Дебютними стали написані у 1920 році оповідання «Розкаяння» і «Чия віра краща?» (1920). Перебуваючи в гушці громадського і мистецького життя, О. Досвітній створив низку оповідань, повістей («Тюнгуй» (перша назва «Чгунгожень») (1924), «Алай» (1924), «Гюлле» (1926)), романів «Американці» (1925), «Хто» (1927), «Нас було троє» (1929), «Кварцит» (1932). Його твори здобули популярність серед читачів, були високо оцінені критикою (О. Білецький, В. Дорошкевич), перекладалися іншими мовами. Активна



діяльність митця у «Гарті», а потім у ВАПЛІТЕ і ВУСПІ була обірвана арештом, коротким слідством і розстрілом 3 березня 1934 року. Перегляд справи і реабілітація письменника стали можливими лише в 1955 р.

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 [125], романістика письменника привертала увагу М. Васківца, Г. Степанової, О. Філатової.

О. Досвітній був прихильником «новели акції» (І. Денисюк). Публіцистичне начало, притаманне його художньому мисленню, реалізувалося в збірці «Нотатки мандрівника» (1927). Власне споглядання життя і побуту 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 католицько-місіонерці Жанні лежить не в теологічній, а в морально-етичній площині: «Коли їх били, мати Жанна, одвернувшись, благочестиво молилась богу...» [33, с. 418]. Фінальна розправа над молодими людьми переконує читача: «Ні... нема ніякої віри кращої» [33, с. 418].

Китайську тему продовжує і триптих «Він і вони» (1924). Оповідач зображує упереджене ставлення українців до китайців, але остання частина триптиху «В революції» демонструє подвиг самопожертви групи китайців, що прикрили відхід червоногвардійців від наступу денікінської армії: «Ми можна умирай... Твоя не треба...» [33, с. 482], розкриває високий моральний дух народу. (Подібна жертвність вражає і в оповіданні Г. Шкурупія «Переможець дракона»). До оповідання тематично долучається нарис «Там, де живе тьонгуй» (1925).

Жанр подорожніх нарисів, популярний в європейській літературі з XVIII ст., знаходить гідного продовжувача в особі О. Досвітнього. Жанри художньої публіцистики трансформувалися під пером письменника у модифікації портретного («Лібкнехти», «Луїза Мішель»), подорожнього («Франція») і проблемного («Біржа і парламент», «Жіноче питання», «Замуровані люди») нарису. Їм притаманні відкрита авторська позиція, що зближує О. Досвітнього з журналістикою, пафосність, сатиричність і соціальний критицизм.

Події пореволюційної дійсності лягли в основу пізніх оповідань митця. Так, «Жебрачка» (1927) оповідає історію падіння і піднесення вдови партпрацівника, котра опинилася в тяжкій життєвій ситуації. Нарация-спогад дозволяє авторові вільно

перемішувати 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 і її хлопчиком через п'ять років. Разюча зміна зовнішності молодої жінки контамінується з внутрішньою її метаморфозою.

Синтез жанрових ознак «мисливського оповідання» і щоденника утворює структуру оповідання «На плавнях» (1928). Відпочинок на річці став приводом для психологічних спостережень автора. Образ дивака-професора Свирида Онуфрійовича в оповіданні «Сірко» (1928) дає змогу О. Досвітньому розкрити ворожість світу до всякого прояву індивідуальності, інакшості: селяни спокійно споглядали, як згряя псів розривають живу людину. Постріли з браунінга зупинили жакливу собачу вакханалію, але «рудий» селянин добив професора ціпком. Реалістичне оповідання «Сірко» розкриває глибоку деморалізованість пересічної людини, зачерствілої частини селянства, через образ якого художньо моделюється хаос буття. Процес звиродніння особистості, що не викорінений і через десять років по революції, розглядався критикою як політичний виклик.

Оповідання О. Досвітнього «Фріц і Йоганн» (1929) репрезентує мало розроблений в українській літературі 1920-х рр. жанр популярного біографічного оповідання. 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-заключну поезію.

Одним із яскравих репрезентантів «розстріляного відродження» є Гордій Коцюба (1892–1938). Він був членом «Гарту» (1923–1925), ВАПЛІТЕ (1925–1927), «Пролітфронту» (1930–1931), Спілки письменників України (1934–1938), активно друкувався у низці часописів («Всесвіт», «Червоний шлях» та ін.), був одним із організаторів «Шляхів мистецтва» (1921–1923). У березні був заарештований, а 17 грудня 1938 року розстріляний у Харкові. Реабілітований 28 грудня 1957 року [38, с. 272–274].

Творчий шлях митця розпочався 1919 року. У 1920–1930-ті роки вийшли збірки новел і оповідань «На межі» (1924), «Біля гудків» (1925), «Свято на буднях» (1927), «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 репрезентований оповіданням «Мати» (1924). 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 її образ підноситься до символу Богородиці.

Головний герой оповідання «У незнаний світ» (1923), Сашко, шукає справедливого життя, що «там десь за голубим обрієм мріє» [59, 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» [59, 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 морщиться 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!» [60, с. 70]. Зацьковане становище Федора Івановича, його мікросвіт, переживання, прагнення – усе це нагадує гоголівського Башмачкіна. Проте, на відміну від гоголівської «маленької людини», 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» [60, 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?» [60, с. 72]. Навіть дружина Катерина не може допомогти – 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 модерну парадигму і дозволяють ідентифікувати його як неореалістичне. Глибокої психологічної розробки образу Ніжинського ми не подибуємо, але загалом оповідання цілком оригінальне і прикметне з точки зору соціальної критики і синтезу реалізму з елементами екзистенціалізму.

Темою оповідання Григорія Епіка (1901–1937) «Вася» (1922) є Кривава неділя 1905 року. Розвиток подій поданий частково з точки зору співчутливого наратора (тип гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації), частково через призму сприйняття малого Васі, сина робітника з бідного передмістя Петербурга (шляхом невласне прямої мови). Мрія хлопчика про власний «коньок», якого буцім-то батько одержить від царя, жене його на вулицю, де Вася стає свідком розстрілу мирної демонстрації. На його

очах гинуть батьки: «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» [35, с. 366]. Натуралістична картина розстрілу мирної демонстрації, смерті батьків на очах дитини, психологічна достовірність розкриття переживань юного героя зворушують читача. Холодний чужий Петербург, по якому кружляє і втрачає орієнтацію Вася, загубивши шлях додому, символізує царську владу. Г. Епик творить такі образи, котрі будуть пізніше тиражуватися в літературі соцреалізму. Показ соціальної несправедливості через 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.

Калістрат Романович Анищенко (1885–1929), дядько по матері Григорія Косинки, писав під псевдонімами Онікей, К. Вінже, криптонімом К.А. Відомостей про нього збереглося небагато: народився в с. Красному на Київщині, творчий дебют відноситься до 1905 р. Перша збірка «Оповідання» вийшла 1918 року, письменник був членом «Плугу», друкувався у часописах «Червоний шлях», «Всесвіт», «Нова громада», 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» [56, с. 122]. В Інституті рукопису НБУ ім. В.І. Вернадського зберігається його архів, де містяться не лише біографічні відомості, але й рукописи драматичних в прозових творів російською й українською мовами, публіцистика.

Збірку «Баланс» складають 11 оповідань. 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. Голодний оповідач вступає в діалог з невідомим – той, колишній учитель гімназії, навчає ремеслу старців, його

промова сповнена ненависті і презирства до людей, заради яких він пішов на самопожертву (обмовився, що він каторжник). «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» [4, с. 44]. Юнак знаходить у собі сили опиратися спокусі, але, доведений до відчаю, він здійснює замах на самогубство. Отже, розв'язка твору відкрита: читач не знає, чи зможе оповідач жити далі в світі байдужості і цинізму. Художнє вирішення морального конфлікту розгортається у форматі психологічного реалізму, твір близький до класичної традиції ХІХ століття.

Найкращим у збірці є оповідання, винесене у заголовок збірки: Федір Макарович Кислиця, інспектор кооперації, отримав наказ скласти баланс с. Вакулівка. Небезпека цього простого завдання полягала в тому, що у долині між селами на людей 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 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» [4, 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 центроспілці 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» [4, 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 старої кози пранці

Разом – дуля.

I 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

[4, с. 24-25]. Скибка признається: «Насправді не те сала, а й олії не маємо» [4, с. 27]. Проте разом із Гарбузом «треба брехати докупи», щоб отримати в кредит хоча в «крану для мужеського і женського населення» [4, с. 26–27]. Подібне викриття «світлого майбутнього», звичайно, не могло не викликати реакції з боку критики – К. Анищенко звинувачували у «підкуркульництві» та інших гріхах.

Однією із «затінених» 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». Доля письменника, який працював директором Харківського історичного музею, відновлена з документальних джерел Б. Івченком [46] .

Упродовж 1918–1922 рр. був бійцем повстанського загону, який приєднався до Червоної Армії. Приблизно з 1922 року А. Дикий оселяється у Харкові, починає свій творчий шлях. Почавши з поезії (зб. «Огонь цвіте»), письменник переходить до прози, в результаті чого виходять окремі оповідання та збірки «Три сторінки» (1929), «Кирило Стрюк» (1930), «Оповідання» (1932). Митець випробовує свої сили і в драматургії, написавши у співавторстві з О. Полторацьким п'єсу «Сухий закон» (1932).

Відомо, що письменник очолював Харківський історичний музей, проте невідомо, коли саме. У жовтні 1937 року А. Дикий був арештований, звинувачений в участі у контрреволюційній організації, під тиском слідчих підписав «зінання», покався на суді, в результаті чого був засуджений до вищої міри. Розстріл відбувся 31 грудня 1937 року. Письменник посмертно реабілітований 1959 року.

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» [25, с. 11]). Проте його всі в ескадроні люблять за добре серце, дотепність і сміливість у бою. Пригоди Кирила Стрюка розпочалися, коли він надумав повезти на гостинець пораненому ескадронному у Царицин мішок кавунів. Сповнений пригод 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. 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. Значну частину оповідної структури твору складають розповіді головного героя. «Сказова» манера нарації, вживання розмовних форм (*перелазю, офіцерна, поперелякувати, товаришочки*) надають достовірності, створюють ілюзію живої розмовної мови, скорочують дистанцію між героєм і 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. Значна частка засобів комічного (тут присутній і гумор, і самоіронія – коли в шоку вкусила оса: «Не повірить він (командир. – С.Л.), – ужалила його думка в саме серце, – що оси покусали, скаже, що хтось морду набив» [25, с. 18], а далі дофантазовує ситуацію бійки зі спекулянтом, щоб підтвердити власну версію подій). Присутні й елементи сатири: брудний, занехаяний вокзал, люди, що озвіріло борються за місце у вагоні, Стрюк пояснює відсутність посвідки тим, що «воші з'їли» [25, с. 16]. Реалістичне оповідання доповнюється романтичними елементами: Кирило розповідає кожному в ескадроні історію, де він геройськи знищив дві хати білогвардійців. Новачок, затамувавши подих, слухає розповідь, яка завершується сакраментальним «і тут я... прокинувся».

Конфлікт не лише двох поколінь, але двох світоглядів – гармонійного, селянського, християнського, і розбійницько-хаотичного – відтворені в оповіданні «Онуки» (1929). Моральне виродження Хведора і Микити виявляються у вбивстві свого діда Степана, який закликав їх жити по совісті, не ганьбити їхній рід. В кінці твору міліція при підтримці селян ліквідували банду.

Жанр біографічного, точніше, автобіографічного оповідання реалізований у творі «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» [25, 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.

Завзятим опонентом М. Хвильового, правовірним більшовиком позиціонував себе Іван Кириленко (1903–1938). Він репрезентував ту частину громадських і культурних діячів, які призвели до того, що національне відродження стало розстріляним, але й самі поділили долю своїх жертв. І. Кириленко загинув у тюрмі НКВС 23 вересня 1938 року. Творчий доробок письменника склали збірки оповідань «Таких багато» (1923), «Відступ» (1926), «Стихія» (1926), «Одна доба» (1927), «Над ямою» (1929), поетична збірка «Такти» (1927), кілька «виробничих» романів і повістей.

Іван Микитенко (1897–1937) увійшов в історію української літератури ХХ століття насамперед як драматург, очільник ортодоксального ВУСПП. Упродовж 1920–1930-х рр. вийшли його п'єси «Іду», «Диктатура», «Кадри» та ін., поема «Вогні», низка повістей, перша частина роману «Ранок». У контексті нашого дослідження звернемо увагу на збірку «На сонячних гонах» (1926), в яку увійшли 9 різноматичних оповідань.

Події в оповіданні «Нуник» (1923) відносять читача до 1918 року, коли після Брестського миру Україна опинилася під німецькою окупацією. Знуцання 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» [78, 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» [78, с. 13]. Нуник залишився один у батька – трьох його братів розстріляли козаки. Він прийняв мученицьку смерть, щоб врятувати старого: «Тоді свистіло довго,



безупинно, ритмічно. І до дошки прилипали шматочки м'язів з волоссям. А в повітрі – нелюдський дикий зойк і ревище...» [78, 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 цього вихору. 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.

Конфлікт «батьків і дітей» в пореволюційному десятилітті трансформувався 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. Примирити їх міг позашлюбний син Сусани, але молода жінка зрікається рідних. Розв'язкою стає лист про смерть коханого Макара, батька її дитини. 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) [78, с. 63].

Забутим нині, але відомим у 1920-ті роки був Гордій Брасюк (1899–1944), виходець із багатодітної селянської родини з Житомирщини (тоді Волинська губ.) Лютневі події 1917 року зустрів захоплено, а жовтневий переворот вважав «кривавою революцією». Ставлення Брасюка до подій тих часів зафіксовано на пожовклих 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...» [110]. Нетривале перебування в армії УНР, 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. Неопублікованими залишились роман «Чечель» і кілька повістей. Місце і час смерті письменника досі залишаються невідомими. Реабілітація до нього прийшла набагато пізніше, ніж до побратимів по перу, – аж у 1989 році.

Гордій Брасюк брав активну участь у діяльності «Просвіти», а в 1920-ті роки був членом письменницької організації «Гарт», а потім «Ланки»–МАРСу. Деякий час він навчався в Київському ІНО. Саме в Києві познайомився і потоваришував з Б. Антоненком-Давидовичем, Г. Косинкою, В. Підмогильним та іншими «ланківцями». Знайомство з М.

Бажаном, М. Хвильовим, І. Багряним, режисерами і редакторами Київської кінофабрики було цінним духовним набутком митця.

Малу прозу Г. Брасюка можна було прочитати на шпальтах часописів «Червоний шлях», «Нова громада», «Життя і революція», «Плуг» та ін. Окремими виданнями вийшли збірки «Безпутні (дитячі оповідання)» (1926), «Устинка» (1926), «Сни і дійсність» (1930), повість «В потоках» (1927), роман «Донна Анна» (1929). Пролеткультівська критика вважала ці твори натуралістичними, міщанськими, такими, ворожими соціалістичному будівництву.

Оповідання «Сни і дійсність» (1925), що було винесене в заголовок збірки, має автобіографічну основу. 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...» [13 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. Та порятунок від тяжкої хвороби не убезпечив оповідача від іншої небезпеки – арешту польською контррозвідкою і засудженням до страти. Копаючи власну могилу, наратор зумів-таки втекти. Художню тканину твору утворюють два просторово-часові плани: спогади наратора про дитинство і сучасна йому дійсність. Незважаючи на драматизм ситуації (за мить до розстрілу), оповідач зберігає оптимізм і чіткість мислення, що й дозволило йому врятуватися.

Проблеми сімейних взаємин порушуються в оповіданнях «Ядзя» і «Помилковий поїзд», написаних в традиційному реалістичному ключі. «Люди забули Бога, – тривожиться герой оповідання «Сус». – Брат на брата. Сусід на сусіду...» [13, с. 51–52]. Реалістичні твори Г. Брасюка мають елементи романтизму, що відчувається, наприклад, в оповіданні «Сус», що типологічно близьке до «Максима Гримача» Марка Вовчка.

Перша збірка оповідань Василя Вражливого (спр. прізви. Василь Штанько) (1903 – 1937) «В яру» вийшла 1924 року. Письменник належав до «Плугу», ВАПЛІТЕ, «Пролітфронту». Потім були опубліковані збірки «Земля» (1925), «Вовчі Байраки» (1929), «Молодість» (1929), «Шість оповідань» (1930), повість «Батько» (1929), «Перемога» (1932),

працював над романом «Справа серця» (1933), перекладав з французької. Приятельські взаємини В. Вражливого з Г. Епіком, В. Підмогильним, Є. Плужником послужили приводом для звинувачень в належності до контрреволюційної терористичної організації. Письменник був арештований у грудні 1934 року, за вироком, він засуджений до 10 років виправних робіт. Але повторний суд «трійки» виніс найсуворіший вирок, що було виконано у грудні 1937 року. Реабілітований 1956 р. [38, с. 117].

Тематика ранніх новел та оповідань письменника розкриває боротьбу за владу на селі в період національно-визвольних змагань, а також демонструє соціальні конфлікти у місті періоду непу. Зображений хаос, що опановує людськими душами, штовхає їх на злочини. Так, наприклад, брати Хведір і Каленик, головні герої оповідання «В яру» (1924) добувають у маленькій копальні глину. Автор реалістично змальовує важку працю чоловіків, кричуще зубожіння, що штовхає їх до цього промислу. Робота переривається на ніч. Брати вже мріють продати добуту глину, але вранці їхні мрії нагло зруйновані обвалом у шахті. Безвихідь, загроза голодної смерті штовхає братів іти світ за очі на заробітки, при цьому Каленик кидає дружину Катерину і двох дітей, Письменник майстерно використовує діалог як засіб для динамізації розгортання сюжету, а також як засіб індивідуалізації персонажів.

Авантюрно-пригодницьке оповідання В. Вражливого «Земля» (1925) сповнене таємничості і несподіваних сюжетних поворотів. Оповідач відтворює епізод із свого життя, коли його мало не затримали представники НКВС, маючи за шпигуна. Насправді ж головний герой стає свідком жорстокого убивства голови комнезаму, повертається на станцію і разом з НКВС-никами затримує бандитів. Натуралістично подано портрет убитого Андрія: «Обличчя почорніло від крові... До чорної закривавленої бороди поприлипали шматочки землі, й рот, неймовірно розчепірений, був увесь набитий нею. Вся одяга була пошматована, рукави пообдирані, і на голому тілі круглими шрамами здавалися синяки. Край лоба забризкався мозком, від нього позлипалося і волосся» [18, с. 61]. Жорстока боротьба за землю завершується кривавою трагедією – у цьому полягає, на думку письменника, основний конфлікт його доби.

Як слушно зазначав літературознавець В. Мельник, «привернув увагу В. Вражливий 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» [49, с. 323–324]. Індивідуальний стиль письменника позначений синтезом неореалістичної основи з експресіоністичними елементами.

Репрезентантом неореалістичної тенденції у малій прозі пореволюційного десятиліття став член літературних об'єднань «Плуг», «Гарт», ВАПЛІТЕ, Пролітфронт Олександр Копиленко (1900–1958). Він працював у редакціях журналів «Всесвіт», «Соціалістична борозна», брав участь у становленні українського кінематографу. О. Копиленко став одним із основоположників української дитячої літератури. І це цілком природно, адже письменник мав освіту педагога. Проте, імовірно, не лише любов до дітей і до природи зумовили спрямованість його творчості. Ранні збірки О. Копиленка засвідчують його небуденний талант у сюжето- і характеробудуванні, мистецьку вправність. Творчий доробок письменника включає романи, повісті, але з огляду на предмет нашого дослідження обмежимося аналізом зразків «дорослої» малої прози.

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 Двося, 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 нещасної дитини. Портрет Хаїма (диспропорційне тіло, горб, божевільні очі, його звичка жувати все, що трапляється – папір, речі, які Двося перешиває) нагадує портрет Квазімодо з роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері». Асоціативні зв'язки з французьким романом продовжені і в протиставленні краси Двосі (паралель до Есмеральди) і потворності 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, змушена була покинути рідне містечко, захищала сина від жорстоких жартів сусідських дітей. Але водночас вона нещадно біла і проклинала хлопчика. Реалістичний план оповіді (опис погрому) синтезовано з романтичним (мотив таємниці народження Хаїма, яку Двося розповідає Берті). Кульмінацією твору є момент, коли Двося впізнала у торговцеві Макарові Степановичу колишнього отамана Шкурина, тобто батька Хаїма. Вісім років тому вона принесла себе в жертву – витягла чорний жереб і пішла наложницею до отамана під час

погрому задля порятунку родини, але погромщики убили всіх: «Від нього так тхнуло людською кров'ю і трупом, що я задихалася... Потім я дізналася, що всіх наших порізано» [53, с. 43]. І от він прийшов наймати жінку на роботу. Зустріч батька з сином – один із найбільш напружених і талановито описаних епізодів у творчості О. Копиленка. Страх колишнього отамана перед викриттям змішується з огидою до потворного каліки і бажанням заволодіти гарною жінкою.

Розв'язка твору є несподіваною – у нестямі Двося задушила сина, що стало виходом із глухого кута для всіх: вона пішла в служниці до Шкурина-Бандури і позбавилася сина-каліки. Відтак колишній кривавий убивця стає шанованим радянським громадянином, а жертва погрому повсякчас піддається новій моральній порузі, 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 непристосованості 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» [53, с. 102–103]. Безвихідь, в якій опинився Матвій, посилювалася зустрічами з колишнім поручиком Різниківським, який ще в Першу світову війну був засуджений солдатським комітетом до смерті, але втік. Тепер вони зустрілися – колишній член ревкому, який воював у туркестанських пісках, хворий на малярію Матвій і колишній поручик, нині радянський чиновник Різниківський. Злам у душі Матвія відбувся у той момент, коли з розпачу, що захворіла мала Олеся і в хаті немає й крихти хліба, він увірвався в квартиру Різниківського і відібрав гроші. Дитина померла, але злодій Муха, який перший прийшов на допомогу родині, слушно зауважив, що «програма в нас однакова, браток». Отже, герой громадянської війни під тиском обставин перетворився на звичайнісінького злодія. Його моральне падіння продовжувалося: Матвій варив самогон, торгував ним на базарі, шахраював, іноді грабував (типологічна близькість 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 зарозумілою людиною, позбавленою принципів і моральних орієнтирів. Під час п'яного шабашу, коли був заарештований Муха, Матвій навіть підштовхував дружину до зради. Фінал твору є відкритим (міліція прийшла арештувати 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. Автор будує оповідь від «зацікавленого свідка», для якого «революція – це музика», про Тараса, для якого «революція – це життєва проблема» [52, 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» [52, с. 61].

Оповідання О. Копиленка «Будинок, що на розі» (1923) має концептуальний характер з точки зору порушених у ньому проблем: студентство, що живе у підвалі навпроти університету, уособлює типового героя 1920-х років. Головний герой, тип маргінальної людини, що буде пізніше глибоко розроблений у творчості В. Підмогильного, Сергій сам дивується, як швидко адаптувався у місті. До нього приходить Ліза, котра репрезентує дворянську і різночинну інтелігенцію, «народництво», що зійшло з історичної арени. У будинку також мешкають «колишні» – Раїсія Філісіївна з чоловіком, які страждають від щонічних гулянь студентів.

Авторська характеристика політичних подій відбиває «український погляд», дивом не помічений цензурою: «Жовтень прийшов синьоокий, пружкий та бадьорий. У жовтні революція виросла. По весні народилась, міцнішала літом, соків та сили набирала, а в жовтні пішла по робітничих кварталах та далеких степах гуляти бунтом кривавим» [52, с. 120]. Символічним видається топографічне розташування – за університетом – школа комскладу, а далі цвинтар і степ. Маргінальність людських душ увиразнюється маргінальністю локусів будинку, арки до річниці жовтня, зліпленої сяк-так (Раїсія Фелісіївна розповідала, як будують арки в Італії), але вершиною занедбаності і хаотичності буття є міський цвинтар – розорений, з порубаними на паливо хрестами, з розбитими фігурами ангелів на старих могилах, закаляний злодіями. Ставлення до предків, як відомо, є однією з найважливіших характеристик національного менталітету, що вказує на життєздатність нації.

Безбожництво молоді, розрив зв'язків між поколіннями виявляється в описі цвинтаря, поданому в кінці оповідання. Копиленко, описуючи реалії своєї сучасності, не надавав, очевидно, символічного значення цим деталям, але вдумливий читач звертає увагу

на монотонні блукання молодої дівчини, Лізи, між могилами (не парк, не музей, не клуб молоді притягує юну істоту), на її діалог зі ще однією студенткою Ніною. Коли Ліза, прихильниця пісень О. Вертинського, по-декадентськи оспівує смерть, Ніна відповідає: «Чорт з ним, життям, однаково від нього немає тепер нічого цікавого, але разом жити хочеться, і живу я за інерцією...» [52, с. 122]. Ліза погоджується: «...правду ти сказала, що за інерцією живеш, і я за інерцією теж» [52, с. 122]. Трикратність повтору лексеми «інерція» вказує на її семантичну вагомість у тексті. Драматизм «зайвості» посилюється наприкінці оповідання: Ліза виявляється вагітною, вчиняє замах на самогубство, але в останню мить залишається живою і знову блукає серед могил на цвинтарі. Навіть оптимістка Ніна визнає, що їхнє життя – «без перспектив, без будучини» [52, с. 123]. Соціальний песимізм, виражений в оповіданні, увиразнений депресивними настроями молодих героїв, що став органічним наслідком завершення доби «горожанських війн», коли реальних змін на краще не спостерігалось.

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. 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 як соціально-критична складова 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» [97].

Низка реалізоцентричних творів в українській новелістиці 1920-х рр. торкалися насамперед побутових проблем. Прикладом може слугувати оповідання В. Штангея «Наймичка» (1926), І. Андрієнка «В рибальському закутті» (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.

Таким чином, політематичність української новелістики репрезентує багатоаспектність у художньому моделюванні світу і концепції людини, засвідчує органічний синтез досягнень реалістичних принципів зображення з модерними пошуками.

### **Авангард та експеримент в українській малій прозі**

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 первень – устремління до оновлення мистецтва, збагачення і розширення зображально-виражальної палітри літератури. В українському варіанті авангард реалізувався насамперед в експресіонізмі, футуристичних і конструктивістських експериментах, сюрреалістичних спробах.

Наразі найповнішим системним дослідженням українського авангарду є монографія А. Білої [9]. Фундаментальними працями з проблеми є також монографії О. Ільницького і М. Шкандрія [48; 126], сповнені глибоких спостережень і важливих висновків щодо специфіки національного виміру авангарду.

### **Експресіоністичне моделювання дійсності у 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» [70, 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.).

На думку К. Едшміда, експресіонізм – це наднаціональний спосіб вираження, своєрідна «вимога духу» [134, с. 311]. А Л.Рішар вважав його «світоглядом у дії» [103, с. 20]. 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» [72, с. 229]. У сфері зображально-виражальних засобів експресіонізм виявляється в «нервовій» емоційності, що реалізується на лексичному й синтаксичному рівнях, символіці, гіперболізації, гротескові, йому притаманна «фрагментарність і плакатність письма, позбавленому прикрас, схильного або до монохромності, або до підкресленого контрастування барв, мотивів тощо» [72, с. 229]. Експресіоністська поетика нерідко корелюється з екзистенційними мотивами. Типовими для експресіоністів є мотиви відчаю, страху, болю, божевілля, бунту.

В українському літературознавстві експресіонізм досліджували В. Барчан, Ю. Ковалів, М. Кодак, Р. Мовчан, Л. Петренко, О. Черненко, Г. Яструбецька та ін. Першим експресіоністом, на думку науковців, у вітчизняній літературі став В. Стефанік, риси



даного стильового напрямку відмічалися в творчості М. Хвильового, І. Дніпровського, О. Турянського, в театральній діяльності Л. Курбаса.

Маючи спільні витоки в царині живопису з імпресіонізмом, експресіонізм у світовому мистецтві спочатку поіменовувався як постімпресіонізм. Власне, постімпресіоністами були французькі художники П. Сезанн, В. Ван Гог, П. Гоген, А. Тулуз-Лотрек. А експресіонізм став спробою передати внутрішній світ людини на піку її духовного переживання. Предтечами формування цієї течії у німецькому малярстві стали французькі постімпресіоністи, швейцарець Ф. Ходлер, норвежець Е. Мунк, бельгієць Дж. Енсор. Його репрезентантами стали такі несхожі між собою майстри, як Е. Л. Кірхнер, Ф. Блейль, Е. Хеккель, К. Шмідт-Ротлуфф, В. Кандінський, П. Клеє (в образотворчому мистецтві), А. Берг, Р. Страус, Г. Малер (у музиці), Б. Брехт, Ф. Ведекінд, К. Штернхейм (у театральному мистецтві).

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 експресіонізмі «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» [133, с. 5]. Термін «експресіонізм» з'явився в 1911 році, власне явище – раніше, на межі XIX – XX ст., найвищого розквіту досяг у європейському мистецтві між 1910 і 1925 рр. [133, с. 6]. Традиційно оформлення експресіонізму в течію пов'язують із діяльністю німецького гуртка «Міст» (1905), а в літературі – з 1910 р., коли Я. ван Ходдіс написав вірш «Кінець світу», що пізніше Й. Бехер назвав «маніфестом експресіоністської революції» [133, с. 6]. 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, протиставлення символізму і натуралізму.

Незважаючи на дискусійність терміну і його смисло-понятійного наповнення, експресіонізм викликав жвавий інтерес з боку критики упродовж свого існування і аж до сьогодні. 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 до всезагального братерства, утверджує вічні людські цінності. У відомій антології «Присмерки людства», виданій 1919 року відомим німецьким поетом Куртом Пінтусом, містилися 275 віршів 23 поетів. Менш ніж за століття книга була перевидана 35 разів, що свідчить про незвичайну

популярність серед читачів. На території Німеччини й Австро-Угорської імперії випускалися близько 100 журналів з експресіоністським ухилом. Однак явище експресіонізму було настільки «негомогенним» (Н. Пестова), що викликає жваві дискусії досі. Метафоричне визначення поняття 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» [133, 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 і семантичному рівнях, позірної простоти, подеколи епатаж, однорідність і ощадливість у використанні барв, мотивів тощо. Гнітючий досвід Першої світової війни, що сприймалася спочатку як спосіб змінити світ на краще, а призвела до появи «втраченого покоління», органічно зрощувався з експресивно наснаженою формою оприявлення, само означення кричущих проблем дійсності. На українському ґрунті ця тенденція означилася у творчості В. Стефаніка, М. Яцкова, М. Черемшини та ін.

Попри появу значної кількості праць, присвячених експресіонізму, його термінологічний статус потребує уточнення: Ю. Ковалів вважає його «течією авангардизму» [70, с. 322], М. Моклиця – «напрямом, методом і стилем» [82, с. 170], К. Шахова – «культурно-історичним періодом». Зображуючи «кошмар світу-в-собі» (С. Осеева), експресіоністи послуговуються такими засобами виразності, як антитеза, гіпербола, алегорія, гротеск, переважання вираження над зображенням, лінгвістичними засобами експресивності, реактуалізується міфопоетична картина світу, що реконструйована в ірраціональному просторі сновидінь, марень.

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.). Для творчості письменників Західної України були характерні мотиви національної самоідентифікації, боротьби за соціальну і національну свободу, а в творчості митців «червоного ренесансу» експресіонізм переважно був виразником антитоталітарного дискурсу або вираженням хаологічної дійсності, що постала між 1917–1921 рр.

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» [112, с. 6]. 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» [112, с. 7]. Відтак розрізнятимемо експресіонізм як стильову течію авангарду та експресивність як ознаку поезики твору.

Українська мала проза експресіоністичного типу зосереджена насамперед на з'ясуванні місця особистості в соціумі і захисті власної індивідуальності, а також закорінена в архетипні мотиви 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» [93, с. 7]. Подібна інтелектуально-духовна спрямованість обумовлює емоційну напругу тексту, домінанту почуття і навіть 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 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» [93, с. 8].

Застосування експресіоністами специфічних засобів художньої виразності (тропів, синтаксису, графіки) експлікує не лише поетичну тканину тексту, але й відіграє структуротвірну функцію тексту. Деформований і бездуховний світ моделюється шляхом різкої, епатажної метафори, метонімії, застосовується семантика градації, гротеску, «нервовий стиль» письма твориться з допомогою еліптичних, неповних, безособових речень, окликів, вигуків, експресивно-насаженої лексики. Подеколи «безмовність» персонажа стає більш кричущою, ніж власне крик [80]. Графіка окремої фрази і тексту загалом, різноманітні дужки, тире, три крапки, відбивки, знаки оклику і питання служать

художньому завданню розкрити дисгармонійність індивіда і буття. Найбільш репрезентативною в зовнішньому оприявленні 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 підпорядкованій 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).

Іван Дніпровський (справжнє прізвище Шевченко) (1895–1934) належить до покоління, що склало славу і гордість української культури ХХ століття. Активний учасник культурно-мистецького процесу 1920-х – початку 1930-х років (секретар журналу «Червоний шлях», редактор Державного видавництва України, член «Гарту» і один із засновників ВАПЛІТЕ і Пролітфронту, одиодумець і послідовник М. Хвильового та М. Куліша), він увійшов в історію української літератури насамперед як талановитий драматург (глибокі наукові розвідки про цю сторону його творчої індивідуальності створили Н. Малютіна, М. Кудрявцев, Н. Кузякіна, Т. Свербілова, Г. Семенюк та інші літературознавці). 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 [108], В. Явтушенка [137], які розглядали проблеми жанрового синтезу у великій і малій прозі, простежили зв'язок епосу письменника із духовними пошуками «ваплітян».

Наразі дискусійним залишається питання про стильові доміанти оповідань І. Дніпровського. Так, наприклад, І. Михайлин наголошує на превалюванні імпресіоністичної естетики у зразках малої прози письменника [79, с. 4] 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 – 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 [137, 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» [80, 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» [27, с. 173].

Саме болісні пошуки людини в хаотично розірваному світі змусили І. Дніпровського, разом із однодумцями з ВАПЛІТЕ, будувати сюжети, що розкривали б його героїв у граничних станах і в межових ситуаціях, тобто він репрезентував екзистенційну філософську парадигму, втілену в низці оповідань з допомогою елементів різних стильових тенденцій модернізму.

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.

Сюжет оповідання простий: місто, кероване більшовиками, ось-ось можуть зайняти вороги. Член ревкому, «замзав наробраза» (тобто заступник губернського наркома освіти) Петро шукає свою молоду дружину Ганку, щоб спішно евакуюватися з міста, куди ось-ось увійдуть білогвардійці. Сюжетна канва оповідання відтворює біг і страх – фізичну дію і морально-емоційний стан Петра. Майстерно дібрані портретні деталі Ганки також відтворюють динаміку її психологічного стану: страх, надію на захист чоловіка, втому, розпач, байдужість.

Головний герой оповідання – представник влади, людина, що має досвід кривавої боротьби: «Снились: дикі холодні розстріли, крики крові на білім снігу...» [28, с. 6]. Ставлення населення до 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, і він навмисне, про них, тричі кидав нервово руку в кишеню» (курсив мій. – С. Л.) [28, с. 6]. Динамічний рух Петра,

спроба втечі завершується загибеллю, причому від руки свого, 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» [28, с. 6].

Атмосфера відчайдушної втечі і страху художньо моделюється в оповіданні з допомогою постійного вживання дієслів з семантикою руху: «радісні очі бігли», «підскоком пробігла шинеля», «хімерно бігли будинки», Петро «помчав», «рвонувсь», жіноча фігура «вскочила» і т.п. Дієслово бігти разом із синонімами вживається у творі понад двадцять разів: біжать «очі», «шинеля», «простір», «будинки», «шапки», «сірі постаті», «погляд» і т.д. Звукові образи шуму, крику, гудка паровоза, гомону юрби увиразнюють і підсилюють загальне тривожне відчуття і передчуття нещастя в оповіданні («повітря крикнуло від пострілу» тощо). Лексема «крик» вживається так часто у тексті, що перетворюється на образ-лейтмотив. На асоціацію з картиною Е. Мунка «Крик», що є своєрідним символом експресіонізму, слушно вказувала Р. Мовчан [80, с. 359].

Заголовок детермінує читацьке очікування самопожертви головного героя заради коханої. Проте власне любовна історія в оповіданні так і не відбулася. До Ганки, з якою побрався лише місяць тому, Петро не відчуває глибокої любові. Вона потрібна йому для «отепленої простині» [28, с. 6]. Акцентуючи на тілесному «низі» (своєрідним лейтмотивом у творі є образ оголених литок молодої жінки з чорними панчохами, що постійно сповзають), письменник неначе продовжує світову традицію зображення повій. Відсутність портретних деталей «верху» (очей, волосся, обличчя в цілому), а також «безмовність» героїні, репліки якої зводяться до переляканих зойків, знижують образ Ганки.

Мотив смерті пронизує всю тканину оповідання, романтичний прийом трагічного передчуття стає одним із структуротвірних. Невідворотність смерті є одним із базових мотивів у модернізмі. Мотиви абсурдності й ворожості світу, божевілля і смерті розвиваються упродовж твору паралельно, зливаючись воєдино у розв'язці: танатологічний мотив торкається не лише образу Петра – навіть із сонця «струмує кров», а потім апокаліптична пільма поглинає світ: «... над гребенем станції повісилось сонце» (курсив мій. – С. Л.) [28, с. 13–14].

Провідним принципом моделювання художнього світу стає фантазмагоричність – гротескно-гіперболічна деформація, вражаюча страхітливою ірраціональністю, згущеною до абсурду. Отже, в оповіданні «Заради неї» превалує експресіоністична поетика, котра доповнена елементами неоромантизму.

Матеріали з архіву письменника переконливо свідчать про глибоке розчарування І. Дніпровського у наслідках революційних змін: «Підміна ідеалів – великих абсолютів – на

тимчасові. Людство на клас, а клас – така ж химера, як і людство. Клас – прикмета, одежа, блюза, яку змінюють і скидають щодня. Отже, клас – дурниця. Нехай живе людина! Поки що іде борня за самий хліб – у цей час важко на сторожі людини поставити “слово”» [80, с. 357].

Психологічний реалізм індивідуального стилю А. Любченка увиразнюється елементами інших модерністичних течій. Так, наприклад, у новелі «Ворог» (1930) елементи експресіоністичної поетики спрямовані на розкриття проблеми спротиву селянства до насильницької колективізації. Головний персонаж новели, безіменний селянин, свідомо призвів до смерті свого найкращого коня, ганяючи морозними ярами. Одвічний інстинкт хазяїна виявляється у поведінкових деталях – ніжному доторку до пишної гриви Коськи, сповненій болю 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!...» [74, 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 нічною дорогою напружилась і, кріпко натягнута морозом, гула. Гультай-вітер перебирав ладки, вихоплював звуки з-під коневих ніг, рвав, шматував їх, жбурляв у ніч, у безвість (курсив мій. – С.Л.).

Кінь ішов  
незмінно  
вільно  
рівно.  
А вітер лютував –  
невтомно  
запінено  
хижо» [74, с. 122].

Жорстокий задум господаря знищити красеня-коня, аби не віддавати до колективного господарства, експресіоністично відтворює втрату селянином моральних орієнтирів.

Експресіоністичність поетики організовує часопростір безсюжетного етюда Михайла 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. / Стий! Не тікай! Куди? Не кидай!» [65, с. 14.]

### **Сюрреалістичні візії у поезиці вітчизняної новелістики**

Терміни «сюрреалізм», «сюрреалістичний» уперше з'явилися в 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» [132, с. 6]. Єдиний випуск журналу «Сюрреалізм» вийшов у Франції в 1924 р. Основними гаслами французьких сюрреалістів були «кохання, краса, бунт». Розквіт цієї авангардної течії припадає на 1920 – 1930-е роки у Франції (А. Бретон, Л. Арагон, П. Елюар, Т. Тцара). Наприкінці 1920-х рр. сюрреалізм подолав національні і медіальні межі, проявився в живописі й кінематографі, музиці й графіці, насамперед у творчості С. Далі, Л. Бунюеля (Іспанія), А. Джакометті (Італія), Р. Магріт (Бельгія), К. Зелігманн (Швейцарія). Естетичні пошуки сюрреалістів досягли апогею приблизно наприкінці 1930-х рр. [132, с. 6].

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 [68; 71; 72], проте найбільш ґрунтовним наразі є дослідження А. Білої «Український літературний авангард» (2006).

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 поезику 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. Андіївської, І. Костецького, Ю. Тарнавського (О. Астаф'єв, А. Біла). Однак досі в



зарубіжних довідкових та енциклопедичних виданнях статті про український сюрреалізм відсутні.

Серед концептуальних засад сюрреалізму слід насамперед виокремити відкидання раціоналізму і міметичності, суб'єктивізм, що корінням сягають традицій світового романтизму. Філософським підґрунтям сюрреалізму були праці А. Бергсона, Д. Берклі, І. Канта, З. Фройда. Теоретичні засади стильової течії сформулювали німецький художник М. Ернст і французький письменник А. Бретон, який 1924 року опублікував «Маніфест сюрреалізму». Сюрреалістична модель світу уможлиблює глибоке проникнення автора в ірреальну сферу людської психіки, у таємниці її душі, в лабіринти підсвідомого. Атрибутивними ознаками сюрреалізму є бурхливе асоціювання, побудова асоціативних рядів за принципами схожості / відмінності; інтуїтивне пізнання світу; алогізм дій, вчинків, іноді реакцій на зовнішні подразники; широке застосування онейричної сфери, марень, хворобливих / депресивних / патологічних проявів психіки, «схильність до автоматичного письма, правила випадковості з метою вирватися за межі буденних, звичних стереотипів; 4) пошук не очевидного, а достеменно-потаємного сенсу буття, для чого фіксуються химерні відіння, де простір і час, людині і витвори її уяви постають zdeформованими; 5) відтворення імпульсивної позасвідомої реакції при зіткненні з зовнішнім світом; 6) відтворення фактичного функціонування відчуття і думки без будь-якого контролю розуму» [92, с. 330–332]. Сюрреалістичні художні тексти зазвичай містять дискурси сновидінь, марень, процесів, що відбуваються у хворобливій психіці персонажа, розвивається хронотоп, наративні модель відтворює крайній суб'єктивізм відчуттів і реакцій оповідача.

Український сюрреалізм не оформився у 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 репрезентував когорту «перших хоробрих» (В. Коряк) разом із Г. Михайличенком, В. Чумаком й В. Елланом-Блакитним.

Біографічних відомостей про нього українською мовою мало. Андрій Заливчий народився в с. Млини Гадяцького повіту на Полтавщині у бідній селянській родині. Здібний хлопець навчався на юридичному факультеті Харківського університету, очолив студентський рух у Харкові. Гаряче підтримуючи соціалістичні ідеї, він був одним із організаторів резонансного виступу молоді проти відправки на фронт неблагонадійних студентів у 1915 році, за що був виключений із університету і засуджений до пожиттєвого заслання в Тургайський край (територія Казахстану).

Радо зустрівши Лютневу революцію 1917 року, А. Заливчий повернувся в Україну. Юнак працював у редакціях місцевих газет, організовував земельні комітети в Полтавській

губернії. Він був обраний членом ЦК Селянської спілки і Української Центральної Ради. А. Заливчий був одним із найбільш послідовних і переконаних членів партії соціалістів-революціонерів, займав у ній ключові пости. Ідеї більшовизму категорично відкидав і боровся проти нього. У травні 1918 р. він увійшов до складу Українського революційного комітету, який займався підготовкою антигетьманського повстання. Як член ЦК Української партії соціалістів-революціонерів координував діяльність повстанських загонів у Житомирській, Харківській і Полтавській губерніях [89]. Загинув у бою під Черніговом.

За своє коротке життя А. Заливчий встиг написати єдину книгу новел і етюдів, яка кількаразово перевидавалась уже посмертно 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) класифікували прозу А. Заливчого як імпресіоністичну [115, с. 234], хоча вказували на тематичну близькість новел із творами А. Тесленка і С. Васильченка. Однак уже дебютна новела «Так я себе пригадую вперше» – зачин збірника – демонструє сюрреалістичні прийоми поетики.

У маніфесті «Хвиля снів» (в іншому перекладі «Хвиля видінь») (1924) французький поет Луї Арагон позиціонував парадоксальну теорію дадаїзму: «якись інші, відмінні від реальності взаємини, які здатен досягнути дух людини, – взаємини такі ж суттєві, як випадок, ілюзія, фантастика, видіння» [132, с. 458]. «Видіння», «сон» – ключові поняття для сюрреалістів початку 1920-х рр.

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» [39, с. 5-6].

У наведеному уривкові твориться ілюзія присутності при народженні людської свідомості, при «першотворенні» світу (алюзія з «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 оглядаюся 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» [39, 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 другій новелі збірки «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). В даному творі архетипний образ Дому як символу захисту і безпеки перетворюється на повну протилежність. Єдиним рятунком стає образ матері, хоча вона зображена автором ближчою до відьми: «бліде обличчя, худі руки, заломлені за шию, чорні довгі коси...» [39, с. 8]. Ніж, який уявляється у хворобливій фантазії оповідача, у фольклорній семантиці має амбівалентне значення: як символ жертвоприношення, боротьби. У даному творі він є знаком смертельної небезпеки, від якої рятує мати. Явлене у фіналі новели материне бліде обличчя переводить всю історію в кошмарний сон. З огляду на те, що французькі сюрреалісти цікавилися результатами досліджень З. Фрейда над патологічними станами людини, дивовижним видається те, яким суголосним до них виявляється А. Заливчий.

Тяжкі спогади дитинства відбиті у новелах «Родина» і «Їсти»: вічний голод, знуцання п'яного батька над дружиною. Психологія дитини розкривається у новелах «Я утопився», «Хворий», «Обклашки» (в останній майже дослівно відтворюється сюжетна

ситуація, яка потім буде описана в Довженковій «Зачарованій Десні» про смерть дитини). 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 рецепторні 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 реалістичного.

На думку В. Пахаренка, сюрреалізм сформувався в українській літературі в період МУРу [92, с. 334]. На нашу думку, це явище викристалізувалося в надрах романтизму наприкінці 1910-х – на початку 1920-х рр. Новела Ю. Яновського «Поворот», що складається з розірваного на вісім фрагментів сновидіння безіменного селянина-солдата в траншеї першої світової війни – зразок сюрреалістичного стилю [92]. Сновидіння-спогад з локусами рідної хати, поля, села перемежовується зі сновидінням-кошмаром, де на полі проростають людські руки. Домінантний стан наратора – самотність і відчай, відтак сюрреалістична поетика увиразнює екзистенціалістську проблематику новели. Символічного значення набувають образи рук – символи жертв війни, траншеї – символу руйнації, поля – людського життя. Уві сні наратор кількаразово здійснює суїцидальні спроби, у реальності ж гине несподівано і безглуздо: «В цей момент йому просто у вічі прилетіла куля. Вона неначе безліч років угвинчувалась в його мозок, і зрештою він перестав фіксувати все – і сні, і життя, падаючи помалу, наче зібганий мішок землі у рідне болото траншеї. Пекельна почвара війни поглинула свою чергову жертву» [цит. за: 92, с. 334]. У наведеному уривку спостерігаємо взаємодію сюрреалістичної поетики з експресіоністською.

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) [36, 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» [104, 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 справжній. 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, натягнувши собі аж на уші вінець. Напівсвідомо я відчув (курсив мій. – С.Л.), що Докія-молода десь зникла» [104, с. 115].

Мотив дитинності як еквіваленту істинності активно розроблявся символістами (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.) [104, 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 тяжкого психічного стану героя, доводить його до божевілля: колишня дружина народила позашлюбну дитину, а потім почала переслідувати наратора, вимагаючи грошей. «Я» хотів створити нову сім'ю із красунею Янкою, але «Вона» – так, без імені, позначає колишню дружину персонаж – постійно ходила за ним, стежила, влаштовувала неприємні сцени. «Я» тяжко переживав це нав'язливе переслідування: «У цю мить мені захотілось підійти до неї – вистрілити просто в вузол на потилиці» [28, с. 115]. Депресія, що переростає у божевілля, сюрреалістично

розгортається у низці сновидінь: польоти уві сні в екотериці означають неприємності в сімейному житті, кривава кішка може бути інтерпретована як заздрощі, 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» [28, 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, гірку ситуацію. 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.

Автор застосовує прийом потоку свідомості: «Коли зацікавлені очі перестали мені по обличчі, я розгортаю Будякову записку:

Зараз же йди до карної сотні.

Стеля душить мій череп. Я кладу руку на чоло і враз –

... я серед карної сотні. Слова, гарячі, як вугіль. Очі – чуби – і долоні. Вони злітають на коней і летять за мною по городу. Що б не трапилось, - я кохаю тебе... [освідчення Янки. – С.Л.]

Я дивлюсь на годинника. Він зупинився, туман падає клубами» [28, с. 137].

Сюрреалістична естетика передбачає моделювання світу як видіння, галюцінації, нерідко використовується прийом «потоку свідомості», що ми і спостерігаємо в даному оповіданні. Упродовж розгортання сюжету навяні численні інтертекстуальні зв'язки з творами світової літератури. Найбільш відчутним є діалог із «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, він здійснює злочин, але не шкодує і не відчуває мук сумління, як Раскольников у романі Ф. Достоєвського.

Сюрреалістична візійність організує суб'єктивну картину світу в оповіданні Г. Шкурупія «Чорна німіч» (1925). Жанровий підзаголовок «клаптик записів хворого

чоловіка» моделюють дисонансну, хаографічну картину війни, розірвані спогади наратора. Головний герой Остап постійно змінює художній простір – то він у божевільні, то у театрі, то в окопах. Внутрішнє напруження наратора виливається у психічний розлад, його свідомістю керує і навіть маніпулює несвідоме: «Так... так... Я пам'ятаю все... все... Я не можу не пам'ятати. Не можу. Воно стає переді мною й летить, летить невпинно, нескінченно і все скоріше... скоріше... Аж плутається все, рветься, як гнила нитка, але знову звідкись береться, зв'язується й летить... летить... хай! Це чорна неміч» [128, с. 366]. «Потік свідомості» наратора доповнюється мотивами нудьги, відчаю, безвиході, що моделюють екзистенціальний комплекс. Мотив невідвратної і невблаганної долі доповнюється експресіоністськими елементами: натуралістично-страшними картинами пошматованих снарядами людських тіл, портретом задушеної дівчини, фрагментами спогадів пор будні війни: «А я з розгону всадив багнета в груди жидівки, вона якось здригнулася й присіла, а кров полилася по розхристаній сорочці, заливаючи жиденят, що очі їх зробилися великими, страшними» [128, с. 381]. 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.

#### **«Експеримент у прозі» малого формату**

«Персональний» вимір українських авангардистів-«експериментаторів» представлений науковими працями В. Агеєвої, Ю. Барабаша, О. Боярчук, Ю. Коваліва, Г. Костюка, Ю. Луцького, Ю. Мариненко, І. Михайлина, Л. Пізнюк, М. Ткачука, Г. Хоменко, Ю. Шереха про А. Любченка, незаперечну наукову цінність представляють праці Р. Мельникова, Я. Цимбал, присвячені М. Йогансеніві. Глибиною проникнення в художню тканину твору відзначаються дослідження І. Бурлакової, Ю. Загоруйко, М. Тарнавського про В. Петрова (Домонтовича). Предметом наукового зацікавлення цих та інших учених була переважно лірика або ж середні і великі жанри (за винятком праці І. Бурлакової). Тож жанрово-стильові доміанти малої прози потребують подальшого ретельного вивчення. З огляду на предмет нашого дослідження зазначимо, що

футуристичні пошуки українського письменства реалізувалися насамперед у площині лірики, тож у малій прозі не представлені.

Одним із яскравих авангардистів 1920-х років був Гео Шкурупій (1903–1937). Його творчість була довгий час замовчуваною і невідомою широкому загалові. Крига забуття скресла лише 2013 року, коли у видавництві «Смолоскип» вийшла книга його «Вибраних творів». Критична рецепція 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. Сеником, 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-напруженої, яскраво вимальованій дії, непередбачуваному фіналі, акцентації на ситуативній або психологічній несподіванці, стислості викладу, використанні поетичної фоніки», моделюванні міського топосу [24, 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 китайця «переможцем Дракона».

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 мяса. Вугільний порох смерчами кружляє в повітрі, великі піщини дощем шкребуться у вікна сторожок. Ліхтарі круглими, блідими помаранчами блукають у темнім просторі, танцюють під музику невідомих музикантів.

Фесрична ніч.

Пекельна музика.



Вітер грає на струнах станційного радіо. Паровоз переляканим зойком переріже похмуру ніч. З шипінням, скреготом, тупотом, по рельсах проскаче скажений кінь – потяг. А вітер все грає на струнах станційного радіо, танцюють у повітрі бліді помаранчі ліхтарів, смерчами крутиться вугільний порох.

Чортовиння.

Радіо вис тоненькими й грубими голосами, висвистує такт сатанинського вальсу, гудуть телеграфні стовпи.

Феєрична меса» (курсив мій. – С.Л.) [129, 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», «блукують», «чортовиння», звуки шипіння, скреготу, гулу, виття, неприємні для людського вуха, не врівноважуються навіть дієсловами «грає», «танцюють». Змальована картина відбиває сатанинську фантазмагорію, 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.

Портретні деталі («Обварене м'ясо повідставало від кісток Ліу-Чі, коли його витягли, проте він був ще живий») [129, 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.

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» [70, 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» [9, с. 215].

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 [9, 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. Однак привертає увагу його «метароман» (А. Біла) «Козуб ягід» (1927), що 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» [9, с. 236]. Конвертуючи метафоричне самоозначення в сучасні жанрові матриці, можна визначити 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 жанр (літературна критика – щоденник – мемуари – афоризми – мала проза), який цілком компактно вкладається в концепцію конструктивізму з його посиленою увагою до функціонального аспекту мистецтва» [9, с. 237]. Як свідчать архівні матеріали, В. Поліщук мав на меті у новому виданні своїх творів доповнити «Козуб ягід» пародійними зразками та епіграмами.

До української «експериментальної прози» (поняття досить умовне, обґрунтоване у дослідженнях О. Журенко і О. Боярчук) традиційно зараховують М. Йогансена, В. Домонтовича, А. Любченка [12]. Слушне зауваження висловила А. Біла, що «більш доречно говорити не про “експериментальну прозу”, а про “експеримент у прозі” 1920-х рр., що дозволить усвідомити досягнення і “орнаменталістів”, і “сюжетників”, а також вагому роль наукової дискусії 1924 р. про формалізм у становленні останніх» [9, с. 247].

Сміливим експериментатором у поезії і в прозі був Майк Йогансен (1895–1937). Активний учасник ВАПЛІТЕ, один із фундаторів «Техно-мистецької групи А», він став 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, нариси. Предмет нашого зацікавлення складають збірки й окремі оповідання «17 хвилин» (1925), «Майборода» (1925),

«Оповідання про Майкла Паркера» (1931), «Життя Гая Сергійовича Шайби» (1931), збірки гуморесок «Луб'яне решето» (1929), «Солоні зайці» (1929).

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 в «Оповіданнях про Майкла Паркера» (1931) і «Життя Гая Сергійовича Шайби» (1931). Цикл про Майкла Паркера позначений ігровим началом, екзотичним концептом, філософськими відступами з важливих суспільних проблем (наприклад, пор американізацію села, риси національного менталітету українців тощо). Іронічно-ігрове начало в другому циклі реалізується вже у 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.

Новелістиці М. Йогансена, як і його прозі загалом, притаманна гротесково-іронічна, ігрова основа. 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)» [122, с. 10].

Творчість Юліана Шпола (спр. прізви. Михайло Яловий) (1895-1937) довгий час залишалася поза увагою літературознавства. Проривом у цьому сенсі стала кандидатська дисертація О. Ушкалова (2009), вихід збірки «Вибраних творів» (2007). Найбільш відомим твором Ю. Шпола був роман «Золоті лисенята» (1928). Новелістика ж письменника досі не отримала системного 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» [130, с. 91]. Структурно твір складається з двох частин – романтично-екзальтованого «чудернацького роману», написаного невідомим юнаком, прізвище якого на палітурці «відгризли миші» [130, с. 95] і іронічного наратора, що з 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» [130, с. 91], у другому слова кохання звернені до «вірного сина твоєї неньки України» [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» [130, 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 свідчень.

Комізм є структуротвірним чинником в оповіданні «Веселий швець Сябро» (1929). Гумористичну функцію відіграє «казова» 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 Ппалажки, що ще за панщини усіх хловців, 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...» [130, 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.

Можемо аргументовано припустити, що даний твір продовжує бурлескно-травестійну традицію, започатковану І. Котляревським, а також є предтечею української «химерної прози». Автор з любов'ю описує шевця і 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. Ільченка («Козак Мамай і чужа молодиця»), В. Земляка («Лебедина згряя»). Грубуватий гумор закорінений у народну міфологію, в карнавальну стихію бароко.

\*\*\*

Стильова парадигма української пореволюційної новелістики вражає різноспрямованістю: подальший розвиток модерністичних тенденцій відбувається у тісній

взаємодії із реалістичною течією, з одного боку, і з авангардними експериментами, з іншого. Дедалі більше набуваючи модерних ознак (експресивність або ліричність в якості емоційної домінанти, 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 й неоднозначності. Змодельована вітчизняними прозаїками картина світу реалізована у малій епічній формі 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.