

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

БРОВКО ОЛЕНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 82.0 – 32.09 (043.3)

**ВСТАВНА НОВЕЛА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ:
ТИПОЛОГІЯ І МОДИФІКАЦІЇ**

10.01.06 – теорія літератури

Дисертація

на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Науковий консультант:

Гнатюк Мирослава Михайлівна,

доктор філологічних наук,

професор

Київ – 2012

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 ВСТАВНА НОВЕЛА: ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ.....	16
1.1 Поняття „вставна новела”	16
1.2 Кореляція понять „жанр” і „літературний прийом” у теоретичній конструкції формалізму.....	59
1.3 Інкорпорований текст: між пам’яттю новелістичного жанру та сюжетним прийомом	66
1.4 Телеологічні аспекти новелістичної композиції.....	80
1.5 Способи введення вставних новел в основну оповідь	96
1.6 Типологічні модифікації вставних новел	105
Висновки до розділу 1	117
РОЗДІЛ 2 НОВЕЛА ЯК СТРУКТУРОТВІРНИЙ ЧИННИК УКРАЇНСЬКОЇ ЕПІКИ XVIII – XX СТ.	120
2.1 Геральдичні конструкції в літературі українського бароко	120
2.2 Художні модифікації вставних новел у романтичній і реалістичній прозі XIX ст.	130
2.3 „Прості форми” у структурі модерної епіки	146
2.4 Новела-казка як інкорпорований текст (проза 20 – 30-х років XX ст.).....	161
2.5 Геміністичний прийом структурування художнього матеріалу	171
2.6 Трансгресивний вимір новелістичних сюжетних схем.....	184
2.7 Щоденник літературного досвіду: „текст у тексті”	205
2.8 Ревізія „тексту про текст” в українському експериментальному романі	217
2.9 Функції новелістичних складових у творах реалізму другої половини XX ст.	229
Висновки до розділу 2	244
РОЗДІЛ 3 НОВЕЛА ЯК ІНТЕРТЕКСТ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРУБІЖЖЯ XX – XXI СТ.	247

3.1	Метатекстуальний аспект структури „текст у тексті”	247
3.2	Літературні фрактали в смисловому просторі постмодернізму.....	260
3.3	Сучасний новелістичний конструкт крізь призму культурних парадигм	283
3.4	Текст-колаж як вияв монтажної композиції.....	291
3.5	Поліфонізм фрагментарної постмодерної епіки	301
	Висновки до розділу 3	320
	РОЗДІЛ 4 ЕПІЧНИЙ КОНТЕКСТ НОВЕЛИ: ВАРІАЦІЇ ЖАНРОВО- СТРУКТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ	323
4.1	Новелізація та циклізація – тенденції структурування романної оповіді.....	323
4.2..	Українські романи та повісті в новелах: генеза та презентації	335
4.3	Новелістичний текст як внутрішній чинник епічної та драматичної інтеграції	348
	Висновки до розділу 4	362
	ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	364
	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	372

ВСТУП

Теоретико-літературні студії новелістичного складника епіки, питання про вставну новелу як композиційний прийом привертають незмінну увагу науковців, проте проєктуються передусім на тексти зарубіжного письменства. Проблема дослідження полягає у визначенні новели як структуротвірного чинника епічного твору, типологічній характеристиці вставної новели й систематизації її модифікацій.

У сучасній літературній генериці новелістика постає доволі розгалуженою і внутрішньо рухливою системою. Проблеми взаємодії великої й малої епічних форм залишаються актуальними в літературознавстві сьогодення. Позірно склалася стійка традиція функціонування поняття „вставна новела”, що перебуває на периферії теоретико-літературних досліджень. Прагнення митців відтворити епічні простори життя й мікросвіт особистості диктували, за словами В. Фащенка, змішування жанрових форм. Новела та роман постають як відкриті жанрові структури, що виявляють значні можливості для експериментування.

У літературознавстві першої половини ХХ ст. набули відомі розвідки Г. Майфета про специфіку вставної новели [295; 296], студії Ю. Мартича про взаємодію романної та новелістичної форм [309; 309]. Пізніше до цих питань звернулися З. Голубєва [111; 112], Т. Денисова [145], І. Денисюк [146; 147; 148; 149; 150], В. Пащенко [373], В. Фащенко [533; 534; 535] та інші науковці. Низка досліджень, виконаних на засадах російського формалізму, а пізніше – світового та вітчизняного структуралізму, провідних ідей Тартусько-московської школи, зосереджена на проблемах новелістичної композиції і частково висвітлює питання співвідношення вставних новел та основного тексту. Теорії прози й питанням побудови сюжетів присвячено праці В. Шкловського „Про теорію прози” (1925, 1929), В. Проппа „Морфологія чарівної казки” (1928), М. Петровського „Морфологія новели” (1927) та інші. Актуальною філологічною проблемою залишається аналіз

поетики опису, про що свідчать ґрунтовні праці з питань семіотичного висвітлення описових текстів Д. Корвін-Пйотровської [239], В. Хаманганової [555], С. Чебанова [567], Г. Мартиненка [567] та інших дослідників. Поширили межі літературознавчих досліджень праці І. Семенчука та К. Сізової, присвячені ролі портретів у структурі художнього твору. Окремі роботи розкривають змістове й емоційно-естетичне наповнення образів-пейзажів, інтер'єру, історичних екскурсів. Предметом наукової уваги є паратекстуальні компоненти, наприклад: заголовок (О. Богданова, Г. Колеватих, Н. Веселова), пролог (Б. Манджиєва), епіграф (В. Ларкін, І. Тимакова) тощо.

За умов широкого висвітлення специфіки елементів композиції художнього твору поширений у мистецькій практиці прийом вставної новели тривалий час залишався на марґінесі теоретико-літературних студій. Виняток становить праця Н. Чавчавадзе, присвячена ролі вставної новели в структурі римської художньої прози [566], а також дисертація О. Лебедевої, в якій висвітлено особливості введення в романні тексти Дж. Фаулза новелістичних складників [263]. На жаль, українська літературна традиція здебільшого залишається поза увагою дослідників.

Актуальність теми визначається необхідністю осмислення генези, жанрово-стильових особливостей вставних новел, які мають давні традиції й стійко зберігають свою популярність у сучасній літературі. Цим зумовлюється і предмет дослідження, оскільки питання особливостей та типології вставних новел перебувало поза сферою системного наукового вивчення. У роботах, присвячених композиційній ролі вставних новел, постає комплекс питань, пов'язаних із типологією, таксономією, структуротвірним потенціалом цього художнього факту, традиційно асоційованого з літературним прийомом. Проблемність ситуації й можливі вектори розгортання дискусії мотивовано окреслив С. Ташликов, відзначивши хибні, на його думку, спроби вставити в жанровий корсет новели низку структурних елементів класичних текстів [491, с. 38]. О. Сулима-Блохина зазначає, що про

новелістичність складників роману „краще не говорити” [479, с. 171], зважаючи на дискусійність процесу. „Інтертекстуальна властивість жанру сьогодні стала принципом мистецтва. Фрагмент жанру в іншому жанрі – найпоширеніша форма трансплантації та оновлення жанрових структур. Можна вирізняти включені жанри як самостійні, проте проблематичним у жанрології лишається сам цей поділ, як і принципи підходу до жанрової інтертекстуальності”, – підтверджує Т. Бовсунівська [50, с. 494]. Хоча проблема специфіки та функціонування вставної новели і привертала увагу науковців, проте кількість спеціальних робіт незначна. Предметом наукової уваги літературознавців переважно стають особливості новелістичного жанру. До цього часу не набули системного висвітлення на матеріалі української літератури проблеми історії розвитку та поетичних особливостей вставних новел.

Дослідження проблеми руйнування жанрових меж, осмислення здатності жанрів бути розімкненою системою без суворої регламентації закорінені в пропозицію М. Бахтіна розподіляти жанри на первинні й вторинні. Якщо перші складаються в умовах безпосереднього мовленнєвого спілкування, то другі функціонують у сфері культурної комунікації й можуть поєднувати новелістичні оповіді, спогади, листи персонажів, документи тощо. В. Руднев називає звичайною ситуацію, коли в межах одного художнього дискурсу виникає інший. Така ситуація „тексту в тексті” є висловлюванням „у квадраті”, коли ілюзія достовірності досягається завдяки інкорпоруванню у свою структуру елементів іншої художньої мови. „Проте в ХХ столітті, – зауважує вчений, – співвідношення основного й дочірнього дискурсів будуються не як звичайне включення, а радше, як перехрещення: при цьому не завжди зрозуміло, де завершується текст першого порядку й де починається текст другого” [432, с. 60]. При аналізі взаємодії двох текстів актуальним є методологічний принцип ізоморфізму, що передбачає відповідність між елементами й виразно виявляється в текстах, де два повідомлення за допомогою взаємного накладання включені в єдину

текстову структуру. М. Ямпольський наголошує на „підвищеному градусі” структурної схожості двох текстів: того, що обрамлює, та інкорпорованого [621].

У роботі представлено зразки вставних новел, що обумовлюють вияв специфіки новели в структурі художньої епіки. Зважаючи на безсумнівну актуальність окресленої проблематики, недостатню науково-теоретичну розробленість означених аспектів дослідження, визначено його тему: „Вставна новела в українській літературі: типологія і модифікації”.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах комплексної теми кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка „Розвиток і взаємодія мов та літератур в умовах глобалізації”, напрям „Національна мова та література в державотворчих процесах України” (номер державної реєстрації 06БФ044-01). Тему дисертації затверджено Вченою радою Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка (протокол № 4 від 17 листопада 2008 р.).

Мета дослідження: виявити специфіку, типологічні характеристики та основні модифікації вставних новел у структурі української художньої епіки.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань:**

- актуалізувати проблеми й перспективи дослідження новели як поетологічного чинника в українському літературознавчому дискурсі;
- проаналізувати сутність кореляції понять жанр і літературний прийом у теоретичній конструкції формалізму;
- виявити зразки вставних новел в українській епіці, проаналізувати їхні основні риси;
- розкрити телеологічний аспект новелістичної композиції у структурі художнього твору;
- узагальнити сфери вживання літературознавчої категорії „новелістичний пуант”;

- дослідити способи інкорпорування вставних новел в основну оповідь;
- висвітлити питання типологічної характеристики вставних новелістичних текстів;
- з'ясувати функціональне призначення й модифікації вставних новел у межах різних художніх напрямів;
- систематизувати дослідження „тексту в тексті” в аспекті структурно-семіотичної поетики й теорії інтертекстуальності;
- розглянути постмодерний новелістичний конструкт крізь призму культурних парадигм;
- простежити варіації жанрової взаємодії роману та новели.

Об'єктом роботи є вставні новели в текстах української епіки. У дисертації проаналізовано твори українських письменників різних генерацій (понад 70 персоналій), а також зарубіжних митців (близько 30 авторів).

Предмет становить специфіка, генеза, еволюція та модифікації новели в структурі художнього твору.

Матеріалом для наукових пошуків і теоретичних узагальнень обрано тексти Г. Сковороди, М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Куліша, М. Старицького, І. Франка, М. Коцюбинського, Н. Королевої, М. Хвильового, Є. Плужника, В. Домонтовича, В. Ярошенка, Г. Шкурупія, Б. Антоненка-Давидовича, Ю. Шпола, М. Могілянського, В. Підмогильного, Д. Бузька, Я. Качури, О. Досвітнього, Б. Тенети, І. Ле, Т. Осьмачки, І. Костецького, В. Винниченка, Л. Мосендза, Б. Бойчука, О. Гончара, П. Загребельного, В. Логвиненка, Н. Бічуї, В. Малика, Р. Іваничука, М. Гримич, Г. Пагутяк, І. Роздобудько, А. Чеха, В. Єшкілева, В. Даниленка, С. Жадана, Г. Тарасюк, С. Процюка та інших авторів.

Вибір широких хронологічних меж дослідження зумовлений потребою цілісного аналізу функціонування новели як структуротвірного елемента в епічних творах вітчизняного письменства, де вставна новела розглядається від давнини до сучасності. Такий підхід дав змогу простежити модифікації

новелістичних складників на прикладі текстів різних стильових масивів та естетичної значущості, адже до розгляду залучено як класичні, так і сучасні твори, зокрема, й масової літератури.

Осмилення новелістичної складової в жанровому контексті, а також вставної новели в статусі композиційного прийому спирається в дисертації передусім на матеріал української літератури, що не виключає висвітлення окремих аспектів порівняльно-типологічних сходжень із творами зарубіжних авторів.

Художнім виявом взаємодії романної та новелістичної форм є не тільки функціонування новели в ролі вставної в романі, а й власне новелізація сюжету більшої епічної форми, перетворення циклу новел на роман, трансформація новелістичного циклу, розвиток обрамленої повісті, функціонування роману в новелах. Складність вирішення проблеми взаємодії романної та новелістичної форм обумовила залучення широкого масиву текстів А. Любченка, Г. Михайличенка, Ю. Яновського, І. Чендея, В. Шевчука, Ю. Щербака, В. Слапчука, Т. Малярчук, М. Вайно, Є. Пашковського, М. Матіос, Ю. Іздрика та ін.

Робота не претендує на всеохопність матеріалу: автор не намагається розглянути всі вставні новели в усіх творах української літератури. У дисертації представлено зразки вставних новел, що обумовлюють дослідження новели в структурі епічного твору.

Не менш важливим є осмилення розвитку та жанрово-стильових особливостей вставної новели, що була поширена в українській літературі й до сьогодні зберігає свою популярність у письменстві. Теоретико-літературний аспект аналізу полягає у визначенні новели як структуротвірного чинника епічного твору та систематизації її типологічних модифікацій. Загальне розуміння власне новели в статусі історичної жанрової форми в системі міжжанрових і внутрішніх жанрових типологічних зв'язків передбачає врахування специфічних особливостей розвитку літературно-мистецького процесу.

Теоретико-методологічна база роботи обумовлена комплексно-системним підходом до об'єкта дослідження, теоретичними принципами порівняльно-типологічного, формалістичного, структурно-семіотичного аналізу, який передбачає залучення концептуальних теоретичних положень.

В. Тюпа слушно наголошує: „Аналізу може підлягати фрагмент тексту, але він при цьому повинен розглядатися не ізольовано, а як невіддільна частина цілого. Аналітична операція полягає в сегментуванні тексту (в тому чи іншому відношенні), а не в його „розкладанні” і не у „вихопленні” з нього окремих компонентів. В іншому випадку ми маємо справу вже не з аналізом, а тільки з коментарем” [518, с. 38]. Логіка наукових пошуків націлює на виокремлення вставної новели з художніх творів різної жанрово-стильової належності як специфічного тексту, вивчення, узагальнення та вибудову відповідного типологічного ряду. Прагнення системно відрефлектувати корпус текстів, у яких вставні новели мають різне функціональне призначення, спричинило розв'язання комплексу локальних питань.

Продуктивні міркування, що увиразнюють розуміння вставної новели як композиційного прийому та жанрової форми, містять праці Б. Ейхенбаума [603; 604], О. Реформатського [417], Ю. Тинянова [516; 517], Б. Томашевського [508; 509], В. Шкловського [590; 591], а також роботи українських науковців Г. Майфета [295; 296], Ю. Мартича [308; 309] та інших дослідників. У пошуках методів, які б відповідали складності аналізованого літературного явища та завданням роботи, враховано досвід учених, відомих у літературознавстві як прибічники телеологічної теорії композиції, зокрема О. Скафтімова [452; 453], М. Петровського [380; 381] та М. Кенігсберга [223].

Трансгресивний аспект аналізу сюжетних схем передбачає апеляцію до висновків В. Проппа [407; 408] та О. Фрейденберг [549; 550]. Основу дослідження питань типології та художніх модифікацій вставних новел складають генетико-контактні та порівняльно-типологічні дослідження І. Франка [547], Є. Мелетинського [316; 317], П. Грінцера [124], М. Герхард

[99] та інших науковців, а також праці І. Денисюка [146; 147; 148; 149; 150], Г. Поспелова [400; 401], В. Фащенко [533; 534; 535]. При аналізі модифікацій вставних новел у сучасній літературі разом із дослідженнями з теорії новели залучено принципи наратології, розроблені в працях Ж. Женетта [172], А. -Ж. Греймаса [130], роботи з проблем інтертекстуальності [14; 530]. Окрім праць класиків теорії й історії літератури (М. Бахтін [29; 31], В. Жирмунський [174], Ю. Лотман [286; 287; 288] та ін.), залучено дослідження представників новітнього літературознавства та культурології (М. Гіршман [101; 102], Ю. Левін [264], У. Еко [162; 608], В. Пестерев [377], П. Рікер [419], Б. Успенський [526], М. Ямпольський [621] та ін.). Звернення до основ семіотики дає змогу розглядати окрему деталь як повноцінний значущий елемент, що у взаємодії з іншими утворює динамічну художню систему. У роботі частково реалізуються конструктивні ідеї теорії інтертекстуальності. Продуктивними для вивчення теми є Р. Інгардена [205], Р. Барта [27; 28], а також Р. Белнепа [74] щодо взаємодії структур художнього тексту. Осмислення й артикуляція формування нових культурних патернів у проекції на структуру сучасної прози апелюють до праць Г. Бейтсона [34], Ж. Бодрійяра [51], Ж. Дельоза [139; 140; 141; 142], Ф. Гваттарі [140; 142], А. Моля [328], М. Фуко [552], Ж.-М. Шеффера [587] та інших мислителів.

Для здійснення дослідження застосовано комплекс методів, де разом із загальнонауковими залучено порівняльно-історичний, функціональний методи; для визначення основних закономірностей становлення вставної новели – порівняльно-типологічний метод, прийоми формального, психоаналітичного, рецептивного, структурно-семіотичного аналізу. Системний підхід передбачив дослідження генези, композиційної організації, модифікацій вставних новел на конкретному історико-літературному матеріалі. Поліжанровий, соціокультурний, наративний, інтермедіальний інтерпретаційні підходи дають змогу розкрити своєрідність функціонування новел у статусі вставного елемента в художніх текстах. Телео-генетичний

метод передбачає залучення здобутків історичної поетики, не тільки опис і класифікацію, а й висвітлення динаміки художніх явищ. З'ясувати мікроструктуру, джерело походження, функції вставних новел допомагає герменевтико-інтерпретативний метод літературознавчого дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів роботи полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві здійснено комплексне, системне дослідження вставної новели в її типологічних і модифікаційних характеристиках; осмислено й усебічно висвітлено сутність, проблему номінації вставної новели в контексті науково-методологічних напрацювань XX – XXI ст.

У дисертації проведено детальний аналіз вставних жанрів (жанрів-вставок) у структурі художньої епіки, висвітлено співвідношення жанру та літературного прийому. Теоретично доповнено уявлення про елементи композиції, доведено рухомість і багатофункціональність вставних новел у сучасній літературі. Завдяки дослідженню поширено розуміння взаємодії новелістичного складника з романною й повістєвою формами з урахуванням історичності зв'язків цих жанрів.

Аналіз корпусу текстів виявляє модифікації вставних новел у синхронічному та діахронічному аспектах, дає можливість вирізнити їх домінуючі ознаки в текстах різних жанрів, стилів, філософських парадигм, естетичних та ідеологічних пріоритетів. Формування джерельної бази роботи повернуло до наукового обігу окремі маловідомі твори українських письменників. Ситуативне вписування української епіки в ширший контекст окреслює перспективу досліджень новели в структурі європейської прози.

Практичне значення. Результати роботи можуть бути використані при вивченні фундаментальних проблем теорії, історії літератури та підготовці підручників, посібників, фахових видань з теорії й історії літератури, читанні спецкурсів і спецсеминарів у вищих навчальних закладах, для збагачення категоріально-термінологічного апарату літературознавчих досліджень.

Особистий внесок здобувача полягає в пропозиції нового літературознавчого трактування сутності новели як жанрово-структурного елемента художнього твору. Дослідження є персональною роботою, усі його результати отримані безпосередньо дисертантом. Використання досліджень інших авторів оформлено відповідними посиланнями. Монографія та наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Апробацію результатів дослідження здійснено на Міжнародних наукових конференціях: „Українство у світі: Україна є там, де живуть українці” (Чернігівський державний педагогічний університет імені Тараса Шевченка, 15 – 17 травня 2009 р.), „Роль науки, релігії та суспільства у формуванні моральної особистості” (Донецький державний університет інформатики і штучного інтелекту, 22 травня 2009 р.), „Місто – як – текст: літературні проєкції” (Бердянський державний педагогічний університет, 10 – 11 вересня 2009 р.), „Проблеми поетики та віршознавства” (Казахський національний університет імені Абая, 15 жовтня 2009 р.), „Далівське літературознавство – 2009” (Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 11 листопада 2009 р.), „Мариністика в художній літературі” (Бердянський державний педагогічний університет, 9 – 10 вересня 2010 р.), „Думка й слово: традиції О. Потебні й сучасна філологічна наука (до 175-річчя О. Потебні)” (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 21 жовтня 2010 р.), „Топос тварини як антропологічне дзеркало” (Київський національний лінгвістичний університет, 24 – 25 березня 2011 р.), „Українська література в загальноєвропейському контексті” (Ужгородський національний університет, 14 травня 2011 р.), „В. І. Даль у світовій культурі” (Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 23 – 24 листопада, 2011 р.); Міжнародних наукових конференціях ім. проф. Сергія Бураго „Мова і культура” (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2010 – 2011 рр.); П’ятому міжнародному міждисциплінарному теоретичному симпозіумі „Зони контакту: література і масова культура” (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 28 –

29 жовтня 2010 р.); Всеукраїнських наукових конференціях: „Актуальні проблеми слов'янської філології” (Бердянський державний педагогічний університет, 14 – 15 вересня 2007 р.), „Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії” (Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 2008 р.), „Документалістика початку ХХІ століття: проблеми теорії та історії” (Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 2009, 2011 рр), „Мультилогос літератур світу” (Криворізький державний педагогічний університет, 7 – 8 травня 2010 р.), „Текстологія, поетика, методика вивчення творчості Григорія і Григора Тютюнників” (Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 1 – 2 грудня 2011 р.); Всеукраїнській науковій шевченківській конференції, присвяченій 195-й річниці з дня народження Т. Г. Шевченка (Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 22 – 24 квітня 2009 р.), Всеукраїнській науковій конференції, присвяченій 195-річчю від дня народження Тараса Шевченка (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 12 березня 2009 р.); Всеукраїнських науково-теоретичних конференціях: „Українська література: духовність і ментальність” (Криворізький державний педагогічний університет, 2008 – 2009 рр.), „Українська література в контексті світової літератури” (Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, 21 – 22 травня 2010 р.); Всеукраїнських науково-практичних конференціях: „Слобожанщина: літературний вимір” (Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 2006 – 2011 рр.), „Літературна, публіцистична, наукова спадщина Івана та Надії Світличних у розвитку національної культури другої половини ХХ століття” (Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 25 – 26 вересня 2009 р.); „Література і місто: художній поступ” (Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 2010, 2011 рр), „Художня література і екзистенціальна філософія”, (Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди, 14 – 15

квітня 2011 р.); науковій конференції „Етнічні мовно-культурні моделі світу в контексті перекладознавства до 90-річчя Миколи Лукаша” (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 22 жовтня 2009 р.); філологічному семінарі „Теоретичні та методологічні проблеми літературознавства” (Київський національний університет імені Тараса Шевченка) на теми „Літературна критика і критерії художності” (2008), „Що таке історія літератури?” (2009); наукових читаннях, присвячених світлій пам’яті Соломії Павличко (НУ „Києво-Могилянська академія”, 27 – 28 січня 2009 р.) тощо.

Окремі положення роботи апробувалися в лекційних курсах з порівняльного літературознавства, аналізу художнього твору, новітнього літературознавства, в підготовці навчальних програм зі спецкурсів для студентів Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Текст дисертації обговорено на засіданні кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 10 від 25 травня 2011 р.).

Публікації. Основні результати дослідження відображено в монографії „Новела в структурі української прози: модифікації та функції” (Луганськ, 2011. – 23,25 ум. др. арк.), що має позитивні відгуки, а також у 30 статтях у фахових виданнях, 2-х статтях в інших наукових виданнях, 4-х статтях у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Робота має вступ, чотири розділи, висновки, список використаних джерел (641 найменування). Загальний обсяг дисертації – 432 сторінки. Текстова частина викладена на 371 сторінці.

РОЗДІЛ 1

ВСТАВНА НОВЕЛА: ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

1.1 Поняття „вставна новела”

У розділі визначено теоретичні засади потрактування новели як структуротвірного чинника епіки крізь призму семіотичних, компаративних, формалістичних і наратологічних практик.

Підрозділ окреслює теоретичну парадигму розвитку літератури, у якій традиційний позафабульний елемент, номінований вставною новелою, набув нових нюансів. Завдання полягає в систематизації досліджень вставної новели та визначенні літературознавчої перспективи трактування новели в статусі структурного компонента епіки.

Висвітлення проблеми жанрово-структурної взаємодії новели з романом та повістю передбачає розбудову теорії вставної новели. Попри активне функціонування, зміст поняття „вставна новела” ще остаточно не з’ясований, а термінологічна традиція не позначена усталеністю.

Дослідження художньої специфіки вставної новели в теоретичному аспекті пов’язане з проблемою співвідношення категорій у парадигмі „автор – наратор – оповідач”. М. Бахтін наголошував, що жанровий кістяк роману ще не затвердів, тому важко передбачити всі його пластичні можливості [29, с. 477]. За переконанням дослідника, „принципово будь-який жанр може бути включений у конструкцію роману” [29, с. 134].

„Поетичний словник” О. Квятковського пропонує визначення вставної новели як самостійного за темою та сюжетом оповідання, включеного в роман, повість або поему. Роль вставної новели часто відіграє розповідь

персонажа, історія знайденого документа, історична подія тощо [221, с. 81]. „Словник літературознавчих термінів” В. Лесина й О. Пулинця пропонує таку дефініцію: „Вставна новела (епізод) – життєва історія чи випадок, який прямо не зв’язаний з розвитком дії сюжетного твору й має певну самостійну цілісність і значення. Вставна новела буде художньо виправданою тільки в тому разі, коли вона допомагає краще відтінити певні риси характеру персонажів. Як писав П. Панч, „вставні новели потребують від письменника великої майстерності, щоб не здатися зайвим довіском. А вони будуть такими, коли їх, без шкоди творові, можна відкинути” [271, с. 71].

Звернімося до „Поетики” Арістотеля, у перекладі якої зазначено: „З недосконалих фабул, тобто дій, найгіршими є епізодичні. Епізодичною я вважаю таку фабулу, в якій епізоди вставляються один за одним і при цьому не звертається увага на їх ймовірність та необхідність. Такими фабули виходять у поганих поетів з їхньої вини, а в добрих – з огляду на арбітрів: готуючи виставу і надмірно розтягуючи фабулу, поети часто бувають змушені порушувати її послідовність” [12, с. 55].

Традиційно вставна новела розглядається як один з елементів архітектоніки художнього твору, призначений для орнаментування, підсилення основного наративного начала, допоміжної сюжетної лінії, створення ефекту схожості чи контрасту паралельних композиційних складників, інколи – для збільшення обсягу твору. Таким чином, вставні новели постають як складні утворення, оскільки оповідний текст може поєднувати не одну історію, а декілька, які співвідносяться між собою за принципами новелістичної структури. Згідно з термінологією наратології, вставні історії розповідаються вторинними нараторами, тому дієгесис як світ первинного наратора співвідноситься зі світом, що цитується, твориться в розповіді персонажа.

Подібні інтенції спричинили поширення вставних новел у літературі ХХ ст., хоча текст у тексті був відомий ще в античному письменстві, бароковій і ренесансній культурі.

„Українська літературна енциклопедія” за редакцією І. Дзеверіна подає таке визначення: „Вставна новела – невеликий, відносно самостійний твір (епізод) у структурі роману, повісті, поеми, пов’язаний з художнім цілим темою (контртемою), а не розвитком фабули. Класичним зразком є „Амур і Психея” та інші історії в „Золотому віслюкові” Апулея, „Повість про капітана Копейкіна” в „Мертвих душах” М. Гоголя, сні героїнь у романах „Що робити?” М. Чернишевського і „Повія” Панаса Мирного” [521, с. 365]. Наголошено на функціональному призначенні та співвіднесеності з основною оповіддю, адже як відносно самостійний твір вставна новела „зі своїми діями і героями стоїть осібно від великої епічної форми, до якої вона введена, і її роль у композиції твору зумовлюється конкретним задумом й художнім завданням митця” [521, с. 365].

У „Літературознавчому словнику-довіднику” за редакцією Р. Гром’яка та Ю. Коваліва вставною новелою названо невеликий, відносно автономний твір (чи фрагмент твору) в межах роману, повісті, поеми, епопеї тощо, пов’язаний з художньою структурою цих жанрів, але відгалужений від неї своєю сюжетною лінією [282, с. 145].

Довідкове видання „Від алегорії до ямба”, підготовлене Н. Русовою, пропонує таку дефініцію: „Завершена розповідь, що входить до прозового твору (роману, повісті), але не пов’язана з ним сюжетно” [437, с. 55 – 56]. Показово, що глоса міститься під рубрикою „Роди і жанри. Новела”. На жанровому аспекті вивчення вставної новели зупиняється й російська дослідниця О. Лебедева [262; 263], тоді як у більшості видань поняття вставної новели побіжно номіноване тільки в системі позафабульних елементів композиції або додаткових частин сюжету. О. Лебедева зацентровує, що її цікавлять „особливості функціонування новели як підпорядкованої одиниці в романі” [262, с. 143]. У „Сучасному словнику-довіднику із літератури” зазначено, що до позасюжетних елементів образного світу твору належать пролог, експозиція, різноманітні відступи (ліричні, публіцистичні, філософські), вставні історії, епілог. Проте всі ці

елементи обрамлюють конфлікт або фабульно затримують його, тією чи іншою мірою пов'язані з сюжетом, контрастують із ним і тому в точнішому смислі є відступами [465, с. 522]. Окрім того, в наратології вживається поняття *histore* – оповідь, її процес, упорядковане поєднання й розподіл основних, вплетених у певну історію послідовних дій; у російському формалізмі позначається як сюжет.

Ю. Джулай зауважує, що вставний в епічну оповідь твір відвертає, розпорошує увагу читача, готує зміну вражень і, таким чином, непомітно підводить до зміни загального напрямку оповіді в основному тексті [151, с. 16]. Н. Русова посилається на міркування О. Аксьонової, згідно з якими вставна новела зазвичай містить суттєву для твору загалом думку, яку автор не наважився або не вважав за потрібне виявити впродовж основної оповіді [437, с. 56].

У „Лексиконі загального та порівняльного літературознавства” немає окремого визначення вставної новели, тому що разом зі вставними притчею, оповіданням, анекдотом, казкою, бувальщиною, листом та щоденником вона постає засобом архітектоніки під загальною назвою вставної історії, суть якої полягає у введенні в тканину художнього твору (повість, роман, поему) більшого за обсягом одного або кількох менших, але з самостійною фабулою, творів. Автори цього видання наголошують на різних художніх функціях засобу вставної історії. По-перше, це може бути важливий елемент формо-змістової структури. По-друге, можливе використання з метою суто орнаментальною або утилітарною (розширювати обсяг твору). Окрім того, „засіб вставної історії є основою побудови сюжету на різних етапах розвитку літератури, коли великі епічні твори нерідко формувалися за принципом стрижневої побудови, нанизування” [270, с. 113]. У „Лексиконі...” наголошено, що вже „в античній літературі вставна історія несла також суттєве ідейно-сміслову навантаження. Літературі доби Відродження вельми властивий засіб множинної вставної історії, коли основний сюжет є лише своєрідною рамою для об'єднання великої кількості не зв'язаних між собою

епізодів (хронотопом дороги, ситуацією негоди, усамітнення оповідачів під час чуми). У просвітницькому романі вставна історія вирізняється у вигляді озаглавленого епізоду-глави. Проте частіше саме основний сюжет розгортається як ряд авантюр-епізодів, що нанизуються на основну фабулу (подорож, усамітнення кількох оповідачів, застільні бесіди і т.д.). Варіаціями використання принципу множинності вставної історії постають епістолярна, мемуарна та щоденникова література. Окрім того, засіб вставної історії відбився в так званому принципі симультанізму – хронологічній композиції, коли в кожному період подається опис інших персонажів” [270, с. 113].

Таким чином, можна виокремити „три типи вставних історій: власне вставна історія – епізодичне введення до головного твору вставних елементів; множинна вставна історія – вставний матеріал охоплює більшу частину твору, інакше кажучи, це прийом рамкової композиції; паралельні сюжети – у широкому теоретичному аспекті прийом вставної історії пов’язаний із проблемою співвідношення „автор – наратор – оповідач” [270, с. 113]. Показово, що визначення вставної історії подано в цьому виданні в контексті теорії композиції: „Архітектоніка – загальний естетичний план побудови художнього твору. Термінологізація відбулася в російській формальній школі (Виноградов, Скафтимов, Русаков, Жирмунський, Квятковський) ” [270, с. 47]. Отже, інкорпорованими історіями є, по-перше, епізодичні введення до основних творів вставних елементів; по-друге, множинні вставні новели, матеріал яких охоплює більшу частину твору, включені завдяки прийому рамкової композиції; по-третє, паралельні сюжети

Трансформаційні зв’язки літературного прийому та жанрових форм засвідчує поняття жанру-вставки, яким послуговується Б. Іванюк: „Жанр-вставка – композиційно локалізований жанр у структурі твору. У ролі жанру-вставки можуть виступати: молитва, епітафія, гнома, клятва, батьківське напучення, сповідь, щоденник, анекдот, притча, цитата тощо. Поряд з цим – публіцистичні, наукові (часто квазінаукові) жанри: газетна стаття, хроніка, репортаж, інтерв’ю, некролог, наукова стаття, трактат тощо” [208, с. 9].

Дослідник відрізняє жанр-вставку від жанрового синтезу та від жанрової контамінації, оскільки, по-перше, жанр-вставка існує як відносно автономний; по-друге, він є внутрішнім складником твору. „Можливе архітектонічне виокремлення жанру-вставки (утопія – „Сон Обломова” в романі І. Гончарова „Обломов”), утворення низки жанрів-вставок (вставні історії в романі-епопеї М. де Сервантеса „Дон Кіхот”), поширеним є співіснування різножанрових вставок. Слід відрізнити власне жанр-вставку, який апріорно, поза творчістю характеризується усталеними рисами певного жанру, і, будучи запозиченим, зберігає їх у структурі художнього цілого від такого, який набуває жанрової змістовності лише у творчості (контекстуальний жанр-вставка), завдяки наданню йому відповідного призначення” [208, с. 9].

Важливим є твердження Б. Іванюка щодо оптимальних критеріїв визначення жанру-вставки: „Необхідно усвідомлювати його у трьох структурних співвідносних між собою реальностях – персонажа, оповідача та автора, незважаючи на те, хто є суб’єктом жанру-вставки, його носієм. До надто виразних зразків належать і „Повість про капітана Копейкіна” в поемі М. Гоголя „Мертві душі”, „Притча про закон” у романі Ф. Кафки „Процес”, зонги в п’єсах Б. Брехта, які завдяки авторові набули статусу жанру-вставки, даоська легенда в повісті Дж. Д. Селінджера „Вище стропила, теслі!”” [208, с. 10]. Отже, літературознавець стверджує, що „жанри-вставки є звичним явищем для творів, які тяжіють до поліжанровості, тобто містять у собі настанову на подолання, насамперед, регламенту літературного роду” [208, с. 10]. Н. Тамарченко послуговується поняттям вставного жанру стосовно фрагментарної структури „Героя нашого часу” М. Лермонтова. Ідеться про розповідь Максима Максимовича та „журнал” Печорина, які теж містять низку історій [484, с. 129].

Т. Бовсунівська виокремлює як включений жанр видіння, наголошуючи, що „необмеженість включених жанрів, як і недовершеність, концептуально загадана на основі сакрального мислення в жанрі видіння,

вдовольняє внутрішній орієнтації роману, який М. Бахтін визначив як „неготовий жанр”, що прагне відображати буття в його вічному становленні. Постмодерністський роман характеризується такою інтертекстуальною необмеженістю, яку видіння як включений жанр і демонструє” [50, с. 461]. Сучасний роман, особливо філософський роман-меніппея (наприклад, „Лісовий цар” М. Турньє), увібрав, за твердженням дослідниці, „кілька вставних жанрів: щоденник, нотатки, сповідь, легенда тощо” [50, с. 407]. Отже, за твердженням Т. Бовсунівської, романна свідомість сьогодення не передбачає обмежень щодо кількості включених жанрів, видіння ж сприймається як найпоширеніша форма інтертекстуальності [50, с. 461]. Розвиваючи думку Ю. Лотмана, М. Бологова називає вставні тексти певними дзеркалами для основного, наявність яких – ознака літературної рефлексії, руху між частиною і цілим, між текстом та іншим текстом. „Значущість вставної новели в тому, що її зовнішній і внутрішній сюжети містять паралелі з подальшими ключовими сценами роману”, – зауважує дослідниця [54, с. 145].

Одним із позафабульних чинників композиції називає вставний епізод (новелу, сцену тощо) А. Ткаченко: „Прямо не пов’язані з основними подіями в їх зовнішньому розвитку, такі вставки, завдяки розширенню асоціативного поля, посилюють поліфонічність твору як художнього цілого, увиразнюють його ідею, поглиблюють психологічні характеристики тощо” [505, с. 185]. Дослідник зауважує також, що „на роль обрамлених сюжетів чи, принаймні, перехідних до них форм іноді претендують і вставні епізоди, новели, сцени тощо, набуваючи досить вагомому й ніби аж самостійного значення” [502, с. 207]. Літературознавець звертає увагу на термінологічну невпорядкованість і дискусійність потрактування композиційно-сюжетного обрамлення. „Дехто називає його композиційним засобом, – нагадує А. Ткаченко, – позасюжетним елементом твору (В. Лесин), дехто – обрамленням сюжету (В. Халізов), дехто навіть „літературним жанром” (ЛС-Д). Наводяться хрестоматійні приклади – санскритська „Велика сповідь” Гунадх’ї,

„Панчатантра”, „Книга Синдбада”, „Тисяча і одна ніч”, „Декамерон” Дж. Боккаччо та ін. Але вони повною мірою не відповідають жодному визначенню” [502, с. 206]. Дослідник наголошує на недоцільності як категоричних тверджень, що обрамлення є позасюжетним елементом твору (бо твір включає в себе й сюжет обрамлення), так і недовершеного визначення обрамлення сюжету без уточнень, яке ж воно – композиційне чи сюжетне.

Сюжетно-композиційна єдність постає в цьому випадку як єдність синонімічного ряду, виникає художньо-сміслова синонімія сюжетних деталей. Найскладнішим, проте найбільш поширеним виявом діалектики сюжетно-композиційної єдності, є, за твердженням дослідників, підтекст [483, с. 9]. На цьому наголошує і Т. Сильман [450, с. 89 – 94]. Л. Цилевич поділяє думки В. Кожінова щодо обмеженості уявлень про описові компоненти, під якими розуміється пейзаж, портрет та інтер'єр, оскільки, по-перше, кожному компонентові притаманна іманентна сюжетність, тобто власна дія, внутрішня динаміка як етапи безперервної дії твору; по-друге, виникнення тих чи інших компонентів детермінується рухом сюжету, мотивуванням „або фабульними обставинами, або емоційно-психологічною ситуацією” [483, с. 10]. Водночас мотивований сюжетний компонент здійснює функцію композиційного мотивування подальшого руху сюжету.

У контексті вивчення композиції В. Халізов разом із ліричними відступами та хронологічними перестановками побіжно згадує поняття „вставне оповідання”, наводячи як приклад „Повість про капітана Копейкіна” з поеми М. Гоголя „Мертві душі”. Спільним для сюжетних творів, що мають ці структурні елементи, є, за спостереженням В. Халізова, монтажне начало [554, с. 277].

Дослідження зв'язків включеного й основного текстів становить предмет наукових зацікавлень лінгвістів І. Гальперіна, Ю. Караулова, А. Корольової, Л. Мурзіна, Л. Майданової, З. Тураєвої та інших учених. Наприклад, грузинський дослідник М. Берідзе висвітлює прецедентний

(включений) текст із позицій перекладознавства [40]. Н. Арлаускайте, спираючись на теоретичні положення В. Подороги та В. Налимова, оперує категорією смислового простору тексту, під яким розуміє не те, які події відбуваються, а те, що утворюється в межах самого тексту, тобто констеляцією текстових елементів різних рівнів [13, с. 15].

У контексті проблем поетики розглядає ліричний відступ як варіацію включеного тексту лінгвіст І. Єрмолаєва, зосереджуючись на мовленнєвій специфіці та механізмах включення цілісних фрагментів в тканину оповідей [166]. О. Єрьоміна аналізує вставні новели в оповіданнях І. Єфремова, намагаючись розвіяти стереотипне уявлення щодо незначної кількості вставних новел саме в динамічному сюжеті [165]. Жанрову модель новели у структурі „Листів російського мандрівника” М. Карамзіна розглядає М. Сорнікова [469]. Предметом наукової рецепції були окремі вставні новели в повісті А. Платонова „Котлован” [559], „Посмішка Будди” з роману О. Солженіцина „У колі першому” [36], легенда про несамовитого Калафата з роману Л. Леонова „Борсуки” [478] тощо. Оповідну структуру „текст у тексті” на матеріалі роману В. Набокова „Дар” проаналізувала О. Трубецькова [515]. З. Жук, досліджуючи твір К. С. Льюїса „Доки ми не дістали облич” у контексті англійської інтелектуальної прози, розглядає вставну новелу як важливий структурний елемент, що „є першою кульмінацією твору” [178, с. 11]. Слід відзначити важливість розрізнених згадок про цей елемент композиції в роботах, присвячених творчості окремих українських письменників. Множинністю інтерпретацій відзначається „Повість про капітана Копейкіна” з „Мертвих душ” М. Гоголя (Ю. Манн, Ю. Джулай, С. Ташликов, В. Халізев, Н. Трофимова та інші дослідники). На вставні епізоди в українській літописній прозі та романі Ю. Шпола „Золоті лисенята” звертає увагу Н. Бернадська [41]. В. Агеєва зазначає, що чи не найважливішим у романі В. Домонтовича „Дівчина з ведмедиком” є висновок про ірраціональність і неоднозначність усіх можливих тверджень,

який обґрунтовується завдяки позафабульній розповіді про Макіавеллі та описаній ним історії Раміра д'Орско [2, с. 13 – 14].

Відома спроба систематизації вставних новел шляхом підготовки популярних на межі ХХ – ХХІ століть антологій. Таку перспективу осмислив В. Баранов, який розуміє під вставною новелою неважливий для сюжетного розвитку твір, образно асоціюючи його з хворобою сюжету: так само, як перлини є хворобою мушлі, так і вставна новела – це самодостатній феномен, справжня художня знахідка. Водночас наголошено на архаїчності власне вставної новели, названої жанром. Проект „Російська fuga” покликаний поєднати тексти різних історичних періодів, а саме: „Записки останньої допотопної людини” („Вчена подорож на Ведмежий острів” О. Сенківського, 1833), „Капітан Копейкін” („Мертві душі” М. Гоголя, 1842), 1-й, 2-й, 3-гої и 4-й сні Віри Павлівні („Що робити?” М. Чернишевського, 1863), „Легенда про Великого Інквізитора” („Брати Карамазови” Ф. Достоевського, 1880), 1-а и 2-а розповіді Аеліти („Аеліта” О. Толстого, 1922) „Легенда про Вічного Жида” („Золоте теля” І. Ільфа та Є. Петрова, 1931), „Мальчиш Кибальчиш” („Військова таємниця” А. Гайдара, 1934), „Понтій Пілат” („Майстер і Маргарита” М. Булгакова, 1940), „Легенда про Гігантську Флюктуацію” („Стажери” Аркадія та Бориса Стругацьких, 1962), „Вісбаденський щоденник. Серпень 1864-го року” („Жовток яйця” В. Аксьонова, 1991) [25].

Семантичне поле усталеної дефініції вставної новели, накладаючись на поняття „текст у тексті”, виводить дослідника питань композиції художнього твору на нові рівні теоретико-літературних рефлексій. У межах загального конструкта „вставна новела” доцільно виокремити метатекстуальні елементи – інкорпоровані в художній текст інші твори, що мають експліцитного автора – переважно головного персонажа. У більшості творів вставні новели позначені притчевістю, висвітленням етико-моральних, духовно-філософських проблем. Вставні новели, що входять одна в одну за принципом „ляльки-мотрійки”, є однією з головних прикмет крутійського роману, особливістю його композиції (Г. Бондаренко) [57, с. 9]. У

польському літературознавстві існує специфічний термін для визначення такої новели – *uklad szuchladowy*. Англомовна літературознавча традиція закріпила поняття *inserted short story*.

Функціональний аспект цих елементів у структурі твору зазвичай суголосний осмисленню ролі позафабульних складників. А. Іваник у контексті висвітлення взаємодії романної та новелістичної форм в американському письменстві зупинився на функції вставних новел, які, за переконанням літературознавця, не тільки розширюють епічні межі роману („Пригоди Гекельберрі Фінна” М. Твена, 1884; „Мати чи не мати” Е. Хемінгуея, 1937; трилогія про Сноупсів В. Фолкнера, 1940 – 1950), а й впливають на жанрову специфіку роману, який тяжіє до епопеї („Грона гніву” Д. Стейнбека, 1939) [199, с. 4].

О. Лебедева, аналізуючи прозу Дж. Фаулза, висловлює важливі для теоретичного окреслення вставної новели думки. По-перше, дослідниця наголошує на функціональному аспекті цих елементів композиції, адже „вони концептуально організують різнорідні фрагменти тексту, поєднані рухом авторської думки і закликають читача до вибудови її логіки, як внутрішній елемент роману можуть реалізувати його ціннісну незавершеність і відкритість” [263, с. 140]. У цьому трактуванні О. Лебедева близька до іншої дослідниці поетики Дж. Фаулза – Л. Романчук, яка в контексті прагматики послуговується поняттям „апелятивна структура”, коли читач тексту сам вибудовує зв’язки між його фрагментами, ці шляхи організації твору в більшості випадків постають як тенденції, що мають різні вияви у творчості різних письменників [425]. Справді, цей функціональний варіативний ряд значно розширюється завдяки художній практиці та пошукам митців ХХ – ХХІ ст., адже кожен індивідуально неповторний приклад виявляє свій модус цього пошуку, балансування, вихід чи то за межі жанру, чи то за межі прийому залежно від продуктивності, внутрішньої потреби особистості митця, означеності на шляху в пошуку нового,

оригінального, раніше не постульованого, або практикованого та призабутого чи вторинного й банального.

Важливими є спроби О. Лебедевої узагальнити ознаки присутності вставної новели в романній оповіді. Звернімо увагу на формулювання завдання, яке ставить перед собою дослідниця: „...визначення належності вставного тексту до жанру вставної новели” (курсив мій – О. Б.). О. Лебедева наголошує: Варто погодитися з дослідницею щодо об’єктивних ознак вставної новели, серед яких вона виокремлює такі: авторське жанрове маркування, зміна оповідача, що супроводжується традиційним уведенням зачину, зміна часу та місця дії, наслідком чого може бути включення нової групи дійових осіб, поєднаних власною фабулою. Зовнішня незавершеність, відкритість фіналу роману, наявність кількох кінцівок іноді прогнозується завершеними вставними новелами. З іншого боку, закінчення новели може входити в романну оповідь, тому ще одним із характерних елементів вставної новели може стати її варіативне закінчення – герметичне, або таке, що сягає тканини основного романного тексту. О. Лебедева називає вставні новели компонентами ускладнення структури роману, водночас наголошуючи на актуалізації цих характерних ознак за умов наявності основних жанротворчих чинників власне новели [263, с. 142]. Важливо, що говорячи про композиційні прийоми вставних новел у творчості Дж. Фаулза, дослідниця узагальнює: „Новелістичний жанр як один із найбільш рухливих, оперативних, актуальних жанрів у сучасній англійській і світовій літературі” [263, с. 185].

Дефініція вставної новели, подана в „Літературознавчій енциклопедії”, враховує множинність відомих модифікацій та акцентує на чисельних версіях вставних новел у літературах різних періодів і країн. У потрактуванні Ю. Коваліва, яке здається нам найбільш вдалим, вставні новели – „жанрово викінчені автономні фрагменти тексту, введені у масштабніший епічний твір, пов’язані з його художньою структурою” [280, с. 204]. „Будучи одним із елементів архітектоники (формо-змістової структури) художнього твору,

вставна новела використовується задля орнаментування, підсилення основного нарративного ключа, допоміжного висвітлення головної сюжетної лінії, створення ефекту схожості і контрасту паралельних композиційних складових, інколи – для збільшення обсягу твору”, – зазначає дослідник [280, с. 204]. Ю. Ковалів наголошує на оповідному началі цих автономних фрагментів тексту, пропонуючи синонімічне поняття вставної повісті без апеляції до власне жанру новели [280, с. 204]. О. Лебедєва зазначає: „Внутрішня композиція новели (як частини роману) вступає у взаємозв’язок із внутрішньою композицією власне роману: частини та ціле співвідносяться між собою засобом алюзій, контрастивних опозицій, гносеологічних метафор, інтермедіальності” [262, с. 20]. Таким чином, вставні новели постають як завершені фрагменти, в яких діють інші персонажі або змінюється час і місце дії, активізують увагу читача, увиразнюють ідею твору, розставляють авторські акценти.

З огляду на те, що теоретико-методологічний і прикладний дискурс вітчизняного літературознавства зумовлений діалогічністю й інтердисциплінарністю як основними факторами відкритості до джерел наукової інформації, розглянемо особливості трактування новели як структуротвірного чинника в контексті різних методологічних підходів до міжтекстової взаємодії. Надалі ставимо перед собою завдання розкрити теоретичні засади тлумачення новели як структуротвірного чинника епіки відповідно до семіотичних, компаративних, формалістичних і наратологічних вимірів.

Компаративний вимір. У розумінні В. Шкловського велику охоплюючу новелу, що поєднує набір сюжетів, названо обрамленням. За переконанням дослідника, обрамлення зазвичай затримує дію, тому новели (а їх має бути декілька) ніби відбуваються в паузах основної дії. Матеріалом для такого узагальнення стали зразки текстів з „1001 ночі”, „Семи візирів”, „Каліли і Дімни”, „Золотого віслюка” та „Декамерона”. У полі дослідження рамкової оповіді, новели-казки як складової більшої епічної форми увиразнюється

інший ракурс сприйняття художнього матеріалу, а саме: співвідношення цього матеріалу та прийому, цікаве не тільки прихильникам суто формалістичного літературознавства. „Усі структурні ознаки європейської новели можна знайти вже в біблійних новелістичних вкрапленнях та оповідках Геродота”, – пише О. Денисенко [144, с. 109]. Окремі сюжети зі збірника „Новеліно, або Сто давніх оповідок” походили з індійських джатак і через персо-арабське посередництво поширювалися Європою. Посилання на відомі давньогрецькі сюжети містяться в деяких новелах Боккаччо. Дослідниця французької новелістики періоду пізнього Ренесансу О. Барановська звернула увагу на те, що логіка еволюції новели має універсальний характер, оскільки не тільки характеризує стан цього жанру в конкретну епоху, але й описує загальні процеси дифузії, що відбуваються в цій жанровій формі в певні періоди її історичного існування [26]. Ідеться про внутрішньо неоднорідну та функціонально багатопланову новелу в аспекті жанрової типології. „Такий погляд на генезис жанру спричинив появу досліджень античної новели, яка фактично рідко існувала самотійно, вегетуючи звичайно в лоні інших жанрів. Другий, більш традиційний напрям у теорії новели шукає колиски цього жанру в добі раннього Ренесансу. Саме витвір Бокаччового генія – „Декамерон” – знаменує для новели „розвидняючийся день” – епоху її генеалогічної одрубності та розвитку в письменствах різних народів”, – писав І. Денисюк [147, с. 127].

Власне спроби типологічної класифікації малої прози мають давні європейські витоки. Так, у творі Й.-В. Гете „Розмови німецьких біженців” (1794), важливому в плані розуміння теоретико-мистецьких традицій німецького письменства, знаходимо доволі продуктивні для подальшого теоретизування роздуми щодо трьох типів новел [100]. Перший тип наближений до канонічної новелістичної форми, оскільки заснований на дотепному сюжетному повороті. У творах другого типу йдеться про комічні випадки та кумедні метаморфози, тоді як новела третього типу на мить висвітлює потаємні глибини людської природи. Як бачимо, Й.-В. Гете

підійшов до виокремлення жанрової специфіки новели-анекдоту, новели-казки та психологічної новели. Цікавим прикладом вставної новели в „Розмовах німецьких біженців” є введена в текст „Казка”, що може стати окремим об’єктом наукового аналізу.

Оригінальний підхід пропонує Н. Чавчавадзе, робота якої „Вставна новела в римській художній прозі” присвячена комплексному дослідженню вставних новел у „Сатириконі” Петронія і „Метаморфозах” Апулея. Рецепція казки про Амура та Психею виразно ілюструє дискусійність поглядів на генезу й типологію вставної новели. На думку Н. Чавчавадзе, обсяг „Метаморфоз”, цілісність основної сюжетної лінії надають творові романної форми, проте значна кількість вставок, що несуть основне смислове навантаження, дає змогу розглядати твір як збірку новел з обрамленням. За переконанням дослідниці, принцип симетричного розподілу вставок, який покладено в основу композиційної побудови „Метаморфоз”, сприяє відповідному сприйняттю творчого методу автора: „Первинна рамка (основна сюжетна лінія твору) розширюється вставними новелами. До первинної рамки вводиться вторинна рамка (розповідь про дівчину-полонянку). Вторинна рамка, у свою чергу, розсікається казкою про Амура та Психею, яка, як передбачається, є ядром твору, а пригоди дівчини-полонянки та Лукія покликані лише ефектно відтінити цю поетичну казку” [566, с. 12].

Серед мотивів композиції літературного твору Б. Якубський називає спосіб обрамування, „коли в одне оповідання, що є ніби рамою, вставлено друге оповідання або кілька оповідань”, наводячи як приклади „Постріл” О. Пушкіна з його „Повістей Белкіна”, „Декамерон” Дж. Боккаччо, новели А. Чехова, Г. де Мопассана [620, с. 31].

На прийом художнього обрамлення звертав увагу Т. Райков ще на початку ХХ ст. Розглядаючи роль рами загалом, дослідник наголошував, що „рама підкреслює межі картини як художнього цілого. Певною мірою, роль рами в музиці та ліриці відіграє ритм” [416, с. 37]. Суть такої організації тексту цілком зрозуміла: об’єднання однією рамкою кількох (від двох до

безлічі) сюжетів, як споріднених між собою, так і цілком розрізнених. Тож, за твердженням А. Ткаченка, видається недоцільним ні категорично стверджувати, що обрамлення є позасюжетним елементом твору (бо твір включає в себе й сюжет обрамлення), ні вживати недовершене визначення обрамлення сюжету, не додаючи при цьому, яке ж воно – композиційне чи сюжетне. Взаємопроникненню змісту й форми найбільш відповідатиме формулювання, яке може видатися суто компромісним, – сюжетно-композиційне обрамлення [502, с. 206 – 207]. Пошук „рами” в художньому творі полягає у визначенні функції цього художнього прийому. Засіб для цього „подано в тій формі, що відповідає зовнішній оболонці художнього цілого; у романі рама не є ні живописна рама, ні ритмічна, оскільки зміст роману не виражено в речовій формі полотна, фарб, звуків тощо, а в формі описово-зображальній” [416, с. 37].

Актуальним лишається твердження І. Стрельникової щодо амбівалентності трактування тексту про Амура та Психею: „Питання про тлумачення казки має свою довгу історію, що не завершилася до цього часу. Дві крайні точки зору зводяться до такого: одна з них пропонує розуміти апулейську казку як платонічний міф про поневіряння душі, а друга пропонує відкинути будь-які алегоричні або релігійні пояснення і розуміти казку, якою вона є, – просто як казку про добру жінку” [475, с. 356]. Немає чіткості і в жанровій номінації цієї структурної частини твору „Метаморфози”. В. Пропп розглядає сюжетну схему „Амура та Психеї” в „Історичних коріннях чарівної казки” [407], енциклопедичні видання традиційно наводять цей текст як приклад вставної новели. В окремих працях казку називають безпосередньо новелою, не тільки зважаючи на прийом вставної новели та рамкової організації художнього матеріалу, а й підкреслюючи новелістичність цього сюжету. Так, Й. Кобів у передмові „Визначна пам’ятка античного роману” пише: „З-поміж вставних новел виділяється своєю поетичністю й художністю образів уміщена в центрі роману казка про Амура і Психею, яка за своїм обсягом дорівнює майже

двом книгам (кн. IV, розд. 28 – кн. VI, розд. 24)” [230, с. 15]. Водночас він називає її власне новелою: „Новелу про кохання Амура і Психеї переклав невтомний Іван Франко” [230, с. 17]. У розвідці „Традиції античного роману в романі Ф. М. Достоевського „Ідіот” Б. Щетинін послуговується цими поняттями як синонімічними: „Окрім вставних новел, у роман Апулея влітається велика, дивна казка про Амура та Психею. <...> Важливо, що вставна новела про Амура і Психею тлумачилася як алегорія дороги людської душі до Христа, окультної посвяти тощо” [602, с. 82 – 86].

Таким чином, частково джерелом вставних новел, як зазначав Апулей, могли бути „Мілетські історії” Арістида – грецький збірник еротичних новел у 7 книгах, можливо, I ст. до н. е., який не дійшов до нас, але був неодноразово згадуваний античними письменниками. Серед 11 вставних новел „Золотого віслиюка” Апулея найвідомішою є казка про Амура і Психею, що має подальшу літературну історію в письменстві різних країн. В основі цього сюжету, напевне, лежить фольклорна казка, проте мотив зачарованого ускладнено алегоричними зображеннями страждань людської душі. Цей епізод у структурі прозового твору стоїть осібно від великої оповідної форми, його роль в архітектоніці зумовлюється ідейно-естетичним задумом та творчими настановами письменника.

С. Полякова, досліджуючи „Метаморфози”, виходить із того, що навіть кількісний показник можна розглядати як критерій важливості вставних новел у тексті „Золотого віслиюка”. За її переконанням, функція вставних новел в античному романі не обмежується орнаментуванням. Має значення те, що вони забезпечують читачеві необхідне тло для розуміння подій основної оповіді [397, с. 61]. Дослідниця наголошує на продуктивності двох типів зв'язків вставного й основного текстів. У першому (східному) варіанті новели постають самостійними творами, здатними функціонувати без сюжетного обрамлення. Натомість західний варіант поєднання основного та вставних текстів полягає в наданні почергового слова зібраним разом оповідачам. С. Полякова зупиняється на таких особливостях вставних новел,

як елементарність оповідної техніки, типової для фольклору, та амбівалентність тону – водночас ліричного та насмішкувато-пародійного [397, с. 71]. Д. Затонський зауважує, що в „Ефіопіці” Геліодора вставні новели були частиною дії: з їх допомогою вся історія знову поверталася до моменту сюжетної зав’язки [189, с. 88].

Голландська дослідниця поезики „1001 ночі” Міа Герхард вважає структурні відмінності між вставною казкою та обрамленою „відмінностями відносних пропорцій та ваги” [99, с. 346], оскільки за обсягом вставна казка коротша за обрамлену й ніколи не виступає центром епічного цілого. Навпаки, обрамлена казка довша і, що особливо важливо, має більше значення, ніж казка, що її оточує. В єдиному цілому, що називається рамковою казкою, обрамлення завжди підпорядковане казці або казкам, які воно обрамлює. Цікаво, якщо рамкові казки зустрічаються впродовж усієї „1001 ночі” дуже часто, то метод вставок використовується тільки в першій частині книжки [99, с. 347]. Неспівмірний розподіл дослідниця пояснює історичним чинником, оскільки вплив індійської традиції на перські зразки зумовив інкорпорування в „1001 ніч” повчальних вставок: один із персонажів в основній казці переповідає невеличку історію, переважно притчевого характеру, аби повідомити дидактичну сентенцію (наприклад, „Рибалка і демон”). Арабська оповідна традиція уникала подібних вставок, тому тексти багдадського та єгипетського періодів уже не рясніють повчальними новелами-прикладками. Дослідниця припускає, що частину повчальних вставок все ж додали єгипетські укладачі, тоді як історія „Осел і бик” із обрамлення, присвяченого Шахразаді, та повчальна історія про заздрісників, яку переповідає другий дервіш у „Трьох жінках”, мають більш раннє походження. „Усі вони, – узагальнює літературознавець, – беруть участь у створенні дуже запутаної структурної моделі „китайських коробочок”, характерної для всієї першої частини «1001 ночі»” [99, с. 350].

Засобом уведення в текст вставної казки найчастіше є повчальна порада, приклад, яким діляться персонажі основної казки, аби застерегти

інших від помилок і неприємностей. М. Герхард припускає, що в давнину переважала тенденція підпорядковувати основну казку вставній, тобто, вставні казки поступалися популярністю рамковим: „Суттєва різниця цих методів полягала в тому, що якщо перший створює суто оповідне розмаїття, то останній зумовлений актом оповіді й сконцентрований на ньому” [99, с. 353]. Якщо взяти до уваги, що зміст рамкової казки – оповідь, то зрозуміло, чому ця структурна модель переважає в „1001 ночі”. Під рамковою казкою дослідниця розуміє оповідне ціле, що складається з двох відмінних, але пов’язаних частин: казку або казки, які розповідають персонаж або декілька персонажів всередині іншої казки менших розмірів, і другорядного значення, що, таким чином, обрамляє першу, як рама обрамляє картину [99, с. 354]. Відповідно до того, яку функцію виконує обрамлена казка щодо сюжету обрамлення, М. Герхард називає три основні типи цієї структурної моделі відповідно до функціонального призначення: викупна рама, розважальна й така, що затримує час. Розважальна рама – це найпростіший тип, що має такі визначальні риси: історія, яку розповідає персонаж, призначена для задоволення слухача; найчастіше вона оздоблена розробленою мізансценою; той, хто розважає, посідає нижче місце в соціальній ієрархії (виняток: „Синдбад-мореплавець”, де рама набуває додаткових змістових відтінків); структурні взаємини між рамою та викладеною історією обмежені; розважальна рама в технічному плані не відзначається складністю, проте створює атмосферу невимушеності оповіді.

Рама, що сповільнює час і відтерміновує вирок, притаманна індійській оповідній традиції і покликана з’єднати цілу низку історій, функція яких у межах рами – затягти час. Саме такий тип рами є основним у „1001 ночі”, адже Шахразада намагається виграти час, переповідаючи численні історії. Інший зразок – перський цикл „Сім візирів”, пізніше включений до „1001 ночі”. Однак укладачі, – пояснює М. Герхард, – не намагалися пов’язати казки в раму, як і підтримати живий інтерес до самої обрамлюючої історії” [99, с. 358].

У викупній рамі процес викладу історії має первинне значення, бо покликаний врятувати людське життя. У рамі цього типу традиційно йдеться про небезпеку, яка загрожує персонажеві, і зарадити цьому може тільки цікава розповідь („Купець і демон”, „Горбун”, „Три жінки” тощо).

З. Османова слушно наголошує: „Функціональна залежність обрамленої оповіді від світоглядної, філософської позиції митця, його творчого методу простежується в історії літератури, в історії літературних жанрів” [355, с. 44]. Наприклад, казки М. Горького – особливий жанр у його ранній творчості. Вони вибудовувалися, як і належить казкам, зі збереженням низки правил, серед яких дослідниця виокремлює вкраплення легенд, вставних епізодів, авторських відступів, зачинів-кліше. Твори М. Горького, за переконанням З. Османової, об’єктивно підтверджують думку М. Герхард щодо сутності структурних відмінностей між вставними казками й обрамленими як відмінностей „відносно пропорції й ваги” у текстах, де більшість вставних казок вводиться за допомогою повчальної поради або моралізаторської сентенції [355, с. 45].

Знавець літератури Сходу П. Грінцер відзначає, що наявність строфи, яка зазвичай приєднує вставні оповіді до рами або поєднує ці оповіді між собою, містить коротку вказівку на головну сюжетну лінію всього оповідання. „В обрамленій повісті рама ніколи не слугує орнаментом до одного епізоду або розрізненої низки епізодів, як, наприклад, у низці повістей Л. Толстого чи в „Докторі Фаустусі” Т. Манна, де вона являє собою майстерну і сповнену глибокого смислу паралель до життєпису героя, подану в зовсім іншій соціальній і часовій площині”, – зазначає дослідник [124, с. 301]. Обравлена повість охоплює не розрізнені епізоди єдиного викладу, а самостійні оповідання. П. Грінцер наголошує на тому, що рамкова історія в обрамленій повісті – зазвичай самостійне оповідання, яке містить додаткове завдання, переважно дидактичне чи фабульне, розв’язати яке покликані вставні епізоди. Головна функція рами, на думку вченого, – стимулювати розповідь вставних історій, за відсутності яких рама втрачає сенс. Це

зумовлює формалізацію рами як у давньоіндійській літературі, де була особливо поширена повчальна рама, так і в європейських зразках. „Таким чином, – підсумовує дослідник, – якого б значення не набула рамкова історія, присутньо в обрамленій повісті вона – завжди тільки форма, зміст якої складають вкладені в неї оповідання” [124, с. 301]. Літератури Сходу рясніють прикладами таких оповідей („Панчатантра”, „Рамаяна”, „Магабгарата”, джатаки). Наприклад, поема Фірдоусі „Шах-наме”, що складається з дастанів, окрім оповіді про легендарного захисника Ірану Рустама, його битви з Сухрабом, взаємини з сином шаха Ісфандіаром, містить історії про Іскандера (Олександра Македонського) та вставні новели побутового змісту в повістуванні, присвяченому Бахрам Гуре [544]. Індійська повість „Історія сімох мудреців”, що потрапила в Україну в перекладі польською мовою на початку XVI ст., поєднувала п’ятнадцять новел, обрамлених оповіддю про сімох наставників правителя Діолектіана. Унікальний казковий епос XI ст. „Катхасаритсагара” кашмірського поета Сомадеви, відомий під назвою „Океан сказань”, поєднує понад 350 сюжетів, що охоплюють усе розмаїття життєвих ситуацій [468].

Одним із найпомітніших документів впливу орієнтальної літератури на християнську І. Франко вважав духовний роман про Варлаама і Йоасафа – „найкращий і найпопулярніший твір духовної літератури трохи пізнішої доби, VI або VII віку, і одна з найбільше розповсюджених книг всесвітньої літератури” [547, т. 30, с. 320]. „Варлаам і Йоасаф” привертав увагу Т. Бенфея, Ф. Лібрехта, Х. Цотенберга, М. Мюллера, О. Пипіна, О. Веселовського, О. Кирпичникова, М. Марра, А. Кримського та інших дослідників. Л. Грицик наголошує: „Відома думка А. Кримського: в основі „1001 ночі” – арабські перекази індійських казок із перської збірки „1000 казок” [127, с. 92]. Дослідниця звертає увагу на те, що деякі частини „1001 ночі”, збережені фрагменти з роману про Антара „дозволили вести мову не тільки про характер арабського (власне, багдадського та каїрського пластів „1001 ночі”), а й про особливості розвитку арабської прози загалом. На

відміну від А. Клоустона, А. Кримський виводить її початки, у тім числі й „професійних оповідачів”, ще з до ісламського періоду, з культури давнього Ємену” [127, с. 93]. Є. Мелетинський підкреслює: „Вихід за межі новели як фрагменту великого світу часто виражається у вставці (вставленні) серії новел в обрамляючу раму. Між рамою й новелами виникає при цьому своєрідний „перегук”, аналогії й контрасти, які уточнюють спільний смисл. Іноді герої обрамляючої новели виступають в ролі не тільки оповідачів, але й дійових осіб окремих новел” [317, с. 6]. Так виникають книги новел, які, за твердженням Є. Мелетинського, можуть розглядатися як замкнена структура та єдиний твір, проте іноді обрамлення – це лише традиційний технічний прийом [317, с. 6]. На його думку, збірки новел з обрамленням можна зіставити з окремими романами та повістями авантюрної або епізодичної побудови, в яких окремі епізоди або вставні новели мають відносно самостійне значення. Загалом прийом обрамлення і прийом вставної новели як художні прийоми перебувають між собою у відношеннях комплементарної дистрибуції [317, с. 6]. Є. Мелетинський називає такий прийом способом виходу конкретного новелістичного сюжету й центральної одиничної події за свої межі [317, с. 7].

Художня практика вставної новели притаманна літературам різних періодів, стилів, країн, тому націлює на подальше висвітлення питання в аспекті компаративної поетики. Вставними новелами є історії, що розповідають персонажі „Кентерберійських оповідей” Дж. Чосера, романів „Декамерон” Дж. Боккаччо, „Гептамерон” Маргарити Наваррської, „Пентамерон” Дж. Базіле. Вставна новела постає чинником формування стрижневої композиції, нанизування епізодів („Одіссея” Гомера, „Енеїда” Вергілія, „Гаргантюа і Пантагрюель” Ф. Рабле, „Тисяча і одна ніч” тощо). Ю. Ковалів наголошує, що вставна історія може бути вмонтованою в додатковий епізод твору („Оповідь про нерозважливого допитливця” в романі „Дон Кіхот” М. де Сервантеса, „Історія гірського відлюдника” в

романі „Історія Тома Джонса, знайди” Г.Філдінга, „Історія старої” в „Кандіди” Вольтера [280, с. 204].

Зацікавлення до форми „оповідання в оповіданні” виявляли також романтики („Оповідання мандрівника” В. Ірвінга, „Серапіонові брати” Гофмана). Готичний роман Ч. Р. Метьюрина „Мельмот-Мандрівник” є вдалим прикладом вільного поєднання окремих історій, об’єднаних атмосферою жаху. У поемах Дж. Г. Байрона „Дон Жуан”, „Мандрі Чайлд-Гарольда” вставна новела постає „одним із засобів синтезу мистецтв” [280, с. 204]. П. Меріме активно послуговувався цим прийомом, залучаючи до тексту ніби винайдені листи або історичні чи філологічні екскурси. Дослідники наголошують на специфічній формі новели Г. де Мопасана [134]. Література ХХ ст. запропонувала нові модифікації новелістичних конструктів. За спостереженням Ю. Коваліва, розгалуженість вставної новели притаманна творам Р. Бредбері „Марсіанські хроніки”, Я. Гашека „Пригоди бравого вояка Швейка”, Ф. Кафки „Процес”, А. де Сент-Екзюпері „Маленький принц”, А. Моруа „Листи до незнайомки” та іншим. Множинність вставної новели доповнена вставними притчами в романах Ч. Айтматова „Плаха”, С. Гермліна „Лейтенант Йорк фон Вартенбург” тощо [280, с. 204].

Отже, новела, на відміну від роману, на початку існування перебувала в стані синкретизму, повільно відмежовувалася від казки, „хоча за основною своєю тенденцією новела протилежна казці” [125, с. 24]. Б. Грифцов відзначав, що манера механічно включати в повісткування іншого стилю оповідання, повісті, випадково знайдені в чужій валізі, властива не тільки Апулею та Сервантесу, але й письменникам ХІХ ст. Таким чином, роман іноді стає майже механічною зв’язкою новел [125, с. 24]. „Існує, нарешті, в середньовіччі й той тип оповіді, котрий буде здійснений Дон-Кіхотом і Жіль Блазом, уповні „Серапіоновими братами” Е. Т. А. Гофмана, який французькі теоретики дотепно називають roman a tirois „роман з висувними скриньками”, тобто зібрання різних новел, історій і анекдотів, об’єднаних тим, що їх розповідають оповідачі, які зібралися разом, – у цьому вигляді

оповіді від роману взято лише широту охоплення. За внутрішньої єдності та інтенсивності тем ця форма буде прихованим видом роману, але частіше вона призводить до випадкового поєднання самотійних оповідань”, – відзначав дослідник [125, с. 61].

Таким чином, витoki розуміння новел у значенні структуротвірних елементів сягають східної обрамленої повісті та відомих античних зразків. У контексті досліджень генетико-контактних зв'язків та висвітлення типологічних сходжень літератур різних народів способи поєднання новелістичних складових та типи рамкових оповідей слугують не стільки власне предметом наукового аналізу, скільки постають засобом вивчення історії походження оповідних традицій, запозичень і впливів.

Наративний вимір. Дослідження новелістичних складників як композиційних елементів пов'язане з проблемою співвідношення категорій у парадигмі „автор – наратор – оповідач” й апелює до досвіду семіотики та наратології. Сучасна наративна теорія оперує достатньою кількістю моделей для опису розповідних текстів. Однак теоретико-літературні погляди на внутрішні текстуальні зв'язки позначені неоднорідністю. У вітчизняній лінгвістиці та літературознавстві постала низка досліджень, суголосних провідним західним наратологічним концепціям. Поширені в Україні студії над специфікою оповідних форм спираються на методологічні засади теорії висловлення Е. Бенвеніста, концепції лінгвоаналізу Л. Вітгенштайна, досягнення когнітивної прагматики, репрезентованої працями Т. ван Дейка, здобутки герменевтики П. Рікера тощо. Ц. Тодоров так формулює питання жанрової генези: „Отже, наше питання про походження жанрів набуває такого вигляду: через які перетворення певні акти мовлення стають певними літературними жанрами?” [506, с. 32]. Можна констатувати, що між вербальним актом і літературним жанром відбувається низка перетворень: інверсія ролі оповідача й адресата, деталізація, наративність (наприклад, замість запрошення отримуємо розповідь про запрошення, відбувається обрамлення вербального акту актом розповіді), повторення однієї і тієї ж

самої наративної ситуації, варіативність акторів [506, с. 33]. Тобто „...жанр кодує прагматичні властивості дискурсивної ситуації: позицію читача” [506, с. 36]. Як зауважує Ц. Тодоров, „облишимо для спрощення це потрібне ототожнення між імпліцитним читачем і персонажем-свідком; припустимо, що йдеться про позицію зображуваного оповідача” [506, с. 36]. На підставі висновків, здійснених науковцем, можна виокремити низку підсилень у риторичному сенсі: наративізацію (потрібно створити ситуацію, коли оповідач сформулює початок історії); розгортання тем, деякі з яких, зокрема ті, що породжені трансгресивними ситуаціями, мають перевагу над іншими; вербальну реакцію слухачів [506, с. 37]. Заперечення є, цілком очевидно, трансформацією з великою здатністю до формування (тобто формувати певну оповідну послідовність як епізод); але пара „незнання (або помилка) – знання” теж часто використовується для рамок оповідей.

Отже, маємо справу з актом мовлення, який кодифікує одночасно семантичні властивості (що передбачає ідентифікацію „оповідач” – „персонаж”) і властивості прагматичні (через ідентифікацію автора й оповідача, вважається, що нам говорять правду, а не вигадують), – узагальнює Ц. Тодоров [506, с. 38]. Він наголошує на важливості відтворення висловлювання, оскільки розрив „наративних обрамлень з первісною розповіддю робить події, про які йдеться, менш захопливими, вводить додаткову відстань між ними й читачем” [506, с. 115] та вирізняє два типи організації оповідей – міфологічний і гносеологічний. „Інтерес читача, викликаний запитанням „що буде далі?”, відсилає нас до принципу поступового руху або до міфологічної оповіді”, – констатує дослідник [506, с. 48]. У гносеологічних оповідях інтерес народжується зовсім з іншого питання, що прагне осягнути сутність предмета або явища, значення слова, отже, „головна розповідь є передачею знання” [506, с. 48]. Таким чином, на думку вченого, „...окреслюється протистояння між двома типами організації оповіді: з одного боку, схема, де поєднуються логіка послідовності й трансформації першого типу; це будуть, до певної міри, найпростіші оповіді,

і я хотів би залишити для цього типу оповіді назву „міфологічний”. З іншого боку, тип оповіді, де логіка послідовного руху спирається на другий тип трансформацій, оповіді, де важливість події менша за важливість її сприйняття нами, за ступінь її знання нами: виходячи з цього, я пропоную назву „гносеологічний” для другого типу організації оповіді (його можна було б також назвати „епістемічним” [506, с. 46].

Сучасні дослідження оповіді спираються на фундаментальні напрацювання попередників і вирізняються багатоаспектністю та множинністю методологічних підходів. Традиційно теоретики літератури найсуттєвішими з них вважають праці, асоційовані з російським формалізмом, та теорію діалогізму, започатковану М. Бахтіним, а також називають відомі теоретичні концепції. Узагальнюючи дослідження попередників, Є. Турбіна, а за нею й О. Капленко називають теорію „нової критики” (Р. Блекмер), психоаналітичні теорії (З. Фройд, К. Берк, Ж. Лакан), герменевтичні та феноменологічні теорії (Р. Інгарден, П. Рікер, Ж. Пуле), структуралістські та семіотичні теорії (К. Леві-Стросс, Р. Барт, Ж. Женетт), теорії читацького сприйняття (В. Ізер, Х. Яусс); постструктуралістські та деконструктивістські теорії (Ж. Дерріда, П. де Ман) [216, с. 22 – 23].

У довіднику „Літературознавство: Словник основних понять”, виданому в перекладі з німецької за редакцією Гайке Гфрерайс, подано наратологічне поняття гіпотексту – зв’язного тексту, що інтегрований в інший текст, наприклад, розповіді в розповіді. У потрактуванні Ж. Женетта, це – форма інтертекстуальності, текст, на який нашаровується певний гіпотекст, проте не коментує його, приміром, текст, що лежить в основі пародії, травестії або пастишу [279, с. 51].

Окрім того, в наратології вживається поняття *histoire* – оповідь, її процес, упорядковане поєднання й розподіл основних, вплетених у певну історію послідовних дій. Теоретик Ж. Женетт наголошує, що оповідь (розповідний дискурс [*le discours narratif*]) може існувати настільки, наскільки вона розповідає деяку історію (*histoire*), за відсутності якої дискурс

не є розповідним [172, с. 65]. За спостереженням дослідника, зазвичай використовують французьке слово *recit* [розповідь, оповідання], не звертаючи уваги на його неоднозначність, часом не сприймаючи її зовсім, і деякі проблеми наратології, можливо, пов'язані саме з таким зміщенням значень слова. У своєму першому значенні *recit* означає розповідне висловлювання, усний або писемний дискурс, який викладає деяку подію або низку подій. У другому значенні, менш поширеному, проте можливому в теоретичних дослідженнях змісту розповідних текстів, *recit* позначає послідовність подій, реальних або вигаданих, які складають об'єкт цього дискурсу. У третьому значенні, певно, найбільш архаїчному, *recit* також позначає власне акт оповідання як такий [172, с.66].

Трактування структури як сукупності відношень, що виникають між різними складниками цілого та між кожним складником, має в наратології свої особливості. „Якщо наратив визначається як такий, що складається з розповіді й дискурсу, то його структурою буде сітка відношень, що виникають між розповіддю й наративом, дискурсом і наративом”, – зауважує О. Ткачук [505, с. 128]. Архітектоніка художнього тексту, за словами Л. Левітан, сприймається як ланцюгове кільце зв'язку між внутрішньою та зовнішньою формою. У пошуках так званої „наративної матриці прози” В. Шмід звернувся до ідеї бінарності й парадигматичності внутрішнього життя великої прози, а також лапідарності глибинних структур малих жанрових форм [596]. Ці концептуальні положення вдало розвинули С. Луцак [290], В. Сірук [451], Л. Мацевко-Бекерська [313; 314], М. Ткачук [503; 504], М. Легкий [266; 267], М. Руденко [430; 431] та інші українські літературознавці. До проблем наративної структури малої епіки зверталися П. Баласса [624], Т. Сабляк [639], Б.Пієчка [636] тощо. На думку Т. Освальда, основою новелістичної структури є наративне напруження, що полягає в роз'єднанні розповідача на „я” та його двійника, які впродовж усього тексту прагнуть до поєднання [634, с. 110]. Класичній новелі притаманна також традиційна вказівка на особу оповідача, який для читача постає своєрідним

утіленням достовірності історії, гарантом її завершення, до того ж, викладаючи історію, він наголошує на джерелі власної поінформованості та постійно апелює до читацької реакції. За твердженням Д. Гройновського, нарративний простір новелістичного тексту характеризується трьома складниками, а саме: референтністю, функціональністю та можливістю інтерпретації [631, с. 79]. В. Шмід зауважує, що новела живе за рахунок історії, події, про яку ведеться оповідь [597, с. 313].

За словами А. Корольової, авторська нарративна структура – це специфічно організований нарративний акт, що складається з сукупності вигаданих ситуацій з послідовним чергуванням різних фрагментів авторського художнього мовлення, а також особливий тип наратора, який цю структуру формує [242, с. 56]. Якщо взяти до уваги твердження А. Корольової, що „літературний компонент авторської нарративної структури – це фабула, основною функцією якої є розкриття позиції наратора” [242, с. 55], то цікаво простежити, реалізацію авторських нарративних структур у позафабульних елементах композиції, яким традиційно вважають вставну новелу.

Дослідниця нарративних структур в українській авангардній прозі О. Капленко так узагальнила особливості сучасних наратологічних практик: „Якщо традиційні типології обмежувалися винятково межами художньої літератури (точніше, жанрами роману чи оповідання) і головний акцент робився на присутності посередника між автором і оповідним світом (більше того, так звана „опосередкованість” набувала значення жанрової ознаки оповідних текстів), то сучасна наратологія орієнтується на відкриття структури самої оповіді як такої, точніше, на дослідження побудови всеможливих наративів як оповідних творів будь-якого жанру і будь-якої функціональності” [216, с. 24].

Відповідно до наратологічних теорій науковці звертають увагу на відмінності дискурсу та дієгезису, зосереджуються на часових відмінностях між подіями в історії та їхнім місцем у структурі внутрішніх текстових

відношень. Л. Мацевко-Бекерська наголошує, що „читач постійно перебуває у колі двочасовості і мусить довільно модифікувати співвідношення в опозиції реальне / фікційне, а далі, вживаючись у текст, – у континуумі фікційності розпізнавати дійсність твору та особисту „привнесеність” до нього” [314, с. 130]. За твердженням дослідниці, наратологічний інструментарій дає змогу виокремити найбільш показові форми часового структурування тексту, означити контексти вивчення особливостей письменницького стилю в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст., а також „зауважити деякі закономірності розвитку малої прози” [314, с. 130].

За переконанням Ю. Коваліва, вставна новела може бути засобом розбудови поліфонічного наративного полотна. Наприклад, саме поєднання кількох її різновидів визначає художню специфіку твору Х. Кортосара „Гра в класики” [280, с. 205]. Отже, однією з функцій вставної новели є „посилення основного наративного ключа” [280, с. 204]. В. Шмід зауважує, що категорії сучасної наратології формувалися під потужним впливом інших теоретиків і шкіл, а саме: представників формалістичного підходу (В. Шкловський, Б. Томашевський), таких учених 1920-х років, як В. Пропп, М. Бахтін, а також представників Тартусько-московського осередку Ю. Лотмана та Б. Успенського [596, с. 9].

Семіотичний вимір. Концептуальні положення сучасних досліджень версій текстів у текстах буди закладені в низці студій представників Тартусько-московської школи. У збірках праць зі знакових систем, підготовлених і виданих у Тартуському університеті, розглядалися різні аспекти проблем метатекстуальності. Дослідники зосереджуються на питанні переключення з однієї семантичної системи усвідомлення тексту на іншу в певних структурних межах. Так, В’яч. Вс. Іванов вирізняє варіанти метамоделі „фільм у фільмі” [200, с. 33 – 44]. Ю. Лотман зосереджується на проблемі інтертексту, що також відзначив Х. Е. Ким [224, с. 203]. Ю. Левін виокремлює два основні типи „тексту в тексті” відповідно до того, який текст, внутрішній чи відносно зовнішній, є домінантним: „У першому

випадку ми маємо власне прийом рамки (обрамлена оповідь), у другому – прийом типу вставної новели” [264, с. 436]. Внутрішній і зовнішній тексти можуть узаємодіяти через фігуру розповідача й одночасно персонажа своєї розповіді. Отже, за Ю. Левіним, текст обрамленої історії відрізняються від власне вставних новел, адже він є основним і включений за допомогою прийому рамкової композиції, тоді як вставні новели вміщені в основну оповідь. Однак сам дослідник на прикладі текстів Борхеса демонструє, як обидва типи „текстів у текстах” – вставна новела та рамкова оповідь – можуть інтегруватися завдяки постаті оповідача, який одночасно є персонажем викладеної ним „вкладеної” історії.

Англійське літературознавство запозичило з французького спеціальний термін на позначення вставної історії, що надає трактуванню цього поняття додаткових відтінків. Термін *mise en abyme* був запроваджений А. Жідом на позначення твору у творі. Як він писав: „У творі мистецтва я хотів би знайти самий суб’єкт цього твору, переведений у масштаб персонажів... Так, у певних картинах Мемлінга або Квентіна Мециса невеличке кругле й темне люстро віддзеркалює інтер’єр кімнати, в якій ця картина малюється,, [163, с. 278]. Дослідження Л. Делленбаха „Дзеркальна оповідь: есе про *mise en abyme*”, опубліковане англійською мовою під назвою „Дзеркало в тексті” (1989), пропонує таке визначення: „будь-який аспект, вміщений у творі, який виявляє схожість із твором, включає його в себе” [163, с. 279]. Специфічною формою співвідношення текстів, референції та дифузії є взаємонакладання за принципом „*mise en abyme*”. Прийом „*mise en abyme*” („конструкція у вигляді прірви”) відомий у геральдиці, коли на більшому щиті зображено менший. Укладачі „Енциклопедії постмодернізму” подають цей термін без перекладу, спираючись на А. Жіда та Л. Делленбаха [629]. Дослідник теорії й історії кіномистецтва М. Ямпольський послуговується придатнішим для літературознавчого обігу поняттям геральдичної конструкції, яке й було вперше перенесене на організацію текстуального матеріалу А. Жідом. Пропонуючи цю дефініцію, митець шукає аналогії в геральдиці [163, с. 278].

М. Ямпольський уважає, що „геральдична конструкція”, яка тяжіє до принципу „третього тексту”, позначена підвищеним градусом структурної схожості двох текстів: такого, що обрамляє, та інкорпорованого. Дослідник посилається на Л. Делленбаха, який зазначив схожість „геральдичної конструкції” з явищем, названим К. Леві-Стросом „зменшеною моделлю”, що відтворює певний реальний об’єкт у зменшеному вигляді, наприклад, на живописному полотні [621, с. 284]. Геральдичні конструкції як предмет наукових досліджень цікавлять культурологів, літературознавців, лінгвістів. Так, М. Шаповал розглядає їх в аспекті інтертекстуальності української драматургії; А. Атлас досліджує потенціал конструкцій з вкладеними прецедентними текстами казок; К. Соліветті зосереджується на плітках як „mise en abyme” у структурі „Мертвих душ” М. Гоголя.

Прийом геральдичної конструкції передбачає включення одного повідомлення в інше [163, с. 279]. Аналогічний прийом характеризує картини, що зображають художника, який малює картину, написання персонажем художнього твору, вистави у виставах. Таким чином, на позначення цього явища застосовується поняття геральдичної конструкції, запропоноване філософом і культурологом М. Ямпольським. Отже, об’єктом мистецького зображення постає власне спосіб художнього зображення. Наприклад, семіотичні зв’язки літератури й живопису входять у сферу наукових зацікавлень В. Силантьєвої [449]. О. Тарасов відомий як автор оригінального дослідження з риторики обрамлення в російському мистецтві [486]. О. Піралішвілі переносить це питання в філософську площину співвідношення необхідного й зайвого в мистецтві. „Нерозуміння „зайвого” в усіх випадках призводить до естетично неповноцінного трактування ідейного змісту”, – пише О. Піралішвілі [385, с. 133].

Роздуми над такою взаємодією текстів знаходимо в дослідженнях Б. Успенського й Ю. Лотмана, який назвав подвоєння найпростішим видом виведення кодової організації до сфери усвідомлено-структурної конструкції. У роботі „Іконічна риторика” Ю. Лотман розглядає поширений в естетиці

зв'язок феномена мистецтва з подвоєнням реальності. З давніх часів серед предметів, які створюють інший світ, магічну роль відводили дзеркалу, що уподібнювалося до метафори відображення [287, с. 74]. У „Поетиці композиції” Б. Успенський осмислює процес переходу від світу реального до світу зображеного, тобто проблему спеціальної організації „рамоч” художнього зображення: „Ця проблема постає як проблема чисто композиційна; уже зі сказаного може бути зрозумілим, що вона безпосередньо пов'язана з певним чергуванням опису „зовні” та опису „всередині” – інакше кажучи, переходом від „зовнішньої” до „внутрішньої” точки зору, і навпаки” [526, с. 279]. Ю. Лотман писав, що „складність та багаторівневність компонентів, які беруть участь у текстовій взаємодії призводить до відомої непередбачуваності тієї трансформації, котрій піддається текст, що його вводимо” [289, с. 587]. Однак, за твердженням дослідника, трансформується не тільки цей текст, а „змінюється вся семіотична ситуація всередині того текстового світу, до якого його вводять” [289, с. 587]. Учений наголошує на тому, що риториці барокового тексту властиве зіткнення в межах цілого частин, що відзначаються різним ступенем семіотичності. У зіткненні мов одна з них обов'язково постає як „природна”, а інша – підкреслено штучна. Дослідник згадує барокові храмові настінні розписи в Чехії, де розповсюджений мотив янгола в рамці знаходить промовисте художнє вирішення: рама імітує овальне вікно, на підвіконні „сидить” намальована фігурка, одна ліплена ніжка якого ніби звисає з рамки. Таким чином, текст являє собою живописно-скульптурне поєднання, а „тло за спиною фігури імітує синє небо й уявляється проривом у просторі фрески” [287, с. 78]. „Увесь текст, – пише Ю. Лотман в „Іконічній риториці”, – побудований на грі між реальним та ірреальним простором і зіткненні мов мистецтв, з яких одна постає „природною” ознакою самого об'єкта, а інша – штучним її наслідуванням [287, с. 78 – 79]. Загалом засобом симультанності, поширеному в різних видах мистецтва, може бути виражена й вставна новела. Ю. Ковалів наводить як приклад роман Р. Мерля „За склом”.

Симультанність як художній прийом, започаткований поетикою бароко, покликаний передати одночасно різні миттєві фрагменти, активно засвоювався майстрами живопису, архітектури, літератури та став предметом спостережень для семіотиків. Подвійне подвоєння, як правило, сприймається не як прикмета всього полотна, а лише його частини. У цьому випадку „відбувається різке підвищення ступеня умовності, що оголює знакову природу тексту як такого” [280, с. 76]. При цьому точка зору розглядається як самостійний структурний елемент, що може бути відокремлений „у вигляді усвідомленої та самостійної сутності” [280, с. 76]. Таким чином, під геральдичною конструкцією розуміється симультанне повторення основного зображення на його внутрішньому елементі за принципом ізоморфізму. Детальніше це питання висвітлено в параграфі дисертації, зосередженому на ролі геральдичних конструкцій в українській бароковій прозі.

У роботі В. Просалової, присвяченій питанням теорії інтертекстуальності, означені Ю. Лотманом структури („текст у тексті” і „текст про текст”) розглядаються як вищий ступінь узагальнення. „Структура „текст у тексті” – наслідок художнього синтезу, проте вмонтований в інший твір чужий фрагмент – це не лише „текст у тексті”, а й „текст про текст”, бо введена частина – своєю співвіднесеністю з новим контекстом – характеризує прототекст. Спосіб уведення чужого фрагменту в новий твір – це діалог двох текстів: вхідного й вихідного. У свою чергу, структура „текст про текст” – не просто висловлювання про твір, а й спосіб його презентації. Ідеться, у кінцевому рахунку, про надструктуру „текст у тексті про текст”, що реалізується в обох типах структур”, – узагальнює дослідниця [409, с. 18 – 19]. Поділяючи такі погляди на „текст у тексті”, свідомо не виокремлюємо інтертекстуального виміру, оскільки детальніше розглядаємо новелу як метатекст у третьому розділі дисертації.

Формалістичний вимір. Засвоєнню концептуальних положень формалістичної методології, аналізу й осмисленню проблеми їхнього функціонування в літературно-мистецькому та теоретичному просторі

присвячено дослідження О. Ганзен-Льове „Російський формалізм. Методологічна реконструкція розвитку на основі принципу очуднення” [552], І. Жеребкіної та С. Жеребкіна „Метафізика як жанр” [173], С. Матвієнко „Дискурс формалізму: український контекст” [310], Г. Грабовича „Апорія українського формалізму”, статті Д. Устинова, М. Чудакової, С. Савицького, О. Дмитрієва, Я. Левченка, В. Агеєвої, В. Будного, М. Гірняк, Р. Семківа, М. Легкого, Я. Поліщука, О. Галети та інших літературознавців [546].

У роботі О. Реформатського „Досвід аналізу новелістичної композиції” (1922) окреслено основні теоретико-методологічні засади структуралістського підходу до аналізу художнього тексту. О. Реформатський, поділяючи думки М. Петровського, говорить про розмаїття новелістичного світу, через яке нарративна новелістична композиція ніколи не постає в чистому вигляді, а співіснує в першу чергу з семантичними моментами [417, с. 9]. О. Реформатського цікавила не диференціація літературних форм роману та новели, а систематика питань новелістичної композиції як тенденції та прийоми сюжетобудування. Дослідник пропонує моделювання сюжетної композиції за формулою чергування опису та розповіді. У новелах із домінуванням динамічної концепції переважають такі компоненти: поновлення сценарію з його компонентами (сцени, епізоди, переходи, діалоги, монологи, топографічне членування), проблеми композиції місця (композиційна географія), проблеми часової композиції. Статичному описові притаманні показ обставин, характеристики персонажів, систематизація тематики. Симптом, за О. Реформатським, – аксесуарний елемент сюжету. Сюжетна тема – складна одиниця з тем та мотивів, для визначення яких важливо встановити ієрархію персонажів та групування тем і мотивів (паралельне, різновид – „сходінками” чи контрастне [417, с. 12].

Проте, якщо сама структура в словесному мистецтві трактується М. Петровським виключно у зв'язках зі змістом (оскільки слово є носієм

смислу), то, відповідно, „загальна структура та загальний смисл повинні взаємно зумовлювати одне одного” [381, с. 71]. У праці М. Петровського „Морфологія новели” під новелою розуміється тип замкненого оповідання, в якому вирішальне значення має єдність події, співвідносна з тотальністю сюжету як цілісного смислу цього життя, замкненого в сюжет” [381, с. 71]. У розумінні О. Реформатського мотив – найпростіша динамічна одиниця, що зазвичай характеризується наявністю дієслова (О. Веселовський), елемент сюжету, який затримує або прискорює дію (М. Петровський), просте речення з присудком дієсловом (В. Жирмунський). Узагальнюючи ці визначення, дослідник поділяє погляд М. Петровського. Продуктивними для подальших літературознавчих студій є ідеї В. Проппа та В. Шкловського щодо структури казкових і новелістичних сюжетів у контексті формалістичного підходу до аналізу структури новели. І. Силантьєв, узагальнивши концепції попередників, запропонував такі диференційні ознаки сюжетного мотиву: „а) естетично значуща оповідна одиниця; б) інтертекстуальна у своєму функціонуванні; в) інваріантна у своїй належності до мови оповідної традиції і варіативна в подієвих реалізаціях; г) здатна співвідносити у своїй семантичній структурі предикативний принцип дії з актантами та просторово-часовими ознаками [448, с. 96].

Як обов’язковий елемент новелістичної структури розглядає пуант учень М. Петровського О. Реформатський у роботі „Досвід аналізу новелістичної композиції”. У його трактуванні новела передусім сприймається як особлива структурна організація, прийом сюжетобудування, властивий різним не лише жанровим, а й родовим художнім формам. Саме на цю особливість поглядів О. Реформатського вказує й О. Зирянов [197, с. 77 – 90]. Відзначений В. Жирмунським у роботі „Байрон і Пушкін” синтез лірики й новели в ліро-епічній структурі романтичної поеми слугує О. Зирянову безпосереднім свідченням на користь тверджень Б. Ейхенбаума та О. Реформатського щодо новели як форми „основної, елементарної”, яка бере участь в організації інших, відмінних від новели, жанрових конструкцій.

Дослідник зазначає, що пошук російськими формалістами першооснови новели, ідеальної моделі новелістичного виявився доволі продуктивним. Єдине застереження, на думку О. Зирянова, пов'язане з небезпекою замкнутися на загальному сюжетно-композиційному смислі новели, обмежити її розгляд виключно формальним аспектом художньої семантики.

Предметом наукового аналізу в роботах Б. Ейхенбаума, О. Реформатського, Ю. Тинянова, В. Шкловського, Б. Томашевського, а також О. Фрейденберг були питання теорії сюжету, літературних прийомів, біографії, фольклору, ритміко-синтаксичних особливостей поетичної мови. У працях російських формалістів знайшли практичне втілення роздуми про залучення математичних методів до аналізу питань версифікації, специфіки віршованого та прозового текстів. На етапі зрілого формалізму висвітлено складні проблеми взаємодії літературних жанрів і мистецької еволюції, окреслено зв'язок літератури з іншими соціальними практиками.

Серед проблем, що розглядалися з позицій формалістичного підходу, дискусійністю вирізняються роздуми над специфікою малих жанрів у порівнянні з романними формами, а також спроби дефініції поняття новели. Безпосереднім об'єктом поетики, за твердженням Б. Томашевського, постають прийоми komponування словесного матеріалу в словесну єдність. Важливою в цьому трактуванні є новелістичність композиції вставної історії. Теоретичне обґрунтування цієї думки міститься в працях представників формалістичної школи.

Б. Ейхенбаум у статті „О. Генрі і теорія новели” (1925) називає роман і новелу формами не тільки не однорідними, але й внутрішньо ворожими, такими, що ніколи не розвиваються одночасно з однаковою напругою в одній літературі [605, с. 291]. Дослідник обґрунтовує ці іманентні відмінності принципним розходженням великої та малої форми, оскільки роман – форма синкретична, навіть тоді, коли складається вона зі збірника новел, водночас новела – форма основна, елементарна. Слід зазначити, що в Б. Ейхенбаума елементарне аж ніяк не є синонімом банального чи примітивного й не

містить негативних конотацій. Учений стверджує, що „не тільки окремі письменники, а й окремі літератури культивують або роман, або новелу” [605, с. 291]. Відмінність зумовлена специфікою розвитку подій у новелі сюжетного типу, яка відрізняється від поширених у російській літературі, новели-оповіді та новели-нарису наявністю специфічного закінчення: „Як металевий снаряд, кинутий з аероплана, вона повинна нестримно летіти донизу, щоб з усією силою вдарити своїм вістрям у потрібне місце” [605, с. 292]. За твердженням дослідника, „short story” є виключно сюжетним терміном, що передбачає поєднання двох умов: малий розмір і сюжетний наголос в останній композиційній частині. Натомість кінець романної оповіді навпаки є пунктом послаблення дії, а несподівані розв’язки – явище поодинокі, що свідчить про вплив новели, адже „...велика форма і розмаїття епізодів перешкоджають такого роду побудові, тим часом як новела тяжіє саме до максимальної несподіванки фіналу, що концентрує навколо себе все попереднє” [605, с. 292]. Для увиразнення цих відмінностей Б. Ейхенбаум обирає образну аналогію: „У романі після кульмінаційного пункту має бути той або інший схил, тоді як для новели найприродніше, піднявшись на вершину, зупинитися на ній. Роман – далека прогулянка різними місцями, що передбачає спокійний зворотний шлях; новела – підйом угору, мета якого – погляд з високої точки” [605, с. 293]. Б. Ейхенбаум називає новелу завданням на складання одного рівняння з одним невідомим, тоді як роман нагадує йому задачу на різні правила, яка розв’язується за допомогою цілої системи рівнянь із різними невідомими. У цій задачі важливіші проміжні побудови, ніж остання відповідь. Якщо новела – загадка, то роман – щось подібне до шаради або ребусу [605, с. 293].

Розмірковуючи над особливостями власне американської новелістики, дослідник звертає увагу на загальні закономірності жанрових модифікацій, адже спочатку новела має цілком серйозний характер; у деяких письменників ефект несподіванки послаблений повчальними або сентиментальними тенденціями, але конструктивний принцип залишається незмінним. Особливо

цікавими, за Б. Ейхенбаумом, є новели з літературними трюками, що переходять у пародію, у відверту гру конструктивними й оповідними елементами та оголенням прийомів [605, с. 265]. Конструктивні прийоми в новелістичному тексті навмисно постають у своєму суто формальному значенні, мотивування спрощується, психологічний аналіз зникає. Б. Ейхенбаум звертає увагу на те, що впродовж розвитку жанру мотивувальні зв'язки слабшають або оголюються, як умовні, на перший план виступає сам автор, сюжетна конструкція набуває характеру гри з фабулою, а фабула перетворюється на загадку або анекдот. Так відбувається трансформація жанру – перехід від одних можливостей і форм до інших. Б. Ейхенбаум підкреслює: новели О. Генрі настільки сповнені безперервного іронізування й побудовані на підкресленні прийомів, що здається, ніби письменник „пройшов крізь „формальний метод” у Росії і часто бесідував з Віктором Шкловським” [605, с. 301].

Особливо цікаві й показові в цьому плані, на думку Б. Ейхенбаума, погляди Едгара По, новели якого свідчать про зміцнення новелістичного жанру. Стаття письменника, присвячена творові Натаніеля Готорна, сприймається Б. Ейхенбаумом як своєрідний трактат, в основі якого питання конструктивних особливостей новелістичного тексту. Дослідник помітив, що особливе значення Е. По приділяє центральному ефекту, до якого повинні тяжіти всі деталі, й фіналу, що слугує проясненню попереднього.

На переконання В. Шкловського, для утворення новели необхідна не тільки дія, а й протидія, що ріднить поняття мотиву з тропом і каламбуром. Мотив далеко не завжди постає як розгортання мовного матеріалу. У ролі мотивів можуть бути розроблені суперечності звичаїв. На антитезі оснований і мотив помилкової неможливості. За наявності мотиву передбачення маємо дихотомію намірів дійових осіб, які прагнуть уникнути наслідків пророцтва, з тим, що воно завдяки їхнім діям здійснюється. У статті „Побудова оповідання й роману”, що входить до книги „Про теорію прози” (1925)

літературознавець наголошує на проблематичності точної дефініції поняття новели [592].

Важливою є проблема перебування в силовому полі ОПОЯЗу українських науковців – дослідників новели, тому джерельна база охоплює не тільки роботи представників російського формалізму, а й праці В. Перетца, М. Йогансена, Г. Майфета та інших учених.

Упродовж останніх років відбувається посилення наукової уваги до дискусійного питання української версії формалізму. Формалісти шукали відповіді не тільки на питання як зроблений твір, а й навіщо йому надано саме таку форму. Певною мірою, думки з цього приводу, а також дискусія з російськими формалістами наявні в роботах І. Айзенштока, Б. Якубського, В. Державина, Б. Навроцького, Ю. Меженка, Д. Чижевського, Д. Загула, М. Йогансена, Г. Майфета, О. Полторацького, Є. Ненадкевича та інших авторів. Р. Якобсон так узагальнив погляди формалістів на завдання історії літератури: „Було кинуте гасло: якщо історія літератури хоче стати наукою, вона повинна знайти свого героя. < ... > Ставиться вимога аналізу художнього прийому як єдиного справжнього історико-літературного героя (термін лінгвіста Рісса)” [617, с. 29].

У „Болотянній Лукрозі” В. Домонтовича читаємо: „Проф. Володимир Перетц був перший, який із катедри Київського університету проголосив на своїх лекціях методології літератури: не що, а як. Не зміст, а форма. Не поет-громадянин, а поет-знавець свого ремесла” [157, с. 268]. А це слова самого Володимира Перетца: „Для історика життя важливо те, що передає письмове джерело, для історика літератури те, як воно передає” [376, с. 10]. У нарисі з історії методології російської літератури учений зауважує: „Історія літератури вивчає розвиток форм, у які відливається думка поета у різні часи. Під „формою” ми розуміємо всю сукупність засобів художньої об’єктивації – мову, стиль, прийоми композиції, сюжети – взагалі всі засоби, за допомогою яких ідея поета одержує дотиково відчутне буття і набуває здатності викликати в читача та слухача відповідні (хоча й не тотожні з авторськими)

емоції. Слово – основний елемент у цьому ланцюзі творчих засобів. Це – неунікна форма, без якої нема поетичної творчості” [376, с. 14]. За твердженням В. Перетца, „завдання історика літератури зводиться до виявлення історичного розвитку, процесу появи, зростання та видозміни літературних явищ у галузі форми, яка змінюється під впливом різноманітних форм життя історичного, побуту, літературних впливів та інших факторів” [376, с. 16]. Погоджуємося з М. Ільницьким, який, дискутуючи з С. Матвієнко, піддає сумніву домінанту форми над змістом у світогляді В. Перетца [546, с. 92], проте цитована праця – своєрідний лейтмотив формалістичного погляду на сутність історії літератури. Важливий коментар подав П. Филипович у праці „Українське літературознавство за 10 років революції”: „Наслідувачів Шкловського не знаходилося... Але критикувати „крайнощі” формалістів – це зовсім не означає зрікатися формальних дослідів. Навпаки, вони знайшли загальне визнання, бо тільки через них можна зрозуміти специфіку літературних творів, збудувати наукове літературознавство” [540, с. 258]. Активну дискусію спричинили виступи Б. Ейхенбаума в Харкові, публікація на сторінках „Червоного шляху” його „Теорії формального методу” з подальшим обговоренням [161, с. 182 – 207] та посилена увага до „ОПОЯЗу”, його здобутків і втрат з нагоди ювілейної річниці гуртка. Зрозуміло, йдеться ні про сліпе копіювання досвіду „опоязівців” українськими ученими, ні про вторинність вітчизняного формалізму, хоча, наприклад, легкий, невимушений стиль М. Йогансена іноді нагадує читачам стиль В. Шкловського. Сам М. Йогансен у дещо іронічній студії „Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків” (1928), розрахованій на новелістів-початківців, декларуючи дистанціювання від „опоязівського” формалізму, водночас стверджує: „Та справа в тім, що всю увагу і все творче напруження митця займають проблеми подачі матеріалу, а не винайдення його. Коли політика цікавить ЗМІСТ подій, письменника цікавить їхня ФОРМА. Письменник через те і бере тільки ходячі, винайдені кимось ідеї, що вся

енергія і увага його скеровані на ПОДАЧУ, на художню трактацію цих ідей” [214, с. 12]. У своїй роботі М. Йогансен зосереджується на взаємодії структурних компонентів форми, тобто на редукції зайвого з погляду новели, мета якої – дати максимум напруження при читанні [214, с. 37], на взаємодії простої (фальшивої) та ламаної (завуальованої, справжньої) сюжетних ліній [214, с. 38], на техніці оголення прийомів [214, с. 42]. Підійшов М. Йогансен і до трактування поняття поновлення, аналогічного очудненню російських формалістів: „Поновлення може виглядати як наївність, але завжди воно підвищує враження свіжості. Поновлення може стати навіть за основу цілої речі або може придатися лише в деталях, але ніколи не слід забувати за цей трюк поруч з образним письмом” [214, с. 27]. На підтвердження теоретичних положень письменник звертається до популярних серед формалістів новелістичних текстів Е. По [214, с. 31] та О. Генрі [214, с. 39].

Окрім того, йдеться про засвоєння українськими науковцями теоретичного досвіду західних літературознавців, що підкреслює М. Легкий, говорячи про М. Йогансена [546, с. 98]. Яскравим прикладом такої рецепції є праці Григорія Майфета, присвячені питанням новелістики. Його розвідки на сторінках літературно-художніх видань „Червоний шлях”, „Плужанин” засвідчили, за словами рецензента журналу „ВАПЛІТЕ”, що „добре володіючи формальним методом, Майфет вміє приложити його до літературної практики” [44, с. 186 – 187]. Послідовником формального методу в Україні називає Г. Майфета Ю. Барабаш. Випуски „Природа новели” (1928, 1929) є зразком умілого поєднання поширених у 20-ті роки практичних порад письменникам-початківцям, огляду праць зарубіжних авторів та „повільного читання” текстів новел. У передмові до „Природи новели” (1928) автор зазначає: „Аналіза поданого фактичного матеріалу, не вдаючись до соціологічної його вартости, обмежується виключно формальною характеристикою тематики та структури новели” [295, с. 4]. Г. Майфет, як і інші дослідники, особливо В. Шкловський, звертає увагу на проблему термінологічної непорядкованості. Учений зупиняється на

проблемі виникнення та розвитку новели, дискутуючи з В. Шкловським, для якого художній твір – це сума художніх прийомів. „Завдання, як його собі мислить автор, полягає з одного боку в реферуванні численних закордонних праць з галузі теорії та історії новели, з другого – в оригінальних етюдах, що їх об'єктом є або окремих твір, показовий у певному відношенні, або ціла творчість даного письменника-новеліста, як українського, так і закордонного”, – зазначено в передмові до „Природи новели” [295, с. 3]. Григорій Майфет розглядає праці американських авторів Жозефіни Брігарт „Як писати новели” (1921), Майкла Джозефа „Як писати новелу” (1926), Джона Фредеріка „Підручник до писання новели” (1924), де чимало уваги приділено розважальній, навіть комерційній функції новелістики, орієнтації на читача, а також проблемам стилю, композиції, власне літературним прийомам. Літературознавець підсумовує: „До композиційного оформлення кожен мистець підходить органічно в процесі втілення свого завдання. Це останнє й повинно бути аргументом, який обумовлює композицію-функцію. Приклади цьому – твори корифеїв новели (див. аналізи новел Пушкіна, Мопассана), де наочна ця залежність між завданням та його втіленням. Даремно ставити тут питання про свідомість фокусів у таких авторів як Шкловський, і несвідому, інтуїтивну композицію Мопассана. Це питання треба перенести в іншу площину: перші виходять з даної штучної композиційної схеми, другі – приходять до композиції, щоби втілити своє художнє завдання” [295, с. 100]. Григорій Майфет подає ґрунтовні зразки аналізу творів Юрія Жилка „Беатріче”, Аркадія Любченка „Via dolorosa”, А. Шніцлера „Фрідолін”, Стефана Цвейга „Фантастична ніч”, „Лист незнайомки”, „24 години з життя жінки”, „Страх” та інших, послуговується прийомом композиційної графіки: у бажанні передати динаміку твору через систему координат, що охоплює час та нанизувани епізоди, те, що „диференціальна геометрія зве ім'ям циклоїда” [295, с. 119], збагачує поняття В. Шкловського „новела таємниць” психологічно-романтичним наповненням, зупиняється та прийомі гри та контрастного монтажу. Така

методика аналізу близька до основних положень робіт О. Реформатського „Досвід аналізу новелістичної композиції” (1922) і „Морфології новели” М. Петровського (1927).

У другому випуску збірки „Природа новели” (1929) Г. Майфет пропонує відомості з історії та теорії грецької, італійської й американської новелістики, аналізує тексти Я. Качури, А. Ключья, В. Минка, Г. Коцюби, Ю. Яновського, Г. Шкурупія, О. Кундзіча, І. Микитенка, зарубіжних авторів, а також зупиняється на особливостях вставних новел. „Велика форма немов мириться з існуванням малої, що уміщується в межах першої, не гублячи конструктивних ознак роду”, – констатує вчений, розглянувши специфіку композиції творів Є. Плужника „Недуга” та В. Ярошенка „Гробовище” [296, с. 273]. Автономність „новел особи”, які зберігають основні жанрові ознаки у структурі великих епічних форм, увиразнюється завдяки тому, що їх „розповідають персонажі твору” [296, с. 268]. Протилежним, на думку дослідника, буде той приклад, коли за вимогами великої форми наявна деформація малої, як у романі В. Підмогильного „Місто”. Аналізуючи вставну новелу в творі В. Підмогильного, Г. Майфет підсумовує: „Які ж мотиви знищення твору? Автор трактує це як жест образи на неухважність критика...Та до цих психологічних мотивів треба додати ще один – суто композиційний: твір знищено для того, щоб його не читати, щоб його не наводити цілком, щоб не розривати єдності великої форми роману включенням іншої, малої форми. Бо справді новелю не знищено: Стефан Радченко лишив собі чернетку, що її зачитував на літвечірці, і безперечно включив до збірки, до того ж названої «Бритва»” [296, с. 279]. У полі наукової уваги Г. Майфета перебуває зв’язок новелістичної та романної форм, актуальний і в роботах російських формалістів. У працях теоретиків новели Г. Майфета, Ю. Мартича та в дослідженнях О. Сулими-Блохиної спостерігаємо спроби виокремлення вставної новели як специфічного тексту з художніх творів різної жанрово-стильової та родової належності, думки щодо композиційної організації та способів поєднання вставних новел у

межах романної форми, а також фрагменти теорії оповіді, що збагатили наратологічні літературознавчі підходи.

Таким чином, роботи Майка Йогансена та Григорія Майфета органічно вписуються в формалістичне літературознавче поле перш за все завдяки понятійно-категоріальному апарату (парадоксальне учуднення, сплутування мотивів, новела таємниць тощо) та методиці роботи над текстами. У працях учених, асоційованих із формалістичною школою, наявні продуктивні міркування, що увиразнюють розуміння новелістичної композиції та специфіки вставної новели в таких ракурсах: прийом та жанр, фрагмент та твір, літературний факт та фактор літературного розвитку. Ю. Мартич ще в 1941 році писав: „І тут творча індивідуальність автора обумовлює не тільки побудову кожної окремої новели, але й композицію усього циклу. Так само існують і найрізноманітніші способи включення окремої новели у великий прозовий твір. Ідеться про використання новели в інших творах (романі, п'єсі)” [308, с. 96]. У формалістів питання, як самотійний твір перетворюється на сюжетний елемент більшої епічної форми, висвітлюється крізь призму співвідношення категорій жанру та літературного прийому.

1.2 Кореляція понять „жанр” і „літературний прийом” у теоретичній конструкції формалізму

Проблеми виникнення, розвитку та взаємопроникнення жанрових форм досліджували прихильники різних теоретико-методологічних концепцій. У роботах представників формальної школи літературознавців і лінгвістів спостерігаємо наявність важливих положень як із морфології художнього тексту, так і з генези та специфіки окремих жанрів, зокрема новели. Метою підрозділу є пошук відповіді на питання: яким чином новела як самотійний твір перетворюється на новелу як сюжетний елемент більшої епічної форми?

Називаючи вставну новелу прийомом композиції (наприклад, „Розповідь Гірського Відлюдника” в „Томі Джонсі” [543], „Сповідь чистої душі” у „Вільгельмі Мейстері”), Р. Уеллек та О. Уоррен зауважують, що ймовірною метою цього було бажання розсунути межі зображення та урізноманітнити оповідь. „Найкращим чином масштабність і різноманітність уміли передавати вікторіанські трилогії: почергово розвивалися одразу дві-три сюжетні лінії (за принципом „сцени, що обертається”), які поступово сплітаються в одну. Сполучення в одному творі різних сюжетних ліній зустрічалося вже в елизаветинців, що майстерно володіли цим прийомом. Сюжетні лінії розвивалися паралельно (як у „Королі Лірі”), або одна слугувала „комічним зниженням” іншої – і тим самим її виграшно відтінювала” [529, с. 239].

М. Гнатюк наголошує на тому, що „одне з важливих понять „формальної школи” – поняття прийому, способу побудови художньої конструкції, де твір розглядався як „щось зроблене, оформлене, придумане” (Б. Ейхенбаум), згодом розвинулося у методологічних розробках „нової критики” та структуралізму. Промовисті назви наукових праць В. Шкловського – „Як зроблений „Дон Кіхот”?”, Б. Ейхенбаума – „Як зроблена „Шинель”?” зацентровували на дослідженні морфології художнього тексту й можливостях текстуального аналізу для виявлення глибинних пластів змісту” [107, с. 4]. Так, у роботах „Розгортання сюжету” і „Трістрам Шенді” Стерна і теорія роману” В. Шкловський звертає увагу на співвідношення між мотивуванням і літературним прийомом. У статті „Теорія „формального методу” Б. Ейхенбаум зазначає, що твори М. де Сервантеса „Дон Кіхот” та Стерна „Трістрам Шенді” дослідник обирає „як матеріал для вивчення конструкції новели й роману” [161, с. 195]. У „Дон Кіхоті” він вбачає перехідний момент від збірника новел (типу „Декамерона”) до роману з єдиним героєм, побудованому на прийомі нанизування, для якого мотивуванням є подорож. „Від поняття сюжету як конструкції, – узагальнює Б. Ейхенбаум, – ми прийшли до поняття матеріалу

як мотивування, а звідси – до розуміння матеріалу як елемента, що бере участь у конструкції залежно від характеру формотворчої домінанти. Від установлення єдності прийому на розмаїтому матеріалі ми прийшли до диференціювання прийому за функціями, а звідси – до питання еволюції форм, ц. т. до проблеми історико-літературного вивчення” [161, с. 207]. Однак важливою є саме новелістичність композиції вставної історії. Теоретичне обґрунтування цієї думки знаходимо в працях представників формалістичної школи.

У працях Ю. Тинянова набуває наукової актуалізації поняття функції на позначення внутрішніх системних зв’язків між елементами літературного твору або літератури. Проте, зіставлення понять домінанта, функція та установка дозволяє говорити про взаємозв’язок цих категорій, що, на думку дослідників наукової спадщини Ю. Тинянова, відрізняє його тлумачення проблеми від її інтерпретації Б. Ейхенбаумом. Для розуміння сутності вставної новели важливими є погляди Ю. Тинянова на кореляцію понять „жанр” і „фрагмент”. У статті „Літературний факт” (1924) учений наголошував, що власне жанр – не постійна, не нерухома система. Цікаво спостерігати, як змінюється поняття жанру в таких випадках, як уривок і фрагмент. Дослідник твердить про можливість існування поняття „уривок поеми” як жанру. Таке усвідомлення фрагменту в жанровому значенні залежить, на думку Ю. Тинянова, від домінування або наявності конкретної жанрової форми в певний період розвитку літератури. Наприклад, у XVIII столітті уривок буде фрагментом, тоді як за часів О. Пушкіна – поемою. Важливо, що залежно від визначення жанру перебувають функції всіх стилістичних засобів і прийомів, оскільки, за переконанням дослідника, у поемі вони будуть іншими, ніж у тексті уривку [516, с. 255].

Отже, яким чином новела як самостійний твір перетворюється на новелу як сюжетний елемент більшої епічної форми? Відповідь на це запитання пропонує „Теорія літератури” Б. Томашевського [509]. На думку дослідника, процес трансформації новели відбувається шляхом руйнування її

цілісності в результаті відсікання її закінчення, сплутування новелістичних мотивів. Вставні новели концептуально організують різноманітні фрагменти тексту, поєднані рухом авторської думки та як внутрішній елемент роману можуть реалізовувати його ціннісну незавершеність.

Важливий аспект дослідження вставних новел – це аналіз прийомів їх поєднання в романі. Б. Томашевський виокремлює кілька типів такого зв'язку відповідно до специфіки побудови романного тексту. Кожна нова новела або розширює свій тематичний матеріал порівняно з попереднім або змальовує кожну нову пригоду героя, складнішу й важчу за попередню. Романи ступінчастої побудови характеризує помилкова розв'язка, подана в межах новели, система мотивів-таємниць, вступні мотиви, що вимагають новелістичного виконання. Кільцеву побудову характеризує те, що „новела має характер обрамлення, її виклад розтягується на весь роман і до її складу входять епізоди всіх новел, які нерівноправні й непослідовні. Особливість паралельної побудови полягає в тому, що „персонажі групуються на кілька самостійних груп, пов'язаних кожна своєю долею (фабулою). Історія кожної групи, їхні дії, район їхніх дій складають особливий план” для кожної групи. Оповідь ведеться багатопланово: повідомляється про те, що відбувається в іншому плані тощо. Герої одного плану переходять в інший, відбувається постійний обмін персонажами й мотивами, який слугує мотивуванням до переходів в оповіді від одного плану до іншого” [509, с. 249 – 250]. У такий спосіб розповідається одночасно кілька новел, у своєму розвитку пересічних, таких, що схрещуються, а інколи зливаються (за умов об'єднання двох груп дійових осіб в одну), інколи розгалужуються: паралельна побудова зазвичай супроводжується і паралелізмом в долі героїв. Зазвичай доля однієї групи протиставлена тематично іншій групі (наприклад, за контрастом характерів, обставин, розв'язки тощо), одна з паралельних новел відтіняється іншою або увиразнює її зміст. З іншого боку, закінчення новели може увійти до романної оповіді. Ще одним із характерних елементів вставної новели може бути її варіативна розв'язка – закрита або закорінена в тканину основного

романного тексту. Поєднання всіх ознак актуалізується за наявності основних жанротворчих чинників новели. На прикладі „Дивної історії” І. Тургенєва Б. Томашевський диференціює такі ознаки вставної новели: драматизм, анекдотичність, тяжіння до незвичайного, основа – нечувана подія тощо. Учений зауважує: „У давніх поетиках новела як частина цілого повістування мала назву „епізод”, але термін цей уживався переважно в значенні епічної поеми” [509, с. 249].

У такому тексті витримано чітку послідовність подій, збережено тимчасову локалізацію та самостійність сюжетних малюнків. Прискорення темпу, характерне для новели, досягається розчленовуванням оповідання на декілька структурних елементів. Вставна новела має значення в структурі тексту: вона поєднує, підсилює соціальний пафос, надає можливості уникнути широкого епічного розвитку, обов’язкових мотивацій подальших подій у житті героїв й ущільнити розповідь. Б. Томашевський наголошував, що треба чітко розрізнити вживання дефініції „новела” у двох значеннях: новела як самостійний жанр і закінчений твір та новела як відокремлена сюжетна частина в межах романної оповіді. Якщо в межах роману залишаються цілком завершені новели, їх називають вставними. Важливим є висновок Б. Томашевського щодо збереження вставною новелою своїх основних жанротворчих рис. Суттєве значення мають формальні ознаки новели, які склали змістовий компонент за часів виникнення цього жанру [509, с. 249]. Саме в них найвиразніше простежується наявність новелістичного начала, що дає змогу окреслити особливості функціонування новели як підпорядкованої одиниці в романі та процес взаємодії новели й романного тексту. Необхідно не лише об’єднати новели, а й зробити їхнє існування неможливим поза романом, тобто зруйнувати новелістичну цілісність. Це досягається відсіканням фінальної частини новели, сплутуванням мотивів новел (підготовка розв’язки однієї новели відбувається в межах іншої тощо). Водночас науковець зупинився на трансформації новели в жанровому значенні на новелу – літературний

прийом. Подібні зміни на матеріалі збірки „Декамерон” та роману Апулея розглянув В. Шкловський. Безпосередньо у творчій практиці формалістів оголення прийому постає основним жанротвірним принципом, зокрема в епістолярному романі В. Шкловського „Зоо”.

Отже, шляхом такої обробки новела як самостійний твір перетворюється на новелу як сюжетний елемент роману. Ці думки суголосні міркуванням О. Фрейденберг, висловленим у статті „Система літературного сюжету” (1925). Водночас, за всієї багатоаспектності фактів порівняно з відносно стабільними чинниками, їхній комплекс має спільну генетичну основу: „Природа цього явища називається природою його генези. Якість явища визначається його природою [551, с. 217].

Формалістичне розуміння зв'язків матеріалу, літературного прийому та поняття словесної конструкції набуло нових смислових акцентів у відомій поетиці виразності О. Жолковського та Ю. Щеглова [177]. М. Сапаров наголошує на оновленні тріади ОПОЯЗу в такій варіації: „тема – прийоми виразності – текст”. У „Поетиці виразності” важливим з методологічних позицій є міркування щодо обробки тематичних елементів засобами виразності. „Найважливіший аспект опису як цілісних художніх структур, так і окремих мотивів і конструкцій – зазначення того кола текстів, яким вони відповідають. З цим пов'язане й інше суттєве питання, чи несуть розглянуті одиниці змістові функції, конкретизуючи ті чи інші тематичні елементи (наприклад, важливі для автора ціннісні настанови), чи відіграють суто виражальну роль” [177, с. 122]. М. Сапаров наголошує, що в „Поетиці...” категорія поетичного світу враховує ці два чинники й постає як система інваріантних мотивів, ієрархічно пов'язаних між собою відношеннями виразності [441, с. 202]. У межах не тільки індивідуальних поетичних систем, а й літературних шкіл виражальні конструкції можуть набувати чітко фіксованого місця та конкретних тематичних функцій, специфічних для цього поетичного світу [177, с. 122]. В. Ерліх так узагальнив формалістичні погляди на жанр і прийом: „Метод підходу до окремих творів

літератури, який використовували Ейхенбаум і Шкловський, був розповсюджений ними і на літературні жанри загалом. Для Ейхенбаума, Шкловського і Томашевського жанр передусім є архітектурним принципом, „групуванням прийомів побудови” [610, с. 246].

Таким чином, у працях, близьких до формалізму, наявні продуктивні для подальшої розробки проблеми міркування, що увиразнюють розуміння вставної новели як композиційного прийому та жанрової форми, як фрагменту та твору, факту та чинника. Саме в них найвиразніше простежується наявність новелістичного начала, що дозволяє висвітлити не тільки особливості функціонування новели в ролі підпорядкованої одиниці в романі, а й процес взаємодії новелістичної та романної форм. С. Великовський, спираючись на праці Ж. П. Сартра, наголошує, що будь-який прийом постає носієм смислу [81, с. 252]. У сучасному розумінні, зокрема в потрактуванні Г. Клочека, „прийом – елемент поетикальної системи, тобто далі неподільна одиниця, здатна до самостійного здійснення певної художньої функції. Прийоми бувають різними як за характером виконуваної функції, так і за „матеріалом”, з якого вони «зроблені» [228, с. 5]. Дослідник наголошує на тому, що „за характером своїх функцій, а саме за способом генерування художнього смислу, прийоми групуються в певні системно організовані єдності, підсистеми (підсистеми) стосовно всієї поетикальної системи твору” [228, с. 5]. Водночас Г. Клочек зауважує: „Уведення до складу поетики змістового компонента не розв’язує проблему повністю – треба зрозуміти, що йдеться все-таки про змістові прийоми, отже, і тут «техніка»” [228, с. 6].

Отже, по-перше, новела як самостійний жанр є завершеним твором. По-друге, в межах роману це – тільки відносно відокремлена сюжетна частка твору, що може не мати закінченості. Проте навіть перебуваючи в межах романної форми, вона зберігає свої основні жанротворчі риси.

1.3 Інкорпорований текст: між пам'яттю новелістичного жанру та сюжетним прийомом

Специфіка структурних зв'язків у межах романної та повістєвої форм пов'язана з характеристикою особливостей новели як жанру. Н. Копистянська зауважує: „Жанротворчими є і змістовні компоненти, і формальні у їх взаємодії та їх взаємозумовленості, що виникають у кожному жанрі по-своєму. Характер цього зв'язку, який склався історично, є тим головним, що визначає жанр і його відмінності від інших жанрів. Тобто це не комбінація елементів змісту і форми, не статичний їх набір чи склад, не механічне їх поєднання, не „накладання одного на інше” , не „наповнення старої форми новим змістом”, а органічне взаємопроникнення їх і взаємопідпорядкування, динамічна співвіднесеність та інтеграція” [238, с. 18].

„Пам'ять жанру”, окреслена М. Бахтіним, виявляє важливе протиріччя літературного жанру. За твердженням М. Уртминцевої, з одного боку, завдяки постійному відтворенню структурного інваріанта в різних творах зберігається єдина смислова основа жанру, з іншого – завдяки постійним варіаціям цієї структури відбувається оновлення смислу [524, с. 188]. М. Гіршман зауважує, що „жанр визначає об'єктивно існуючу традицію, тип й аспект відтворення світу в літературному творі. Якщо метод виявляє нову творчу концепцію авторської свідомості, то жанр конкретизує досвід попереднього історичного розвитку – „пам'ять мистецтва” [102, с. 105]. Як зазначає Г. Поспелов, „жанри – це явище, що історично повторюється в різні епохи, у розвитку різних національних літератур, у різних напрямках однієї епохи національно-літературного розвитку. Інакше кажучи, жанри – явище не історично конкретне, а типологічне” [400, с. 155]. Важливі думки щодо діалектики замкненості й відкритості жанру висловив С. Аверинцев [1, с. 191

– 219]. Ідеться про властивості „матриці жанру”, яка, у потрактуванні М. Ткачука, акцентує не тільки на моделі жанру, а й на його смислових домінантах. Дослідник зазначає: „Матриця жанру – це глибинна змістова структура, своєрідний код для узагальнень про сам жанр твору. Вона проявляється і на рівні сюжетобудування, композиції, системи образів, і на рівні змісту...” [503, с. 9]. Таким чином, новела в структурі художнього твору постає як жанрова матриця (Б. Іванюк, М. Ткачук), вияв „пам’яті жанру”, окресленої М. Бахтінім.

Т. Бовсунівська зауважує, що жанрова пам’ять пов’язує минуле жанру з його сьогоденням і майбутнім і є найважливішою пізнавальною функцією. „Мнемотехніка жанру, – пише дослідниця, – відновлює образи окремих предметів, дій і процесів, відчуттів, емоцій, міркувань, сприйнятих у минулому як характерні ознаки даного жанру, що разом становить минулий жанрологічний досвід людини, зміст жанру, мнемосхему жанру, що пам’ятається та обертається у лабіринтах культуротворення” [49, с. 81 – 82]. За словами Т. Бовсунівської, жанр постає своєрідною експериментальною лабораторією „мнемотичних практик, де канонічна схема жанру існує як „пам’ятка” для новоутворених його форм” [49, с. 84]. Отже, за переконанням дослідниці, жанр повинен „впізнаватися в системі культури, а значить, повинен мати мнемотичні властивості, за якими й можливе реконструювання його укоріненості в систему літературних парадигм” [49, с. 84]. Окрім того, Г. Клочек наголошує, що „структурування позначуваного змісту, розкладання його на складники виступає ефективним способом його експлікації, виведення з ентропійного стану та надання йому певної визначеності. Так термінологічні словосполучення втрачають свою анархічну „свободу” і набувають наукового сенсу” [229, с. 9].

Дослідження новели в структурі художнього твору у мнемотичному вимірі націлює на висвітлення теорії та історії новелістики. Інтенсивний розвиток жанрів малої прози на межі XIX – XX ст. сприяв появі численних літературно-критичних і теоретико-літературних студій, автори яких

намагалися осмислити новий мистецький факт. На цей час припадає й становлення досліджень із теорії новели. Важливе значення для подальшого розуміння структурних особливостей та жанрових варіацій новели мали праці І. Франка „З останніх десятиліть ХІХ віку” та „Із секретів поетичної творчості”. Саме з цими науковими спостереженнями над новонародженими художніми явищами пов’язані системні дослідження жанрової специфіки та історії новели в Україні. Різностильовий характер української новелістики дав змогу І. Франкові не проводити чіткої межі між жанровими різновидами малої прози [547, т. 31, с. 524 – 525]. Водночас учений пропонує дефініцію поняття новели на основі не тільки виокремлення змістових доміант, а й визначення формальних чинників: „Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. У новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою” [547, с. 524]. Теоретичне обґрунтування специфіки новелістичного пуанту подано в трактаті І. Франка „Із секретів поетичної творчості” (1898) [547, т. 31].

Подальші спостереження над жанровою природою новели містяться в розвідках О. Дорошкевича, М. Йогансена, О. Полторацького, В. Коряка, О. Білецького, Ф. Якубовського та інших дослідників. Ці студії мають різний ступінь теоретичної та практичної значущості, приміром, М. Наєнко зазначає: „Що ж стосується міркувань про новелістику В. Коряка, то вони в більшості випадків були пройняті духом вульгарного соціологізму” [339, с. 146 – 147]. Серед праць українських дослідників першої половини ХХ ст. багатоплановістю осмисленого художнього матеріалу вирізняються роботи Г. Майфета та Ю. Мартича. Теоретик новели В. Фащенко звернув увагу на те, що в 60-ті роки з’явилася низка проблемних статей у зв’язку з піднесенням жанру новели. Сам дослідник детально аналізує творчість

українських письменників у роботах „Новела і новелісти” (1968) та „Із студій про новелу” (1971). І. Денисюк зазначає: „Немає однастайності серед теоретиків літератури відносно того змісту, який вони вкладають у термін „новела”. Якщо Л. Тимофєєв, Н. Тарасенко, Г. Сидоренко вважають його лише синонімом – без будь-якого додаткового відтінку – до слова „оповідання”, то В. Сорокін, П. Волинський, М. Матвійчук за те, щоб визнати новелу як жанровий різновид малої прози” [148, с. 92 – 99]. Вагомий внесок у вивчення новелістики зламу століть здійснено І. Денисюком та В. Фащенком. У центрі уваги дослідників перебували питання оновлення новели порубіжжя ХІХ – ХХ ст.: поглиблення психологізації малої прози означеного періоду; зміна деяких жанрових особливостей малих епічних форм; диференціація в межах новелістичного жанру; засвоєння літературою засобів образотворення з інших видів мистецтв. Окрім того, праці В. Фащенка збагатили теорію новели розробкою питань мікро- і макроструктури новелістичної композиції, у свою чергу І. Денисюк зосередився на жанрово-структурних типах новели, виявленні стильових домінант творчості новелістів. І. Денисюк бере до уваги метафоричне визначення В. Фащенка, за яким „новела – це відкриття цілого світу в „зосереджуючій миті” [535], наголошує саме на композиційній свободі фрагментарної прози [148, с. 96]. Під новелою літературознавець розуміє найкоротший вид прози з асиметричною композицією, яка підкреслює, увипуклює одну подію, конфлікт, картину, відтінок життя, охоплений одним переживанням: „Твір, який в одному характерному фрагменті людської долі чи в настрої хвилини в стислій, сконденсованій формі розкриває нову сторінку сутності людини” [148, с. 97].

У своєрідному ракурсі висвітлював питання новелістики Л. Виготський, надаючи в парадигмі „текст – читач – автор” перевагу читачеві [91, с. 140 – 156]. Дослідник зосереджується на двох ключових поняттях, які окреслюють структуру новели – матеріалі та формі, розглядає текст на структурно-морфологічному, герменевтичному та екзистенційному

рівнях, проте структуру новели пов'язує з викладом реальних подій, а не притаманними новелі діями актантів та їх комунікаціями.

Провідною тенденцією сучасної зарубіжної теорії новели є дослідження співвідношень жанрових ознак романної та новелістичної форм, вивчення новели як жанрового різновиду так званого „короткого оповідання”. Як відомо, у потрактуванні Й.-В. Гете, новела – це здійснена нечувана подія.

У „Словнику літературних термінів”, укладеному Серотвінським, зазначено, що новела – це „короткий епічний твір із компактною фабульною конструкцією, що наближена до драматичної, із перевагою динамічних мотивів, зазвичай дією єдиного спрямування, чітко позначеною позицією розповідача й сильним акцентом на закінченні, що містить пуант (тематичні й композиційні різновиди новел такі ж, як і в романі, і називаються аналогічно)” [637, с. 170]. Довідник, укладений Г. фон Вілпертом, містить розуміння новели як короткого віршованого або частіше прозового оповідання про нове, нечуване. Однак, на противагу казці, у ній подано окремий випадок з єдиним конфліктом у стислій, прямолінійно спрямованій до мети і замкненій у собі формі за майже об'єктивного стилю повідомлення без втручання розповідача, без епічної широти й зображення характерів, притаманних роману [641, с. 629].

У літературознавчому обігу британських дослідників малих жанрів перебувають поняття *novella*, *tale*, *story*, *short story*, *long short story*, які не вирізняються точністю дефініцій. О. Бурцев стверджує, що в англійському літературознавстві залишаються проблемними стабільні та загальноприйняті визначення цих понять: „Сучасні літературознавці прямо говорять про „зневагу” критики до „короткого оповідання”, про „незрілість” його теорії” [71, с. 18]. У роботі Х. Батеса жанрові *short story* надано позаісторичний статус, оскільки це поняття, на переконання дослідника, охоплює біблійні оповіді, міфи та легенди [626]. Натомість А. Коллінз вважає так зване „коротке оповідання” відносно молодого жанровою формою, що виникла в

XIX ст. [628]. Аналогічної думки дотримується Ю. Ковальов [232, с. 498]. В англо-американському літературознавстві сучасне поняття short story апелює не стільки до оповідного чинника, скільки до формальних показників [71; 72; 372; 626; 628; 640].

„Словник літературознавчих термінів” В. Лесина й О. Пулинця визначає новелу як „...невеличкий розповідний твір про якусь незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом” [271, с. 244]. Звернено увагу на те, що персонажами новели, яких найчастіше один чи двоє, є люди переважно цілком сформовані, що потрапили в складні життєві обставини. „Дія в творі напружена, драматична. Велику увагу автор новели приділяє показу не зовнішніх подій, а переживань і настроїв персонажа. Новелі властивий лаконізм, економність і влучність художніх засобів” [271, с. 244]. Далі згадано (як цикл „оповідок”) „Декамерона” Боккаччо, подано погляди Гете, на думку якого, в розвитку події в новелі мав бути раптовий поворот і несподівана чи навіть анекдотична розв’язка [271, с. 244]. „Поетичний словник” О. Квятковського визначає новелу як жанр розповідної літератури, невелике оповідання, яке відрізняється від звичайного оповідання оригінальністю („новиною”), гостротою сюжетної побудови, чітко окресленою композицією в розташуванні матеріалу, загостреністю лексичної форми й несподіваним закінченням [221, с. 244]. Цікаво, що з віршованих новел автор називає такі твори: „Граф Нулін” О. Пушкіна, „Гамбовська казначейша” М. Лермонтова та „Анна Снегіна” С. Єсеніна [221, с. 374]. В. Гоффеншефер писав: „Питання новели – це питання сюжетної схеми”: цю „аксіому” ви можете почути навіть від людей, які ніколи не були формалістами” [118, с. 35]. Літературознавець нагадує, що „новела – це літературний жанр, а не канонічна тверда форма, що визначає побудову твору” [118, с. 38]. Водночас В. Гоффеншефер наголошує: „Ми не можемо і не повинні протиставляти формалістичній поетиці свої канони новелістичної побудови. Теорією новели є для нас історія новели” [118, с. 39].

В „Енциклопедії українознавства” термінові „новела” відведено лише півсторінки, проте варто погодитися з І. Качуровським щодо суттєвих позитивних рис цієї глоси. По-перше, серед українських новелістів згадано В. Винниченка, по-друге, зроблено слушну заувагу щодо вживання терміна „новела” в невідповідному значенні („...в укр. сов. літературі термін Н. набув широкого вжитку з поширенням і на оповідання, що призводить до затирання різниці між цими двома жанрами”) і, по-третє, подано імена українських дослідників новели [164]. „Однак, – підсумовує І. Качуровський, – нотатка повторює традиційні нісенітниці, боцїмто новеля виникла в Італії та нібито еспанська новеля розвивалася під впливом Боккаччо, хоча віршовані новелі Конрада з Вюрцбургу та анонімні прозові ісландські постали ще в XIII віці, а Еспанія мала власну новелю значно раніш од Боккаччо” [220, с. 151].

Натомість І. Качуровський відзначає, що словникова стаття „Літературознавчому словнику-довіднику” 1997 року належить до кращих, хоча, звісно, теж не може претендувати на всеохопність [220, с. 151 – 152]. У виданні новелою названо „невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вимальованою дією. Новелі властивий лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів. Серед різновидів епічного жанру новела вирізняється усталеною конструкцією. До композиційних канонів новели належать: наявність чіткої та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним осередком (переламний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів і т. д.), перевага сюжетної однолінійності, зведення до мінімуму кількості персонажів” [282, с. 510]. Зазначено, що сюжет новели простий, надзвичайно динамічний, містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки.

О. Сулима-Блохина зупиняється на зв'язках і відмінностях між новелою та казкою, новелою та анекдотом [479]. Проте можна було, на думку І. Качуровського, докладніше розгорнути зіставлення новели з притчею: адже в суфійських притчах, як і в жанрово споріднених з ними буддійських

джатаках, часом вистачає відкинути авторське моралізування, щоб залишилася новела – в чистому вигляді. І. Качуровський нагадує, що термін „новела”, який означає „новина”, – давнього італійського походження: „Не знаємо, коли виник цей термін, але збірник „Новеліно, або Сто древніх повістей” виник десь на межі XII – XIV ст. Це короткі епізоди – цікаві випадки, часом пов’язані з якимись конкретними людьми, часом базовані і на так званих „мандрівних сюжетах”, як от сюжет про три персні, використаний пізніше Лессінгом у драмі „Натан Мудрий” [220, с. 158].

Проте, якщо роботи В. Фащенко та І. Денисюка відомі й популярні серед сучасних літературознавців, то студії Г. Майфета, Ю. Мартича, створені в першій половині XX ст., а також розвідки теоретиків новели з української діаспори іноді залишаються на маргінесі новелістичних студій. Винятком є праці М. Наєнка [338; 339] та В. Фащенко [533; 534; 535], в яких подано критичний аналіз поглядів на новелу Г. Майфета, Ю. Мартича, М. Йогансена, а також інших дослідників. „Г. Майфет залишився непослідовним у розумінні поняття „фабула”, у критиці формалізму і, зовсім обійшовши питання традицій української новели, все ж зумів розробити більш-менш сумлінно ряд питань композиції, дослідити подійне та образне мотивування в новелістичному творі”, – узагальнив М. Наєнко [339, с. 146]. Відмінності між новелістичною та романною формами Ю. Мартич висвітлює через особливості розвитку сюжету, адже в новелі розкривається тема на одному різкому й раптовому повороті в лінії сюжету, одна гостра типова ситуація освітлює новелістичний образ, тоді як роман має у своєму розпорядженні цілий механізм, багатий арсенал засобів для розкриття образу, один кульмінаційний момент стає організуючим центром оповідання [308, с. 46]. Як і Г. Майфет, Ю. Мартич торкається питання сутності новелістичної композиції: „В новелі, в основі якої лежить одна центральна подія, навалює вперед розвиток сюжету. Вона своєю конструкцією близька до драми, що також будується на розгортанні єдиної теми” [308, с. 47]. Автор дискутує з прихильниками сталого формулювання новелістичних законів,

адже „деякі теоретики новели вважають несподіваність у завершенні сюжету за обов'язкову для новели. Вони твердять, що жанр новели характеризує саме наявність оцієї несподіваної розв'язки. І без цього принципового моменту художній твір нібито не стає новелою. Хибність цього твердження – в його метафізичності. Новела, як і кожний літературний жанр, завжди в русі, в розвиткові, і закони її поетики не завжди увічнені” [308, с. 154]. Головний герой відомих сюжетних схем має переважно простий, неускладнений характер, що допомагає авторам збудувати зовнішньо-міцний авантюрний сюжет: схематичний спрощений герой дозволяє нанизувати найнеймовірніші вчинки. Отже, на думку Ю. Мартича, гостра сюжетність не обов'язкова для новели, оскільки „це завершення новели, її клімакс, її кінцівка – сподівана. Далі йде „nachgeschichte” – коротке повідомлення про дальші події, які вже до основного розгортання сюжету нічого не додають і більше потрібні для перспективності новели” [308, с. 181]. Таким чином, будь-які намагання виявити незламні правила, як-от: сюжетна гострота, несподіване завершення, перенесення центру ваги під кінець, обов'язкова єдність місця і часу дії тощо не витримували, на думку дослідника, критики [308, с. 189].

В електронній версії словника з літературознавства П. Ніколаєва зазначено, що під словом „новела” на ранніх стадіях розвитку жанру мався на увазі роман. Потім новела припинила бути твором значного обсягу й перейшла до розряду „малих епопей”. У новітню епоху новела практично не відрізняється від оповідання. Різниця полягає лише в побудові сюжетів. У новелі розвиток сюжету має розв'язку, як правило, цілком несподівану для читача, і не відразу можна схопити логіку цієї розв'язки, вона завжди присутня в справжній новелі [343].

Як відомо, новела – відносно короткий прозовий твір малої оповідної форми з сюжетно-фабульною конструкцією, що відзначається динамізмом. Для новели характерний оповідний нейтральний стиль, що відтворює багатогранність стихії приватного життя. Часто дія новели розгортається в повсякденному житті, але сюжет тяжіє до незвичайності. На відміну від

романної форми, новела не має епічної широти й докладного окреслення характерів.

Виходячи з досліджень теоретика новели І. Виноградова, можна визначити „абстраговану властивість” новелістичного змісту. Орієнтуючись на „живий” матеріал, новела занотовує „...у гострих і виразних формах те, що „сталося”, те, що вразило, зупинило увагу...” [88, с. 19]. Доречно зауважити, що, за І. Виноградим, специфіка новелістичної стислості обумовлюється не зовнішньою обмеженістю матеріалу (кількістю персонажів чи подій, обсягом охопленого часу та простору), а самим „способом розкриття дійсності” [88, с. 19 – 20]. Е. Шубін наголошує на новелістичності змісту [600, с. 9]. Цієї ж думки дотримується й О. Александров [7, с. 9].

В. Звinyaцьковський, заглиблюючись у причини вживання поняття „новела” щодо твору М. Коцюбинського „У грішний світ” здійснив цікаві спостереження на предмет ступеня вияву новизни в змісті та формі цього твору. Аналізуючи текст, дослідник дійшов висновку, що критерій новизни стосується тут не стільки змісту, скільки саме форми, що і визначило в цьому випадку жанрову належність твору [192, с. 16 – 20]. Внутрішня жанрова типологія новели характеризується низкою сталих ознак, що сприймаються в їхній єдності.

Однією з найважливіших жанровизначальних ознак новели, що безпосередньо пов’язується зі структурою, є її стислість. Новела – це подія в її чистій, ніби аж оголеній сутності, що, за словами М. Моклиці, „зосереджується на кістяку подій, а тому її описовість завжди стисла, лаконічна, виразна, експресивна. Вона відсікає все зайве (у тому числі і персонажів, які не мають безпосереднього стосунку до події)” [327, с. 121]. На думку Є. Мелетинського, новела, на відміну від оповідання та повісті, відрізняється „високою мірою структурованості”, що дозволяє „на мінімумі площі виразити максимум змісту” [317, с. 246].

Художня практика письменників-новелістів засвідчує як дифузію, так і певну асиміляцію жанрів і дозволяє говорити про зміни новелістичного

тексту в структурі повістєвої або романної форм. І Г. Майфет, і Ю. Мартич зупинилися на питанні новелістичної самостійності складників окремих творів. Ю. Мартич згадує романи Панаса Мирного „Лихо давнє і сьогочаснє” та „Повія”, цитуючи слова автора: „Кожну частину маю надію виготовити так, щоб всяка мала свою самостійність і цінність” [308, с. 35]. Дослідник послуговується терміном французьких теоретиків „роман із висувними скриньками”, характеризує композиційну специфіку творів „Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панаса Мирного та І. Білика, „Історія радості” І. Ле [308, с. 195]. За Ю. Мартичем, „внутрішній рух у новелі підпорядкований законам драми” [308, с. 77]. Дослідник наводить приклад трансформації монологічної частини драматичного твору на новелу: „Монолог у п’єсі Корнійчука виростає в новелу – не вставну, не відірвану від п’єси, а міцно пов’язану з розгортанням сюжету” [308, с. 192]. „Мета цих монологів-новел – не зняти конфлікти, не пом’якшити сутичку, не пригасити гнів. Їх мета – скерувати конфлікт на вірний шлях, на прикладах інших подій, що безпосередньо не стосуються даної ситуації, показати, як треба зрозуміти і розв’язати питання”, – узагальнює Ю. Мартич [308, с. 193].

У роботах літературознавців української діаспори наявні спроби типологічного дослідження новели на основі аналізу окремих внутрішніх жанрових модифікацій. А. Юриняк у студії „Літературні жанри малої форми” взагалі не виокремлює новели, а вважає її одним із різновидів оповідання: „Оповідання новелістичного типу прикметні несподіваними поворотами („зламами”) сюжетної дії, яка після кожного такого „зламу” дістає інший, відмінний напрям розвитку, часто-густо протилежний до попередньої” [614, с. 17]. До групи новели, за І. Качуровським, належить анекдот, новеламініатюра, власне новела. Звертаємо особливу увагу на твердження І. Качуровського, що розв’язка новели не обов’язково мусить бути вчинком або дією: дуже часто вона дається в словесному плані – у формі репліки, дотепу, каламбуру [220, с. 169 – 170]. Однією з головних ознак новелістичності твору цілком слушно вважається детально розроблений і

чітко накреслений сюжет [220, с. 171]. О. Сулима-Блохина зупинилася не тільки на проблемах походження новели та її зв'язків з іншими жанрами малої форми, а й розглядає поширене серед російських формалістів питання перетворення власне новели на композиційний прийом у межах романної форми.

Проблемам новелістики присвячена низка літературознавчих досліджень, виконаних на межі ХХ – ХХІ ст. Аналіз генетико-контактних зв'язків та типологічних паралелей визначив зміст робіт Н. Ільїної „Олдос Хакслі й англійська новела 1920-х років” (Ленінград, 1987), Н. Ніколаєнко „Романтична новела Н. Готорна в жанровій системі російської літератури: проблеми рецепції” (Томськ, 2007), Абу Хейф Абдалли „Сучасна арабська новела і захід: (Про становлення літературної традиції)” (Москва, 1991), Б. Ерматова „Французька реалістична новела ХІХ ст. в перекладі узбецькою мовою” (Ташкент, 1991). Серед праць, що розкривають функціонування новели в окремих літературах та індивідуальних жанрових системах, – дослідження А. Матижевої „Новела й оповідання в адигейській літературі 20-х – 90-х рр. ХХ ст.” (Майкоп, 2008), В. Новикова „Фантастична новела Рея Бредбері” (Нижній Новгород, 1992), М. Ерштейн „«Межова» новела У. Г. Сімса” (Уфа, 2005), Абу Ріш Кассем Алії „Стилістична роль місця дії в сучасній палестинській новелі: 1948 – 1995 (Санкт-Петербург, 2004), О. Калениченко „Долі малих жанрів у російській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Святочні й великодні оповідання, модерністська новела” (Волгоград, 2000), Ю. Карпова „Новела „Трагедія Калдези” Жуана Руїса де Корельї як відображення особливостей мовної парадигми раннього Відродження в Каталонії” (Москва, 2004), О. Соловйової „Суданська новела 50 – 70-х років ХХ ст.” (Москва, 1988) та інші. Глибина висновків та значущість теоретичних узагальнень притаманні докторським дисертаціям М. Бента „Німецька романтична новела: Генезис. Еволюція. Типологія” (Москва, 1988) та А. Корнієнко „Теорія тексту малих художніх форм: французька новела другої половини ХХ століття” (Москва, 2001). Частково

специфіці історичної поетики новели та проблемі внутрішніх жанрових перетворень присвячено розвідки російських дослідників А. Есалнек, Н. Михальської, Л. Дудова, В. Пестерева, Н. Владімірової та інших.

Поліжанровий характер текстів у текстах логічно націлює дослідників на студії, виконані в аспекті інтермедіального дискурсу. Так, у роботі В. Рогожникової „Моцарт у дзеркалі часу: текст у тексті: до проблеми інтерпретації „чужого слова” в музиці (Москва, 2008) ці питання висвітлюються в контексті мистецтвознавчої проблематики. Дослідниця розглядає різні типи інтертекстуальних відношень, що втілилися в різноманітних способах „спілкування” із запозиченим матеріалом. Філолог І. Михалева обирає мовознавчий аспект дослідження в дисертації „Текст у тексті: психолінгвістичний аналіз” (Москва, 1989). У потрактуванні О. Бразговської текст культури постає як складна система міжтекстової взаємодії, досліджена з позицій логіко-семіотичного аналізу [62].

Значуща ознака новели порубіжжя ХІХ – ХХ ст. – модерність – у 90-х рр. ХХ ст. стала предметом фахових зацікавлень В. Агеєвої, Т. Гундорової, Ю. Кузнецова, С. Павличко, Н. Шумило та інших учених. Дослідження цих авторів репрезентували якісно новий погляд на модернізм, основою якого стали філософсько-естетичні принципи пізнання світу. Щодо сучасного стану теорії новели, то тут можна відзначити окремі аспекти праць К. Дуба, Л. Кавун, О. Колінько, В. Марка, Н. Науменко, О. Юрчук та інших дослідників. Якщо І. Денисюк обрав чинник наявності / відсутності дії героя в зовнішньо-обставинному світі та відтворення його внутрішньо-почуттєвої сфери, то М. Пашенко та М. Васильєва виокремлюють структурно-метафоричні типи творів, які розрізняються за видами тропових сполук (новела-метафора, новела-порівняння, новела-алегорія) [76]. Етапною в дослідженні української новелістики стала робота М. Пашенка „Метафорична природа новели: (структура, рецепція, концептуалізація)” (2009), де автор продовжив дослідження новелістичної романістики [373].

У праці „Історична поетика новели” Є. Мелетинський зауважує, що розглядатиме тільки прозову новелу (за винятком окремих згадок про фаблію), проте найцікавіша проблематика віршованої новели ще чекає на свого дослідника [317, с. 7]. Новелістичний характер лірики А. Ахматової та Я. Полонського відзначав ще Б. Ейхенбаум. Ужиту дослідником дефініцію „лірична новела” обрав предметом наукових пошуків О. Зирянов, посилаючись на спорадичні згадки про ліричну новелу в роботах Л. Гінзбург П. Громова, Б. Кормана, П. Бухаркіна та інших науковців, наголошуючи на необхідності розмежування форм ліричної новели та драматизованого монологу, новели та „роману-лірики”: „Культивуючи вільні форми художнього мислення, вже не скуті суворими жанровими канонами, новела дає змогу подати історію інтимних почуттів і потаємних зрушень людського серця в тісному зв'язку з суперечностями реального буття. Завдяки цьому вона стає одним із найбільш універсальних і пластичних жанрів, здатних на живу і творчу взаємодію з реальністю історико-літературного процесу, яка постійно змінюється” [19, с. 90]. Саме в жанровому полі новели, за твердженням О. Зирянова, виокремлені компоненти сюжетно-композиційної структури (драматичні перипетії, поворотні пункти, прийом пуантування) отримують системно-функціональне пояснення) [197, с. 77 – 90]. Новелістичному жанру, – стверджує О. Зирянов, – відводять місце на периферії ліричної творчості: вважається, що цей жанр презентує лірику на рівні гібридних, **прозаїзованих** структур [197, с. 90]. Проблемність ситуації влучно окреслив Ц. Тодоров: „У суспільстві повторюваність певних дискурсивних властивостей набуває інституційности, а індивідуальні тексти продукуються і сприймаються відносно норми, яку становить така кодифікація. Жанр – літературний чи ні – є не чим іншим як цією кодифікацією дискурсивних властивостей” [506, с. 25 – 28]. „Пам'ять жанру”, виокремлена М. Бахтіним, несподівано (навіть сама для себе) виявляє нові модуси, презентуючи вставну новелу то в ролі художнього прийому, то в статусі жанру (приміром, колаж, вставний жанр видіння, емблематична

поема тощо). Одним із критеріїв диференціації за принципом „жанр” / „літературний прийом” є принцип доцільності структурування художнього матеріалу, методологічно закріплений теоретиками композиції.

1.4 Телеологічні аспекти новелістичної композиції

Телеологічний науковий підхід сприймається як спосіб розуміння та пояснення явищ об’єктивного світу й людської діяльності, за яким важливу, навіть вирішальну роль мають поняття мети, функції та значення [541, с. 854]. Відповідно телеологізм – це наукові концепції та картини світу, які визнають загальний характер цільової детермінації всіх процесів та явищ. Т. Адорно писав: „Годі приховувати, що навіть у принципі конструкції, в розкладі матеріалів та елементів в їхньому підпорядкуванні накинутій єдності, знову вичаровується щось гладеньке, гармонійне, суто логічне, що прагне утвердитися як ідеологія” [6, с. 83]. На думку дослідника, „в монаді художнього твору конструкція – її повноваження обмежені – є представником логіки та казуальності, перенесених до художнього твору з царини об’єктивного пізнання” [6, с. 83]. Одним з основоположників телеологічного наукового підходу вважають Арістотеля, який, за словами Т. Міллер, поєднав у своєму слововживанні в „Поетиці” „вірогідне” (ейкос) з „необхідним”, тим самим надавши поняттю вірогідного конотативного значення неминучого причинного зв’язку [319, с. 5]. О. Шалигіна відзначає, що П. Рікер, ґрунтуючись на телеологічному характері міметичного синтезу, надає арістотелівській теорії композиції (або мистецтва створення інтриги) онтологічного значення. У його розумінні конфігурація (композиція)

повинна розглядатися не як структура, з якої вилучений час, а як діяльність у часі, спрямована на структурування [577].

Мета цього підрозділу – проаналізувати особливості новелістичної композиції в телеологічному аспекті й зупинитися на дефініції поняття „пуант” у літературознавстві початку ХХ ст., подальшій розробці цього питання. Увагу привертає проблематика досліджень із теорії новели, а також сучасне розуміння новелістичної композиції. Історіографічним матеріалом для роздумів обрано концептуальні положення, сформульовані О. Скафтимовим, праці І. Франка „З останніх десятиліть ХІХ віку”, „Із секретів поетичної творчості”, М. Петровського „Морфологія новели” та М. Кенігсберга „Про мистецтво новели (нотатки)”. Важливі міркування щодо композиційної організації епічного твору містяться у працях О. Кирпичникова та І. Франка. Основні положення аналітичного підходу до „встановлення складу твору” були сформульовані О. Скафтимовим ще 1924 року. Для формалістів поняття художнього прийому постає передусім як телеологічне, оскільки передбачає відбір матеріалу відповідно до художнього завдання. Підпорядкування художньому завданню в будь-якому мистецтві і є тією мотивацією, котра слугує виправданням прийому. О. Скафтимов вважав, що „початковий крок пізнання речі не є питання про початок самої речі. Перш ніж запитувати: чому? – треба поставити питання: що? З’ясуванню генези повинен передувати статичний розгляд досліджуваного явища, тобто встановлення його прикмет і ознак самих по собі, як вони виявлені в самому перебуванні досліджуваного факту” [452, с. 23]. Теоретичне знання, за О. Скафтимовим, передбачає розгляд предмета в його внутрішньому конститутивному значенні, натомість історичний розгляд полягає у висвітленні предмета в процесі його становлення. Відповідно теоретичний розгляд передбачає висвітлення доцільного зв’язку складових елементів предмета, натомість історичне знання – знання його головних чинників [452, с. 24]. Ці ідеї О. Скафтимов виклав у вигляді системи вихідних положень, що уточнюють зв’язок історико-літературних і теоретико-літературних

досліджень. По-перше, учений наголошує на необхідності й невідворотності елементів теоретичного розгляду в історії літератури; по-друге, історичних прийомів, вироблених із метою вивчення генези, виявляється недостатньо для розв'язання проблеми „внутрішнього впізнавання об'єкта вивчення”; по-третє, основними питаннями історико-літературних студій є питання генетичні; по-четверте, „теоретичний стаціонарний розгляд художніх творів для історії літератури має значення лише як встановлення фактів, з якими вона потім уходить у галузь власних генетичних задач”; по-п'яте, „у межах генетичних побудов історія літератури утилізує історичні прийоми вивчення в усій повноті (вивчення біографії, найближчого доквілля, спільних умов відповідної доби тощо), оскільки вони виявляються потрібними для причинної психологічної інтерпретації твору” [452, с. 39 – 40]. Для теоретика композиції важливим є висвітлення ідейно-художньої вмотивованості певної структурної організації твору. За його переконанням, „організуючі домінанти можуть виявитися і в смислі, і у формі, і головна формотворча сила може коливатися між ідейно-психологічним смислом твору та його формальною структурою” [452, с. 134]. Отже, зусилля дослідника мають бути спрямованими на аналіз співвідношення смислового змісту й формальної побудови як питань внутрішньої телеології, які „можуть вважатися поясненими, якщо відчутно і розкрито завдання всіх <...> компонентів твору” [452, с. 134].

Через єдність художнього завдання окремі прийоми стають чинниками стилю – як внутрішньо пов'язаної, взаємозумовленої системи образотворчих засобів (І. Піксанов). Б. Ейхенбаум зауважує, розвиваючи думку В. Жирмунського, що „...поетика будується на основі телеологічного принципу й тому виходить з поняття прийому” [606, с. 14]. Пов'язуючи принципи поетичної телеології з дискусіями учасників ОПОЯЗу та московського лінгвістичного гуртка, І. Піксанов зазначав, що і формулу, і метод телеології необхідно ускладнити й поглибити [383, с. 105]. „Визнається, що художні засоби підпорядковуються поетом художньому

завданню, яке здійснюється художнім прийомом або стилем. Поняття прийому визнається поняттям телеологічним. Таким чином, – узагальнив дослідник, – для поезики окрім дескрипції та класифікації, є третє завдання: виявити внутрішню телеологію або мотивацію поетичних засобів та їх кінцевого результату, поетичного твору” [383, с. 103].

Віднайти підґрунтя „для об’єктивної, методологічно організованої інтерпретації закладеного у твір тематичного змісту і тим досягнути найповнішої можливості перевірки меж заперечності або незаперечності окремих спостережень та загальних висновків коментаторів” дозволяє телеологічний принцип аналізу композиції художнього твору [452, с. 136].

У дослідженні структуротвірної ролі новели актуалізується телеологія фрагментарної організації аналізованих творів.

„Зрозуміло, що мотивація і телеологія художніх засобів і прийомів надійніше і повніше розкривається в текстуальній і творчій історії твору, – у цих складних пошуках досконалої, завершеної форми”, – писав О. Скафтимов [452, с. 104]. Прихильники телеологічної теорії композиції зацентровують на тому, що „організуючі домінанти можуть виявитися і в смислі, і в формі, і головна формотворча сила може коливатися між ідейно-психологічним смислом твору та його формальною структурою [452, с. 134]. Зокрема, те чи інше співвідношення смислового змісту та формальної побудови перед дослідником повинно стояти не як передумова, а як проблема, котра і вирішується аналізом. Усі ці питання внутрішньої телеології можуть вважатися поясненими, якщо відчутно і розкрито завдання всіх компонентів твору [452, с. 134].

Р. Белнеп осмислює зв’язок між функцією персонажа в структурі внутрішніх текстових відношень і поведінкою персонажа в системі причинно-наслідкового осмислення подій та вислідусе незаперечну відповідність, що дозволяє розглядати структуру внутрішньої текстової взаємодії як проекцію структури зв’язків між причинами та наслідками на модель усієї структури епічної форми. На матеріалі роману Ф. Достоєвського

„Брати Карамазови” шляхом узагальнення структурних елементів, сплетених численними варіаціями взаємозв’язків, дослідник пропонує чотири системи, в кожній з яких частини організовані відповідно до творення цілого: внутрішньотекстову, історичну, лінійну, оповідну. Остання потребує уточнення, адже йдеться про вияв власне авторської позиції, зосередження на взаємодії між оповідачем і предметом його розповіді [74, с. 35]. Таким чином, можемо вважати класифікацію структурних елементів тексту, запропоновану Р. Белнепом, авторською проекцією телеологічної теорії композиції, адже саме її положення стали для дослідника пріоритетними [74, с. 182]. Перебуваючи в силовому полі російського формалізму, учений інтегрує ці положення та здобутки американської „нової критики”.

Отже, спираючись на досвід телеологічної теорії композиції, надалі спробуємо виявити доцільність уведення новелістичних складових у структуру прозових творів. Найсуттєвішою проблемою поетики новели є проблема характеристики сюжету. Упродовж останніх років у вітчизняному літературознавстві відбувається посилення наукової уваги до питань структурної організації прозового тексту, впливу західноєвропейських теорій та ідей російських формалістів. Певною мірою, думки з цього приводу, а також дискусія з російським формалізмом закорінена в працях І. Айзенштока, В. Державина, М. Йогансена, Г. Майфета, Ю. Меженка, Д. Чижевського та інших авторів. Матеріалом для своїх роздумів та узагальнень теоретики композиції обирали твори різних жанрів, серед яких найпродуктивнішим була новела.

Пізніше проблеми новелістичної композиції розглядали В. Фащенко, І. Денисюк, О. Юрчук, М. Васильєва та інші науковці. В. Фащенко зупиняється на питанні дифузії жанрів та обстоюванні іманентних властивостей жанру новели, виокремлює основні принципи, що реалізуються на мікро- і макрорівнях новелістичної композиції. М. Васильєва звертає увагу на те, що серед властивостей згаданого принципу відзначається його здатність „звужуватися” на окремих частинах, важливих у процесі

формування художнього узагальнення, „здвоюватися”, коли виникає потреба відтворити сприймання героя одночасно в теперішньому й минулому часі, викликати ефект крупного плану та уповільненої зйомки, що дозволяє відтворити світ через течію визначальних для художнього узагальнення деталей і подробиць [76, с. 14]. В. Пропп наголошував, що „під поетикою розуміється сукупність прийомів для вираження художніх цілей та емоційного й мислинневого світу”, тобто дослідження форми у зв'язку з її конкретним, фабульним та ідейним змістом [408, с.147 – 154].

В. Фащенко звернув увагу на той факт, що в 50-ті роки ХХ ст. до проблем поетики новели звертаються самі письменники, тоді як у 60-ті з'явилася низка проблемних статей у зв'язку з піднесенням жанру новели. Дослідження композиції новели, здійснені В. Фащенко, залишаються актуальними й сьогодні. На думку І. Виноградова, „новела подає а, б як дещо ціле, що діє одразу” [88, с. 28]. Такі міркування, за твердженням М. Васильєвої, підводять до виокремлення новели як жанру, що обирає найкоротший шлях до читача, впливаючи на його свідомість миттєво й одномоментно” [76, с. 16].

І. Качуровський наголошує на характері розв'язки новели: „Одновершинний сюжетний твір, де розв'язка дається в непередбачуваному пляні не витікає логічно з розвитку подій, як в оповіданні” [220, с. 65]. Важливим у цьому випадку є засіб інтеррупції: автор залишає свого героя на певний час, так що розв'язка фактично подається лише в епілозі. „Лінійна структура, безперечно, найпростіша. Герой – лише один, із ним стаються різні пригоди, міняються обставини, люди, минає епізод за епізодом, але особи, які фігурували в кожному з попередніх епізодів, до наступних уже не переходять” [220, с. 169]. Такий сюжет може бути побудований за принципом градації: „Проста лінія, що сполучає сюжетні вузли, – це водночас лінія головного героя та лінія дороги, яка є неодмінним мотивом пікарескної літератури, творів, де головний персонаж перебуває в товаристві певних осіб, які фігурують тільки в окремому епізоді” [220, с. 169]. Натомість

персонажі твору з концентричним сюжетом діють одночасно, хоча й не мають безпосереднього зв'язку, усі їхні взаємини відбуваються тільки через посередництво головного персонажа. Геометричною називають структуру, де між невеликою кількістю дійових осіб існують узаємини, які можна графічно позначити однією з геометричних фігур. У лабіринтній структурі сюжетних зв'язків персонажі пов'язані між собою як попарно, так і групами. Найпростішим різновидом циклічної структури є сон, оскільки розвиток подій у такому творі становить ніби коло, а персонажі повертаються до вихідної точки [220, с. 169].

Ускладнення в будові новели буває трьох типів: новела в рамці, багатострижнева та багатoverшинна новела. Дослідник відзначає, що в таких текстах часто після „оповіданнєвого” закінчення – приходить інше, суто новелістичне. Натомість новела з двома новелістичними розв'язками тієї самої сюжетної лінії викликає в нас несмак [220, с. 169 – 170]. Звертаємо особливу увагу на твердження І. Качуровського, що розв'язка новели не обов'язково мусить бути вчинком або дією: дуже часто вона дається в словесному плані – у формі репліки, дотепу, каламбуру [220, с. 169 – 170]. Новели побудовані на принципах стрімкості розвитку сюжету та експозиційного лаконізму, використанні висловлювань, притаманних усній формі спілкування, що забезпечує спрямування уваги читача на важливі, з позиції наратора, моменти. Поступово видозмінюються наративні засади, найперше в новелістичному тексті послаблено характеристики усного мовлення, експозиція набуває ознак протяжності, поширеними стають прийому ретардації. У тексті чимало фрагментів, які розсіюють увагу читача, затримуючи дію. Те, що може бути лише фрагментарним спогадом, розгортається як самостійна історія, не пов'язана з основною сюжетною лінією.

Характеризуючи структурно-семантичні властивості французької новели, А. Корнієнко зупинилася на специфіці наративних форм текстів ХІХ ст. [240]. У цей період французька новела семантично була „правдивою” й

серйозною історією, здебільшого драматичною, взятою з життя. Структурно вона – дво-тричастинна побудова, іноді має кадр, роль якого полягає в описі ситуації, що вводить в історію, подану в основній частині. Новелу, яка має кадр, називають ще „оповіданням в оповіданні”, у такий спосіб, наприклад, організовані тексти Г. де Мопассана. Письменники зосереджуються на основних моментах інтриги, розповідь підпорядкована досягненню „пароксизму” – найвищої точки напруження в тексті, котра акумулює в собі весь смисл. Новелісти ХІХ-го ст. створили текст, прозорий, „як кристал”, що є основною естетичною характеристикою новели цього періоду [240, с. 58]. У більшості класичних текстів вказівка на місце та час дії міститься вже в перших рядках новели, що полегшує її сприйняття, чітко окреслюючи новелістичний світ. За законами новелістичної поетики персонажі виконують певну сюжетно-тематичну функцію, їх образи не набувають розвитку впродовж розгортання подій. Т. Освальд зазначає, що всі новелістичні персонажі сприймаються як спрощено-схематичні безтілесні створіння, які не витримують ніяких порівнянь із психологічно значущими героями романних оповідей [634, с. 110].

Польський літературознавець Є. Кухарський у дослідженні „Поетика новели” писав, що ідеалом новелістичної композиції є концентрація уваги на розкритті однієї суперечності, своєрідне самозречення від докладного показу багатогранності подій і характерів. Кожний додатковий елемент чи рівнозначний тому, що вже є в тексті, відриває увагу від головного і тим самим послаблює безперервність і напругу оповідуваної цілості [632, с. 318].

У „Поетиці” Р. Мюллера-Фрейнфельса узагальнено дискусійні моменти визначення новелістичної специфіки. Теоретик дискутує з Г. Келлером щодо потрактування лаконізму як основної ознаки новели, та Шпильгагеном, для якого новела завжди подає опис певного окремого, замкненого на собі життєвого явища, внаслідок чого не може претендувати на широкий розвиток та суттєві зміни характерів [333, с. 131]. Подібної думки дотримувався П. Гейзе, відомий своєю „соколиною теорією” новелістичної структури,

запропонованої на матеріалі аналізу дев'ятої новели п'ятого дня, відомої як „Новела про сокола” зі збірки Дж. Боккаччо „Декамерон”. Дослідник підкреслював жанротворчу роль неочікуваної розв'язки новели, у його трактуванні „соколинний поворот” наближається до категорії „пуант”. На думку Р. Мюллера-Фрейнфельса, присутню стилістичну відмінність слід шукати в способі передачі матеріалу, адже новела має свій темп, ритм, розмір, якісно відмінні від текстової романної форми. Підтвердженням того, що новела не втратила зв'язку з усною оповіддю, свідчить манера новелістів вводити у свої історії особу, яка й викладає основну оповідь, романи ж творяться у формі написаного, а не висловлюваного. Тому новела тяжіє до драми суголосно з такими вимогами: завершеність композиції, жвавий темп, посилення та потужна дія мотивів, мінімум ліричних та інших відступів. Отже, Р. Мюллер-Фрейнфельс стверджує, що в новелі спосіб її передачі зумовлює стиль [333, с. 133]. У потрактуванні польського літературознавця Л. Фріде вирізняється ренесансна новела, що містить анекдотичний пуант, та психологічна новела, зосереджена на демаскуванні характеру та власне єдності переживання.

Західноєвропейська та російська поетики продовжили ці пошуки. Наприклад, німецьке літературознавство послуговується ознакою пуанту для диференціації епічних жанрів (повісті, короткого оповідання та анекдоту) [641]. Польський „Словник літературних термінів” називає новелою короткий епічний твір з компактною фабулярною конструкцією, перевагою динамічних мотивів, дією єдиного спрямування, „зазвичай чітко визначеною позицією розповідача і сильним акцентом на закінченні, що містить пуант” [637, с. 457]. Теорією П. Гейзе цікавилися й російські формалісти – дослідники жанрових ознак новели, зокрема В. Шкловський. Вивчення досвіду російських формалістів та теоретиків новелістичної композиції дозволяє зробити припущення, що витoki активного засвоєння цього поняття українським літературознавством слід шукати саме тут. Вітчизняне літературознавство має свої термінологічні традиції. Передусім системні

дослідження жанрової специфіки й історії новели в Україні пов'язані з працями І. Франка. Полістильовий характер української новелістики дав змогу І. Франкові не проводити чіткої межі між жанровими різновидами малої прози: „В сучасній галицькій новелістиці бачимо різнобарвну китицю індивідуальностей. Від простих, невишуканих, та теплим чуттям ogrітих оповідань Тимофія Бордуляка – назву тут тільки найвидніших робітників на тім полі – до старанно оброблених і украшених гумором новел і сатир Маковея, і до держаних переважно в мемуарнім тоні оповідань Андрія Чайковського, і до овіяних якоюсь атмосферою тихої меланхолії нарисів Богдана Лепського, і до енергійних та вірно схоплених із життя нарисів передчасно померлого Михайла Петрушевича, і до характеристичних, крізь сльози всміхнутих нарисів Ковалева, і до визначних незвичайно вірною та бистрою обсервацією оповідань Мартовича, і до смілих, з певною буршікозною бравурою та недбалістю в тоні і зверхній формі імпровізованих оповідань Будзиновського – яке широке поле, яка різнорідність, яка свіжість, що віє майже з кожної з сих фізіономій!” [547, т. 41, с. 524 – 525].

Наукове обґрунтування специфіки новелістичного пуанту І. Франко пропонує в трактаті „Із секретів поетичної творчості” (1898): „...щоб осягнути надзвичайний ефект, збудити напруження нашої уваги, поет... веде нас від цілості до часті, відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій, власне, чи природно, чи тільки переносно лежить уся вага його твору. Є се так названий з французької п у а н т (point), так сказати, вістря, яким кінчається твір” [547, т. 31, с. 69].

Пізніше схоже розуміння подав М. Петровський. Більшість робіт він написав, спираючись на засади німецької формалістичної школи. Прикладом такого опанування західноєвропейського методологічного досвіду стали праці „Композиція новели в Мопассана” (1921), „Морфологія новели” (1927). У роботі „Поетика та мистецтвознавство” (1927) теоретичне поле формалізму поступається ідеям Е. Гуссерля, якими на той час захопився М. Петровський. В. Шмід поділяє думку О. Ганзен-Льове щодо зв'язків поглядів

М. Петровського з телеологічною теорією композиції і відзначає перебування ідей ученого на периферії формальної школи. За твердженням дослідника, чинник власне російського формалізму для формування теоретичної свідомості М. Петровського виявився не таким потужним, як вплив теорій німецьких аналітиків композиції. У цьому контексті доцільно говорити про роль ідей Б. Зейферта, Г. Вельфліна й О. Вальцеля, якими цікавилися О. Реформатський, В. Жирмунський і Б. Томашевський. Цю думку підтверджує й дослідження літературознавця О. Шалигіної [577, с. 30].

М. Кенігсберг (1900 – 1924), автор праць із питань поезики, тематично близьких до настанов формалізму, у студії „Про мистецтво новели (нотатки)” (1923) окреслює основні проблеми теоретичного осмислення жанрової природи новели. Філологічні здібності цього ученого цінували його сучасники Г. Шпет і Г. Винокур, які присвятили пам’яті молодого науковця свої праці. М. Кенігсберг був учнем Г. Шпета, тому, досліджуючи питання версифікації, він перебував у силовому полі феноменологічних ідей. Концептуальністю та глибиною висновків відзначаються дослідження Кенігсберга „Аналіз поняття «вірш»” (1923) та „Ідея філології та поезика” (1924). Висновки М. Кенігсберга багато в чому збігаються з поглядами Ю. Тинянова: обидва дослідники одночасно, але абсолютно незалежно, звертаючись до одних прикладів і пропонуючи аналогічні терміни, сформулювали надзвичайно близькі семантико-віршознавчі концепції; при цьому положення М. Кенігсберга, за спостереженням М. Шапіра, послідовніші [222]. Учений наголошує, що більшість робіт М. Кенігсберга вважалися втраченими, повернення доробку дослідника до наукового обігу почалося лише в 1990 році, проте йдеться переважно про рецепцію праць із ритміки, тоді як аналіз М. Кенігсбергом новелістичної поезики практично залишився на маргінесі літературознавства та його історії [222]. На особливу увагу заслуговує дослідження „Про мистецтво новели (нотатки)” (1923), оскільки його положення зберігають свою актуальність та теоретичну цінність і в наш час.

М. Кенігсберг у студії „Про мистецтво новели (нотатки)” констатує відсутність чіткої дефініції поняття новели, що сприймається і вводиться в обіг „зазвичай догматично й ніхто не намагається його з’ясувати” [223, с. 28]. Виняток, на його думку, становлять праці В. Шкловського „Розгортання сюжету” (1921), В. Виноградова „Сюжет і композиція повісті Гоголя «Ніс»” (1921), а також роботи М. Петровського, хоча ці автори, особливо В. Шкловський, переважно ставлять питання, не вирішуючи їх. „Проте, – як зауважує вчений, – якщо не мати визначення новели, то як віднайти в безмірній множині розповідних літературних творів (нехай тільки не віршованих) справжню новелу, або як відрізнити новелу від інших жанрів тощо” [223, с. 28]. М. Кенігсберг пропонує таке визначення: „Новела – яскравий зразок мистецтва оповідного, який в одному епізоді подає завершений, замкнений у собі шматок буття” [223, с. 30]. Якщо, за припущенням М. Кенігсберга, обирати за критерій авторське маркування жанрової належності, то слід пам’ятати, що „надається цей підзаголовок авторами цілком довільно, на основі міркувань суто імпресіоністичного характеру” [223, с. 28]. Дослідник робить висновок: „Новела є один із видів розповідного жанру і її специфічні видові риси слід шукати в характері розповіді” [223, с. 28]. Отже, увага до особливостей новелістичної оповіді передбачає дослідження композиції новели, оскільки саме в ній реалізується стислість як визначальна жанрова особливість.

М. Кенігсберг підійшов до трактування поняття „пуант” як основної ознаки новелістичності в організації сюжету. Розповідь може бути подана так, що перед читачем промайнула картина, не об’єднана й не замкнена в жодному пункті: „Уся тема кожного представника такого розповідного виду буде потрактована як епізод – єдиний, вирваний із певного буття, що спливає у зображенні митця й обірвався там, де він побачив перехід цього епізоду в інший епізод того ж буття” [223, с. 28]. Проте, ймовірна наявність у сюжетному епізоді пункту, „в який зйдуться всі нитки, що утворюють цей сюжет, і тоді цей епізод матиме особливу закінченість, що будь-яке подальше

його продовження виявиться неможливим, оскільки наш епізод тоді суттєво зміниться у своєму сюжетному значенні” [223, с. 28]. Саме цей епізод другого типу М. Кенігсберг пропонує називати новелою, поширюючи думку М. Петровського (праця „Морфологія новели”) про обов’язкову наявність у новелістичному тексті „гострого звороту фрази” – пуанту: „Новелою ми можемо називати той вид епізодичної розповіді, сюжет якого характеризується наявністю *pointe*. Аналіз цього поняття і повинен відкрити нам основні ознаки новели” [223, с. 28]. Але трактування пуанту М. Петровським здається М. Кенігсбергу обмеженим, „надто вузьким”, тому він пропонує свою дефініцію цього поняття: „Терміном *pointe* пропоную позначати такий момент у композиції, який специфічно поєднує всі тематичні й сюжетні елементи та надає епізоду характеру закінченості з можливістю деякої кваліфікації епізоду в його відірваності, замкненості, хоча б ця кваліфікація не була ніде словесно сформульована” [223, с. 29].

Таким чином, поняття „пуант” уживається як у сюжетно-композиційному, так і в суто стилістичному контексті, але в більшості праць ця категорія асоціюється зі специфікою новелістичного жанру. У працях І. Франка та російських теоретиків композиції, наближених до формалістичної школи, наявні продуктивні міркування, що увиразнюють розуміння новелістичної композиції саме через цю категорію. Відмінності між власне формалістичним підходом та поглядами теоретиків композиції, за переконанням О. Ганзен-Льове, полягали в протилежному розумінні змістовно-тематичних одиниць [558, с. 255]. Телеологічний аспект сутності композиції художнього тексту залишає простір для подальшої теоретичної рефлексії.

Сучасне українське літературознавство послуговується поняттям „пуант”. В. Фащенко визначав останню фразу чи абзац у новелі як „цілу проблему”, зауваживши, що підхід до жанрової диференціації новели та оповідання є дещо спрощеним: „...є несподівана кінцівка – новела, немає – оповідання” [535, с. 181]. На думку дослідника, основний аргумент для

спростування означеного критерію жанрової диференціації в тому, що „...і в ліричних та великих епічних формах кінцівки теж були „несподівані”, тобто твір увінчувався образом, який додатково чи в новому напрямі відкидав своє світло на тему” [535, с. 181]. „Несподівана” розв’язка для лірики та великих епічних форм не заперечує їх новелістичності, оскільки за низкою чинників новела є близькою до лірики та роману, зокрема психологічного. Отже це є їх типологічною рисою, яка все-таки визначальніша в новелі. Слід зазначити, що принципи новелістичної композиції діють не окремо, а в сукупності, „... щоб у зосереджуючій миті відкрити істину” [535, с. 182]. Л. Виготський так окреслив функціональні особливості новелістичного пуанту: „... вправні, майстерні стрибки оповіді мають одну кінцеву мету – згасити, знищити те безпосереднє враження, яке надходить до нас з цих подій та перетворити його на якесь інше, зовсім протилежне...”, тільки у фіналі всі ці ніби випадкові та суперечливі деталі „... раптом об’єднуються, ніби збираються в одну точку, включаються до оповіді, що раптом дістає новий сенс і нове емоційне значення” – це і є *pointe* новели, який характеризується як „нестійка рівновага” або як „закінчення у музиці на домінанті” [91, с. 199]. На принципові несподіванки як новелістичному засобі „характеротворення” наголошує Н. Мафтин [312, с. 151]. Вона зауважує: „Характерний для творів новелістичного типу композиційний прийом: з одного боку, час ущільнюється й біжить, з іншого, набуває характерної для оповідання розлогості, застигlostі (кумулятивний принцип побудови)” [312, с. 153].

У „Літературознавчій енциклопедії” зазначено: „Пуант (франц. – *pointe*: вістря, гострий кінець, лезо) – гостро драматичне завершення сюжету у прозовому, драматичному чи ліричному творі, найвищий вияв розв’язання конфлікту, семантичної градації” [281, с. 296]. За твердженням науковців, пуант притаманний байкам, притчам, баладам та іншим жанрам, що завершуються лаконічним або афористичним висловом. Отже, енциклопедичне видання не пов’язує пуант безпосередньо з жанром новели,

проте в дослідженнях теорії новели перших десятиліть минулого століття ця категорія небезпідставно розглядалася як домінантна.

Зіткнення думок, визначальні для новелістичного жанру, перебували в полі зору Є. Мелетинського, який, урахувавши особливості новелістичної форми, зробив висновок щодо анекдотичного ядра новели. На його думку, анекдот „...будується на чітких суперечностях, на парадоксальному загостренні, яке в композиційно-нарративному плані дає різкий поворот після кульмінації і перед розв’язкою” [317, с. 245]. І. Качуровський, розглядаючи особливості італійської новели, що зазнала певної еволюції, пише: „Зникла словесна пуанта, стерлася від надмірного вжитку гострота несподіваного звороту наприкінці новелі, центр уваги перейшов з розв’язки на саму подію. З новелі витворилося оповідання” [220, с. 159].

Аналізуючи прозу І. Липи, Н. Мафтин зупиняється на рисах новелістичної поетики й подає узагальнення, що стосуються жанрово-композиційних можливостей: „...злагодженисть пуанту, необхідного структурно-композиційного елемента, що вирізняє класичну новелу серед інших коротких епічних жанрів. І все ж уважаємо, що ослаблення фабульності (в основі композиції Липиних творів лежить фрагментарність, мозаїчність, що творить ефект своєрідних спалахів, сплесків подієвості) є типовою ознакою орнаментальної прози, серед жанрових виявів якої – модифікована новела, схожа до живописної форми... В її основі – лейтмотивність, що з’єднує, цементує окремі фрагменти в чітку (на перший погляд вона видається хаотичною, досить довільною) композицію” [312, с. 148].

Телеологічний аспект вивчення композиційної ролі вставних новел нерозривно пов’язаний із власне новелістичною композицією. Важливим для дослідження є висновок Б. Томашевського щодо збереження вставною новелою своїх основних жанрових рис. Отже, йдеться не про ототожнення власне новели з безпосереднім предметом пропонованих наукових пошуків – вставною новелою, але увага до жанрових ознак націлює на огляд основних

дискусійних моментів жанрового визначення новели. Також цікаво простежити, яке місце в теорії новели дослідники відводять переважно маргінальній вставній новелі. О. Лебедева узагальнює: „Створенню смислової, образної і сюжетно-композиційної цілісності вставної новели як феномена художнього тексту сприяють елементи її внутрішньої композиції: початок і кінець” [263, с. 171].

Дослідження структуротвірної ролі новели в художній прозі з позицій телеологічного підходу дає змогу уточнити визначені І. Денисюком критерії розподілу новелістичних форм між жанрово-структурними типами „новели акції” і „новели настрою” за принципом наявності / відсутності дії героя в зовнішньо-обставинному світі та відтворенні його внутрішньо-почуттєвої сфери. Загалом у полі дослідження новели як складової романної та повістєвої форми увиразнюються інші ракурси сприйняття художнього матеріалу – співвідношення цього матеріалу з прийомом, цікаве не тільки прихильникам суто формалістичного літературознавства, а й дослідникам міфопоетики. Увага до вставної новели та обрамленої повісті притаманна дослідженням компаративної проблематики. Подальшого висвітлення потребують такі питання:

По-перше, чи можна розглядати вставну новелу як вияв інтертекстуальності?

По-друге, наскільки доцільно говорити про модифікації новелістичних конструктів у різних парадигмах мистецтва, адже власне поняття вставної новели асоціюється з архаїчною формою (В. Баранов)?

По-третє, наскільки продуктивними є традиційні способи інкорпорації новелістичних складових у структуру епічного твору?

1.5 Способи введення вставних новел в основну оповідь

Узаємодія сюжетно-композиційних і рамкових елементів реалізується через мотивування, наявне в заголовку або своєрідні мотиви-скріпи, які повторюються в тексті. Як зазначає Г. Бондаренко: „Рамкова конструкція передбачає повторення мотиву на початку наприкінці оповіді, обрамлюючи основну частину твору не залежно від того, побудована вона як цілісне повісткування чи фрагментарно” [57, с. 9].

Традиційно перехідний відрізок тексту між основною оповіддю та власне вставною новелою характеризується змістовною, композиційною та лінгвостилістичною цілісністю. Інкорпорований текст у більшості випадків синтезує як зовнішні ознаки (графічне виділення, авторське маркування нарації, заголовок; розташування відносно основного тексту; обсяг), так і внутрішні властивості. Лінгвіст Н. Агранович, аналізуючи так звані „вторинні” тексти в комунікативно-когнітивному аспекті, виокремлює як параметри типологічної класифікації авторську інтенцію та комунікативний модус [4].

Маркерами оповідних структур постають у текстах дієслова лексико-семантичного поля „говорити”. Важливими є висновки Р. Інгардена щодо багатошаровості літературного твору, що може містити й понад чотири мінімальні шари там, де в тексті твору наводяться слова зображеної в ньому особи [205, с. 42]. Функцію показу слів виконують так звані „лапки”, що „входять у два мовленнєві шари твору, а все включене в лапки є зображеним об’єктом [205, с. 42]. „Якщо, приміром, одна з зображених у творі осіб розповідає про які-небудь події й у певний момент відтворює слова тієї чи іншої особи, що бере участь у цих подіях, то ми маємо, по суті справи, дві пари лапок різних ступенів (так званий автор наводить слова оповідача,

оповідач – іншої особи, яка належить до зображеного світу”, – зауважує Р. Інгарден у праці „Нариси з філософії літератури” [205, с. 42].

У більшості класичних текстів вказівка на місце та час дії міститься вже в перших рядках новели, що полегшує її сприйняття, чітко окреслюючи новелістичний світ. За законами новелістичної поетики персонажі виконують певну сюжетно-тематичну функцію, їхні образи не набувають розвитку впродовж розгортання подій, адже, за Т. Освальдом, усі новелістичні персонажі сприймаються як спрощено-схематичні безтілесні створіння [634, с. 110].

Усі ці риси новелістичної поетики дають змогу, наприклад, уважати вставні історії, вміщені в російських повістях Т. Шевченка, вставними новелами. Надалі спробуємо простежити, як у новелістичних уключеннях повістевих текстів розгортаються співвідношення автора, наратора та оповідача.

Ю. Тинянов звертає увагу на те, що „автоматизовані” елементи не зникають, а змінюють функцію і стають елементом спайки [517, с.10]. Т. Роболі виокремлює мотивування розвитку подій методом знайденого рукопису, що в „подорожах від Стерна” був запозичений з авантюрного роману [420, с. 61]. Ю. Джулай зазначає, що вставний в епічну оповідь твір, „непомітно підводить читача до зміни загального напрямку оповіді в основному тексті” [151, с. 16]. О. Зюліна наголошує на тому, що лінгвістичні аспекти аналізу структури оповіді передбачають дослідження мовленнєвих засобів та їхньої конструктивної ролі, які охоплюють типи комунікативних ситуацій, розглядають способи передачі чужого мовлення [198, с. 3]. М. Легкий, узагальнюючи напрацювання інших науковців, уточнює основні наратологічні поняття. М. Легкий поділяє думку В. Смілянської й називає усною оповіддю або усно-оповідною нараційною манерою письма форму оповіді, поширену в російському літературознавстві під дефініцією „сказ” [265, с. 11]. Натомість висловлювання від третьої особи названо розповіддю, адже така поетика передбачає усно-розмовні елементи і прийоми непрямого

контакту з адресатом, незначущість образу оповідача. На позначення суб'єкта надання інформації в літературно-писемній манері дослідник пропонує поняття надавця тексту (псевдоавтора). „Слід зазначити, – пише М. Легкий, що оповідачем може бути не лише штатний суб'єкт викладу, а й автор, що провадить виклад від першої особи. У цьому випадку змінюється і статус вислову: це вже не усна оповідь, а відаваторська «я-оповідь»” [267, с. 11]. Також дослідник послуговується поняттям квазі-оповідача в контексті прийому потоку свідомості [267, с. 11]. На розмежуванні постатей оповідача й розповідача наголошують Є. Кирилюк та О. Галич. „Подібно до оповідача, розповідач дистанційований від реального автора-творця (не може бути прямо з ним ототожнений), проте, – пише О. Галич, – на відміну від першого, – не дистанційований від світу тих, про кого він розповідає, і може вступати або й вступає в безпосередній контакт з ними, тобто, інакше кажучи, виступає у творі як персонаж, присутній у одній з його епічних фабул, хоча при цьому усвідомлюється як персонаж специфічний, а саме як такий, „очима” якого ми бачимо зображені у творі події, життя осіб, про яких у творі йдеться” [93, с. 148]. Своєрідністю мовленнєвої позиції розповідача вирізняється особливий літературно ненормований мовленнєвий стиль. „Класичним прикладом твору, в якому виступає оповідач даного типу, – відзначає О. Галич, – є відоме оповідання М. Лескова „Лівша” („Сказ про тульського кривоокого Лівшу та про його сталеву блоху”), де розповідь ведеться від неназваної особи, мовленнєвий стиль якої свідчить про її належність до тульських цехових майстрів, про яких і розповідається в цьому творі” [93, с. 150].

На практиці поширена оповідь у формі листів чи щоденників, в її основі може бути анекдот, а новела, що обрамлює, сприймається як місток від анекдоту до роману. Продуктивні думки висловив білоруський дослідник С. Лебедев, який пропонує власну типологічну характеристику викладу матеріалу на основі різновидів мовленнєвої та мисленнєвої діяльності („читання”, „письмо”, „аудіювання”, „говоріння” і „внутрішнє мовлення”):

„Тип повістуння за такого підходу буде залежати від того, на що буде спрямована авторська установка” [261, с. 10]. Також у художньому мовленні поширена стилізація, „тобто цілеспрямована імітація автором власного мовлення якої-небудь суспільно-політичної, етнографічної, соціальної групи чи літературного або фольклорного стилю [261, с. 10].

Власне інкорпорацію лінгвісти називають універсальним законом глибинного рівня тексту (Л. Мурзін, А. Корольова). Наприклад, А. Корольова наголошує: „Закон інкорпорації пояснює дві головні категорії тексту, – зв’язність, коли подальша конструкція містить у собі попередню, і цілісність, коли кожна попередня конструкція за змістом визначає наступну” [242, с. 22]. Дослідниця узагальнює найпоширеніші наративні вияви жанрових різновидів авторського мовлення, а саме: письмові повідомлення (спогад, листування, щоденник); ситуації усного оповідання (актуалізація сказового характеру наративів); внутрішні авторські монологи [242, с. 200].

У ситуації метатекстуальності постать автора інкорпорованого тексту переважно є факультативною, у вставній новелі-сказанні, структурованій за принципом усно-розмовного мовлення, постать оповідача неважлива. В. Халізов наголошує на розмаїтті словесно-художніх засобів, що дають змогу прямо виразити внутрішній світ людини. „Тут і традиційні, інформуючі позначення того, що відчуває герой (думає, відчуває) і розгорнуті, інколи аналітичні, характеристики автором, розповідачем того, що відбувається в душі персонажа, і невласне-пряма мова, у якій голоси героя і розповідачів злиті в одне, і задушевні бесіди персонажів, і їхні інтимні щоденникові записи”, – відзначає дослідник [554, с. 180].

Новелістична композиція в Г. де Мопассана передбачала передусім розгортання дії в часовій та логічній послідовності, наявність опису обставин, місця на часу дії, виведення персонажа, у вуста якого вкладатиметься історія [134, с. 229]. Намагаючись урізноманітнити прийоми зовнішньої побудови новели, письменник надавав перевагу оповідачеві, створивши галерею колоритних епізодичних персонажів. Ю. Данилін

зазначає, що Мопассан зазвичай презентує читачеві внутрішнього оповідача на початку новели, в її „рамці”, а якщо „рамка” заповнена, то іноді й у фіналі; якщо ж „рамки” немає, і оповідач так і не представлений, тобто не зображений у своїй людській подобі, поглядах і поведінці, – він „самовимальовується у своїх зауваженнях” під час розвитку дії, про яку розповідає. Іноді письменник змальовував і слухачів, які доповнювали новели іронічними інтонаціями [134, с. 233]. Новелістична традиція функціонування такої фігури оповідача пов’язана передусім із творчістю Г. де Мопассана. Вітчизняна проза різних історичних періодів і стильових масивів теж активно спирається на цю традицію введення в основний текст вставної новели. Так, Т. Шевченко в повісті „Княгиня” вкладає оповідь у уста елективного персонажа – селянки Микитівни. Письменник використовує оповіді-обрамлення, що містять вбудовані оповіді: рамою для основної історії слугує автобіографічна ретроспекція та сюжетний мотив усамітнених, які зібралися в селянській хаті й слухають від свідка подій Микитівни розповідь про Катерину: „ – Про ее бесталанье, Стапеновичу, про ее тяжкую, горькую долю я готова каждый день, каждую годину рассказывать всему свету, чтоб весь свет знал про ее горькие кровавые слезы, – и она тихо заплакала” [580, т. 3, с. 161].

Сюжет має ознаки новелістичності та побудований на мотиві перешкоди щастю закоханих, а також мотивах зради, народження і божевілля. Виклад історії свідком життя княгині, використання засобів усного мовлення надають подіям достовірності. У тексті „Княгині” наявна традиційна для класичної новели апеляція до читацької реакції та зворотні відгуки слухачів, які просять Микитівну не відволікатися і продовжувати розповідь, що зацікавила присутніх. Вставна новела з повісті „Княгиня” є прикладом поєднання епізодів, пов’язаних причинно-наслідковими відношеннями в лінійну структуру.

У романі Є. Плужника „Недуга” п’яничка Сичов переповідає розлогу історію, безпосередньо не пов’язану з основним сюжетом. У цьому тексті

наявний прийом дзеркальної композиції завдяки розгортанню мотиву двійника: „Цього вечора зміряв Іван Семенович усю глибину свого падіння: в безглуздій п'янички Сичова повісті, мов у кривому дзеркалі, бачив він руїну свого життя” [390, с. 168].

У повісті Т. Осьмачки „Старший боярин” через розповідь Горпини Корецької постає демонічна постать панського ланкового Маркури Пупаня, який зводить жінок, губить чоловіків і, за словами В. Дмитренко, „як і чаклун зі „Страшної помсти” є втіленням зла й народного горя” [155, с. 86]. Пупань занапастив матір Варки Діяковської, батьків Гордія Лундика та інших селян. В. Дмитренко наголошує, що в Маркурі знайшов продовження гоголівський персонаж. Впливом традицій М. Гоголя позначена творчість ще одного митця літературного об'єднання „Ланка”-МАРС В. Ярошенка.

Повість В. Ярошенка „Гробовище” містить самостійну за темою й сюжетом розповідь „вчительши з села Зарічки Варвари Михайлівни Карпиловської”. У першому розділі курсант з Кубані Петро Геря заінтригований розповідями селян про небезпечність старого цвинтаря, вражений знайомством із дідом Шестопалом, якого односельці вважають божевільним. Спочатку романтичні деталі постають у тексті крізь призму іронічності, зокрема асоціації напису на вході до склепу з гаслом у кабінеті завідувача клубу. Проте впродовж розвитку дії містичні картини надають основному тексту ознак готичної новели. Оповідач постає тим персонажем, що вводить у причинно-наслідкову структуру повісті інформацію, не затьмарену власним досвідом. Головне в оповіді – знання, накопичені в пам'яті Варвари Михайлівни, а не її ставлення до подій чи емоційні оцінки, адже автор неодноразово наголошує, що „Герю не цікавили жодні „вчительшині” міркування. Взагалі вона йому нічим не подобалася, крім одного – уміння оповідати. Вона оповідала так, ніби все це відбувалося коли не з нею, то принаймні на її очах. Мова її нехитра рідко порушувалася сухим книжним словом або крученим реченням” [623, с. 33]. Вказівка ж на топографічну та фізичну особу – це, за твердженням Р. Белнепа, прийом,

покликаний мнемонічною (відмінною між оповідачам та автором) функцією персонажа. Історія Мотрі Безпалої та її сина іноді переривається хронологічними зіставленнями між життям вчительки та подіями, які вона переповідає. Натяки на містичність цього місця та нещасливу долю діда посилюють напруження сюжету, готуючи читача до сприйняття історії – ключа до розгадки таємниці. Таємниця кристалізується в загадкових тінях біля склепу, в оніричних візіях-мареннях, що межують із реальністю, ореол містичності огортає діда з моменту зустрічі з ним Гері, загадковим здається як зникнення самого Петра, так і побіжно окреслений мотив двійника, що сприяє проєкції структури причинно-наслідкових зв'язків на внутрішні текстові взаємини, зокрема розгортанню мотивів божевілля та юродства. Сюжет побудовано на головних мотивах залицяння пана Дейнеки до красуні-покоївки Мотрі, яка в сутичці з ним втратила палець, прокляття Дейнеки Мотрею Безпалою та його віщування на цвинтарі. Ця вставна історія має всі ознаки новели: гостроту сюжетобудування, чітко окреслену композицію, завершеність лексичної форми, незвичайну розв'язку, яка цілком відповідає основному критерію новелістичної майстерності, сформульованому М. Йогансенем: „Навіть коли це не абстрактна думка, а спостережений автором чи на собі, чи на знайомих людях конкретний випадок – треба його розробити структурно. Щоб дати враження закінченості, треба насамперед винайти кінець, розв'язку” [214, с. 31]. Персонажі новели перебувають у службовій ролі відносно подій, авантюрний сюжет поєднує кілька поширених мотивів: залицяння й помсти, пророцтва-прокляття, викрадення дитини циганами, упізнавання загубленої дитини завдяки фізичній ваді. Таким чином, ця вставна новела розгортається як низка епізодів, пов'язаних причинно-наслідковими відношеннями в лінійну структуру. Вона введена в повість за принципом усно-розмовного мовлення як розповідь сільської вчительки – всезнаючого наратора.

Новелу організовано диспозиційно, виклад подій подано хронологічно. Вставна новела про діда Шестоपालа, сповнена несподіваних поворотів долі,

із захопленням сприймається курсантом Петром Герєю. Незначущий образ оповідача важливий в ролі „ретранслятора” вкладеного тексту й актуалізується в процесі його рецепції. Прийоми контактів з адресатами зазвичай обмежуються вказівкою на їх зовнішню реакцію через елементи психологічного портрета слухачів, авторські зауваження щодо жестів, а також репліки стосовно почутого.

І. Денисюк відзначає, що „оповідь у новелі знає прийоми прямої і непрямой мови, сплаву авторського мислення з мовленням персонажа або своєрідність конспекту чужої мови” [149, с. 124].

Наприклад, відповідно до типології, постульованої Б. Томашевським, вставні новели в романі Дж. Фаулза „Волхв” належать до зразків ступінчастої побудови. О. Лебедева узагальнює: „Вставні новели – це імпліцитно введені в основний текст складові. Оскільки романи Фаулза побудовані за характерним для ХХ ст. принципом „роз’єднання елементів”, розгортання художнього світу в романах стає, на перший погляд, „перерваним”, позбавленим органічної плавності переходів, оголює „шви” та „конструкцію”” [263, с. 171].

Виразність і самостійність інтриги, напруженість і динамізм викладу, прийом зміни оповідача, новелістична сюжетна організація вставок, присвячених дитинству й юності Кончиса, історії де Дюкана та подіям Другої світової війни, введення нового кола дійових осіб – такі аргументи наводить О. Лебедева на підтвердження наявності вставних новел у поетиці Дж. Фаулза. Важливо, що акцент робиться на належності вставок до „новелістичного жанру” [263, с. 144], ідеться про функціональність „жанру вставної новели” загалом [263, с. 145]. Так, у двадцять восьмій главі роману Дж. Фаулза „Коханка французького лейтенанта”, на відміну від вставних епізодів роману „Волхв”, уведення в текст новелістичних компонентів позбавлене безпосередніх експліцитних атрибутів: ані зміни оповідача, ні графічного відокремлення тут не знаходимо. Проте історія де Ла Ронсьєре, яка є візуальним продовженням романної оповіді, перериває сюжетну лінію й

гальмує подальший розвиток дії. Авторське маркування „story” та вказівка на джерело цього вставного тексту відсилає до запозичення з „Судових помилок» Р. Флоріо, отже, вставний текст є своєрідною письменницькою інтерпретацією документального матеріалу, при чому особа інтерпретатора – це не дублювання реального „я”, що зазначав сам Дж. Фаулз у „Нотатках про незавершений роман» („Кротові нори” 2002). Помітила це й О. Лебедєва, яку цікавить, „як співвідносяться художність і документальність на рівні метатексту новели?” [263, с. 172]. Літературознавець вислідуює: „Вставна новела про де ла Ронсьєре, два новелістичних епізоди, описані лікарем Маттеї, являють собою зовнішні документальні оповідання, є художніми засобами створення цілісності ретро-роману, полемічно співвіднесеного зі структурою вікторіанського роману. Проводячи різні паралелі між героями та трактуючи романний виклад з точки зору психічних процесів, новели сприяють багаторівневному осмисленню основної любовної колізії. Окрім того, ці вставні конструкції беруть участь в оформленні відкритості роману, його двохваріантній незавершеності” [263, с. 180].

У вставних новелах ступінчастої побудови актуалізується роль мотивів-скріпів („Гробовище” В. Ярошенка, „Жертвопринесення” С. Процюка). Новели паралельної побудови увиразнюють мотиви двійництва („Дівчина з ведмедиком” В. Домонтовича, „Князь Кий” В. Малика, „Між пеклом і раєм” Г. Тарасюк тощо). Завдяки вставним новелам кільцевої побудови підкреслюється складність життєвих історій персонажів („Формула Сонця” М. Руденка, „...Майже ніколи не навпаки” М. Матіос тощо).

Таким чином, функціонування вставної новели в текстах літератур інших народів має давні традиції, а метою наступного розділу роботи є висвітлення цього питання передусім на матеріалі української літератури. Послуговуючись теоретичним узагальненням Ю. Лотмана, спостерігаємо, що між двома текстами встановлюється дзеркальність, однак те, що здається реальним об’єктом, виступає тільки як спотворене відображення того, що нам здавалося відображенням [289, с. 593].

1.6 Типологічні модифікації вставних новел

У пошуках критеріїв типологізації літературних явищ дослідники, за словами А. Есалнек, застосовують переважно індуктивний підхід, тому подібні висновки мають різноманітний і не завжди чіткий характер. Однак і такі дослідження тяжіють до теоретичного мислення, типологічних узагальнень, які не можуть бути проігнорованими [611, с. 22]. О. Бондарева звертає увагу на дискусійність цього питання, зупиняється на окремих прикладах імпровізованих класифікацій, що спрацьовують симультанно, адже базуються „на основі незрозумілих критеріїв, немотивованих узагальнень” [58, с. 23]. Типологічні студії різних рівнів традиційно спираються на принципи класифікації, розроблені М. Храпченком. Дослідник наголошує на системному аналізі художніх явищ, ураховує загальну специфіку літератури, особливості її окремих аспектів та однорідність принципів дослідження [564, с. 362 – 383]. На доцільність типологічного розгляду віддалених варіантів одних структурних функцій, завдяки чому легше визначаються інваріантні – типологічні – закономірності, звертав увагу Ю. Лотман.

Як відомо, типологія (від грецьк. τύπος – відбиток, форма, зразок) – метод наукового пізнання, в основі якого – роз’єднання систем об’єктів та їх групування за допомогою узагальненої, ідеалізованої моделі або типу. У „Новітньому філософському словнику” зазначено: „На відміну від класифікації, типологія виокремлює гомогенні множини, кожна з яких є модифікацією тієї чи іншої якості (суттєвої, „кореневої” ознаки, точніше „ідеї” цієї множини)” [346]. „Великий глосарій з антропології” (2001) відзначає, що проблеми типології набувають актуальності в усіх наукових дослідженнях, пов’язаних з різнорідними за своїм складом множинностями

об'єктів (як правило, дискретних), вирішують завдання впорядкованого опису й пояснення цих множинностей. Типологія розглядається як одна з найуніверсальніших процедур наукового мислення, оскільки спирається на виявлення відмінностей та схожостей досліджуваних об'єктів і спрямована на пошук надійних способів їхньої ідентифікації, а у своїй теоретично розвиненій формі прагне відобразити побудову досліджуваної системи, виявити її закономірності, що дають змогу передбачити існування невідомих досі об'єктів. Небезпека типології – штучність та довільність виокремлення класів об'єктів (типів), особливо якщо досліджувані ознаки мають безперервний характер варіації [55]. Отже, типологію трактують, по-перше, як учення про класифікацію, впорядкування та систематизацію складних об'єктів, в основі яких перебувають поняття про нечіткі множинності та про типи. По-друге, типологія розглядається як учення про класифікацію складних об'єктів, пов'язаних між собою генетично. По-третє, як учення про класифікацію складних об'єктів, між якими важко провести суворі розмежувальні лінії і котрі екземпліфікуються деякими типовими зразками [202].

„У сучасному західному літературознавстві, – наголошує М. Уртминцева, – значного розповсюдження набув рецептивно-комунікативний підхід до типології жанрів через свідомість автора й читача” [524, с. 187]. В основу такої класифікації покладено „горизонт жанрових очікувань читача, який орієнтується на жанрові вподобання у творчості письменника та характер авторського ставлення до попередньої традиції” [524, с. 187]. Дослідниця зауважує: „Однією з актуальних проблем типології жанру є визначення принципів, котрі дають змогу говорити про відому естетичну спільність, про належність того чи іншого факту до певного типу” [524, с. 186].

Французький філософ Ж.-М. Шеффер наголошує на тому, що статус жанрових класифікацій позначений проблемністю, тому, на думку дослідника, „наша первинна задача – не стільки пропонувати нові жанрові

дефініції, скільки аналізувати функціонування жанрових імен, якими б вони не були, і намагатися з'ясувати, з чим вони співвідносяться” [587, с. 75]. Власне, поняття модифікації вказує на видозміну, перетворення, позначене виникненням нових якостей. Це один із можливих станів об'єкта, явища, процесу, що характеризується певною структурою. М. Утехин пропонує таке трактування модифікації: „Вид літературного твору – це і є модифікація жанру або типу жанру” [527, с. 26 – 27]. Загалом типологічні дослідження на рівні жанрів сприймаються теоретиками та істориками літератури як найскладніші, оскільки ефективність такого підходу залежить від підґрунтя типології і набору спільних ознак, які відбивають сутність різних фактів [524, с. 186].

А. Зубарев наголошує на тому, що питання внутрішньої жанрової класифікації новели – явище завжди дуже складне, і ця складність зумовлена, з одного боку, індивідуальністю митця, властивостями його особистісного світосприйняття, а з іншого боку типологія новели пов'язана зі специфікою різних періодів загального художнього розвитку. На думку літературознавця, з урахуванням цих двох чинників продуктивно визначати романтичну новелу XIX ст. як сюжетну, а новели Г. де Мопассана та А. Чехова класифікувати як психологічні [196, с. 144]. Однак такий підхід до типологічних можливостей новели не відзначається чіткістю критеріїв, оскільки в художній практиці сюжетність та психологізм є визначальними новелістичними рисами.

Л. Якименко зазначав, що типологія, яка спирається виключно на загальні сумарні ознаки, неодмінно тяжітиме до схематичності, тому в дослідженнях такої проблематики бажано не оминати конкретно-історичних обставин [616, с. 91]. Ірина та Сергій Жеребкіни зауважують: „Типології жанрів пов'язані з внутрішніми літературними потребами та запитамі літературних стратегій. Однак російські формалісти поставили розвиток теорії жанру і жанрової типології в залежність від типології читацької перцепції” [173, с. 182]. Р. Інгарден також звертав увагу на відмінності між літературним твором, узятим у його схематичній структурі, та його

конкретизацією при читанні [205, с. 62]. Певною мірою, така подвійність літературного твору, за Р. Інгарденом, суголосна з двічі відзнятою кінострічкою [205, с. 62].

Окрім рецептивно-комунікативного погляду на питання типологізації, пропонуємо підхід телеологічний – принцип пояснення, який доповнює традиційне трактування причин фактором доцільності. Отже, критерієм виокремлення та узагальнення модифікацій новелістичних складових у структурі прози варто обрати телеологізм взаємодії частин і цілого, тобто функціональний критерій призначення вставної новели у творі. Цілісне осмислення процесу функціонування вставної новели дає змогу простежити домінуючі позалітературні та внутрішні художні чинники виникнення в українському письменстві варіативних моделей власне новелістичного жанру. Тому залучаємо як відомі типології новел, так авторські класифікаційні характеристики зразків цього жанру. В. Оленєва в дослідженні „Сучасна американська новела: Проблеми розвитку жанру” зазначає, що за останнє сторіччя цей жанр зазнав суттєвих змін, які вимагали нових художніх рішень. Це, на думку дослідниці, зумовлює проблемність чіткого та вичерпного визначення, тому логічніше розглядати цей жанр короткої прози в усьому розмаїтті форм, ураховуючи його найсуттєвіші та характерні ознаки [350, с. 200].

Спроби розглянути жанр новели в аспекті внутрішньої жанрової типології націлювали дослідників на аналіз малих епічних форм. Наприклад, порівнянню новели з оповіданням присвячено студії Ф. Білецького, В. Лесина, М. Матвійчука, В. Сорокіна, Л. Тимофєєва та ін.

У дослідженнях Ю. Мартича питанням літературної традиції належала провідна роль. Літературознавець розглядав новелістику початку ХХ ст. в нерозривних зв'язках із творчістю попередників. У статті „Велич традиції” (1940) дослідник зазначає, що amator класифікації може знайти в старій українській новелістиці новелу з несподіваною кінцівкою (П. Мирний), новелу з кільцевим обрамленням (М. Вовчок), фантастичну (О. Стороженко),

публіцистичну (О. Кониський), психологічну (М. Коцюбинський, В. Стефаник, С. Ковалів, Л. Українка), новелу-нарис (Д. Маркович), екзотичну новелу (В. Левенко, А. Кримський), новелу-повість (Т. Шевченко, І. Нечуй), новелу-мініатюру (О. Маковей). „Одним словом, – узагальнив Ю. Мартич, – українська новелістика може і з формального боку задовольнити найвибагливішого цінителя складної новелістичної побудови,, [307, с. 57]. У пошуках джерел новелістики кінця XIX – початку XX ст. літературознавець звертається до творчості Т. Шевченка. Саме його повісті, означені Ю. Мартичем як оповідання, „за своєю формою, розміром, побудовою нагадують розгорнуті новели Бальзака і Гоголя, – дали сильний поштовх у розвитку цього жанру” [309, с. 58]. Українська класична новела постала на ґрунті народнопісенної творчості та традицій Т. Шевченка і М. Гоголя. У роботі „Путь новели” (1941) Ю. Мартич поширює цю думку на джерела вітчизняної новелістики: „Українська новелістика розвивалася під впливом Шевченкової поезії і Шевченкової прози. Новела українська, як і братня російська, йшла від повісті” [308, с. 12]. Повість розглядається ним як джерело двох протилежних жанрів – роману й новели, разом із тим дослідник говорить і про зв’язок європейської новели з анекдотом: „Історія про лицемірних монахів, яких обдурив хитрий пройдисвіт, викликала відповідну випробувану форму „плутовської” новели, ствердженої блискучою практикою новелістів епохи Відродження” [308, с. 27].

У студії Ф. Білецького „Оповідання. Новела. Нарис” (1966) на ґрунті художньої практики окреслено такі типи новел, як новела-мініатюра, метафорична новела, новела, в основі якої лежить алегоричний образ [46]. У контексті численних дискусій того часу з проблем малої прози вирізняються і праці І. Денисюка. Узагальнюючи авторські жанрові нюанси в підзаголовках або назвах циклів, дослідник наголошує, що в українській новелістиці порубіжжя XIX – XX ст. вони можуть вказувати на різні критерії художнього твору: „а) розмір (новела, оповідання, мініатюра, дрібні оповідання, дрібні малюнки); б) спорідненість характеру виконання з жанрами суміжних

мистецтв – живопису, музики тощо (етюд, ескіз (нарис), шкіц, арабеска, панорама, акварель, образок, картина, фотографія з життя, фрагмент, ноктюрн, студія, силует); в) форму викладу, техніку виконання, внутрішню структуру (імпровізація, подорожні нотатки, ритмічна фантазія, поезія в прозі, легенда, казка); г) тематику, спосіб здобуття матеріалу, локальний колорит (записки лікаря, спогади судового слідчого, сільська ідилія, образок з гуцульського життя, гірські акварелі, гуцульські образки); д) психологізм (психологічний етюд, психологічна студія, психологічне оповідання, психограма, настрої)” [149, с. 178]. За твердженням І. Денисюка, в українській літературі вирізняються „дві модифікації, два жанрово-структурні типи новели: новела акції, заснована на зіткненні двох конфліктуючих сил, і новела настрою з внутрішньо-психологічним конфліктом” [149, с. 14].

До групи новели, за І. Качуровським, належить анекдот, новела-мініатюра, власне новела. За спостереженням ученого: „Найпримітивніший новелістичний сюжет будується на мотиві сну: непередбачена розв’язка постає завдяки пробудженню героя, коли виявляється, що всі попередні події були тільки сном. Хоч це не виключає, звичайно, можливостей своєрідного, ускладненого використання мотивів сну. Недалеко від розв’язки-пробудження відбігає своєю примітивністю надприродна, фантастична розв’язка новели-казки. Новела-казка, яку можна вважати матір’ю чистого жанру новели, відома ще з часів давнього Єгипту. Іван Франко переклав єгипетську новелу-казку „Сатні і Табубу”. На жаль, перекладач викинув надприродну розв’язку і тим позбавив твір його новелістичності. Від новели-казки треба відрізняти фантастичну новелу, де елементи фантастики можуть входити в сюжет від експозиції до кульмінації включно, але розв’язка не має в собі нічого надприродного. До таких новел належить „Пояс” Дітріха Ґлатцького (де, між іншим, геніально розкрита жіноча психологія) або – в часи пізніші – деякі твори Едгара По” [220, с. 158]. Необмежену кількість варіантів дає новелістична сюжетобудова з розв’язкою, що відбувається не

так, як сподівалися, а навпаки, або коли герой досягає не поставленої цілі, а якраз протилежного.

Однією з головних ознак новелістичності твору цілком слушно вважається детально розроблений і чітко накреслений сюжет. Такий погляд, за твердженням літературознавця, має певну рацію: адже чим чіткіший сюжет, тим гостріше відчується несподіваність розв'язки. Але є деякі „шорт сторі” Конрада Берковічі, а подеколи і самого О. Генрі, коли несподіванка приходить після ледве накресленого, „пунктирного”, розгорнення сюжету [220, с. 171].

М. Васильєва та М. Пащенко розширили типологічний новелістичний ряд: „У процесі дослідження новелістики к. ХІХ – поч. ХХ ст. виявлено структурно-метафоричні типи творів, які розрізняються за видами тропових сполук. Серед них: новела-метафора („Дев'ята симфонія” С. Яричевського), новела-порівняння („Буря” Є. Мандичевського), новела-алегорія („Молох” Ю. Будяка)” [76, с. 180].

У „Літературознавчому словнику-довіднику” серед розмаїття жанрових форм новели названо психологічну, сенсаційну, соціально-психологічну, лірико-психологічну, філософську [282, с. 510]. Для осягнення жанрових витоків чехівської прози зрілого періоду найсуттєвішим, на думку В. Тюпи, виявляється зіткнення та взаємонакладання анекдотичного й параболічного (притчевого) бачення життя. За переконанням дослідника, жанрова сумісність анекдоту та притчі пояснюється тим, що за всієї, здавалося б, діаметральної протилежності світоглядних установок їх зближує, передусім, установка на усне побутування. М. Жилкін наголошує: „Категорія подієвості в новелі „чехівського” типу перенесена із зовнішнього світу на внутрішній світ людини. Тут відсутня інтрига, а подією може стати відсутність події. У підсумку акцент у такій новелі робиться на психологію героя з допомогою таких прийомів, як підтекст, нейтральний виклад, різні ракурси бачення подій” [478, с. 14 – 15].

Серед епічних жанрових одиниць новелістичного збірника О. Гуро К. Ломакіна виокремлює елементи, стилістично орієнтовані на жанр притчі (відсутність розвиненого сюжету, лаконічна форма, прозорість, приховане порівняння (метафора), які письменниця подає як стилізацію власних новел, названих К. Ломакіною новелами-притчами [285, с. 15]. Дослідниця розглядає чисельні форми малої прози, класифікуючи їх відповідно до функції фабули, у роботі в комплексі аналізуються „ліричні вірші, вільний вірш (верлібр), лірична пісня, прозова мініатюра, наближена до жанру ліричного вірша, афоризм, новела-притча, чехівська” новела, причому малі форми епіки у своїй структурі тяжіють до метажанру новели” [285, с. 14].

Поширені в українському письменстві моделі вставних новел об’єктивно виводять на залучення досвіду новелістичної типології та спрямовують до осмислення взаємодії літературного й фольклорного матеріалу. На зв’язках новелістичної форми з оповідною традицією наголошував І. Виноградов, однак, за переконанням дослідника, специфічність обробки матеріалу в новелі полягає не в кількості персонажів або подій, а в самому способі охоплення та художнього осягнення. Подієве спрощення, певна редукція компенсуються композиційною цілісністю [88, с. 251 – 252]. Казкові мотиви є епіцентром думки й настрою у вставних новелах романів Юліана Шпола „Золоті лисенята” і М. Могилянського „Честь”. Завдяки вставній новелі як варіації філософської казки доби Просвітництва зміщено смислові акценти в повісті Б. Антоненка-Давидовича „Смерть” та в романі В. Винниченка „Лепрозорій”.

У момент свого зародження новела частково перебувала під впливом східної оповідної традиції. Наприклад, А. Миролубова говорить про первинний арабський вплив на форму й сюжетний репертуар іспанської новели. Проте визначальна роль у становленні європейської новелістики належала традиціям усної розповіді. На думку дослідниці: „В іспанській новелі XVI ст. співіснують два типи художнього освоєння дійсності: увага до живих, конкретних її сторін із виходом у гротеск і „сміхову”, „карнавальну”

культуру, й ідеалізація людини і всесвіту, що зникається ще не стільки з гуманістичною утопією, скільки з легендою і чарівною казкою” [320, с. 17].

Загальновідомим є фольклорне походження міського жанру фабльо у французькій літературі, зв'язок з анекдотом італійських новел, польських фрашок, а також фацецій. Поступово стиралася протилежність анекдоту та казки-новели, присвяченої випробуванням і примхам долі, притаманна фольклору. Анекдот, за словами О. Барановської, трансформувався на сюжетне „квазіутворення у складі загального сюжету романізованої новели” [26, с. 18]. Загальним законом розвитку цього жанру дослідниця вважає еволюцію „від анекдоту – до класичної форми новели – та її подальший розпад на анекдот і прозаїчну форму невизначеної жанрової приналежності [26, с. 18]. Наприклад, іспанська новела, що склалася ще в часи середньовіччя на ґрунті фольклорної оповіді, східної повісті та народного романсу, своєрідно сприйняла італійський вплив, поширений у ренесансній літературі XV – XVI ст. Еволюцію оповідних форм детально проаналізував М. Балашов [22, с. 338 – 347]. Творчість новелістів XVII ст. має ознаки інших художніх систем, зокрема естетики бароко, що зумовила образну систему вставних новел-притч в українській літописній традиції. Подальший розвиток жанрової системи в добу романтизму, свідчить про зближення новели та казки в її авторських варіаціях і дифузії жанрів, що переконливо доводять Є. Мелетинський, Н. Берковський, С. Тураєв, Б. Максимов, Е. Белер, Ш. Грайф та інші дослідники. На цій підставі Б. Максимов розглядає романтичну казку та фантастичну новелу як твори однієї жанрової групи або споріднених жанрів [297]. Є. Мелетинський писав: „Від анекдоту, одного з найважливіших джерел новели, її в основному різнить, по-перше, більший ступінь наративного розгортання і вихід за межі анекдотичної ситуації, по-друге, можливість іншого, не комічного, а наприклад, трагічного чи сентиментального колориту, без усяких анекдотичних парадоксів. Вплив анекдотичної стихії протягом всієї історії новели посилює її жанрову специфіку – в анекдоті сконцентровані найважливіші елементи новели. Від

байки новела різняться відсутністю зооморфності основних персонажів, алегоризму й обов'язкової дидактичної спрямованості, часто вираженої в спеціальній сентенції. Відмова від дидактичної ілюстративності відділяє її від так званих „прикладів” (exempla)” [317, с. 5]. Поступово несподівана розв'язка новели застаріла й залишилася актуальною для простої форми анекдоту. М. Жилкін наголошує на тому, що новела, яка відрізняється від сусідніх жанрів іноді тільки формальним, конструктивним боком, (що диктує, проте, і змістові відмінності), губиться, асимілюється з ними, якщо ця ознака послаблюється, або зникає зовсім. Таких сусідніх жанрів, відокремлених від новели лише перетинкою форми, чимало: байка, аполог, легенда, притча, казка, оповідання, повість, нарис [478, с. 10]. Отже, ідеальна структура, описана М. Петровським, має безліч „інваріантів, як національних, так і належних різним епохам і стилям” [478, с. 10].

У колі російських формалістів не було повного узгодження щодо типологічних характеристик новели, проте в роботах спостерігаємо наявність важливих положень як із морфології художнього тексту, так і з питань генези та специфіки новелістичного жанру. Б. Ейхенбаум розмежовував власне новелу та новелу-нарис, а також у працях, присвячених творчості М. Лермонтова та Я. Полонського, вживав поняття „лірична новела”. Проблемність ситуації вдало окреслив О. Зирянов: „Однак говорити про те, що жанр ліричної новели набув належного теоретичного осмислення, не доводиться. Вимагає пояснення і часом нечітке розмежування форм ліричної новели й монологу, що драматизується, новели й „роману-лірики” (Б. М. Ейхенбаум)” [197, с. 78]. Літературознавець наголошує на значенні **прозаїзації** як загальній метажанровій спрямованості ліричної поезії на часткове осягнення матеріалу та способів його осмислення, притаманних малим прозовим жанрам, зокрема новелі. Однак, орієнтація лірики на оповідні та драматичні можливості малих жанрів найчастіше асоціюються у свідомості дослідників саме з жанровою формою новели, що доводить органічну спорідненість новелістичної та ліричної структур [197, с. 77 – 90].

Б. Томашевський диференціював новелістичні тексти за характером художнього матеріалу: якщо в новелі домінує фантастика, то це казка, якщо переважає опис справді ймовірної пригоди, то перед нами оповідання.

Як відомо, прагнення типологізувати оригінальну новелістичну жанрову форму були у В. Белінського, який вирізняв оповідання та „фізіологію”, зупинився на трьох новелістичних типах „повісті”: легкий нарис про звичаї (новела-нарис), дошкульна сатирична насмішка (новела-сатира, сатирична новела), новела, що розкриває глибоку таємницю душі та жорстоку гру пристрастей (лірична та психологічна новели). Розмірковуючи над питаннями типологічної характеристики новели, І. Денисюк узагальнює авторські дефініції, подані в назвах циклів або підзаголовках: „Розуміння новели як фрагменту з вільною композицією, в якій той чи інший компонент випинається залежно від художньої концепції, обіймає всі типи новелістичних різновидів, як-от етюд, образок, шкіц, творів з внутрішнім сюжетом, настроєвих акварелей, пастелей і т. д.” [149, с. 96]. Подальші пошуки в цій царині дали змогу уточнити запропоновані вченим критерії диференціації новелістичних форм у межах жанрово-структурних різновидів.

Н. Мафтин пропонує як різновиди „новелу випробування характерів”, „новелу з соколиним профілем”, „новелу, наближену до нарисової форми”, „новелу в рамці”, „новелу з ускладненням у будові” (І. Качуровський) [312, с. 162]. У новелі „випробування характерів” у фіналі на перший план виступає майже непомітний персонаж. „Образ персонажа моделюється на перехресті конфліктів між світом переконань протагоніста й антогоністів”, – зауважує літературознавець [312, с. 155].

Трансформаційні зв'язки літературного прийому та жанрових форм засвідчує поняття жанру-вставки, яким послуговується Б. Іванюк [208, с. 9]. Існує три типи вставних історій: власне вставна історія – епізодичне введення до головного твору вставних елементів; множинна вставна історія – вставний матеріал охоплює більшу частину твору, інакше кажучи, це прийом рамкової композиції; паралельні сюжети – у широкому теоретичному аспекті прийом

вставної історії пов'язаний із проблемою співвідношення „автор – наратор – оповідач” [270, с. 113]. Відповідно, естетична та змістова роль новелістичних уключень має низку виявів. Наприклад, інкорпорований метатекст може поставати фікцією, авторською містифікацією, як-то вірші „вченого доктора Леонардо” з роману М. Йогансена; „спалений роман” з твору Я. Голосовкера. Іноді автономна цілісна розгорнута новела має самостійну літературну історію („Дріада” І. Франка з повісті „Не спитавши броду”) або вставна історія слугує сюжетним матеріалом для народження нового твору, наприклад, вставка з „Дон Кіхота” М. де Сервантеса стала основою „Історії Якимового будинку” В. Винниченка. Відомі вставні новели рамкової нарації (повісті Т. Шевченка). Поширений у літературі й геміністичний (від лат. „близнюки”) прийом структурування матеріалу, за яким персонаж вставної новели постає дзеркальним відображенням психологічної характеристики, дій та вчинків, обставин, у яких перебуває відповідний персонаж основної оповіді (Іван Семенович – Сичов з „Недуги” Є. Плужника, Чичиков – капітан Копейкін із „Мертвих душ” М. Гоголя). Виокремлюється трансгресивний функціональний аспект, згідно з яким метафори смерті, їжі, сексуальності у вставних сюжетних схемах – це трансформація міфологічних мотивів, систематизованих В. Проппом. М. Бахтін писав: „...жанр завжди той і не той, завжди старий і новий водночас. Жанр відроджується та оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру. У цьому життя. Тому й архаїка, яка зберігається в жанрі, не мертва, а вічно жива, тобто здатна оновлюватися. Жанр живе теперішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок. Жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку. Саме тому жанр здатний забезпечувати єдність і безперервність цього розвитку” [31, с. 122]. Посилаючись на твердження В. Пабста про те, що немає ні „романської праформи” новели, ні „новели” як такої, а є просто новели” [635, с. 150], варто погодитися з О. Слеповою щодо усвідомлення дослідником усієї складності подачі визначення жанру новели, оскільки надто велике розмаїття

конкретних прикладів [457]. Однак це твердження ще раз підкреслює актуальність наукових пошуків і відкриває простір для теоретичних рефлексій як над загальними проблемами розвитку новелістики, так і питаннями типології та модифікацій вставних новел.

Важливі положення теорії новели стосуються особливостей її структури та композиції. Як відомо, вільне ставлення до жанрових традицій (характерне, приміром, для творчості новелістів) не передбачає відчутних змін у жанровій структурі твору. З огляду на те, що будь-яка жанрова структура є концентрованим творчим досвідом багатьох майстрів, до того ж частіше всього багатьох епох, структура новелістичного жанру не зазнала істотного розмивання. Внутрішня жанрова типологія новели характеризується низкою сталих ознак, що сприймаються в їхній єдності. Фокусуючи увагу на способі новелістичної оповіді, неможливо обійти увагою композицію новели, оскільки саме в ній реалізується стислість як визначальна особливість новелістичного жанру, особлива роль визначеного В. Фащенко „променя зору”, здатного висвітлювати окремі частини та викликати ефект уповільнених картин.

Підставами для дослідження вставної новели є такі риси її структурної організованості: конфлікт, заснований на розбіжностях точок зору автора-оповідача та „інших” на предмет зображення; сюжет як концепція характеру героя; композиція, що відображає орієнтацію оповіді на певну модель літературного жанру новели.

Висновки до розділу 1

Виходячи з попереднього аналізу, можна констатувати, що вставна новела є відносно самостійною за темою та сюжетом розповіддю, включеною переважно в роман або повість. Зазвичай вона містить важливу для твору

загалом думку, яку автор не виявив упродовж основної оповіді. Наявність у тексті вставної новели „розпізнається” за такими формальними показниками: зміна оповідача й факультативність його постаті; зміна часопросторових характеристик оповіді; уведення нової групи дійових осіб, пов’язаних власною фабулою; взаємодія включеного й основного текстів за допомогою мотивів-скріпів, алюзій, ремінісценцій, метафор; уповільнення розвитку сюжету оповіді завдяки вставній новелі; урахування авторських маркувань вставних елементів; наявність герметичної розв’язки або її закорінення в основний текст; спільність проблематики й перегук засобів образності інкорпорованого й основного текстів; зв’язок внутрішньої композиції новели як частини цілого з романною чи повістевою формами; графічне виділення тексту вставної новели. Взаємодія сюжетно-композиційних і рамкових елементів реалізується через мотивування, наявне в заголовку, або своєрідні мотиви-скріпи, які повторюються в тексті. Традиційно перехідний відрізок тексту між основною оповіддю та власне вставною новелою характеризується змістовною, композиційною та лінгвостилістичною цілісністю. Інкорпорований текст у більшості випадків синтезує як зовнішні ознаки (графічне виділення, авторське маркування нарації, заголовки, розташування щодо основного тексту, обсяг), так і внутрішні властивості, постає так званим „вторинним” текстом в комунікативно-когнітивному аспекті.

Мистецькі форми, пов’язані з технікою віддзеркалення, зумовлюють функціонування вставних новел як важливих поетологічних елементів у стильовому масиві вітчизняної епіки. Саме ці вихідні положення спонукали до розкриття взаємодії основних текстів та інкорпорованих новелістичних елементів. Отже, вставна новела сприймається літературознавцями як один із засобів формування категорії художнього часу, елемент внутрішньої композиції.

Внутрішньожанрова типологія новели характеризується єдністю сталих ознак. Фокусуючи увагу на способі новелістичної оповіді, неможливо обійти

увагою композицію новели, оскільки саме в ній реалізується стислість як визначальна особливість новелістичного жанру.

Трансформаційні зв'язки літературного прийому та жанрових форм засвідчують поняття жанру-вставки (Б. Іванюк) і включеного жанру (Т. Бовсунівська). Тлумачення вставної новели як структуротвірного чинника епіки в контексті методологічних напрацювань ХХ – ХХІ ст. зумовлене тим, який саме парадигмальний аспект обрано предметом аналізу. Звісно, вивчення вставної новели не обмежується семіотичним, компаративним, формалістичним і наратологічним вимірами. Різні версії теоретичного моделювання новели як включеного жанру та вставної новели – літературного прийому – постають не підґрунтям для розмежування, а окреслюють перспективи синтезу.

РОЗДІЛ 2

НОВЕЛА ЯК СТРУКТУРОТВІРНИЙ ЧИННИК УКРАЇНСЬКОЇ ЕПКИ XVIII – XX СТ.

2.1 Геральдичні конструкції в літературі українського бароко

Приєм уведення в текст основної оповіді вставної новели, відомий ще в античній літературі, акцептований давнім українським письменством, зокрема митцями бароко. Українське літературознавство має значні досягнення у висвітленні проблем функціонування в художньому творі таких різноманітних явищ, як універсалізм бароко, барокова свідомість, барокова культура. Дослідженню філософсько-естетичних, теологічних, мистецтвознавчих аспектів національної стильової версії цього явища присвячені роботи М. Возняка, Д. Горбачова, І. Заярної, І. Іваньо, М. Кашуби, В. Крекотня, С. Кримського, А. Макарова, О. Мишанича, Д. Наливайка, М. Ольховик, О. Пахльовської, М. Сулими, В. Соболя, Л. Ушкалова, Д. Чижевського, В. Шевчука, І. Юдкіна-Ріпуна та інших науковців. „Формування барокової культури в Україні історично пов’язане з духовним становленням української нації, отож, у певному сенсі, виконує етнокреативні функції, тобто є присутнім складником процесу переробки українцями світового досвіду на власній етнічній основі, створення національної іпостасі „історичного універсуму” (А. Тойнбі) людства”, – слушно зауважив С. Кримський [522, с. 23]. За умов доволі продуктивного й вичерпного дослідження інтелектуальної й духовної специфіки бароко на полі гуманітарних наук є місце для подальших теоретичних рефлексій та узагальнень. Залишається актуальною потреба аналізу домінантних

принципів художнього мислення та структурування текстів доби бароко, зокрема української барокової епіки.

Інкорпорування окремих історій у тексти проповідей і літописів передусім спирається на ренесансні й барокові європейські джерела. В. Кречотень наголошує, що така художня практика була прикметою „появи в тогочасному слухацько-читацькому середовищі „соціального замовлення” на власне новелістичні жанри” [522, с. 348]. Також поширювалися так звані „приповідні казочки” – вмонтовані у проповідь оповідання будь-якого характеру, які мали унаочнити церковне вчення (середнє бароко) ” [279, с. 192]. Метою цього підрозділу є окреслення ролі так званих „геральдичних конструкцій” в українській літописній бароковій прозі). Предметом дослідження обрано вставні новели, які завдяки умовності увиразнюють явища, що особливо цікавлять авторів і привертають увагу читачів та слухачів.

У поезиці бароко нову семантичну перспективу отримала емблема, первинно пов’язана з геральдикою. Традиційно поняття геральдики асоціюють лише з гербовими формами, проте вживання геральдичної термінології передбачає взаємодію символів та знаків. Елементи барокової поезики спостерігаються в геральдичних конструкціях „Історії Русів” [212]. У літописі поєднані низка промов Б. Хмельницького, П. Полуботка, І. Мазепи, усні перекази, поетичні фрагменти, образи-картини (батальні сцени) та, за визначенням В. Шевчука, „оповідання-новели на взір опису загибелі Батурина чи історії дідича Горського) ” [522, с. 466]. За твердженням Л. Ушкалова, „українська емблематична поезія розвивалася здебільшого на ґрунті церковно-релігійному. Коли ж ідеться про світське письменство, то за найповажніший її ґатунок слід уважати поезію геральдичну. Виникнувши ще в другій половині XVI ст., геральдична поезія набуває в Україні особливого розмаху якраз під добу бароко. Чільною прикметою геральдичних віршів (епіграм) було відносно вільне тлумачення символіки шляхетських „клейнодів: сонць, зірок, місяців, корон, хрестів, мечів, стріл, списів тощо”

[528, с. 39]. Дослідник зацентровує: „Посутнім проявом барокового „символізму” були також емблематичні вірші. Варто сказати, що наші поети чудово знали на емблематичних книжках, сила-силенна яких з’являється в Європі під добу бароко” [528, с. 37 – 38].

До трьох типів знаків, запропонованих Ч. Пірсом (іконів, символів, індексів), О. Григор’єва додає емблему як аналітичну абстракцію, поєднання образотворчого, конкретного, просторового, абстрактного та ідеологічного компонентів [122, с. 74]. Емблематичність літописної барокової стилістики уособлює релігійно-символічні, дидактичні, світські мотиви. Дослідник О. Михайлов наголошує на тому, що епоха бароко з її художнім мисленням мала одну генеральну властивість, яка дивним чином узгоджується з внутрішньою побудовою барокових творів, з їхньою перерваністю, відокремленням смислових елементів [323]. Інструментом такого мислення й виступала емблема, яка немов навмисно була вигадана для того, щоб зручно та виразно заповнювати лакуни, передбачені загальною організацією барокового тексту. С. Кримський зазначає, що „з-посеред-сили-силенної емблематичних образів в українському бароко найпоширенішими були ті, що так чи так дотичні до ідеї мудрості” [522, с. 44].

Отже, цей факт дає змогу залучати при розгляді питань барокової поезики загальний мистецтвознавчий досвід, щоб увиразнити й зберегти цілісність аналізованих текстів – як естетичну, так і семіотичну, адже те, що відбувається в ситуації інкорпорування в текст однієї жанрової форми іншого, фактично є складно організованими геральдичними конструкціями. Д. Чижевський звернув увагу на відмінності геральдичних та емблематичних текстів. За його спостереженням, гербові вірші мають в Україні значно старшу традицію, аніж звичайні емблематичні. Водночас герби як емблеми були поширені вже на початку емблематики в часи Ренесансу, а найрізноманітніші спроби зв’язати тлумачення гербів з емблемами можна знайти на Заході з самих початків геральдики [574, с. 189 – 243].

Сакральність, езотеричний подієвий контекст, опозиції небесного та земного, риторична спрямованість і власне специфіка барокового художнього мислення, яке передбачає наявність прихованого, непізнаного, визначає логіко-оповідну структуру новелістичних текстів у складі літописів. Засвоєння й синтез спільних європейських цінностей відбувалися на засадах глибинної національної традиції, саме тому в геральдичних вставках переважають національно-визвольні мотиви, емблематика здебільшого має політичний характер, а вставні тексти є алегорично-притчевим віддзеркаленням історичних подій. Уславлення лицарської звитяги визначало ідейний зміст барокових творів різних жанрів. Наприклад, у мистецькій культурі українського бароко розроблялася тематика гравюр із панегіричним зображенням І. Мазепи, П. Сагайдачного, Д. Апостола та інших історичних діячів, до панегіриків тяжіють й чисельні емблематичні поезії. Синкретизм постає домінантним принципом барокової художньої системи в єдності її мистецьких, релігійних, етико-філософських та національно-історичних вимірів. В. Соболь так коментує зв'язок основного та інкорпорованого текстів: „...через трагічне потрясіння, шляхом викрашення барокової роз'яреності почуттів активізувати думку, відчуття, емоції читача, щоб той неодмінно наклав фантастичний план зображуваного на реальну основу і співвідніс роздуми літописця про долю свого багатостраждального народу (у новелі вони ідуть у підтексті) із суголосними в усьому творі” [463, с. 150]. Такий художній прийом суголосний практиці популярної в добу бароко геральдичної поезії. Отже, доцільно говорити про ізоморфізм основного (літописного) та геральдичного (новелістичного) текстів. Під ізоморфізмом як загальним науковим поняттям розуміється подібність властивостей окремих елементів або їх сукупностей, яка визначає здатність до взаємної заміни цих складових [202]. Методологічний принцип ізоморфізму передбачає відповідність між елементами й виразно виявляється в текстах, де два повідомлення за допомогою взаємного накладання включені в єдину текстову структуру. Оригінальністю відзначається дослідження

О. Астаф'євим зв'язків текстів-донорів та текстів-реципієнтів на матеріалі Літопису руського за Іпатіївським списком і давньопольських хронік XVII – XVIII ст. [17, с. 319 – 348]. В українській літописній бароковій прозі так званих „геральдичні конструкції” завдяки умовності увиразнюють явища, що особливо цікавлять авторів, привертають увагу читачів і слухачів.

Літопис Л. Боболінського, що, за спостереженням В. Шевчука, „засвідчує перехід од ренесансної до барокової поетики”, має „новелістичні блоки” – „Повість про Івоню” та „Повість про Підкову”). В історико-мемуарній прозі новелістичні складові відзначаються змістовою цінністю. Так, до літопису Г. Граб'янки входить твір „Звідки Палій постав”, названий повістю [522, с. 450]. В. Соболь наголошує на розвиткові літературної традиції. „Величкове оповідання про Глухівську битву, – пише дослідниця, – започатковує в „Пов'їствованії” цілу серію вставних творів військово-героїчної та історико-романтичної тематики – про напад турків на Запорізьку Січ, про Сіркову війну на Крим, про другий похід турків на Чигирин та облогу Чигирина, про взяття Азова, про облогу Казикермана (у розділі XXXVI-му) та про війну з турками в Європі (у розділі XXXVIII-му). З точки зору прикметних рис авторської поетики оповідання про Глухів можна вважати мовби генеральною репетицією до створення цілого циклу мистецьки довершених творів” [463, с. 208]. В. Буряк звернув увагу на те, що „за допомогою художньої архітекtonіки С. Величко створює декілька виразних емоційних контрапунктів” у контексті макромонтажу інформаційних періодів смислово-дійового сюжету [73, с. 211].

Геральдичною конструкцією є й новела про сатира – виклад четвертої пісні „Звільненого Єрусалима” Т. Тассо С. Величком. Італійський поет створив цей текст близько 1575 року, поема здобула світову славу, була сприйнята в слов'янському світі. У 1618 році видано польський переспів П. Кохановського, а 1620 року сербсько-хорватську мовну версію уривків поеми запропонував І. Гундулич. Відомо, що український переклад поеми здійснено зусиллями ченців уніатів-василіян. В. Перетць наводить

переконливі аргументи на користь того, що основою слугував польський текст П. Кохановського. Цей твір став зразком оспівування лицарських подвигів в ім'я віри, усвідомлення історичних проблем та пошуків засобів їх розв'язання. Новела про сатира в літописі С. Величка, створена на основі „Звільненого Єрусалима”, набуває оригінального звучання завдяки засвоєнню елементів фольклорної поетики, уведенню образу прихованого оповідача-самовидця: „Дивлюся я крізь щілину того дупла, що в ньому був, і бачу відразу князя тьми і стародавнього начальника злих духів Люципера з іншими його старшинами, що незвідь-звідки прийшли. Сів він недалечко від мене, як на престолі, на великому дерев'яному пеньку, гнилому й повному мурашви, маючи в руках іржаве, погнуте, залізне сцетпро, на бридкій голові багато рогів, а на чолі один – найбільший. Був він дуже великий, чорний, як вугілля, від голови до ніг, вуса мав паскудні – довгі, пом'яті, бороду – криву, густу, покошлану, що покривала й косматі груди” [82, с. 206]. Панегіричний пафос гротескно-фарсової промови Люцифера на адресу нечистої сили, що нищила українців „чварними війнами і сум'яттям” переходить у план тотального знищення „хозаро-руського народу”: „Нехай одні волочаться по світу, як заблукалі без пастиря вівці, другі затягаються на службу всіляким чужим монархам і там гинуть за гроші, треті в п'янстві топляться, четверті в усіх світових розкошах, як свині, нехай плещуться, п'яті у плотській похоті нехай паскудяться і ображають на себе Бога, шості нехай бунтуються на своїх гетьманів і начальників зі своїми роздвоєннями і внутрішніми чварними незгодами – хай викорінюють себе самі, нехай військо згине, нехай йому те станеться, що пам'яті хазарів не останеться! ” [82, с. 209]. Як зауважила В. Соболю, „новела про сатира є найбільш філософічною в „Повѣствованії”, всі інші новели й оповідання (а вони переважно героїко-військового характеру, з відчутною дозою в них батальних сцен) є віддзеркаленням, якщо брати кожен жанрову мікроструктуру зокрема, переважно одного якогось домінуючого кольору в калейдоскопі Руїни-України” [463, с. 207]. Вставною новелою називає перероблену С. Величком четверту частину поеми

„Звільнений Єрусалим” В. Шевчук. Як і В. Крекотень, В. Шевчук говорить про новелістичність барокової прози: „Літописець уміє вести свою розповідь цікаво, новелістичні структури завершувати якоюсь напруженою сценою (згадаймо хоча б опис Сіркового походу на Крим або прикінцевий епізод загибелі полоненого люду) ” [575, с. 462]. Натомість Я. Дзира в статті „Італійські джерела в поемі «Великий льох»” вважає новелу про сатира фантастичним оповіданням [152, с. 23]. Слушною є думка В. Соболя, яка наголошує, що важко погодитися „з безапеляційним віднесенням новели про сатира до розряду казок, що творилися на терені християнської культури, як це робить Валерій Шевчук, оскільки в ній мають місце ознаки народної демонології, дохристиянських вірувань українського народу в сили добра і зла” [463, с. 144]. Функціональне призначення вставної новели – „для забави ласкавого читальника” – вдало означено В. Соболю як варіацію „барокової маски, що приховує глибинні істинні мотиви” [463, с. 145]. Динаміки новелі надає зіткнення / протиставлення двох точок зору на зображені події. „Зосереджуючою миттю” (поняття В. Фашенка) є промова Люципера, яку В. Соболю називає вершиною „наскрізь гротескової картини, унікальної (як у контексті літопису, так і всієї давньоукраїнської прози загалом) у плані нестримності накопичення барокової техніки, якою Величко володіє з майстерністю віртуоза” [463, с. 150]. Варто погодитися з дослідницею й щодо наявності типового новелістичного пуанту, яким є стратегічний план винищення українців, котрі уособлюють благочестя та лицарство [463, с. 150]. „Суттєвим у новелі є й елемент випадковості (випадково сатир стає свідком, випадково зустрічає іншого сатира, випадково розмову їх підслуховує анахориста). Закономірним же є те, що літописець вводить новелу в тканину Літопису, приступаючи до „описанія Чигирину...”, – відзначає дослідниця [463, с. 145].

Н. Пахсар’ян говорить про специфіку поєднання історій у межах більшої епічної форми за бароковим принципом контрапункту [370, с. 144]. У музикознавстві під контрапунктом розуміють мистецтво одночасного

поєднання декількох мелодичних ліній, відношення між голосами. Певною мірою, виявом контрапунктної поетики є й аналізований твір. Композиційно новела міститься в літописі між епізодом взяття Чигирин Самойловичем та картиною походу турецького війська, отже, ця геральдична конструкція образно увиразнює один із драматичних періодів української історії. У сцені появи князя темряви в Недобірському лісі спостерігається асоціативний зв'язок із вторгненням турків до Чигирин. Л. Помпео зауважує, що „новела тлумачить історичні факти як вияв Божого провидіння, яке може перетворити їх у поле боротьби між добром і злом. Цей уривок можна вважати авторським прийомом, який переносить читача з площини історичної оповіді в площину епічну, відповідно до тогочасних принципів бароко” [398, с. 116]. Слушним є наступний висновок дослідника: „Автор ставить перед собою завдання прославити козаків у творі, що примирив би між собою дві протилежності – історію і звеличення, історіографію і риторику, як це радили трактати епохи бароко” [398, с. 114]. Отже, новелістична геральдична конструкція належить до контексту літопису С. Величка та є дзеркальним відображенням конфлікту попереднього й наступного епізодів основного тексту.

В одному з останніх творів Г. Сковороди – притчі „Убогий Жайворонок” – міститься вставна новела алегоричного змісту про Астраю, богиню добра і справедливості давніх греків, яка правила світом за „золотого віку”, останньою серед богів полинула на небо, що наголосив Овідій у „Метаморфозах”. Звернімося до тексту: „У кінці трапези почав трапезний голова жартувати, а гості сміятися. Адоній, пособляючи братові, утішно оповідав, у який спосіб у давнину Діва Божа – істина – вперше прийшла до них в Україну: так звалася країна їхня. Перший-бо зустрів її поблизу свого дому Маной і жона його Каска. Маной, зуздрівши її, спитав із суворим лицем:

- Яке ім'я твоє, о жоно?
- Ім'я моє Астрая, – відказала Діва.
- Хто ти, звідки? Пощо прийшла сюди?

– Зненавидівши злобу мирську, прийшла до вас поселитися, почувши, що в вашій країні панує добродетель і дружба.

Діва була в убогій одежі, підпоясана, волосся в пучці, а в руках жезл” [454, т. 2, с. 134 – 135]. Біблійне твердження, що людина дивиться на обличчя, а Господь дивиться на серце є в цій вставній новелі сюжетотвірним. Каска гостинно прийняла подорожню, не дивлячись на її вбрання. „Адоній продовжував повість, що Астря в їхній країні жила усамітно. Маноя і Каску більше за всіх любила, навідувала й жартувала, доки не переселилася у небесні обителі.

Алауда побуджував пити і співати. Він наклонив скляницю міцним медом.

– Хай живе Астря! Хай процвітає дружба! Хай зів’яне ворожнеча!” [454, т. 2, с. 136].

Ю. Барабаш звертає увагу на те, що „мотив дзеркала з’являється в Сквороди природно й закономірно, він підказаний ідеєю відображення, усвідомлення наявності копії в кожного явища і предмета. Дзеркало – один із найважливіших елементів емблематичної системи, що нею широко послуговується мистецтво бароко” [23, с. 155]. Увиразнюючи свою думку, вчений уточнює: „При цьому мовиться не про мертві копії, не про механічне відтворення, а про відображення – образ, копію, інтерпретацію. Звідси парадокс барокової поетики: можливість зовнішньої розбіжності копії з оригіналом, відображення з предметом, що відображається, явища з фактом, подією, особо – із їхньою внутрішньою тотожністю” [23, с. 155].

Висновки М. Ямпольського здійснено на основі аналізу кінематографічного матеріалу, проте вони має загальний мистецький характер, оскільки геральдична конструкція „створює лише ілюзорну гру відсилань, референцій, щоразу акцентуючи одне й те саме – гру кодів, вияв репрезентацій, структурний ізоморфізм” [621, с. 72]. На думку дослідника, у таких структурних формах передусім не розкривається новий смисл, а радше „за рахунок повтору стає більш відвертим, унітарним. „Цитати тут

уподібнюються до червоного олівця учителя”, – підсумовує вчений [621, с. 73].

Важливе узагальнення здійснює В. Кречотень: „Розглянуті типові форми вияву художньої свідомості в стародавній українській прозі були перспективними в плинні літературного розвитку. Культивууючи їх, українське письменство нагромаджувало технічний досвід художнього зображення, поступово прямує до синтезу всіх цих форм у прозовому оповіданні” [522, с. 433]. Дослідник зазначає: „Протягом XVII ст. дедалі пишніше розквітає на Україні ораторство релігійне, церковне, проповідницьтво, яке було потужною лабораторією, де культивувалися найрізноманітніші форми художнього словесного зображення й вираження. Мода на красномовство, перейшовши через смугу визвольної війни 1648 – 1654 років, зберігає й посилює свою значимість в українському культурному житті й після цього крутого історичного повороту, поступово слабнучи до кінця XVIII ст., – функції його поступово переходять до емансипованих і секуляризованих публіцистичних та власне художніх різновидів словесності. Як і в польській культурі, у нас мода на красномовство теж накладає відбиток риторичності на всю літературу і найбільше, звичайно, на літературу прозову” [250, с. 20].

Отже, йдеться про численні новелістичні вкраплення в зразки української історико-мемуарної прози та подальший розвиток цієї традиції як у межах реалістичної естетики, так і в контексті літератури необароко. Типологічні проекції бароко на літературу авангарду та постмодерну ґрунтовно проаналізувала І. Заярна [190]. Ці проекції притаманні й сучасній українській прозі. Наприклад, у романі-притчі Г. Тарасюк „Храм на болоті” Чудо Господнє, за твердженням В. Соболя, пов’язане з образом Богородиці, а численні перекази та легенди про чуда святих її ікон в українській літературі, як знаємо, мають глибоку традицію. Дослідниця наголошує: „Це і Руно орошеное Дмитра Туптала, і Небо новое Іоанникія Галятовського, і Фенікс, що втретє воскрес Якова Суші, й анонімна Преславна Гора Почаївська. Згадаймо ще і чуда, зібрані в книзі Парергон див Іларіона Денисовича. Ці та

інші образи витворить ту незриму, але тим потужнішу енергію, в силове поле якої потрапляє притчевий мотив-пересторога: не змарнуйте ж сьогодні свого європейського шансу, як 350 років тому... ” [462, с. 101]. В. Соболев відзначає, що „Храм на болоті” – це новочасна необарокова притча, у якій „проекція незреалізованого доленосного шансу 1658 року на сьогоднішні труднощі, пов’язані зі вступом України до євроспільноти, – дає повчальний урок” [462, с. 103].

М. Ласло-Куцюк наголошує, що „будь-який розповідний твір – це результат моделюючої діяльності письменника, який вводить свої персонажі у створений ним мініатюрний світ” [258, с. 182]. „Насправді, – пише вона, – жоден твір розповідної прози не може обійтись без видуманого, фікційного елементу, і не дарма ж в англійській мові новела і роман належать до жанру, який так і називається – фікція (fiction)” [258, с. 184]. Вивільнення роману з полону казкових схем закорінене, за твердженням М. Ласло-Куцюк, у добу бароко [258, с. 194]. Дослідниця говорить про системи помноженого числа дзеркал у структурі роману, згадує термін „синкрисис” (зіставлення), яким у риторичній традиції позначали своєрідне зведення характеристик і композиційних прийомів, застосованих у художній прозі античності [258, с. 248]. Подальша художня практика пропонує інші функціональні модифікації автономних компонентів, включених у структуру прозового твору.

2.2 Художні модифікації вставних новел у романтичній і реалістичній прозі XIX ст.

У літературі XIX ст. прийом вставної новели покликаний був передусім увиразнити, розставити авторські змістові акценти, збагатити розкриття характерів персонажів, їхнього психологічного стану. За Н. Тамарченком,

початком тут завжди стає випадок, значення якого, з одного боку, збільшується, оскільки він викликає низку подій-наслідків, проте водночас дія повертається до пункту, де почалося це відхилення. Залежність між „нанизуванням” і „затримкою” точно відзначив В. Шкловський, проте, за твердженням Н. Тамарченка, більш актуальними є висновки Г. В. Ф. Гегеля. На думку філософа, в епічній дії затримка перед кінцевим вирішенням є єдиним способом передати всю цілісність світу [96, с. 65]. Ретардація, таким чином, – спосіб художнього осягнення емпіричного розмаїття, тоді як принцип кумуляції сприяє тому, що будь-який елемент неупорядкованого багатства життєвих явищ може виступати каталізатором процесу встановлення загальних зв'язків. Н. Тамарченко наголошує, що „кумулятивний принцип нерозривно пов'язаний із ретардацією лише в тих випадках, коли ціле сюжету організує циклічна схема”, що втілює власне ідею світоустрою [484, с. 65]. Проте, як зазначає дослідник, „у реалістичному романі немає зовнішнього та наочного протиставлення двох сюжетів („провиденційний” сюжет був, як правило, обрамляючим, а „емпіричний” сюжет розгортав центральну ланку циклічної схеми), але кожен момент дії може бути інтерпретований одночасно в двох планах, оскільки належить одночасно двом різним смисловим структурам у романному цілому” [484, с. 36].

Б. Томашевський писав: „З точки зору реалістичного мотивування побудови твору легко зрозуміти введення позалітературного матеріалу, тобто тем, які мають реальне значення поза межами художнього вимислу” [508, с. 178]. У цьому контексті цікаво розглянути особливості вставних новел у повістях Т. Шевченка „Наймичка”, „Музикант”, „Капитанша”, „Варнак” та ін. У творчій спадщині митця російські повісті довгий час розглядалися як маргінальний літературний факт. Підґрунтям для цього були безапеляційні судження про них сучасників письменника, зокрема П. Куліша, та ставлення до Шевченкової прози, висловлене М. Зеровим: „У літературному доробку Шевченка повісті важать небагато. Цікаві як пізнання Шевченка в найтяжчі

роки його вигнання, не прокладають нових стежок у площині художній. На вигнанні, маючи лектуру досить випадкову, Шевченко відставав від розвитку прози, орієнтувався на старі зразки, і в ту пору, коли народжувався роман, коли здобували признання реалістичні начерки та повісті, писав, дотримувався старих жанрів. Це й було причиною негативного ставлення до повістей хоча би Куліша, що настоював на необхідності „підучитись” [193, с. 179]. Проте надалі спостерігаємо періодичне повернення до комплексу російської прози як до об’єкта історико-літературних та теоретичних пошуків. Н. Демчук у роботі „Художній світ прози Т. Шевченка (проблема психологічного аналізу)” так узагальнила проблему рецепції російських повістей митця: „Дослідження з останніх років ХХ ст. суттєво відрізняються від попередніх шевченкознавчих студій перш за все визначеним теоретичним ракурсом і відповідним текстуальним аналізом. Можна відзначити розвідки Н. Грицюти про „Близнецы” та „Художник” як романи виховання, Б. Рубчака про Щоденник як явище постмодерної прози, студії О. Забужко, де авторка обґрунтовує діалектику й логіку Шевченківського міфу України, спираючись і на його прозу. Проте й у кінці ХХ ст. далеко не всі можливі чинники поліметодичного теоретичного спектру сучасного літературознавства були задіяні у новітній полеміці про Шевченкову прозу” [143, с. 10]. Можна відзначити важливість висновків, здійснених у межах кандидатських дисертацій Н. Грицюти „Проза Т. Шевченка в контексті розвитку європейського роману виховання” (1993), В. Терещенко „Проблема автора в повістях Т. Г. Шевченка” (1997), докторських дисертацій В. Зарви „Просвітницькі тенденції в російській та українській прозі 60 – 80-х рр. ХІХ століття” (2005) та О. Єременко „Синкретизм художньої образності в українській прозі другої половини ХІХ – початку ХХ століття” (2008), у якій тексти письменника слугують плідним джерелом для характеристики типів художнього синкретизму української прози другої половини ХІХ ст.

Традиційно вставні новели в російських повістях Т. Шевченка побудовані на нарративних принципах стрімкості розвитку сюжету,

експозиційного лаконізму та використанні висловлювань, притаманних усній формі спілкування, що забезпечує спрямування уваги читача на моменти, важливі з позиції наратора. О. Єременко зазначає: „Наративний аспект повістей Шевченка недаремно приваблював дослідників, які акцентували незвичайність та багатошаровість оповідацьких точок зору у творах. Письменник вдається до комбінування різних типів наративу, від монологічного мовлення у „Наймичці” до ускладнених конструкцій в наступних повістях” [167, с. 229]. У вставних історіях домінує епічний претеріум – розповідний минулий час [279, с. 77].

До складу повісті „Наймичка” входить вставний топонімічний переказ про Ромоданівський шлях, поданий на початку з указівкою на дослівне відтворення фольклорного тексту. Автор подає іронічний коментар до історії, в яку сам погано вірить, проте змушений її згадати „по долгу списателя”. Топонімічний вставний епізод у повісті „Наймичка” розпочинається з точної інформації про місце подій між містами Кременчук та Ромни. Шлях багатого чумака Романа теж подано достовірно: спочатку на Хорол, потім на Миргород, Лохвицю, Ромни [580, т. 3, с. 57]. Незважаючи на географічну точність, реалістичність цієї оповіді здається первинному нараторові сумнівною. Окрім ролі локальної пейзажної замальовки, на тлі якої розгортаються події, цей вставний переказ у структурі тексту має й інше значення. У повісті поєднано міметичний і дієгетичний типи оповіді, переплетено повільну розповідь, що ніби інсценізується для читача, створює ілюзію побаченого й почутого, та такий виклад, що не намагається показати, як це відбувалося. Коротке узагальнення довгої послідовності дій поєднано з розлогим викладом; після певного прискорення автор знову зменшує темп і малює панорамно-пасторальну картину жнив, що розгортається в уяві читача. У повісті Т. Шевченка „Наймичка” хоча наратор не має власної історії, імені, читачеві не відомі деталі його суспільного становища, проте симпатії та антипатії промовляють зі сторінок повісті доволі чітко. Це стосується ліричних відступів, що виражають співчуття Лукії, морально-етичні оцінки

(„Поклон вам, простые люди!"; „Подлый ты, лукавый человек!"; „Бедная ты, слабая женщина!“).

Часто письменник використовує оповіді-обрамлення, що містять вбудовані оповіді. Так, рамкою для головної історії в повісті „Княгиня” є автобіографічна ретроспекція та сюжетний мотив усамітнених, які зібралися в селянській хаті. Історія Катерини – приклад поєднання епізодів, пов’язаних причинно-наслідковими відношеннями, у лінійну структуру.

Інший (гомодієгетичний) тип наратора, який викладає оповідь як власну історію, спостерігаємо в повісті „Варнак”. У цьому творі змодельовано оповідну структуру, позначену впливом пікарескної літератури. Виклад ведеться від першої особи, від імені самого пікаро-розповідача, водночас автор має власну точку зору, сюжет розгортається лінійно як нанизання епізодів із життя персонажа від дитинства „на гранитных берегах прекрасной реки Случи” до моменту оповіді поблизу оренбурзької фортеці „Соляна Защита”. Промова-сповідь варнака, подана після прологу та діалогу з первинним наратором, претендує на право бути втіленням правдивої інформації. Автор заінтригований особою поселенця, його освітою, вихованістю, аристократизмом, начитаністю. Варнак, як і герой-пікаро, не маючи шляхетного походження, безнадійно сподівався на суспільне визнання власних чеснот і вимушений під тиском обставин не тільки здійснювати нечесні вчинки, а й стати на шлях карного злочину. Новелістичні мотиви перешкоди щастю закоханих, зведення дівчини паном-спокусником та помсти становлять рушійну силу розвитку сюжету твору. Епізоди зі злочинного життя перериваються спочатку поетизацією розбійництва через порівняння з відомим персонажем авантюрної літератури Ринальдо Ринальдіні, а згодом – емоційними моральними сентенціями („Я думал окунуть свою грязную совесть в дорогом вине, но не тут-то было! Она выплывала из вина и бешеной кошкой впивалась мне в сердце!” [580, т. 3, с. 142]; „Сам сатана направил мою руку, и я сделался невольным убийцею. Прославши разбойником во всем краю, это была первая и последняя жертва

моих рук. Но это не оправдание” [580, т. 3, с. 145]; „О бедная моя свобода! Убийством и пожаром ты куплена была!” [580, т. 3, с. 148]), усвідомленням власної провини. Це сприяє проєкції структури причинно-наслідкових зв'язків на внутрішні текстові взаємини, зумовлюючи розгортання мотиву каяття.

Для визначення причетності тексту до вставної новели необхідно враховувати авторське жанрове маркування. Зміна оповідача супроводжується традиційним уведенням зачину. Іншою обов'язковою ознакою вставної новели є зміна часу й місця дії. Внаслідок цього в текст може вводиться нова група дійових осіб, які пов'язані власною фабулою й відмінні від основних героїв твору [262, с. 8]. Текст „Капитанша или великодушный солдат” як авторське маркування містить позначку „розповідь самовидця” і має автора-скриптора – Віктора NN. Точно зазначені не тільки місця розгортання подій (Бессарабія, Херсонщина, Смоленськ, Москва), а й час (1809 рік). Обидві повісті побудовано за принципом рамкової нарації, що передбачає передачу слова від наратора до персонажа, причому в „Капитанше” докладно описані пригоди оповідача, здавалося б, не пов'язані з історією Тумана, відіграють роль затриманої експозиції. Як у повісті „Варнак”, так і в повісті „Капитанша” вказівка на топографічну та фізичну особу – це, за твердженням Р. Белнепа, прийом, покликаний мнемонічною (відмінною між оповідачам та автором) функцією персонажа. Дійові особи твору перебувають у службовій ролі відносно подій, сюжет поєднує кілька поширених мотивів: залицання та зведення дівчини спокусником, переодягання, народження позашлюбної дитини. Ця вставна новела є прикладом поєднання епізодів, пов'язаних через причину й наслідок у лінійну структуру і теж має всі ознаки новели: гостроту сюжетобудування, чітко окреслену композицію, завершеність лексичної форми, незвичайну розв'язку.

Складнішою є наративна структура „Музыканта” Т. Шевченка. Дослідниця художнього світу прози Т. Шевченка Н. Демчук слушно

зауважує: „Перша частина твору – класичний зразок аналізу відавторського, опосередкованого мовою різноманітних описів, друга, що складається з чотирьох листів скрипаля Тараса (героя повісті) до антикварія (оповідача), репрезентує аналіз інтроспективний. Означений хронологічно (що дозволяє простежити еволюцію внутрішнього світу героя), кожен з листів має ще й окремих самостійний сюжет” [143, с. 11]. Н. Демчук звертає увагу на те, що „ретроспективна новела про долю Марії Тарасевич – своєрідний мікросвіт у художній тканині твору. Тема двох наступних листів – складний психологічний ребус, проблема бінарних образів. Останній, четвертий лист, що оповідає історію звільнення з кріпацтва й щасливого одруження, – логічна та закономірна розв’язка не тільки епістолярію героя, але й усієї його долі” [143, с. 11]. В історії m-lle Тарасевич, що ніби становить частину книжки про події в Качанівці, поєднано кілька новелістичних мотивів: нерівний шлюб, залицяння пана до служниці та мотив двійництва, розгорнутий як мотив підміни через образ могильного хреста.

У повістях „Художник” та „Прогулянка з задоволенням і не без моралі” автор постає під псевдонімом К. (Кобзар) Дармограй. Цікавими є думки Ю. Барабаша, який вважає, що весь наративний простір російськомовної Шевченкової прози обрамлений і замкнений ім’ям К. Дармограя. На думку дослідника, це дає змогу говорити, певною мірою, про авторство цього віртуального персонажа, або, якщо завгодно в цілому, про „прозу К. Дармограя” [24, с. 232]. О. Єременко зазначає, що „у повісті „Художник” використано наратив дзеркального типу: центральний персонаж є alter ego автора, а наратор – певною мірою збірний образ з петербурзьких друзів і знайомих Шевченка, переважно подібний до І. М. Сошенка. Наратор причетний до мистецького та інтелектуального світу, з відповідними поглядами і структурою сприйняття дійсності. Окрім того, спостерігаються епізодичні вклинення голосу головного героя (в епістолярній формі) і його приятелів” [167, с. 231 – 232]. За спостереженням дослідниці, специфіку наративу останньої з відомих нам повістей ілюструє ланцюжок її назв: від

„Матроз, или старая погудка на новый лад” (з акцентацією на постаті героя), „Прогулки с пользою, но не без морали” до „Прогулки с удовольствием и не без морали” [167, с. 232]. Натяки на таємницю народження мистецького образу, вкраплення згадок про невідомого матроса посилюють напруження сюжету, готуючи читача до сприйняття історії – ключа до розгадки таємниці. Інтрига кристалізується в питаннях та повтореннях: „При слове матрос я невольно вздрогнул”; „Не герой ли это моей поэмы?”; „Вот она, таинственная загадка!”, „Не матрос ли?”. Структурно новела має так званій кадр, роль якого, за висновком А. Корнієнко, полягає в окресленні ситуації, яка вводить в історію, подану в основній частині.

Таким чином, у вставних новелах російських повістей Т. Шевченка переважають традиційні риси: чітко окреслено місце та час дії, між оповідачем та подією завжди зберігається певна дистанція, домінує рамкове нарративне моделювання та лінійне розгортання подій з обов’язковим розв’язанням конфлікту, ритм розповіді зазвичай суголосний ритмові історії. Проте поступово видозмінюються нарративні принципи, передусім у новелістичному тексті послаблюються характеристики усного мовлення, експозиція набуває ознак протяжності, поширеними стають прийоми ретардації, затриманої експозиції, що слугує просторово-часовим тлом для подальшого розгортання подій. У текстах російських повістей Т. Шевченка чимало фрагментів, які розсіюють увагу читача, затримуючи дію. Те, що може бути лише фрагментарним спогадом, наприклад, про оренбурзькі степи в повісті „Варнак”, розгортається як самостійна історія, не пов’язана з основною сюжетною лінією, зокрема це стосується оповіді про залізні стовпи в „Капитанше”. Зміна оповідача як присутня ознака вставної новели у прозі Т. Шевченка набуває різних виявів. Окрім розповіді про персонажа, який перебуває в центрі уваги наратора, наявний виклад від першої особи в кількох варіаціях (К. Дармограй, Віктор NN, своєрідне alter ego автора тощо). Оповідач не тільки бачить усю історію й достовірно переповідає події, але й іноді не перебуває в поза текстовому просторі, а знаходиться поруч із

персонажами, не знаючи їхніх імен, як у повісті „Варнак”, чи гублячись у припущеннях, як у повісті „Прогулянка з задоволенням і не без моралі”. Якщо в текстах „Княгиня”, „Варнак” та „Капитанша” оповідач хоча й був учасником чи свідком певної історії, він говорив про неї як про завершений факт, безпосередньо не пов’язаний з моментом розповіді, то „Прогулянка з задоволенням і не без моралі”, „Художник”, „Музикант” позначені множинністю поглядів оповідача, який не тільки переповідає, а й коментує історію завдяки тому, що за особою двох оповідачів прихований один, що витворює власну історію. Такий підхід дає змогу простежити особливості комбінування різних типів нарративу, поліфонічність оповідацьких точок зору в російських повістях митця.

Основою вставних новел у цих повістях є трансформована нарративна модель, що дає змогу побачити в персонажах та оповідачах не тільки актантів, а й акторів. Проте цей аспект прози Т. Шевченка передбачає залучення матеріалу не тільки російських повістей, а й щоденника поета.

М. Легкий наголошує на тому, що в 20 – 50-ті роки XIX ст. спостерігається зміщення акцентів з усно-оповідної нарративної традиції в бік „до об’єктивності, з тенденцією до зближення постатей автора та оповідача-наратора, який, у свою чергу, виконує інші завдання, творить інший викладовий тип” [266, с. 23]. Такі зміни дослідник пояснює наступними чинниками: „По-перше, потребою стильового оновлення – уснооповідність перетворювалася на гальмівний штамп, шаблон. По-друге, новими потребами власне літературного процесу: інноваціями проблематики, тематики, власними творчими пошуками письменників. По-третє, жанровими змінами, адже з’являється великий жанр літератури – роман (після повістей Квітки-Основ’яненка мала проза перебрала на себе функції великої)” [266, с. 23].

Загалом у літературі XIX ст. поширене оповідання в оповіданні за принципом обрамлення (новели Г. де Мопассана, „Кармен” П. Меріме). Композиційно оповідання П. Куліша „Про злодія у селі Гаківниці” („Листи з хутора”, лист IV) сприймається як вставна новела про злодія та водночас має

ознаки обрамлення завдяки поширеному у світовій літературі мотиву подорожі. Вказівка на достовірність історії створює оповідну раму: „Ось, слухайте лиш, панове добродійство, я вам дещо оповідаю, що мені на віку бачити й чути лучалося. Може, з оповідання більш дорозумується ваша городянська громада, аніж із моєї хutorянської філософії” [256, с. 263]. Аналогічним висловлюванням лист і завершується: „Ось вам, панове добродійство, оповідь, котру своїми ушима чув і чоловіка того своїми очима бачив. І тепер поїдьте в село Гаківницю, то й тепер ще знайдете той двір на ріжку коло царини з величезною вербою, а навпроти тії верби друга нахилилась, і в село наче крізь зелені ворота в’їдете” [256, с. 274].

О. Єременко висловлює свої цікаві спостереження: „Зачин твору – світоглядного змісту, відступ-роздум про поетів побудований як звертання з елементами роз’яснення освіченого чоловіка до простого. Власне, побудова твору може сприйматися амбівалентно: як вставна новела про злодія або ж обрамлення про подорож (мотив шляху, поширений у світовій літературі). Притчевість твору розкривається в останньому риторичному питанні, своєрідному філософському пуанті” [167, с. 203 – 204]. В епічних творах П. Куліша інкорпорування фольклорного матеріалу, передусім легенд і переказів, є поширеним художнім прийомом. Зокрема, топонімічна легенда про походження назви Турова Круча в романтично-ідилічному оповіданні „Орися” не стільки увиразнює попередню пейзажну картину, скільки є рушієм розвитку сюжету. Цей вставний компонент накладається на кульмінацію твору: по завершенні розповіді діда Гриви про легендарного переяславського князя, який знищив золотих турів, за що був приречений чарівною дівчиною на одвічні блукання, перед Орисею та іншими дівчатами з’являється невідомий вершник: „Дивиться Орися в воду, аж у воді на кручі щось зачервоніло; хтось ніби виїхав із пуці на сивому коні і стоїть поміж в’язами. Боїться глянуть угору, щоб справді не було там когось; боїться глянуть і на каміння: вже їй здається, що ось-ось заревуть і сунуться з річки зачаровані тури. Смикнула за рукав одну дівчину і показала в воду:

дивляться дівчата, аж на Туровій Кручі князь на сивому коні. Так і обомліли. Бо хто ж би сказав, що то й не князь? Увесь у кармазині, а з пояса золото аж капає” [256, с. 163]. Романтична легенда є дзеркальною проекцією подальшого розвитку подій: „Хто ж він такий, то се вже пан сотник знав давно: миргородський осауленко, отаман у своїй сотні, хорошого й багатого роду дитина. А чого приїхав? Приїхав подивиться, що там за Орися така, що там за дочка в сотника Таволги на всю Гетьманщину; а побачивши та й себе показавши, довідаться, чи вже надбала шитих рушників у скриню...” [256, с.165]. Як і прекрасна панна з легенди, Орися славилася красою на всю Україну, її зустрів суджений. Однак завершення цієї історії відрізняється від драматичної розв’язки вставної новели: молоді знайшли своє щастя.

Етнографічними новелістичним вкрапленнями рясніє рання проза П. Куліша, написана російською мовою. Так, у повісті „Олексій Одноріг” уміщено топонімічну вставну легенду, присвячену кручі над гирлом Ольжиного тору. У повісті з народних переказів „Огнений змії” письменник обирає поширений прийом нанизування епізодів, поєднаних мотивами подорожі, усамітнення, переповіданням жахливих історій. До складу повісті входять вставні новели про братів-будівничих, про бандуру, про козака-характерника, про заклятий скарб, про дьогтяра та вогняного змія. У. Базюк пише: „Оповідання „Про те, від чого в містечку Воронежі висох Пішевців став” теж містить вставні сюжети (історію закоханої пари та легенду про силу материнських сліз). Оповідання „Про те, що сталося з козаком Бурдюгом на Зелені свята” вирізняється єдністю теми, що, напевно, і робить саме цей текст найбільш „літературним”, „довершеним” [21, с. 402]. Дослідниця звертає увагу на те, що казка про Захарка-коваля також не має відгалужень від основної сюжетної лінії, однак оповідання „Бабуся з того світу” складається аж із одинадцяти оповідей бабусі Дубинихи. „Більшість із них – це невеликі характеристики різних покарань, яких зазнають грішники за різні гріхи (схоже до опису пекла в „Енеїді” І. Котляревського). Але й у цьому творі є три маленькі фантастичні оповідання: про скупу жінку; про

парубка, що хотів змінити свою долю; та цікавий варіант легенди про великого грішника”, – відзначає У. Базюк [21, с. 402].

За народними віруваннями, червоний та золотий кольори є ознакою нечистої сили, що може обернутися блискучими предметами. Якщо ж дівчина підбере таку річ, до неї почне літати вогняний змії [183, с. 72]. Змії-дракон як утілення вогняної стихії постає у міфології різних народів і зберігачем численних скарбів, наприклад, у „Давній Едді” підземний скарб охороняв полум’яно-червоний дракон. Протиставлення небесного та підземного вогню визначало структуру багатьох фольклорних зразків. У збірці „Сто найвідоміших образів української міфології” зазначено, що у фольклорі вогняний змії є мешканцем металевого царства. Найбільшу увагу у фольклорних творах приділено підземному вогню, який вважався обов’язковим атрибутом „нижнього світу”, де, за повір’ям, перебувають душі предків та всілякі чудовиська [183, с. 72]. Поширений міфологічний мотив зображення коваля-змієборця розгортається в оповідці, яка покликана розважити подорожніх: „– А що ж за диво! – відповідав сміливець, бадьоро подивляючись на розмовників, що стали боязко озиратися на всі боки, немов боялись, щоб чорт не підслухав противних для нього слів. – Адже наш коваль Захарко забив трьох чортів батьковим молотком!

– Ой! Хіба забив! – згукнули здивовано приїжджі.

Губський не вважав за потрібне запевняти їх у тому, що на його думку, відомо кожному, і спокійно вигрібав гаряче вугілля для своєї люльки.

– Так, іменно забив, – ствердив інший вороніжець, покрутивши похнюпленою головою, – це весь світ знає” [255, с. 144].

Ця історія, викладена в жартівливому тоні, увиразнює наступну оповідку, що завершується тривогою та страхом слухачів, наляканих тим, що „по всьому Воронежу” ходить чутка, ніби до молодіи Большачихи літає змії [255, с. 147].

„Огненний змії” відзначається контамінацією народних пісень („Ой був у Січі старий козак” та ін.), вкрапленням епізодів, присвячених Києво-

Печерській лаврі, вставними новелами. Сюжетні мотиви віщування, заклятого скарбу, протидії нечистій силі, попередження померлою матір'ю своєї дитини суголосні мотивам поширених у ХІХ ст. романтичних і готичних новел та, водночас, мають виразну національну специфіку. О. Вертій зазначає, що „діалектична суперечність „освічене – природне (простонародне)” має свою модифікацію: загальноєвропейське – національне. Вірний ідеалам Просвітництва, Куліш протягом усього творчого шляху розмірковував над співвідношенням загальнолюдських культурних надбань і національної самобутності українського народу, його моральних переконань і традицій” [84, с. 43].

Певне тяжіння до циклізації творів у М. Старицького, поширення вставних історій („Будочник”, „Понизив!”, „Буланко”, „Орися”, „Лихо”) В. Поліщук пояснює романно-новелістичним типом жанрового мислення письменника [393, с. 85]. „У ряді творів, – зауважує дослідник, – ці вставні історії настільки поширені, що можуть претендувати на роль іншої сюжетної лінії, чи фактично і є нею” [393, с. 49]. В. Поліщук відзначає „схильність письменника до класичної системи сюжетобудування, хоч і не без впливу модерну в деяких творах, видиме домінування оповідної манери письма в більшості оповідань зумовили й наявність у них елементів, які так чи інакше впливають на формально-змістові характеристики. Ідеться про позасюжетні (фабульні) елементи, як спогад, вставна історія (історія в історії), внутрішній роздум, прийом сну... До відомої міри названі чинники „уповільнювали” й „обтяжували” сюжет, але й, безсумнівно, за класичними канонами надавали подіям і характерам зримої об'ємності і глибини...” [393, с. 48].

„Заклятий скарб” М. Старицького, за авторським визначенням, є подільською легендою, обрамленою історією сучасних оповідачеві шукачів таємниць минулого. Реконструйована в авторському вступі трагічна пригода в подністрянських горах знаходить продовження в оповіді діда Чорби. Побачивши тіло хлопця, заваленого землею в печері, той разом із молитвами промовляє: „Заклятий скарбе, ох, заклятий! Коли ти нажерешся людської

крові? Ой треба засипати геть се чортове кубло, щоб і знаку не було... Ой треба!" [471, с. 189]. Саме вустами діда Чорби викладено історію, з якої почалося прокляття скарбу: „На поминальнім обіді, коли трохи оговталось горе, попрохав я діда розтлумачити нам, чого люди прозвали ту печеру заклятою і з чого те повелось? Дід був ласкавий, балакучий, і розказав нам широко про трагічну подію, яка скоїлась у тому місці за сивої ще давнини..." [471, с. 189]. Далі його оповідь подана „в новопереробленому стилі на рідній мові”: романтичний сюжет стосунків доньки вельможного Владислава Потоцького красуні Ядвіги та юного джури Яся, захопленого „панамі з козачої значної сім'ї” [471, с. 189]. Серед дитячих пустощів, страшних переповідок зародилося перше глибоке почуття, затьмарене згадками про події минулого: „Заходив старець божий і співав думи про наше незміряне лихо. Ех, панночко, уже нащо я тебе за твою лагідну душу і очі твої чудові кохаю, а коли будеш ти награбованою скарбницею себе тішити й бавити, то я з тобою не розбратаюсь” [471, с. 201]. З роками нерозлучні колись діти стали не так часто зустрічатися: Ядвіга стала „не панною, а красунею-царицею”, а в Яся з'явилася пристрасна мрія – „тікати від сієї шляхти на Запорожжя” [471, с. 202]. Сюжет неможливості нерівного кохання увиразнюється сценою присяги закоханих у вірності із закликом у свідки матері-землі. Саме цей епізод суголосний початкові твору, адже молодий шукач пригод загинув, засипаний землею. Віщують трагічну розв'язку сюжетної лінії цієї вставної новели два антиципаційні прийоми – віщування та сні, вплетені в оповідь. „Перед нею замість осяяного веселками храму підвелось важко щось велетенське, чорне, жахливе, а роззявленою пащею, і та паша втягла її у свою прірву і замкнулась... І почулося князівні, що вона летить крізь пекельну ніч у безодню, а каміння та глина гудуть і летять їй наздогін” [471, с. 211]. Дублювання цієї сцени спостерігаємо в кульмінації новелістичного сюжету, в якій образ землі постає „соколиним поворотом”. Тікаючи від переслідувачів, Ясь умовляє Ядвігу залишити скарб, аби легше було рятуватися, та раптом чує у відповідь: „Гей, забув ти, козаче, що серце моє гріє кров князів

Потоцьких і що голові моїй визначена була корона! Ти волиш, щоб я занедбала своє можновладство, свою гординю і пішла б за тобою в невідомий хутір? Ти не гаразд мене, славний рицарю, знаєш! Кохаю я тебе, козаче, як свою душу, але пиху й величність свою над себе кохаю, і ліпше умру, ніж рішусь останнього сяйва своєї зайшлої слави!

Немов дзвін золота лунав її голос, владний, могутній” [471, с. 271].

Персоніфікована земля, що „застогнала лиховісно”, „здригнулася”, „застугоніла, загула грізно” у структурі романтизованого пейзажу підкреслює мотив невідворотності покарання за переступ клятви. „А турки, натішившись помстою, кинулись були відшукати неоцінні скарби, але щораз, як вони зближались до веретепа, земля обвалювалася над ними і давила зухвалих завзятців, а з глибини вилинав якийсь стогін. З жахом розбігалися турки від страшної печери і кинули в заклятій дорозі здобич...” [471, с. 271].

Завершується „Заклятий скарб” відповідно до народних легенд про походження назв рослин, адже „...по високих кручах лівого берега Дністра й тепер звивається окравка квіточок червоних та жовтогарячих і тягнеться яскравим слідком аж до заклятої печери...”

Ой ні, то не квіти, то ясні краплі козачої крові і золоті дукати князівни...” [471, с. 272].

Своєрідну змістово-художню роль виконують відомі вставні історії в романістиці Панаса Мирного, зокрема в текстах романів „Повія” та в написаному в співавторстві з І. Біликом класичному творі „Хіба ревуть воли, як ясла повні?” [321]. Так, історія закріпачення села Піски постає своєрідним рушієм зміщення акцентів від соціально-психологічного до національно-психологічного трактування ідейного змісту роману, адже в цій композиційній частині ідея українства в ярмі, уярмленої нації виходить на перший план. Водночас О. Єременко висловлює дискусійне твердження щодо мультивалентності сюжетних і позасюжетних елементів твору як одних із чинників композиційного синкретизму [163, с. 269], адже вставні

компоненти в епіці Панаса Мирного дуже умовно асоціюються з позасюжетністю.

М. Ласло-Куцюк, розглядаючи „Хмари” І. Нечуя-Левицького, наголошує на тому, що засади „двоїчної архітектоніки” в „подвійному романі” закладені ще в добу бароко [258, с. 240]. „Адже роман на те і є романом, – підкреслює вона, – щоб відповісти на такі складні питання не спрощено, не абстрактно, а розкриттям усіх імплікацій проблеми. Відношення сюжетних ліній в кожному романі корелятивне, отож і різні сюжетні епізоди симетричні або контрастні, внаслідок чого віддзеркалюються один в одному” [258, с. 245 – 246].

Б. Ейхенбаум щодо белетристики першої половини ХІХ ст. наголошував: „За такої загостреної уваги до оповідних форм приподньо очікувати появи специфічної гри з формою, оголення умовностей, комічного втручання читача, навмисного гальмування сюжету різними вставками і відступами, тобто того, що прийнято тепер називати стерніанством і що завжди повторюється в періоди відходу від старих, шаблонува них форм і розробці нових” [604, с. 260].

У романтичній епіці, за спостереженням С. Ташликова, „одна нечувана подія розбавлялася роздумами, описами і впливами, непритаманними новелістичній лапідарності; вносилися і додаткові новелістичні епізоди, в результаті чого сюжет в романтичній новелі втрачав своє панівне значення, і новела перетворилася на повість” [491, с. 48]. У реалістичних творах спостерігаємо класичні версії вставної новели як позафабульного елемента композиції, що увиразнює типізацію художніх образів, адже принцип антропоцентризму є провідним. Надалі ця практика в письменстві соціалістичного реалізму буде доповнена власне ідеологічною складовою включених текстів. Водночас уже в літературі ХІХ ст. наявні спроби виходу за межі цієї традиції.

2.3 „Прості форми” у структурі модерної епіки

Інкорпоровані структурні компоненти епіки в історико-генетичному аспекті близькі до так званої „простої форми”, якою в літературознавстві позначають до- або позалітературні основні типи мовної творчості (казус, легенду, темпорабулу, міф, казку, загадку, сказання, жарт тощо), прості прийоми та розповідні позиції, декілька основних мотивів, важливі попередні форми певних літературних жанрів. Для прикладу, новела належить до традиції казусу та меморабули – розповіді про історично зафіксовані, унікальні події, які, для доведення вірогідності споряджені неповторними окремими рисами на відміну від узагальнюючого казусу [279, с. 194].

У структурі епічного твору ці „прості форми” відзначаються множинністю модифікацій і різним функціональним призначенням. Використання паралельних і контрастних розповідей (казок, снів, зізнань, ретроспектив тощо), пісенних і віршованих вкладок для поєднання сюжетних ліній, увиразнення смислових містків і взаємозв'язків, відкриття додаткових значеннєвих площин – це поширений прийом розповіді, названий епічною інтеграцією [279, с. 76]. У підрозділі окреслюємо ці розповідні позиції крізь призму категорії художнього синкретизму. Передусім потребує уточнення дефініція поняття „синкретизм” у контексті обраного ракурсу дослідження, оскільки теоретико-мистецькі погляди на цю категорію відзначаються неоднорідністю. У філософсько-культурологічному дискурсі в останні роки актуалізується поняття синкретизму як чинника культурного перетворення. Посилений інтерес до цієї категорії з боку природничо-наукового й гуманітарного знання доводить необхідність її розгляду у сфері філософії культури та мистецтвознавства. Питання дефініції категорії синкретизму розроблено як зарубіжними, так і вітчизняними дослідниками. Як відомо, філософсько-культурологічна традиція інтерпретує синкретизм у контексті

первісної культури. У сучасній науці синкретизм виявляється у вигляді посилення тенденції до єдності науки та міждисциплінарного об'єднання на основі синергетики. Розробка цих ідей міститься в розвідках Д. Майнцера, І. Пригожина, Л. Тарнашинської, Р. Гакена тощо. Загалом синкретизм розглядається як тенденція до формування нової єдиної картини світу, заснованої на розумінні взаємозалежності. Науковці передусім наголошували на відсутності будь-яких визначених кордонів між типами мислення, виділяючи їх наступність і взаємопроникнення. Ґрунтовними є висновки дослідниці Ю. Архипової, згідно з якими синкретизм – це явище культури, для якого характерним є органічне поєднання елементів і структур культурної реальності, засноване на принципі зв'язку, що має єдине коріння. Культурний синкретизм відзначається поліфонічністю: він знаходить своє вираження в різних формах становлення і розгортання духовного, практичного й соціального буття, постає у вигляді особливого взаємозв'язку: від синкретизму як нерозчленованої нерозвиненої єдності через його розпад й емансипацію від релігії до синкретизму як розвиненої єдності різних складових [16, с. 8].

О. Єременко виокремлює такі різновиди синкретизму композиції, як тематична, формальна та жанрова пов'язаність фрагментів. Окрім того, композиційний синкретизм охоплює різноспрямовані функціональні контакти між різними елементами композиції. Дослідниця зазначає, що „конкретні композиційні прийоми оповідних творів – те чи інше розташування компонентів сюжету в тексті, темпоритм оповіді, повтор і монтаж деталей, полісуб'єктна структура оповіді, рухлива точка зору у своїй неповторній комбінаториці сприяють реалізації композиційного синкретизму” [167, с. 259 – 260].

Експерименти в галузі форми епічного твору пов'язані передусім із творчими пошуками Івана Франка. І. Франко – ключова постать українського письменства порубіжжя XIX – XX століть, адже його збірка „Зів'яле листя” стала знаковою на шляху модернізації української літератури. Поетика прози

І. Франка також позначена виразною тенденцією до оновлення жанрових структур, пошуку нової образної атрибутики. Ю. Мартич зауважує: „Іван Франко є могутнім акумулятором новелістичної спадщини минулого етапу, він дав живлющу силу багатьом письменникам наступного часу – продовжувачам його новелістичної школи” [308, с. 44]. І. Денисюк відзначив, що новелісти молодшої генерації почали сміливо „обрубувати” фавулу [149, с. 124].

Множинністю структури відзначається пізня новела І. Франка „Сойчине крило”, що має авторський підзаголовок „Із записок відлюдка”. Новела містить лист Манюні, її спогади, роздуми Хоми-Массіно, який прагне самотності серед витворів мистецтва. „Соколиним поворотом” новели є пара сойчиних крил, одне з яких жінка вкладає в лист. У „Сойчиному крилі” синтезовано елементи новели, епістолярію, щоденника, поезії в прозі, навіть драми – і всі вони, за твердженням І. Тростюка, виступають як рівноцінні, не утворюючи ієрархічної системи [512, с. 22].

У незавершеному творі І. Франка „Не спитавши броду” наявні як структурні компоненти оповідань Борис Граб”, „Гершко Гольдмахер”, „На лоні природи”, „Гава і Вовкун”, так і окремих фрагмент, що став самостійним новелістичним текстом, – „Дріада”. Г. Вервес стверджує: „Маючи під руками автограф уривків повісті „Не спитавши броду” та автографи поодиноких друкованих оповідань, маючи змогу порівнювати їх з пізнішими вставками й доповненнями, які робив письменник, передруковуючи оповідання у різних збірниках, можемо з певністю сказати, що Франко, як правило, взявши той чи інший уривок з повісті, чимало над ним працював, то дописуючи до нього початок або кінець, то розширюючи окремі його частини” [83, с. 222]. У такий спосіб уривок набував статусу завершеного художнього твору.

Центральний сюжет у незавершеній повісті становить відтворення факту з біографії письменника – сповнена драматизму історія його взаємин з Юзефою Дзвонковською. Відчуваючи прогресуючу хворобу, дівчина відмовила письменникові і за кілька років пішла з життя. Ця біографічна

ситуація проектується у творі на стосунки Бориса та Густі. Сцена зустрічі студента Граба з гірською дріадою є кульмінацією, де загострено пристрасне захоплення та водночас містичну фатальність цих узаємин. Саме це Г. Вервес вважав одним із присутніх композиційних прорахунків повісті, усвідомлення яких завадило Франкові опублікувати твір. „Зустріч в горах з „дріадою” (Густею) мала бути не кульмінаційною точкою, а лише зав’язкою майбутнього роману”, – стверджує дослідник [83, с. 241]. Фрагмент „Дріада” І. Тростюк назвав лірико-пейзажним образком, ускладненим елементами новели „тайн” [512, с. 20]. Отже, як автономна цілісна розгорнута новела цей компонент твору має самостійну літературну історію.

У структурі новели М. Коцюбинського „Під мінаретами” вставною новелою є розповідь Рустема про дервіша й віслюка, побудована відповідно до східної традиції. Молодий дервіш Абібуба всією душею прагне єднання з Божественною силою, проте вставна історія контрастує з цим сакралізованим прагненням релігійного екстазу. М. Пащенко спостеріг, що „подальший рух до суб’єктивізації в епічний оповіді М. Коцюбинського, скажімо, новелістичного типу, виявило оповідання (авторське визначення жанру!?) „Посол від чорного царя” (1897)” [373, с. 108]. На його думку, „зустріч з Солониною для першого – фабульного розповідача – стає вершиною сюжету і складає по суті вставний сюжет твору” [373, с. 110]. Проте, звернімося до тексту: „Солонина енергійно змішав чай, сьорбнув кілька разів і одсунув од себе склянку.

– Ви дивуетесь?... А воно дійсно так було. От я вам зараз оповім. Ви, певно, пам’ятаєте мою пристрась до фотографічних екскурсій? То і добре, пам’ятаєте значить... Так одного разу довелося мені проїздити через невеличке руснацьке село” [248, с. 110].

Можна погодитися з М. Пащенкою і щодо співвідношення форм оповіді у творі: „В оповіданні „Посол від чорного царя” різко розмежовуються дві оповідні форми вираження свідомості, які, окрім того, ускладнені: оповідач означений як особа, герой художнього твору. Його

точка зору виконує і сюжетну, і, головне, фабульну функцію, оскільки започатковує і завершує історію стосунків з іншими героями як основний предмет зображення у вставній новелі. Його фразеологічна, психологічна, просторово-часова точки зору заміщуються точкою зору героя новелістичного” [373, с. 120].

Посилаючись на положення „Техніки драми” Фрейтага, Ю. Мартич наголошує на зв'язках новелістики В. Стефаніка з драматургією: „Ота об'єктивно-розповідна, як у п'єсі діалогічна побудова новели, манера реплік, – все це зближує оповідання В. Стефаніка з маленькими драмами. Навіть, коли в його оповіданні є лише одна дійова особа, то й тоді воно побудоване за цим же принципом: ремарка, що розповідає про місце дії, далі монолог, що переривається ремарками, які вказують на рух, зміну в оточенні єдиної дійової особи новели. Отак створено новелу „Діти” – маленький драматичний шедевр” [308, с. 73].

Множинність вставної новели виразно ілюструє епіка Н. Королевої. Мистецький доробок письменниці активно стає об'єктом теоретичних рефлексій. Поцінування її таланту знаходимо не тільки в літературно-критичних студіях Д. Віконської, О. Дучимінської, Р. Завадовича, О. Зілинського, О. Копач, Г. Костельника та інших сучасників авторки. З нагоди сторічного ювілею письменниці з'явилися публікації О. Мишанича, Ю. Пелешенка, Р. Федоріва, В. Шевчука. Окремі аспекти художньої спадщини Наталени Королевої розглядали О. Баган, М. Комариця, І. Набитович, Я. Поліщук, М. Хороб, А. Шпиталь та інші науковці. У межах дисертації творчість письменниці в контексті розвитку української літератури першої половини ХХ ст. висвітлила І. Голубовська. Серед інших проблем дослідниця звернула увагу на синкретичність жанрової форми епістолярної белетризованої „Автобіографії” Н. Королевої й наголосила на тому, що найбільша цінність твору виявляється саме в органічному переплетенні розмаїтих компонентів в естетично повновартісну цілісність [113, с. 12]. К. Усачова розкрила нові грані таланту письменниці у своїй

роботі „Агіографічні та епічні інтертексти в прозі Наталени Королевої”. Послугуючись висновками О. Єременко щодо формальної та жанрової пов’язаності фрагментів як вияву композиційного синкретизму, звернімося до специфіки „простих форм” на матеріалі роману Н. Королевої „Quid est Veritas?” („Що є істина?”). У творі подано художню версію сприйняття європейськими народами євангельського слова, в естетично повновартісну цілісність органічно переплетено різні компоненти, що відтворюють, увиразнюють неординарну епоху кардинальних змін. Текст ілюструє множинність вставної новели, доповненої вставними притчами („Тиверіядська гетера”, „Таємнича рана”, „Земля і наречена”, „Гора спасіння”, „День зустрічі”). У стильовому плані, за переконливим твердженням О. Багана, – це оригінальний варіант літератури „консервативного модернізму”, неоромантичне ствердження сили духу й туга за надзвичайним [20, с. 669].

У передмові до закордонного видання роману „Quid est Veritas?” Р. Завадович наголошував, що його створено „не тільки на основі матеріальних археологічних знахідок та архівних документів, але й на базі тієї „духовної археології”, якою є старовинний фольклор, давні легенди, міти і перекази, що незважаючи на свій фантастичний характер, виростили з якогось, хоч і маленького, зеренця об’єктивної правди” [182, с. 5]. У прозі Н. Королевої синкретизм характеризується як спосіб письма; категорія, що визначає семантичний і наративний рівень роману „Quid est Veritas?”. В авторській передмові зазначено, що письменниця спиралася на численні іспанські та провансальські легенди й апокрифи, які вона розшукувала і збирала протягом майже усього свого життя [241, с. 265]. Зацікавлення історією Понтія Пілата живилися саме родинними легендами, за якими мати письменниці походила з роду Мединаселі, спорідненого з родом Пілата. До цієї теми Н. Королева зверталася ще у збірці „Во дні они” (1935) і працювала над нею понад 25 років. І. Набитович зазначає, що характерною для роману є побудова сюжету, базованого на євангельських подіях, не лише шляхом

повторення відомих фактів з Нового заповіту, а й шляхом їх „добудовування”, заповнення лакун деталями з інших історичних джерел: „Письменниця йде шляхом створення подієвих конструктів за допомогою розгорнутого полілогу – розповідей про чудо (як таке, що вже відбулося) різних героїв твору” [336, с. 8]. Зміцнюючи претензію на правдивість, авторка налаштовує читача і збільшує напруження, пов’язує кілька, на перший погляд, самостійних розповідей у завершену єдність – оповідь про воскресіння. Історія про воскресіння Лазаря має ознаки вставної новели, оскільки відзначається зміною оповідача, адже її спочатку розповідає дружині Понтія Пілата Клавдії Прокулі її рабиня, уведенням мотивів обрамлення, групуванням дійових осіб, пов’язаних власною фабулою, закоріненістю розв’язки в первинну оповідь.

Серед текстуальних включень естетичною та змістовою самостійністю разом із оповіддю про воскресіння Лазаря відрізняються історії про Святий Грааль, Христове воскресіння, давній переказ про посланців світла та оніричні вкраплення новелістичного характеру. Зокрема, глибиною змісту позначений сон Понтія Пілата: „Але бачив ясно, як перед ним розіслався безмежною площиною широкий земний світ. Був це земний диск, заповнений людьми, дрібними, метушливими, як комашня. І всі вони біжать довкола, всі – в одному напрямі... Горе тому, хто насмілиться йти проти течії! Всі мусять бути однакові. Такий «закон!»” [241, с. 304]. Сміслова новизна кінцевого мотиву цієї частини дає змогу класифікувати її як вставну новелу. Це – уведення нових мотивів, іншої природи, ніж мотиви новелістичної фабули. За Б. Томашевським, наприкінці новели може стояти етична або інша сентенція, яка ніби пояснює сутність події (у послабленій формі це – варіація регресивної розв’язки). Нові мотиви в останній композиційній частині новели через літературну традицію набувають в нашому сприйнятті значення висловлювань із прихованим, проте потужним емоційним потенціалом [509, с. 251 – 253]. Психологічно напружена картина сну Пілата містить філософічно закорінену розв’язку, що слугує антиципаційним прийомом в

подальшій композиційній організації роману: „Страх не перед смертю, а перед життям!... Як більшість людей... Як усі!... Душу обпекло образою, здавило болістю, огорнуло огидою. Аж застогнав. Він від цього стогону прокинувся. Бо ж, вертаючись до притомности й недрімного стану, усвідомив собі, що то був його власний голос, спотворений неспізнано жахом безслівного; глухонімого вигуку” [239, с. 305]. До цього ж образу прірви письменниця звертається ще раз наприкінці роману, коли в розділі „Між двома блакитями” подає сон дружини Пілата. Виразною є символіка цієї композиційної частини, зокрема зображення фіалкової галявини. По-перше, фіолетовий колір пов’язаний зі стриманістю, духовністю та каяттям, а також із переходом від життя до смерті. На деяких зображеннях Ісус і Марія вбрані у фіолетові шати. По-друге, в символіці квітів фіалка також асоціюється зі скромністю – символізм фіалок у сценах поклоніння волхвів, де ці квіти є натяком на цнотливість Діви Марії. Звернімося до тексту: „В уяві, в задумі своїй, у думках Прокула схоплюється з виступу скелі й, не оглядаючись уже на „зловісні квіти” йде до тієї дикої розщілини, в якій зникли Йосиф з Пілатом. Але...загубила стежку! Та, якою вона ступає, цілком інша, рясно засіяна фіалками, великими, темними, запашними... Квіти дивляться просто в Прокуліні очі глибоким, сумним, фіалковим поглядом. Неначе ось-ось промовлять до неї...” [241, с. 537]. У цьому фрагменті увиразнюється ще одне семантичне наповнення цього образу. Як відомо, у міфології Давньої Греції фіалка присвячувалася богині рослинності й володарці підземного світу Персефоні, тому для греків це була квітка жалоби, проте водночас і воскресіння.

На думку Я. Поліщука, чи не найзахопливішим легендарним сюжетом у романі „*Quid est Veritas?*” є оповідь про чарівну чашу, котра в історії християнства стала особливим культовим предметом і породила величезну кількість переказів [394, с. 133]. Авторка ґрунтовно підійшла до розробки цього мотиву, про що свідчать чисельні коментарі, подані в примітках: „Гebraйська легенда про „св. Грааль – земний келих”. До неї нав’язує свою

книгу під заголовком „Montsalvat” французький письменник П'єр Бенуа, друковану 1957 р. У цій книжці „келих св. Грааля” приносить смерть усім, що його шукають. У мусульман Ангел Смерті, Азраель, приносить людям смерть не напуванням їх з келиха смерті, але цілує їх в уста” [241, с. 334 – 335]. „Опис келиха – не фантазія авторки, а взято його з опису так званого „Баальбекського келиха”, знайденого коло 1919 – 1920 р. в Сирії, в околиці Баальбеку”, – свідчить інше джерело [241, с. 374]. Письменниця доводить, що легенда про Святий Грааль має язичницьке коріння й веде свій родовід від давнього індоєвропейського міфу про магичний кубок, що символізував відродження. Письменниця подає свою версію відомого сюжету, за якою колишній прокуратор вирушає в подорож за келихом із Христовою кров'ю, під час бурі гине, але відроджується Лазарем для подвижницького життя в особі святого Маріюса.

Унікальну роль, за спостереження Я. Поліщука, виконують авторські примітки, котрі перетворюються на поширені ремарки з автобіографічними рефлексіями. Ці примітки можна читати окремо, черпаючи з них чимало інформації про багате життя, інтелектуальні погляди й захоплення, а також особисті уподобання авторки [394, с. 134]. Письменниця поєднує свої спогади, фрагменти етнографічного, країнознавчого, юридичного, лінгвістичного, релігійного, езотеричного, мистецького змісту. Саме це маргінальне текстуальне поле є виявом синкретичного художнього мислення письменниці. Послуговуючись теоретичним узагальненням Ю. Лотмана, варто відзначити, що між історичним, теологічним та міфологічним текстами встановлюється явна дзеркальність, однак те, що здається реальним об'єктом, виступає тільки як спотворене відображення того, що нам здавалось відображенням [289, с. 593]. Персонажі одночасно перебувають у подієвому світі, змальованому в романі, та міфологічному, що становить глибинний зміст оповіді. Однак амбівалентність є виявом не розщеплення, а синкретизму їхньої свідомості.

Отже, елективні новелістичні включення відбивають основний зміст тексту й перетворюються на центральне сплетіння авторських кодів.

У романі „*Quid est Veritas?*” наявні такі відомі типи інтертекстуальних повідомлень: власне інтертекстуальність (безпосереднє вживання тексту в тексті), паратекстуальність (вмонтовані в сам текст: авторська передмова, примітки, заголовки), метатекстуальність (коментар, що стосується іншого тексту). Саме синтез релігійного, наукового та міфологічного мислення є джерелом художнього світу низки творів, що є оригінальними здобутками в контексті стильових модифікацій вітчизняної прози та індивідуальних художніх системах. Н. Мафтин, наприклад, наголошує на особливостях поезики Ю. Шкрумеляка, який „експериментує <...> і в площині композиції, хронотопу, поєднуючи різні часові „зрізи”, використовуючи вставні, цілком автономні жанрові утворення: візії хорунжого про давній Єгипет, історію страшного гріха шляхтича Януша Ольховського, описану ним самим у напівзотлілому пергаменті, знайденому Круком серед руїн панського палацу, тестамент боярина Гліба Рога. Це надає основній фабулі динамізму, посилює ідейне спрямування твору” [312, с. 76]. Певною мірою, схожа структурна організація притаманна творові Л. Мосендза „Останній пророк”. Письменник, за спостереженням Н. Мафтин, „відмовляється від використання „декамеронівського типу рамки”, що охопила б цілу збірку. Використовує традиційне обрамлення та єдиного оповідача” [312, с. 162].

Спадщину Л. Мосендза в контексті художнього доробку митців Празької школи розглядали О. Астаф'єв і М. Ільницький, до окремих фактів біографії письменника й аспектів його творчості зверталися Р. Задеснянський, О. Тарнавський, О. Баган, З. Гузар, Ю. Ковалів, а також інші дослідники. Системний підхід до текстів Л. Мосендза запропонував І. Набитович у дисертації „Творчість Леоніда Мосендза. Особливості художнього світовідображення” (1999) і монографії „Леонід Мосендз – лицар святого Грааля: Творчість письменника в контексті європейської літератури” (2001). Етапними в розкритті призабутих сторінок історії літератури стали

наукові конференції „Творчість Юрія Клена у контексті українського неокласицизму і вісниківського неоромантизму” (Дрогобич, 2003) та „Творчість Леоніда Мосендза у контексті вісниківського неоромантизму: історико-літературні та поетикальні аспекти” (Вінниця, 2009), адже теми доповідей О. Бондарєвої, А. Гуляка, О. Єременко, П. Іванишина, Г. Ключека, Ю. Мариненка, І. Руснак та інших науковців розкривали різні аспекти художньої спадщини письменника. Новаторський ракурс сприйняття творчості Л. Мосендза запропонувала В. Просалова в дисертації „Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст” (2005) та монографії „Текст у світі текстів Празької літературної школи” (2005). Предметом уваги стала презентація „простої форми” новели в повістевій структурі „Засіву” крізь призму інтертекстуальних відношень.

Повість Л. Мосендза „Засів” окремими розділами друкувалася в „ЛНВ” та „Віснику” і в перспективі мала стати частиною більшої епічної форми. В останніх рядках історії повернення хлопчика Ніно до свого національного коріння автор зауважує, що відтепер починається нова історія – історія українця Антонія Людкевича [329, с. 95]. І. Набитович наводить документальні підтвердження цього ідейного задуму письменника, зокрема листи Л. Мосендза до редактора „Вогнів” Є.-Ю. Пеленського від та О. Теліги до Н. Лівницької-Холодної від 26 червня 1932 р. [334, с. 170].

Основний зміст автобіографічної повісті „Засів” полягає в художньому осмисленні витоків формування цілісної особистості юного Ніно, пошуків хлопчиком власної національної ідентичності в зросійщеному середовищі. Вузловими етапами цього винайдення постає в повісті низка „золотих зернят” – епізодів: уперше почуте „а ми, синку, руські”, „перелицьовані на власний штиб відомості про народи, поляків, руських і криваве минуле”, які маленький Ніно переказує іншим дітям. Найбільше уяву дитини вражає оповідання баби Докії про підземний монастир, заснований Святим Антонієм, аби духовні християни могли убезпечитися від турецького нашествия. Від перевізника діда Гаврила хлопчик дізнався про Україну: „Нове,

нечуване ще слово бринить всіма голосами й виграє безліччю барв тільки що живих візій. Він тихенько повторює: Україна!... ” [329, с. 51]. Сцена дитячих пустощів Ніно, Дарки та улюбленця хлопчика дворового собаки розгортається як ланцюг знаменних подій, що уособлюють карколомні повороти людських доль „від пригоди до несподіванки, від небезпеки до боротьби, до геройства, до самопожертви” [329, с. 66]. Композиційно цей епізод має ознаки завершеної новелістичної форми, в якій остання фраза – типовий новелістичний пуант. Мужність героя твору в ситуації смертельної небезпеки, рішучість сусідської дівчинки – вияв кристалізації сильних характерів персонажів. Подальшими сходами стали репліка матері про батькового брата, „кудись за Україну засланою” [329, с. 71], фрагментарне окреслення психологічного стану батька, його реакція на питання сина і друга кульмінація – загострення конфлікту з російськомовною вчителькою та батьківське покарання. Епіграфом до „Засіву” Л. Мосендз обрав слова з Євангелія від Марка: „Слухайте: ось вийшов сіяч сіяти...”, а вставна новела-притча про Божественного сіяча з Євангелія від Матвія є ідейно-естетичним центром повісті. Через паратекстуальний характер прецедентного тексту в повісті автор відкриває, за твердженням Н. Фатєєвої, зовнішню межу „для літературно-мовних віянь різних напрямків і епох, чим наповнює і розкриває внутрішній світ свого тексту” [530, с. 141]. Образ сіяча в повісті Л. Мосендза близький до аналогічного образу з „Веснянок” І. Франка („Встань, орачу, встань...”). Притчева символіка зерна постає своєрідним „соколиним поворотом”. Пейзажна замальовка набуває ознак притчі, адже закріплений традиційною поетикою сюжетний мотив розгортається у просторі культурно-національного ландшафту, „де спить малий, натхненний утікач до забутої предками й знов віднайденої рядовим інстинктом Батьківщини” [329, с. 95]. Важливість біблійного тексту в повісті помітив й І. Набитович: „У містичному образі сіяча, що вийшов до схід сонця на зораний лан, і в образі малого хлопчини, що спить у борозні, Леонід Мосендз творить власну історіософську візію шляху свого народу. Хоча довкола вже підноситься

густа зелень сусідніх нив і сіяч дещо спізвився, але ця рілля врожайна, зерно добірне, і його нива ще дожене своїм врожаєм сусідні поля” [334, с. 173]. Новелістичне художнє оформлення історії порятунку хлопчика й собаки, смислове навантаження інкорпорованого в XXVII розділ епізоду біблійної семантики засвідчують: у „Засіві” „міцно концентрується, збирається в один фокус образний матеріал теми, досягається єдність і цілокупність враження” (В. Фашенко).

Іноді вставна історія слугує сюжетним матеріалом для народження нового твору. Сюжет „Історії Якимового будинку” В. Винниченка є варіацією однієї зі вставних новел з роману М. де Сервантеса Сааведри „Дон Кіхот”. Окрім того, має значення розгортання літературної традиції, адже, за словами І. Козлика, „Сервантес увійшов в історію літератури як творець синтетичного романного жанру” [235, с. 152]. Детальніше перенесення проблематики твору В. Винниченка в актуальну для його творчості сферу взаємин між статтями охарактеризував В. Панченко. Дослідник наголошує: „З-поміж різних форм літературних сходжень варто виділити приклад травестування В. Винниченком вставної новели з „Дон Кіхота” М. Сервантеса” [366, с. 268]. Нас цікавлять сюжетні паралелі двох текстів та, власне, механізм трансформації вставної новели на цілком автономний твір, оскільки така практика (як і зворотні зміни) не є одиничною. Василь і Яким з твору В. Винниченка, як і Лотаріо й Ансельмо з „Повісті про безрозсудно-цікавого” – „обидва були нежонаті, молоді, одного віку й однакового звичаю, – усі ці обставини тільки зміцнювали їхню обопільну приязнь” [445, с. 285]. Зближує героїв В. Винниченка й очікування щастя: „Дійсно, не само щастя, не захват красою, вставав у душі, а именно віра в щастя, туга за ним, і непереможне, жагуче прагнення до його” [85, с. 5]. У М. де Сервантеса Ансельмо підмовляє Лотаріо спробувати спокусити його дружину Каміллу, аби переконатися в її вірності. Подібне випробовування готує дружині Ліні й Яким. В. Панченко зауважує, що образ порожнього будинку, з якого зникли затишок і щастя, окреслений Сервантесом, є ключем до твору В. Винниченка.

У Винниченковій версії вставної новели з „Дон Кіхота” ідеалізм адвоката Якіма Чепурківського щодо побудови оселі власного щастя, своєрідного оновленого „дому буття” зіштовхується з руйнуванням норм шлюбних стосунків, адже його небажання вінчатися з Ліною викликає бурхливий супротив родини Довбнів. „Ідеальні прагнення, – пише Е. Ауербах, – повинні гармоніювати з навколишньою дійсністю принаймні в одному – вони не можуть пройти повз самого світу, повинні стикнутися з ним, зав’язати з ним взаємини, так, щоб склався справжній конфлікт” [18, с. 347]. Інакше, за твердженням дослідника, „не тільки немає надії на успіх, але й немає навіть вихідної точки, яка коренилася би в реальності, – постріли в порожнечу” [18, с. 347]. В „Історії Якимового будинку” ця метафора набула конкретного сюжетного втілення: Яким загинув від пострілу брата дружини, „місяців через два Сергія Івановича Довбню судили і суд одноголосно виніс йому виправдуючий присуд. А ще через кілька місяців Олена Іванівна Чепурківська вийшла заміж за поручика Калмикова. Так кінчилась історія Якимового будинку” [85, с. 75].

В обох творах цей конфлікт, ініційований самими чоловіками, набув трагічної розв’язки. Через низку хитрощів та кумедних ситуацій у традиціях збірки „Декамерон” проходять персонажі „Повісті про безрозсудно-цікавого”, проте ефект комічної плутанини в фіналі розсіюється, а натомість невідомий автор подає після історії відомості про загибель усіх трьох учасників подій. У своїй праці „Мімесис. Зображення дійсності в західноєвропейській літературі” Е. Ауербах доходить висновку, що вся складність полягає в тому, як Дон Кіхот з його нав’язливою ідеєю поєднує шляхетний і чистий задум спокутування з абсолютною безглуздістю й нісенітницею. Трагічна боротьба за ідеали, за здійснення сподівань може бути передусім подана тільки як осмислення втручання в реальне життя. Так постає необхідність переглянути чинні умови існування. Водночас „проти такого осмисленого ідеалізму повстають протилежні сили”, серед яких Е. Ауербах називає й консервативні переконання [18, с. 347].

Іронія з приводу ілюзорних планів побудови нових шлюбних стосунків, здавалося б, свідчила про вичерпаність цієї теми для В. Винниченка, проте, він розробляє її в інших творах. „У драмі „Пригвождені”, – пише В. Панченко, – Родіон Лобкович, людина „з нових” пропагує ідею пробного шлюбу, такої собі взаємної перевірки перед одруженням, яка б дала відповідь на питання про доцільність самого шлюбу” [367, с. 186]. Цікавою є театральна історія твору, яку переповідає В. Панченко. „В. Немирович-Данченко був у захваті від „Розп’ятих” (інша назва „Пригвождених”), але п’єса на сцені МХАТу так і не з’явилася. І винен у цьому був сам В. Винниченко, який наполягав, щоб виставою „Розп’ятих” МХАТ „узяв під свою оборону справу перетворення людини й перебудову шлюбу. В. Немировича-Данченка така вимога знітила й ошелешила...” [367, с. 186].

Отже, вставні новели розрізняються за походженням і призначенням і можуть бути сатиричними сценками, цілісними розгорнутими ліричними новелами, мікронovelами, що тяжіють до традицій житійної літератури. Іноді вставні розповіді містять експліцитні чи імпліцитні ремінісценції. Це стосується передусім тих розповідей, що висвітлюють історичні події, значно віддалені хронологічно від часу їхнього створення. До вставних новел можна віднести вкраплення анекдотів як прості форми, що мають алегоричний зміст або слугують гумористичною ілюстрацією. Активне використання „простих форм” як своєрідних модифікацій вставних новел постає однією з мистецьких домінант модерної прози початку ХХ ст. Свідомо обрані тексти письменників різних мистецьких течій дають змогу простежити, яку художню роль відіграє новела як структуротвірний елемент у традиційному та модерному письменстві, оскільки за умов зіставлення різних творів унаочнюється типологічна спорідненість явищ, оригінальність композиційних прийомів як формотворчих чинників та маркерів змістових домінант, особливості дисперсної структури епічного тексту.

Загалом вставна новела є доволі поширеним художнім прийомом в літературі українського модернізму. Вставні новели як завершені фрагменти,

в яких діють інші персонажі або змінюється час і місце дії, активізують увагу читача, увиразнюють ідею твору, розставляють авторські акценти. Отже, використання вставних новел постає однією з композиційних особливостей прози другої половини 20-х – початку 30-х років ХХ ст. Новелістичність виступає структуротвірним чинником, а побудова основного тексту забезпечує вставному тексту змістову та естетичну самостійність. Водночас в епіці цього періоду завдяки опануванню прийомів новелістичної композиції розширилися можливості оновлення романної та повістєвої структури.

2.4 Новела-казка як інкорпорований текст (проза 20 – 30-х років ХХ ст.)

В європейській літературі новела-казка набула поширення у творчості Л. Тіка, К. Брентано, Е. Т. А. Гофмана та інших письменників. Саме під впливом Гофмана, Новалиса та По в добу романтизму семантичне наповнення поняття новели насамперед передбачало асоціювання з фантастичною казкою. Водночас спроби дефініції новели-казки залишають простір для теоретичних рефлексій. Окреме визначення новелістичної анімістичної казки, запропоноване російським дослідником Є. Костюхіним, орієнтоване на синтез змістових і поетичних домінант двох епічних жанрів, зокрема, визначальних ознак новели – відношень зіставлення – протиставлення – зіткнення, наявності несподіваної сюжетної розв'язки, поворотного моменту, що трактується як новелістичний пуант, та композиційних властивостей фольклорної й літературної казки. М. Липовецький зазначає: „Спостерігаючи за розвитком літературної казки в радянській літературі, ми звернули увагу на те, що активність цього жанру особливо зростає в періоди історичних криз і глибинних зсувів у ціннісній орієнтації всього суспільства. Імовірно, так

проявляється специфічна функція казкового жанру в історико-літературному процесі. У періоди „хитань і сумнівів” (за висловом О. М. Веселовського) літературна казка перевіряє загострені суперечності дійсності світлом первинних, фундаментальних уявлень про духовну сутність людини та її місце у світі, які йдуть від „пам’яті жанру” народної чарівної казки [273, с. 153]. Тому, за спостереження М. Липовецького, в такі періоди літературна казка тяжіє до групи філософських жанрів [273, с. 153]. „За максимальної глибини відродження „пам’яті жанру”, – пише літературознавець, – чарівної казки крізь казковий світ проступають риси міфологічного універсума, що презентують буття як єдиний, цілісний і гармонійний світоустрій” [273, с. 154].

Л. Овчинникова розмірковує: „Фольклористика XIX – XX ст. розв’язує проблему, відмежовуючи казку від цілої низки жанрів (билини, поеми, легенди, повісті, новели). Можна передбачити, що літературна казка XX ст. ніби проходить зворотний шлях, матеріалізуючись зусиллями індивідуальних авторів у цілій низці жанрових різновидів (повість-казка, казка-новела тощо”) [347, с. 111].

На початку повісті Б. Антоненка-Давидовича „Смерть” міститься вставний текст про невідомого алхіміка. Разом з епіграфом, яким слугують поетичні рядки В. Еллана-Блакитного „За життя розплата тільки кров’ю, тільки смертю переможеш смерть”, ця вставна історія увиразнює позицію Костя Горобенка, допомагає розкрити його характер: „Але враз виринула, чи з гімназії, чи просто з дитячих літ, казочка. І стало смішно й сумно. Якийсь алхімік дошукувався філософського каменя” [9, с. 35]. Допомогти алхімікові погодився лише Сатана: „Ти знайдеш те, чого шукаєш. Тільки – одна умова, друже мій: тиждень не думай про білого ведмедя”. Нещасний алхімік, що, здається, ніколи за все своє довге життя серйозно не замислювався над ведмедями взагалі, а білими зокрема, цілий тиждень ні на хвилину не міг позбутися цієї навісної думки про білого ведмедя” [9, с. 35 – 36]. Слушною є думка дослідниці творчості митців літературного об’єднання „Ланка –

МАРС” В. Дмитренко щодо художньої експлікації спроби автора зрозуміти причини розгубленості й роздвоєності внутрішнього світу українця в період, позначений приходом до влади партії більшовиків, та трансформації фаустівської міфологеми людини в цій оповіді [155, с. 163]. У потрактуванні І. Франка сутність композиційного зміщення в ролі розв’язки сюжету орієнтована на читача. Розв’язка цієї новелістичної історії має характер типового пуанту: „Горобенко, посміхнувшись, подумав: „Більшовик” – це мій білий ведмідь, але якого ж філософського каменя дошукуюся я?.. ” [9, с. 36]. Головною особливістю класичної притчі Е. Ромоданівська вважає її структуру, оскільки притча будується як розповідь про певний життєвий випадок, що продовжується повним розкриття алегорії [426, с. 93].

Мотив психологічної неволі споріднює цей фрагмент з іншими творами націєзорієнтованої проблематики. Зокрема, Б. Антоненко-Давидович згадує вміщену Ю. Самбросом у „Червоній просвіті” притчу про ведмедика, який, позбувшись ланцюгів фізичних, не міг визволитись від ланцюгів психологічних: „Хіба, панове-товариші, ми, українці, не подібні до ведмедя? Хіба не йдемо ми, вільні, без кайданів, старими стежками?” [10, с. 45].

В. Кречотень наводить визначення параболи з риторики 1719 року як вигаданої розмови або діяння істот, умовних або навіть вигаданих предметів [250, с. 144] і пропонує універсальний механізм трансформації тексту будь-якого жанру на параболу: „Кожен елемент сюжетної структури повістування зіставляється з будь-яким відокремленим за своєю природою предметом, у результаті чого і вся система образів цього сюжету (у низці випадків – механічна сума образів) зіставляється (часто механістично) з якоюсь відокремленою, чужою для себе системою (сумою) предметів” [250, с. 143].

Філософський текст набув оригінального вияву в романі В. Винниченка „Лепрозорій”. Г. Сиваченко називає цей твір винятково інтелектуальною конструкцією в дусі „філософських казок” доби Просвітництва [446, с. 194]. Есеїстична розповідь професора Матура, включена в роман, розгортається як світоглядна сюжетна лінія. Загалом прозі Просвітництва був притаманний

принцип подвійних сюжетів. Н. Пахсар'ян відзначає, що така сюжетність дає змогу залишити „останнє слово” у творі закону суспільної гармонії. Це надавало „фабулі відомої умоглядності, а розвиткові й вирішенню конфлікту раціоналістичної заданості” [370, с. 194].

Історія створення та видання шести еміграційних романів В. Винниченка „Сонячна машина”, „Поклади золота”, „Нова заповідь”, „Вічний імператив”, „Лепрозорій” („Прокажельня”), „Слово за тобою, Сталіне!” привертала увагу дослідників Т. Бевз, В. Панченка, Г. Сиваченко, Т. Маслянчук, О. Чумаченко та інших. Різні аспекти творчості В. Винниченка дослідили Г. Костюк, Д. Гусар-Струк, Л. Залеська-Онишкевич, І. Качуровський, С. Погорілий, В. Ревуцький, М. Тарнавська та інші науковці діаспори. Проза письменника фахово цікавить як літературознавців, так і філософів, політологів і соціологів. Зокрема, Н. Гусак уперше проаналізувала філософсько-етичний доробок В. Винниченка, у тому числі невидані філософські трактати „Щастя: Листи до юнака” (1930) та „Конкордизм – система будування щастя” (1938 – 1948) [131]. Г. Сиваченко у праці „Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський „метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст” зауважує, що на творчість В. Винниченка мали вплив ідеї буддизму та індуїзму, а також вказує на очевидний вплив таких чинників: „Філософія життя” французького філософа Ж.-М. Гюйо, „Етика” німецького психолога й філософа В. Вундта, роботи французького мораліста Е. Куе, філософа Пуанкаре, „Психологія революції”, „Натовп: студії суспільної думки” психолога та філософа Г. Лебона, праці Вольтера, А. Бергсона, ідеї Епікура, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, теорії психоаналізу З. Фрейда та Е. Фромма. Г. Бежнар зазначає, що еміграційні твори є літературним віддзеркаленням етико-філософської праці „Конкордизм”, яку письменник писав протягом довгих років тяжкої праці й глибоких роздумів, адже в ній письменник подав власне розуміння суспільної гармонії та окреслив шляхи до фізичного та духовного самовдосконалення [446].

У вступному зверненні „До видавців” жінка-автор, апелюючи до конкретних читачів, зізнається, що дуже молода й недосвідчена в питаннях письменства. Ім'я Івонна Вольвен – літературний псевдонім Володимира Винниченка. З цього приводу О. Чумаченко зауважує: „У романі „Лепрозорій” (1938), написаному перед другою світовою війною у Мужені (1938), також наявний нарративний принцип з установкою на потенційного реципієнта [575, с. 116]. Оповідь ведеться від імені оповідачки-жінки. Причина цього автобіографічна. Винниченко готував свій попередній роман „Вічний Імператив” до міжнародного літературного конкурсу в Парижі, але, за словами С. Погорілого, для участі в конкурсі журі обрало жінку, що ніколи не писала літературних творів [391, с. 48]. У вступному слові, адресованому видавцям, авторка наголошує, що дуже молода й недосвідчена в літературних питаннях. Аналогічно до передмови роману „Вічний Імператив”, звернення наратора до видавців експліцитно розкриває задум прихованого автора відтворити шматок життя [86, с. 3], зробити це точно, правдиво, захоплююче, орієнтуючись на конкретного читача – широку публіку [86, с. 3]. „Оповідь у романі ведеться від імені вигаданого замітника, наратора-маски – Івонни Вольвен, яка постає: по-перше, як автодієгетичний наратор-оповідач, 1-й тип наратора в межах перцептивної точки зору, коли персонаж викладає свою історію. По-друге, як наратор-свідок, 2-й тип наратора формально виражений у наратуванні історії персонажів із зовнішньої точки зору”, – зазначає О. Чумаченко [575, с. 116]. Письменник стверджує, що людство майже у вселенському масштабі хворіє на недугу, яку він називає „дискордизмом”, а відтак, можна зробити висновок, що воно глибоко нещасне. Г. Сиваченко слушно наголошує, що Винниченко тлумачить абсурд як дискордизм” [446, с. 38].

„Письменник, – зауважує Н. Гусак, – обирає найближчу дорогу до читача – свої думки стосовно щастя висловлює лапідарно і точно. Тому у філософсько-етичному аспекті ці твори представляють неабиякий інтерес, хоча, ймовірно, програють у художньому плані (через те, що в них

представлено переважно позалітературний матеріал). Разом вони становлять мистецький варіант втілення „конкордизму”. Ідеться, передусім, про романи „Вічний Імператив” і „Лепрозорій”, стиль яких не пов’язаний з якоюсь певною традицією в українській літературі” [131, с. 16]. Завдяки елементам диспуту дослідниця вбачає зв’язок із творами Ф. Достоевського. „Водночас, Винниченко застосував у романістиці і свій драматургічний метод, розвиваючи у романах „театр доктрини” Г. Ібсена і Б. Шоу. По суті, вони являють собою проект головного твору філософсько-етичного доробку Винниченка, де він, як нам здається, розв’язав головне питання власного життя і обґрунтував результати власних міркувань”, – узагальнює Н. Гусак [131, с. 16].

Казкові сюжети інкорпорованих текстів Б. Антоненка-Давидовича та В. Винниченка підпорядковані декларуванню авторських інтенцій і є предметом створюваного художнього світу, підкреслено конфліктного з реальністю (пошуки виходу з прокажельні в „Лепрозорії” та філософського каменя в „Смерті”). Літературні інтертекстуальні вектори (філософські твори Вольтера, Монтеск’є; інтерпретація легенди про Фауста) та введення в основний текст вставних новел без постаті додаткового оповідача та через послаблення усного викладу (концепція професора Матура та роман Івонни Вольвен як фіктивний метатекст; внутрішній монолог Костя Горобенка) презентують авторські версії інтелектуальних казок філософського (В. Винниченко) та національно-політичного змістового наповнення (Б. Антоненко-Давидович). Натомість у романах Ю. Шпола „Золоті лисенята” та М. Могілянського „Честь” переважають естетико-психологічні та етичні мистецькі варіації загальновідомих сюжетів, що не виключає їхньої філософічності.

Новелі-казці притаманна динамічність та однолінійність сюжету, стислість, мікроструктурованість, сфокусованість на казкових мотивах. Саме цей казковий мотив є епіцентром думки й настрою. Такою параболічною деталлю у вставній новелі роману Юліана Шпола „Золоті лисенята” є

трансформована сюжетна схема відомої казки про Курочку Рябу. Дослідниця Н. Бернадська відзначає, що Ю. Шпол „шанує казку і вводить її в оповідь, не цураючись казкового зачину” [41, с. 173]. У тексті роману ця новела-казка подана в листі Мавки до Мема. Образ золотих лисенят постає втіленням гармонії з довкіллям та душевної рівноваги в настроєвих пейзажних замальовках: „В уяві мені промайнули золоті лисенята. Вони таки, справді, тепер випорснули разом із сонцем, але були бліді і не такі цікаві, як тоді, коли я в мріях збирався розіп’ясти себе на хресті вигаданого кохання. Різьблений мармур і голуба пісня десь ледве згадувалися, як вичитані колись і вже напівзабуті образи” [598, с. 23]. Надалі цей образ увиразнює драматизм ситуації: „Отже, прощай коло, прощайте тривожні дні, і ви прощайте, мої золоті лисенята!.. Я не впав, а тільки тихо приліг на холодний камінь і тихо заціпив у собі свій жаль і тугу” [598, с. 263 – 264]. Сфера виключної гармонії набуває суцільного драматизму, а образ золотих лисенят сприймається не як утілення казкових персонажів-трікстерів (хоча на це орієнтує фольклорно-міфологічна традиція), а як метонімічний означник таємниці буття: „Не було вже ні сонця, ні землі, ні їхнього химерного витвору – золотих лисенят. І раптом мене вдарила прудка, як ракета, і ясна, як свічка, свідомість: Хіба ж і я з своєю мукою, і всі ми з своєю великою тривогою не є тільки золоті лисенята?.. Адже вік наш – одна бентежна мить! А життя наше – тільки тремтливий і химерний відсвіт!..” [598, с. 264]. Окрім того, образи лисиць були поширені в давніх китайських новелах, де лиси-перевертні не сприймалися як лиходії, а мали власну, відмінну від інших, моральність і намагалися жити за її законами. Цікаво, що танські новели про лисиць згадує В. Шкловський. Проте взаємодія ігрової та філософічної текстуальних площин роману актуалізується саме через новелу-казку, що поєднує іронію, біль, щирість, гру героїні – ніжної дівчинки з хлоп’ячим серцем. Зміна оповідача супроводжується традиційним уведенням зачину, обов’язковою ознакою вставної новели в романі є зміна часу й місця дії: „Ну, от: тепер я можу вже й говорити з тобою. Я можу тобі розказати. До речі, ти іноді мені

торочив, що я маю... ну, не здібності, а... нахил „до художнього слова”. Отже, слухай, моє малюсіньке хлоп’я.

– Жив собі дід та баба... Ти не дивуйся. Це так треба... Ну, і звичайно, була в них курочка ряба” [598, с. 105]. Стабільні словесні формули початку та завершення казки, постійні звернення до слухача створюють ілюзію усної оповіді, однак Юліан Шпол якісно змінює традиційну фабулу, адже за його казковою сюжетною схемою з золотого яйця, яким заволоділа лисиця, може з’явитися на світ тільки людина: „І буде вона дівчина з синіми очима і русою косою. А коли виросте, то ніколи не знатиме свого справжнього місця, бо дві душі буде в тій дівчини. Одна душа золотого спокою і синього щастя, а друга душа – чорної колотнечі і червоної пристрасти. Так вона й буде між тими двома душами хилитися весь свій вік. І все в неї буде не щире, не справжнє, як і в оцього золота американського: з окола блищить і сяє, як дух святий над головою божої матері, а в середині, розлупи, – так там звичайна собі тільки... матерія [598, с. 107]. Мотив загадкового народження поєднано з мотивом віщування: „Тяжка доля тій дівчини, а ще тяжча доля тих, хто з нею зв’яжеться. Всі вони за нею ганятимуться, та ніколи не піймають. Бо вона блимне з росою по траві й на листячку, повабить, повабить і щезне. І так од сходу й до заходу, коли я пускаю оце сонце землі світити, а потім купаю його в синьому морі” [598, с. 108]. Емоційно піднесений тон оповіді переривається вкрапленнями фольклорного матеріалу, однак такий дисонанс в наступних фразах ще більше загострюється, бо оповідач, як зазначав М. Петровський, зазвичай підвищує динамічну дієвість новели, що має гострий заключний ефект – новелістичний пуант: „Дід радий, баба рада, а курочка кудкудаче. А коли вийшли всі строки, тоді народилася...

...Та ти вже зовсім спиш, мій тихий хлопчику! Я й справді так нудно розповідаю. Ну, одним словом, народилася я... Чи ти може недовірливо посміхаєшся з цього?...” [598, с. 108]. Отже, за словами Н. Бернадської, „такими роздвоєними видаються і герої Юліана Шпола в абсурдному світі

безглузлого ризику, постійних переслідувані і нерозв'язаних суперечностей” [41, с. 172].

На перший погляд, із персонажем казки себе ідентифікує ще одна героїня експериментального роману 20-х років – Інна Сергіївна Падалка з „Честі” М. Могілянського. Фрагментарна композиція роману дає підстави М. Васьківу говорити про хаотично-деструктивний, зигзагоподібний розвиток сюжету, в якому варто звернути увагу на „полеміку з питань науково-теоретичних” [78, с. 94]. У роман уведена невелика новела-казка, яку розповідає кохана головного героя Інна Сергіївна. Захоплена Калінім, заміжня за самозакоханим міщанином Трохимом Васильовичем – антиподом лікаря, жінка, за сюжетною схемою „Анни Кареніної” Л. Толстого у хворобі своєї дитини вбачає розплату за власні слабкості й намагається бути турботливою матір'ю. Сцена, в яку інкорпорована казка, вирізняється в загальній структурі роману. Повторення пісні без слів, яка захопила Інну Сергіївну в передчутті побачення з коханим, створює атмосферу безтурботної радості, навіть ейфорії. До реальності жінку повертає репліка маленької Ніночки: „Мамочко, що ти це сьогодні співаєш...” [326, с. 124]. Засоромившись, жінка згадує про доньку та за хвилину знов поринає у світ фантазії, розповідаючи дитині казку про дівчинку та подарунки від фей. Мотив святкування дня народження героїні, під час якого одну з чаклунок не запросили на урочистості, на що вона образилася й зачарувала новонароджену, набуває в романі М. Могілянського аксіологічного, а іноді й соціального смислового наповнення: „Але ж самі подумайте, як то буде жити людині так нерозважливо обдарованій?! Багатій серед бідності й навіть злиднів, до того ж з серцем добрим” [326, с. 125].

Якщо казка про золотих лисенят у Ю. Шпола – це авторефлексії героїні, проекція вдачі казкової чарівної дівчини на її власний духовний світ, то казка в романі М. Могілянського – це, радше, не саморозкриття героїні, а поетичний коментар до системи цінностей іншого персонажа. Письменник визначив жанр свого твору як іронічно-патетичний роман, поєднавши

обстоювання персонажем Дмитром Андрійовичем Каліним власної системи цінностей з іронічним заглибленням автора в дискусійні моменти літературного життя, питання теорії роману та творчого процесу. Текст твору містить у собі коментар щодо специфіки організації художнього матеріалу. Оповідь М. Могилянського дає читачеві змогу постійно співвідносити голоси лікаря Каліна та письменника-інтелектуала, який обрав для мистецького осмислення реальний життєвий факт – самогубство хірурга С.П. Коломніна після проведення невдалої операції. Ця подія сталася в 1886 році, натомість у М. Могилянського світило медицини Калін перенесений у 20-ті роки ХХ ст. Він живе за власно виробленою безкомпромісною системою цінностей. Вимогливий до інших, Дмитро Андрійович безжальний і до себе: дізнавшись, що пацієнтка померла після його хірургічного втручання від давнених хвороб, що опосередковано робить його винним, лікар знаходить заспокоєння у водах Дніпра, тому, як і в повісті Б. Антоненка-Давидовича „Смерть” тут вставна новела-казка функціонально тяжіє до експозиційної ролі в розгортанні основної сюжетної лінії й постає антиципаційним прийомом у загальній структурі твору більшої епічної форми. Натомість у романі Ю. Шпола „Золоті лисенята” власне образ золотих лисенят актуалізується в художній структурі роману на різних етапах розвитку сюжету. Новелістичність постає жанротворчим чинником, а побудова основного тексту забезпечує вставній казковій історії змістову та естетичну самостійність. Через поширені в фольклорних, а, отже, й у літературних казках мотиви двійництва вставний текст співвідноситься з основним завдяки образам-близнюкам, причому завдяки казковому сюжету внутрішній стан героїв відтворено з виключним драматизмом. Мотиви межових психологічних ситуацій у міфопоетичній свідомості дослідники пов'язують з поняттям трансгресивних сюжетних метафор. У двох наступних підрозділах прослідковується, як ці фольклорно-літературні мотиви визначають зсуви і співвідношення основного та вкрапленого текстів.

2.5 Геміністичний прийом структурування художнього матеріалу

Роль персонажів-двійників привертала увагу різних дослідників, адже художній матеріал рясніє такими парними образами: усна народна творчість різних країн, драматургія античності, п'єси В. Шекспіра, твори О. де Бальзака, М. Гоголя та Ф. Достоєвського тощо. Ц. Тодоров зауважує, що, „коли обрамлена розповідь схожа на розповідь, в яку вона обрамлена, а отже, частина схожа на ціле, або, говорячи словами Новаліса, коли ми знаходимо „зменшений образ великого світу”, ми маємо справу з типом оповіді, що нині звуть „сходження в безодню” [506, с. 117]. Прикметою такого „сходження” є численні повтори та роздвоювання, множинність геміністичних проєкцій. І. Смирнов наголошує, що будь-який літературний твір поділяє зображену реальність на протилежні ціннісні сфери, тому ідея зворотності метаморфоз зумовила дзеркальну організацію художнього світу [460, с. 146]. Зокрема, експлікація цього принципу спостерігається в поезиці А. Ахматової: „Герой був функцією цього зворотного зв'язку, відображався одночасно в двох дзеркалах (а не в одному, як у романтичному мистецтві), можливість ознак героя інверсувалася двічі” [460, с. 147]. І. Смирнов виокремлює двійника антисиметричного типу та додаткового двійника, антисиметричного першому. Так, за спостереженням дослідника, в романі „Дар” В. Набокова змальовано батька героя (досвід, справжній авторитет) та Чернишевського (абстрактне мислення, хибний авторитет), якому Годунов-Чердинцев присвячує спеціальний твір. Аналогічну семантичну побудову має роман М. Булгакова „Майстер і Маргарита”. „Проте, – пише І. Смирнов, – суттєвіше не примножувати споріднені приклади, а відзначити, що констатована російським авангардом наявність у явищ одразу двох форм антисиметрії призводила його до думки про притаманну явищам внутрішню

асиметричність. (Якщо X асиметричний як по відношенню до Y, так і по відношенню до – Y, то X асиметричний). Асиметрія асоціювалася з вільним вибором поведінки, що звільняло людину від дзеркальних залежностей” [460, с. 147].

У пошуках типологічних сходжень двійників-тотемів, двійників-трікстерів у літературах різних народів дослідники звернулися до архетипної моделі двійника, що засвідчують роботи О. Фрейденберг та Є. Мелетинського. У трансгресивному вимірі трактує генезу двійництва Ольга Фрейденберг, а в наш час – Ірина та Сергій Жеребкіни на матеріалі прози А. Белого. „XX століття вивело на поверхню метатекстовий характер літератури. Виявом цього стало те, що багато героїв у романах XX століття – alter ego їх автора (функціональна відповідність Інші поети – Я – Мій двійник)” [530, с. 4]. „А в масовій культурі, – констатують дослідниці С. Агранович та І. Саморукова, – від близнюків-двійників просто нікуди подітися” [5, с. 5]. М. Бахтін говорить про двійника, якому належить місія розвінчування, що вписується в парадигму карнавальної літератури в праці „Проблеми поетики Достоевського” [31]. У роботі М. Римаря „Поетика роману” двійництво виступає як один зі способів розкриття образу героя в розгортанні сюжетно-композиційної організації твору. Відношення між героєм і його двійником, на думку автора, існують не стільки в часі, скільки „у просторі” художнього розгортання композиції. Дослідник подав типологічну характеристику персонажів-посередників, в яких стикаються протилежні світи [440, с. 107 – 124]. Мотив двійництва як предмет наукових рефлексій над творами українських і зарубіжних письменників обрали Г. Горенок, І. Жеребкіна, С. Жеребкін, С. Мурадханян, Л. Петренко, С. Підпригора, Н. Полулях, І. Юрова, а також інші дослідники. С. Агранович та І. Саморукова звернули увагу на важливе зауваження М. Бахтіна, яке значно поглиблює позірно прозорий мотив двійництва у структурі художнього тексту, адже „двійництво в Бахтіна не формальний прийом, а дещо, що має відношення до контакту свідомостей-світів” [5, с.

60]. „Одиницею цього контакту, – продовжують дослідниці, – є пара” [5, с. 60]. Вони виокремлюють три типи двійництва: двійники-антагоністи, карнавальні пари та близнюки, названі „російським типом” [5, с. 11], а також звертають увагу на дискусійну роботу А. Панченка „Русская культура в канун петровских реформ”, де зацентровано саме російський феномен двійництва як національну міфологему не лише Ф. Достоевського, а й М. Гоголя. Генеза цієї міфологеми, на думку автора, безпосередньо детермінована подіями з історії Росії. Мають рацію С. Агранович та І. Саморукова, коли на протигагу суспільно детермінованого трактування А. Панченка пропонують таку дефініцію: „Двійництво в широкому сенсі – це мовна структура, де образ людини корегується одним з історичних варіантів бінарної моделі світу” [5, с. 9]. Звернімо увагу на твердження дослідниць, суголосне запропонованому в дисертації підходу до мотиву двійництва: „Не можна обмежуватися лише „верхніми” пластами: фабулою та системою персонажів. Необхідно дослідити, як двійництво впливає, наприклад, на суб’єктну організацію письма, його стиль” [5, с. 10]. Отже, „двійник присвоює тон голосу персонажа, зобов’язуючи його впізнати себе, свою ідею і своє слово, впізнати автентичного себе, яким він був колись. Так „я” перетворюється в „мого” двійника, „тут” – в „там”, „тепер” – в „колись”. Інший світ, утворений за допомогою дзеркала, дає змогу знову знайти своє справжнє, колись загублене „я”, злитися з ним” [5, с. 142].

Класичним зразком вставної новели вважається „Повість про капітана Копейкіна” [108]. Уведений в епічну оповідь „Мертвих душ” М. Гоголя твір, традиційно привертає увагу дослідників. Цей текст в аспекті функціонально-оповідних особливостей повторює функції вставних оповідей з епічних творів, адже в основі композиції „Мертвих душ” лежить засіб множинності вставної історії.

„Уявлення про „Повість...” як про вставну новелу, механічно включену в текст поеми і сюжетно не пов’язану з її основним ходом, суперечить висловлюванням самого автора”, – наголошує Ю. Лотман [286, с. 236].

У листах до П. Плетнєва, О. Никитенка та М. Прокоповича М. Гоголь боляче реагує на претензії щодо дозволу публікації „Повісті про капітана Копейкіна”, навіть впадає у розпач [109, с. 37]. Цей епізод „Повісті...”, за переконанням самого автора, необхідний не для зв'язку подій, а для того, щоб на мить відволікти читача, аби одне враження змінити іншим, і хто в душі художник, той зрозуміє, що без нього лишається велика прогалина [109, с. 37]. Очікуючи на рішення цензурного комітету після повторного прочитання, письменник висловлює свої побоювання в листі до М. Прокоповича від 15 квітня 1842 р.: „Я боюся, щоб не затяглося, і без Копейкіна я не можу і подумати випустити рукопис” [109, с. 38].

Попри солідну літературну історію та потужний корпус літературознавчих робіт цей текст і сьогодні залишає простір для міркувань та дискусій. Різне трактування композиційної ролі й жанрової природи повісті в поемі, на чому вже наголошувалося у вступному розділі, є свідченням як множинності інтерпретацій творчості М. Гоголя, так і виявом певної термінологічної непорядкованості сучасного літературознавства. Зокрема, С. Ташликов не погоджується зі спробами вставити „Повість про капітана Копейкіна” „у жанровий корсет новели”, вважаючи її структурним елементом класичного тексту [491, с. 38]. В. Халізєв називає „Повість про капітана Копейкіна” у складі гоголівських „Мертвих душ” вставним оповіданням, виявом монтажного начала твору, в якому переважає дискретність зображення [554, с. 277]. Н. Трофимова звертає увагу на специфіку введення „Повісті...” у текст „Мертвих душ”, вбачаючи в авторському мотивуванні насамперед орієнтацію на читача. Так, у вуста Поштмейстера М. Гоголь вкладає обіцянку викласти текст, що може знадобитися письменникові як справжня поема. Усі слухачі виявили бажання послухати цікаву історію – матеріал для майбутньої поеми, назва якої нижче виділена графічно: „ПОВЕСТЬ О КАПИТАНЕ КОПЕЙКИНЕ”. Дослідниця вважає, що термін „повість” уживається автором переважно в емоційно-піднесених фрагментах, тоді як епізоди, в яких послаблюється поемна

належність тексту, відзначаються заземленістю. Щодо змішування жанрового визначення вставної оповіді про капітана Копейкіна, то М. Гоголь свідомо зіставляє сатиричний та патетичний плани, підкреслюючи їхню цілісність [514, с. 25 – 36]. Ю. Джулай зауважує, що для Ю. Манна сюжет „Мертвих душ” М. Гоголя є настільки іманентним „Повісті про капітана Копейкіна”, наскільки його може забезпечити статус „Повісті” як вставної новели. Це означає, що органічну єдність складних за жанровою ознакою поем „Мертві душі” та „Повісті про капітана Копейкіна” створює новелоподібність як „Повісті”, так і „Поєми” [151, с. 19 – 21]. За класичним формулюванням Гете, новела є оповіддю про нечувану подію. На думку Ю. Манна, саме ця невдала спроба знайти ключ до таємниці Чичикова в історії капітана має глибоке значення. По-перше, це зайвий раз свідчить на користь тези про жанрову автентичність „Повісті”; по-друге, ця спільна новелоподібність добре узгоджується з ідеєю Ф.-В. Шеллінга про автономію новели не лише в так званому „старому”, але і в „новому” романі; по-третє, це дає змогу додатково розглядати „Повість” в аспекті функціонально-оповідних особливостей вставної новели, що повторюють функції вставних оповідей з епічних творів [303, с. 36]. Ось чому „Повість про капітана Копейкіна” так само, як вставний в епічну оповідь твір, відвертає, розпорошує увагу читача, готує зміну вражень і, таким чином, непомітно підводить читача до зміни загального напрямку оповіді в основному тексті. Як наголошує Ю. Манн: „Справді, бажання викрити Чичикова змушує чиновників міста NN, а разом із ними й читача, збільшити некритичну довіру до оповідей про неймовірні події (пасажі), звідки, як здається, тільки й може хоч якось прояснитися таємниця Чичикова. Саме тут підсилюються можливості вільного порівняння, довільних асоціацій героїв вставної новели і героїв головної лінії основного твору, що, зрештою, будуються відповідно до принципів тотожності та відмінності” [303, с. 224]. Проте наявності самої бінарної шкали (тотожність-відмінність) для так званих семантичних асоціацій між персонажами „Мертвих душ” та „Повісті” тут буде замало. За

Ю. Манном, у М. Гоголя й тут склався певний художній нетривіальний винахід, який не пройшов повз „в’їдливе око” А. Белого в праці „Майстерність Гоголя”. Цей винахід полягає у тому, що сам результат порівняння персонажів між собою не є остаточним ані в позитивному, ані в негативному плані, а є фікцією, що описує будь-яке явище в завершеному варіанті, подію або людину досить непевно і невизначено, як досить тривале відчутне ніщо. За зразок такої фікції можна взяти приклад об’єднання в людині рис, які дуже важко об’єднати.

Самі по собі ці риси не можуть пов’язуватися між собою переходом, бо вони не є різними ступенями і тієї самої риси характеру персонажа. Навпаки, це поєднання непоєднаних рис характеру особистості свідчить про наявність у неї рис, у яких вона постає розірваною персоною. На думку Ю. Манна, сутність концепції художньої фікції А. Белого, що має безпосереднє значення для аналізу гоголівської поетики „Мертвих душ”, полягає в невизначеності того, що мають на увазі – „не більше одиниці, але й не менше нуля” [303, с. 224]. Це означає, за припущенням Ю. Джулая, що людські характери, а також явища й події, які так чи інакше „увійшли до множини чинників з формування характерів, або утворюють неперервну лінію збільшення значень якоїсь риси характеру, або не утворюють такої неперервної послідовності значень. У першому випадку можна завжди віднайти остаточне „середнє” значення рис характеру. У другому – можна лише говорити про риси характеру, надмірна концентрація яких в людині закономірно породжує остаточну невизначеність і відповідну оцінку характеру (ні те, ні се)” [151, с. 21]. „Змальовуючи провінційне, губернське життя, Гоголь відчиняє вікна в життя столичне, „вище”. Таким вікном у світ столичних канцелярій, вельмож, вищої урядової ієрархії є і „Повість про капітана Копейкіна”, хоча її роль у поемі не зводиться тільки до цього) ”, – пише Ю. Манн і з цим не можна не погодитися [303, с. 360]. Ю. Лотман простежує зв’язок вставної новели з усім художнім світом поеми М. Гоголя, розглядає витоки сюжету, мотив розбійництва, акцентує на

двійництва персонажів. Чичиков – це персонаж, який знецінив усі попередні романтичні образи, проєктовані літературною традицією: романтичний герой світського плану (пушкінський денді), романтичний розбійник, демонічна особистість, асоційована з Наполеоном, антихрист [286, с. 247 – 248].

Ледь не в розпачі в листі до Н. Прокоповича від 15 квітня 1842 р. М. Гоголь пише: „Якщо ім'я Копейк<ін>а їх зупинить, то я готовий його назвати П'яткіним і чим завгодно” [109, с. 39]. Проте, привертають увагу відповідні антропонімічні конотації, важливі для висвітлення паралелей Чичиков / Копейкін. „Не випадково прізвище Копейкіна, – зауважує Ю. Лотман, – мимоволі асоціюється з основним гаслом його життя: „Накопичуй копійку”. Гімн копійці – єдиний родинний спадок Чичикова” [286, с. 249].

Ю. Лотман простежує зв'язок вставної новели з усім художнім світом поеми М. Гоголя, розглядає витoki сюжету, мотив розбійництва, акцентує на двійництві. Чичиков – це персонаж, який знецінив усі попередні романтичні образи, проєктовані літературною традицією: романтичний герой світського плану (пушкінський денді), романтичний розбійник, демонічна особистість, асоційована з Наполеоном, антихрист [286, с. 247 – 248].

Легенда про Великого інквізитора в структурі роману Ф. Достоевського „Брати Карамазови” – своєрідний текст-двійник, що визначає ключові знаки основного тексту, вказує на загальний зміст роману. До цієї складової роману зверталися Л. Гроссман, М. Бахтін, Р. Белнеп, а також М. Джоунс, Г. Гумерова, В. Зарва, Н. Свитенко та інші. Так, М. Бахтін розглядає цей твір Ф. Достоевського як зразок меніппеї: „У цю „Меніппову сатиру” вставлена друга сатира – „Легенда про Великого інквізитора”, що має самостійне значення і побудована на євангельській синкрізі Христа з дияволом” [33, с. 187]. Угорський літературознавець Золтан Хайнаді, досліджуючи російський роман XIX ст., наголошує: „У центрі фабульної структури „Братів Карамазових” перебуває батьковбивство. У фокусі ідейної проблематики роману перебуває легенда про великого інквізитора. Навіть убивство в

легенді отримає своє філософсько-релігійне пояснення. Композиційні нитки сходяться в цей ідейний центр і розходяться від нього” [553, с. 222 – 223].

Модерну варіацію мотиву двійництва репрезентує література ХХ ст., зокрема творчість В. Домонтовича. Особливої мотивації, що виправдовує функціонування „текстів у текстах”, набувають вставні елементи В. Домонтовича, наявні в повістях „Без ґрунту” та „Дівчина з ведмедиком”. У своїй творчості письменник створив яскраві психологічні образи святого Франциска Асизського, Тихо Браге, Кеплера, Ван Гога, Ревуцького, Війона, Рільке. До кращих зразків вітчизняної новелістики належать його тексти „Приборканий гайдамака” „Апостоли”, „Помста”. Творчість В. Домонтовича була предметом наукового аналізу в працях Ю. Шереха, С. Павличко, В. Агеєвої, М. Гірняк, С. Матвієнко та інших літературознавців. М. Гірняк зауважує: „Двійник – віддзеркалене відображення персонажа, яке дає привід для діалогу із собою, з Іншим собою. Людина, яка не має сталості, не є тотожною собі, адже кожна її маска, кожне її відображення містять щось автентичне, а щось чуже, не притаманне цій особі, щось таке, що існує лише для іншого. Внутрішні суперечності людини зумовлюють розщепленість її свідомості, яка змушує особу розмовляти зі своїм alter ego” [103, с. 142].

Важливими є типи нараторів, які демонструє проза В. Домонтовича. „Один із них – наратор-інтелектуал, який відчуває потребу поділитися своїми ідеями, роздумами та коментарями, спонукаючи читача шукати точки дотику між свідомостями розповідача та біографічного автора. Другий наратор – це „художній” розповідач, який представляє „фікційний” світ, часто навіть у межах одного твору, поєднуючи гетеродієгетичну та гомодієгетичну манеру викладу” [104, с. 7 – 8]. М. Гірняк наголошує, що, безперечно, читач може із задоволенням сприймати тексти Домонтовича без розпізнавання всіх інтертекстуальних алюзій, але в цьому випадку він не стане співучасником асоціативної авторської гри, тією інстанцією, яка одержує насолоду від пошуку зв’язків між окремими елементами тексту. Такими елементами можуть бути публіцистичні відступи та вставні історії (про Буцького чи

меси́ра д'Орко в „Дівчині з ведмедиком”), які окреслюють зв'язки між текстом і „текстом у тексті” [104, с. 8]. Органічне поєднання частини та цілого „виявляється також за допомогою дослідження різнотипних заголовків, які можна розглядати як умовний орієнтир для розпізнавання авторських інтенцій” та перегуків, що дають змогу „читачеві відшукати певні еквівалентні структури в творах В. Домонтовича” [104, с. 8].

Таким чином, структури художнього твору не менше формують образ автора у свідомості читача, ніж емпіричний автор формує структури власного твору. Оригінальною в „Дівчині з ведмедиком” є нарративна структура, яка твориться на дискурсивному рівні. Культуролог Л. Софронова зазначає: „Механізм ідентифікації лежить в основі багатьох літературних мотивів, наприклад, двійництва, маски, метаморфози, визначає опозиції Я / не-Я, Я / Він” [470, с. 25].

Чинником, що сприяє кристалізації змісту, є вставна новелістична історія, присвячена Макіавеллі: „Я пам'ятаю: це сторінки, що розповідають за вбивство мессира Раміра д'Орко, призначеного від Чезаро Борджіа в Романію, страченого на горло за виконаний Чезарів наказ. Ще одна неправдоподібна історія, вищу й останню правду котрої розгадав і пізнав Макіавеллі” [157, с. 177]. У такий спосіб історія розгортається на перетині висловлювань головного персонажа, Зини, Буцького та вставної новели про Раміра д'Орко. „Якраз Макіавеллі наголошував відносність таких понять, як любов, милосердя, жорстокість... Ірраціональність історії людської поведінки однаково вражають”, – зауважує В. Агеева [2, с. 15]. Політична філософія Н. Макіавеллі має науковий та емпіричний характер. Як відомо, його ідеї базуються на власному досвіді та ставлять за мету продемонструвати засоби для досягнення поставлених цілей, безвідносно до їх етико-морального змісту. Проблема інтелектуальної чесності в доволі **контroversійних** питаннях логічно вписується в парадигму модерного письменства початку ХХ ст. Відомий флорентієць Н. Макіавеллі (1467 – 1527) залишався на службі уряду до реставрації 1512 року, пізніше підлягав

арешту, проте був виправданий. Позбавлений можливості вести громадську та дипломатичну діяльність, Макіавеллі став письменником. Саме історія знайомства наратора з поглядами Макіавеллі й становить зміст вставного тексту. В. Агеєва зазначає, що чи не найважливішим у романі є висновок про ірраціональність і неоднозначність усіх можливих тверджень, підрич однозначності, раціоналістичного модусу правди як такої: „Саме для цього в композицію роману введені дещо чужородні, здавалося б, лінії. Розповідь про вбивство Буцьким своєї дружини пришита до основного сюжету білими нитками, без жодних спроб ті нитки від читача приховати” [2, с. 13 – 14]. Дослідниця наголошує, що автор подає виняткову у своєму трагізмі історію, що демонструє відсутність будь-яких етичних абсолютів. У романі потрактовано концепцію відносностей та імперативів, неминучість інтерпретаційного розриву залежно від точки зору різних спостерігачів і поціновувачів. На думку В. Агеєвої, теоретично таким обґрунтуванням постає згадка про Макіавеллі та описану ним історію Раміра д’Орко. Звернімося до роману: „Отже, у творах Макіавеллі ми стріваємо сторінки, що на одній з них він з недосяжним красномовством вихвалює свободу та добродійність, а на іншій з не меншою вибагливістю навчає, як треба піддурювати, зраджувати і вбивати. Та чи не треба одночасно додати, що Макіавеллі був гарний сім’янин, скромна й поважна людина, людина великодушна й шляхетна, з вишуканою тонкістю душі, незрівнянний зразок особистої й громадянської чесноти...” [157, с. 162].

В останній записці Зини виразно узагальнено сутність етико-філософського, психологічного конфлікту: „Ми шукали неправдоподібних істин. І ми не нашли їх. Життя зламало нас. Нічого не лишилося від надій. Я гину. А ви – я ненавиджу вас” [157, с. 175]. У „Дівчині з ведмедиком” нараторові відоме завершення подій, адже він знає фінал історії, яку розповідає, тоді як персонаж-автор цих знань позбавлений, оскільки події, з яких утворено сюжет, є минулим стосовно наратора. У тексті первинний наратор наближений до реального автора, тому зміщує часові та просторові

орієнтири, викладаючи історію взаємин із Зиною Тихменевою в найважливіших фрагментах. Отже, відносність етичних принципів у світобаченні Зини постає логічним продовженням пояснення вчинку Буцького, композиційної частини, присвяченої Макіавеллі, та переплітається з аргументацією співіснування любові, жорстокості й милосердя. Оповідна структура „Дівчини з ведмедиком” позначена нелінійністю, оскільки фрагменти тексту спрямовані на поліваріантність рецепцій, а фінал повісті не виявляє чітко окреслених ознак. Тому введення в текст роману новелістичних епізодів, що перебувають поза причинно-наслідковими зв'язками, впливають на читача подібно до відсутності необхідних епізодів у лінійній впорядкованості, породжуючи множинність інтерпретацій. Таким чином, вставні структури художнього тексту „Дівчини з ведмедиком” найперше сприяють формуванню образу автора у свідомості читача.

На відміну від В. Домонтовича, Є. Плужник у романі „Недуга” пропонує традиційні способи організації художнього матеріалу. Новела мопассанівського типу постає одним із композиційних чинників у тексті роману, де через вторинну нарацію увиразнюється головний сюжетний мотив кохання пролетарія Орловця та співачки Завадської. Загалом не вважаючи роман художньою знахідкою, Ф. Якубовський писав: „Єдине, де Євген Плужник виявив зовсім несподіваний саме в нього і цікавий хист гумориста, це вставна новела про п'яничку Сичова. Проте ця новела композиційно нічого спільного немає з романом. Коли ж письменник хоче підкреслити певну аналогію між занепадом головного героя роману, то ніякої аналогії ні соціальної, ні художньої, ні психологічної між цими двома людьми й їх сюжетною долею нібито немає” [618, с. 217]. Інтертекстуальні вектори в бік новелістики Мопассана надто прозорі: випадковий знайомий розповідає свою життєву історію в маленькій, напівпідвальній харчевні під назвою „Моп геро”, звертаючись до офіціанта, він вигукує: „Гарсон! Доне муа...” Новелу організовано диспозиційно, виклад подій подано хронологічно, як і у вставній історії в повісті В. Ярошенка „Гробовище”. У цьому тексті також

наявний прийом дзеркальної композиції завдяки розгортанню мотиву двійника: „Цього вечора змріяв Іван Семенович усю глибину свого падіння: в безглуздій п'янички Сичова повісті, мов у кривому дзеркалі, бачив він руїну свого життя” [390, с. 168].

Класична традиція закріпила трактування персонажів вставних новел як дзеркальне відображення психологічної характеристики, дій, вчинків, обставин, у яких перебуває персонаж-двійник в основній оповіді. Художні аналогії стали поширеним прийомом організації художнього матеріалу. Наприклад, серед розділів роману В. Малика „Князь Кий” вирізняється вставна новела „Слово про короля Божа”. У творі йдеться про події середини першого тисячоліття, коли після роздроблення держави гунів, очолюваної Аттілою, епіцентр боротьби перемісився на території східних слов'ян. Аналізуючи попередні поразки, легендарний Кий подумки звертається до часів правителя Божа, шукає аналогій із сьогоденням: „Все змішалось в його розбурканій уяві, все стукало в серце...” [298, с. 28]. Образ славного володаря з'являється як напівмарення, напіввидіння: „А Кий стояв і дивився, як удалині, за струмком, темним приводом здіймається гора, прозвана Високою могилою, як місяць поливає її примарно-сріблястим холодним промінням... І йому раптом здалося, що на її вершині заколивалися якісь неясні тіні, заячали далекі глухі голоси, замаяли, мов білі лебеді, чиїсь неприродно довгі, простягнуті удалеч руки...

Невже то король Бож?” [298, с. 28].

Подальший розділ „Слово про короля Божа” змальовує мужнього й мудрого правителя та розповідає про його трагічну загибель. Нічний степовий пейзаж, що увиразнює психологічний стан розгубленого Кия, постає тут сюжетно-композиційним обрамленням, яке виокремлює чи то видіння, чи вияв фантазії героя: „Кий довго дивився, як криваве коло місяця ховалося за гору, і йому здавалося, що там, на вершині, на самому шпилі, ворущаться якісь велетенські постаті... Може, то тіні, а, може, на високих стовпах конає розіп'ятий разом з синами і болярами король Бож? І, може, то

не криваве місячне сяйво струмує з неба, а їхня кров стікає з гори в гомінкий степовий потічок? Може, в тій горі і досі живе душа короля Божа?” [298, с. 32].

Сучасна письменниця Г. Тарасюк у романі „Між пеклом і раєм” створила образ справжнього героя нашого часу – кінорежисера Мирона Волинця, який через сумніви, перешкоди, розчарування намагається творити високе національне мистецтво. Духовним двійником Мирона постає в романі-гіпотезі (а саме так авторка означила жанр твору) засновника Києво-Печерської Лаври Святого Антонія, відомий нам як Антоній Печерський [488].

„Ансамблева” структура твору, яка передбачає майстерне поєднання різних композиційних частин, різноманітних жанрово-стильових планів, ґрунтується, у тому числі, і на мотиві двійництва. Поступове перенесення мотиву двійництва на територію впливу масової культури свідчить про ускладнення образу світу, який не вкладається у схему бінарних опозицій і, за твердженням С. Агранович та І. Саморукової, „розхитує парну модель художнього дослідження людини, пропонуючи більш складні варіанти співвідношення „я – інший” [5, с. 11]. Таким чином, „двійництво знаходить своє втілення в конкретних моделях мови культури від архаїчного міфу та ритуалу до стереотипів сучасної свідомості, які втілюються в різних дискурсивних практиках, де бінарна картина світу опосередковується ідеологічним, політичним, художнім чи іншим контекстом” [5, с. 9]. Зокрема, особливості трансформації мотиву двійництва в сучасних новелістичних конструктах романів Б. Бойчука „Над сакральним озером” та М. Гримич „Фріда”, де він постає важливим структуротвірним чинником, який впливає на суб’єктну організацію письма, формує стильову палітру, розглядатимуться в наступному розділі дисертації. Множинність геміністичних проєкцій спостерігаємо в постмодерному тексті.

Таким чином, у вставних новелах виявляє себе поширений у літературі геміністичний прийом структурування матеріалу. За твердженням

Ю. Лотмана, цей архетип володіє потужним смисловим потенціалом і в різних культурних контекстах наповнюється різним змістом, хоча й зберігає певні смислові константи [286, с. 251]. Мотиви близнюків в інкорпорованих текстах попри різні змістові контексти та стильові версії обертаються навколо констант, помічених Є. Мелетинським (космос / хаос) та О. Фрейденберг (життя / смерть). Продовженням цього мотиву є питання співвідношення основного та включеного текстів крізь призму категорії трансгресивності.

2.6 Трансгресивний вимір новелістичних сюжетних схем

Увага до вставної новели, обрамленої повісті та способів поєднання новел характерна для літературознавчих праць компаративної й онтологічної проблематики, пов'язаної з категорією трансгресії. Ідеться не про штучне наближення виокремлених мотивів художніх творів до відомих теоретичних засновків, а про доволі виразну філософсько-мистецьку тенденцію, вияв метафізичного модусу тексту згідно з концепцією сюжету О. Фрейденберг [549; 550]. Цікаво розглянути вставні новели крізь призму трансгресивних мотивів у прозі О. Досвітнього, Б. Тенети, а також московських фрагментах прози М. Буглакова, Я. Голосовкера та В. Беньяміна.

Якщо рецензенти потенційної збірки вставних новел „Російська fuga” звертають увагу на біблійну текстову та підтекстову домінанту, що об'єднує різні за історичним періодом, жанровими типологічними рисами та стилем вставні новели, то трансгресивний ряд українських творів, які містять вставні новели, також слугує поштовхом до роздумів: „Недуга” Є. Плужника, „Смерть” Б. Антоненка-Давидовича, „Гробовище” В. Ярошенка, готична

новела про випадок в анатомічному театру з роману Гео Шкурупія „Двері в день”. Якщо ж згадати, що Мішель Фуко називав честь і скупість формами безумства, то в цьому контексті цікаво розглянути вставні новели в романах О. Досвітнього та М. Могілянського. Наприклад, вставна новела в „Честі” М. Могілянського постає варіацією міфологеми зачарованої сплячої красуні. Жертвопринесення як вияв трансгресивної метафори є ключовою ситуацією у вставній новелі „Пташиний жаль” у романі О. Досвітнього „Кварцит”.

Трансгресивні сюжетні ситуації насамперед цікавлять сучасних дослідників, асоційованих із постмодернізмом, адже поняття трансгресії пов’язують із працями М. Фуко, Ж. Батая, М. Бланшо. Під трансгресією в постмодернізмі розуміється феномен переходу між можливим та неможливим, подолання нездоланої межі. Водночас розуміння цього поняття має свої традиції в царині літературознавства 30-х років ХХ ст. Зокрема, російські формалісти вважали позалітературними формами недискурсивні типи письма, вводячи, таким чином, феномен візуального в метафізику літературного дискурсу. Серед типових характеристик недискурсивності, за спостереженням Ірини та Сергія Жеребкіних, вирізняються „прийоми ретардації, позбавлення цілісності в комунікативному плані, наявність структурно зайвих елементів, наднарративна інформація (зайві репліки, незначні предмети, окремі жести), мовленнєвий потік та діалог, що не стримується вимогами оповідної структури” [173, с. 175]. О. Фрейденберг цікавлять не стільки питання формальної сюжетної структури, скільки власне трансгресивні ситуації безумства, жертвопринесення, інцесту, сексуальності, що розгортаються на прикладі нарративних метафор народження і смерті, їжі, царства та рабства тощо [549, с. 451 – 452]. О. Кирилюк осмислює, які глибинні інваріанти закладені в нашій „трансцендентній здатності сюжетобудування”, котрі, проектуючись на багатозаровий світ людських предметних смислів, конструюють універсальні сюжети, мотиви, теми й фабули” [225, с. 4]. Культура розглядається як своєрідний спосіб підтримки основних форм

життя, тому антитеза життя та смерті є підґрунтям фундаментальної структурної варіації художнього дискурсу. Такі комунікації, за твердженням О. Кирилюка, спираються на універсальні культурні форми самоідентифікації людини та її ставлення до світу, осмислені в працях представників Київської філософської школи, зокрема, В. Горського, С. Кримського, М. Булатова, М. Поповича, В. Шинкарука та інших [225, с. 5]. За узагальненням О. Кирилюка, предметним аналогом універсально-культурних параметрів художнього тексту постає еросно-танатосна парадигма соціальної онтології. Іманентними методологічними принципами для свого дослідження О. Кирилюк обирає праці О. Реформатського та Л. Виготського, присвячені структурі новели, пропонуючи на їхній основі версію змісту новел „Гептамерона” через головні структуротвірні актанти та типи зв’язків, що охоплюють подружні взаємини, любовні стосунки, агресивні дії, сексуальну агресію, смерть персонажів тощо [225, с. 52]. Загострення таких сюжетних ситуацій розгортається в низці творів у межах локального урбанізованого ландшафту, адже осмислення відірваності від своїх коренів накладається на проблему маргіналізації.

У літературі перших десятиліть ХХ ст. набуває актуальності символічно-узагальнений образ людини, якій протистоїть місто. Урбаністична проблематика постає однією з домінантних у літературі цього періоду і набуває художнього висвітлення як у власне новелістиці, так і у вставних новелах, увиразнюючи смислові акценти основних текстів. З. Голубева наголошує: „У літературі 20-х років проблема взаємозв’язків міста й села є однією з центральних, і роман не оминає її, хоч більшість творів („Голландія” Д. Бузька, „Смерть” Б. Антоненка-Давидовича, „Де-факто” О. Кундзіча, „Срібний край” Дм. Гордієнка, „Перешихтовка” І. Кириленка, „Хлібна ріка” О. Слісаренка та ін.) торкаються цієї проблеми тільки побіжно” [112, с. 105]. Новелістика, а також тексти більшої епічної форми, структуровані за принципом інкорпорування новелістичних складових, постали як предмет дослідження, оскільки ця художня форма

художньо увиразнює суперечності, що їх намагається досягнути людина початку ХХ ст.

Наукове осмислення дезурбанізації як іманентної ознаки постіндустріального соціокультурного простору повертає філософів, соціологів, мистецтвознавців до трактування цивілізаційно-культурного протистояння сільського та міського світів, актуального на різних етапах суспільного розвитку, в тому числі й у ХХ ст. В інтерпретації Ю. Лотмана, місто – це „складний семіотичний механізм, генератор культури, являє собою котел текстів і кодів, по-різному побудованих і гетерогенних” [287, с. 282].

Літературознавчі студії останнього десятиліття, присвячені художній інтерпретації проблеми опозиційності села й міста та можливості (неможливості) її перенесення в гармонійну площину, засвідчують різновекторність зацікавлень дослідників. Зокрема, Т. Скорбач зупиняється на образі міста в поезії Михайля Семенка, С. Маринкевич виокремлює урбаністичні мотиви лірики Т. Осьмачки. Аналіз генетико-контактних зв'язків та типологічних паралелей визначив зміст розвідок О. Маленко, А. Гурдуза та І. Набитовича. Урбаністична проблематика роману В. Підмогильного „Місто” становить предмет наукової рецепції у працях Н. Павленко, І. Шапошникової, С. Нечипоренко, І. Куриленко та інших науковців. О. Пашник розглядає творчість О. Копиленка крізь призму культурно-історичних універсалій, наголошуючи, що основна увага автора зацентрована на урбанізмі, на трансформації інваріантної категорії дому, тоді як „степ у текстах письменника є спорадичною реалією, яка семантизує неактуальний статичний космос, що не відповідає сучасному темпоритмові буття” [372, с. 66]. Співвідношення універсалії степу та моделі міста в прозі „ланчан-марсівців” проаналізувала В. Дмитренко в монографії „Літературний дискурс „Ланки – МАРСу” першої третини ХХ століття” [155]. Проблемам генези, проблематики та поетики вітчизняної урбаністичної прози присвячені роботи В. Фоменко: дисертація „Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика” і монографія „Місто і література:

українська візія” [545]. Питання урбаністичного дискурсу українського письменства розглядали Р. Мовчан [325], Л. Петренко [379] та інші науковці. Аналізуючи стильові домінанти письменства перших десятиліть ХХ ст., Л. Петренко стверджує: „В українській літературі 20 – 30-х років спостерігається зацікавлення прозаїків та поетів урбаністичною тематикою, зокрема осмислення феномена міського мешканця, людини натовпу, самотньої, вразливої, протиставлення села місту; монументалізація міста з переходом в апокаліптичний план” [379, с. 11]. Наприклад, замкнений урбаністичний простір у новелі Ю. Косача „Дада пізнає життя” завдяки біблійній символіці набуває ознак апокаліптичності: „Цей сірий город розкривався в кітловині чашею домів, садів і церков. Може тому, що він лежав у кітловині, може, тому, що не мав ріки – в ньому було душно. Повітря важко дихало розпеченим камінням, усе голубине, аж тверде небо накривало його душним шатром. Здавалось, город увесь час жде бурі, що кам’яниці лізуть одна на одну і жаско було подумати про їх прикру зустріч... І кіпоть, і пил стояли так над містом, мов важка чорна хмара” [406, с. 118].

Важливим є зауваження Л. Петренко щодо зв’язків урбаністичних ландшафтів „з їхнім хаосом, технічним прогресом з відчуттям болю, страху, внутрішнім дискомфортом людини”, адже „Шпенглерівська концепція „присмеркового міста”, що втрачає живий дух, стає опорою війни, жорстокості...” [379, с. 10].

Серед низки онтологічних питань набуває актуальності й антитеза села й міста в контексті явища маргіналізації, що має широке історичне, соціокультурне та соціально-психологічне тлумачення. „Зіткнення культур, яке відбувається у свідомості такої особистості – це форма вияву конфлікту соціальних груп, яку репрезентують різні культури. Ця відмінність часто виступає як розходження моральних ідеалів”, – зазначає І. Прибиткова [403, с. 71]. Дослідниця наголошує: „Суть ситуації можна визначити як контраст, напруженість або конфліктність соціальних груп, у якому члени однієї групи намагаються пристосуватися до іншої. Конфлікт виникає тоді, коли

особистість починає ідентифікувати себе з пануючою групою, хоча насправді вона продовжує залишатися за її межами. Усвідомлення безглуздості життя нерідко закінчується трагічно” [403, с. 72]. Такий внутрішній стан є рушієм поведінки персонажів М. Хвильового, М. Івченка, В. Домонтовича, Б. Тенети. Водночас екзистенційний вимір цієї проблеми має виразне національне звучання. Подібний загальний настрій і складний моральний клімат на шахтах Донбасу окремими деталями передає Я. Качура в романі „Ольга”, де фрагментарна побудова текстів посилює увагу до психологічних станів персонажів. Змаргіналізована, розгублена особистість залишається на узбіччі національно нерідного урбаністичного ландшафту. О. Романенко відзначає, що предметом зображення в новелах і оповіданнях М. Івченка найчастіше стає душевний розлад особистості, який виник унаслідок втрати її зв’язку з землею (точніше – власною сутністю) [424, с. 10]. Ці мотиви переважають у ранній новелістиці М. Івченка („До землі (Лірика осені)”, а також у повісті „Землі дзвонять”. У „Приборканому гайдамаці” цей екзистенційний конфлікт В. Домонтович подає через образ годинника як утілення цивілізаційного прогресу. Луддитська ненависть до машин накладається в душі персонажа на невдалі спроби обстоювання власної ідентичності: „Машина нищила людське, хлопське, сільське – рустикальне! – в Савкові. Самого Савка нищила. І в Савкові здійснювалася ненависть до машини” [157, с. 332]. Слушними є спостереження О. Лященко, яка так коментує цей текст: „Самогубство героя означає занепад його епохи, світоглядних цінностей, а також є початком теми розчарування, незадоволення суспільним цивілізаційним устроєм, накресленої в експериментально-психологічних романах автора” [292, с. 90 – 91].

В. Коряк писав: „Втрата рівноваги, дисгармонія – ось постійний її (інтелігенції) настрій. Настрій болю, нічим не затамованого” [243, с. 40]. Мотиви незадоволення та психологічної руйнації колишніх селян у місті художньо висвітлив і Б. Тенета. Загалом, за твердженням В. Дмитренко, образ степу в художньому світотворенні письменників, що належали до

літературної організації „Ланка – МАРС вжито з конотаціями вічності, волі, що дає можливість говорити про його зв'язок із „трансперсональною домінантністю” [155, с. 181]. Героїня повісті Б. Тенети „Гармонія і свинушник” Катерина Ласко захоплена виром оновлення, яке несе місто: „Там життя цікаве, зовсім одмінне, нове і люди там справжні люди. Справді, у великому місті воно має бути новим, не тільки таким як тут, де ще й досі панує дяк, а дядьки по-старому пиячать, – тільки не горілка вже, а самогон. Тягнуло в незнані краї, де життя на тисячі фарб грає, де люди будують нове й не такі забиті, та темні, як тут” [493, с. 54]. Дівчина перебуває у стані роздвоєння: декларована асексуальність, сприйняття тілесного як бруду несподівано для неї самої змінюються зовсім іншими бажаннями, а омріяне місто стає місцем руйнування мрій: „Не звикла вона ще до міста, та боялася признатися Михайлові, що іноді її, котра нічого не боялася, там, у степах, в боях, під Перекопом, лякали люди, високі кам'яні гроби і лише іноді ритмічне дихання заводу і праця в робітничій околиці будили щось рідне, але так стомлювалась вона за вісім годин праці, що все пропадало марно.

Як їхала сюди, здавалося, що тут всі розумні такі, хороші, а придивилася, то такі ж самі, як і всюди” [493, с. 55]. Урбаністичний хронотоп у Б. Тенети онтологічно закорінений у буттєві реалії самотньої людини. За словами В. Коряка, „розклад стався. Місто цілком полонило собі інтелігенцію. Але дарма! В думках інтелігенція ще живе старими спогадами, ще верне її до старих упертих форм, аж не помічає вона того, що довкола неї” [493, с. 44]. У місті руйнуються сподівання ще одного персонажа повісті Б. Тенети – Марійки, для якої місто – це „ніч, вітер, хмари, туман і вогні”. Її образ типологічно споріднений з жіночими образами з літератури ХІХ ст., особливо з роману „Повія” І. Нечуя-Левицького (Наталія Миколаївна, Пистина Іванівна, Мар'я, Марина, Христя) і повісті „Серед темної ночі” Б. Грінченка (Левантина). Однак трагізм, притаманний трактуванню жіночої долі в письменстві попередньої доби, у літературі 20 – 30-х років ХХ ст. поступається іншій емоційній тональності, на яку вказує В. Коряк у статті

„Місто в українській поезії”: „Міська проституція приймається вже без жадного морального обурення, але філософічно-спокійно, яко факт, нехай сумний, але доконечний в умовах міського життя!” [243, с. 44].

Катерині чужі розмови про нові форми взаємин, що зводяться до брутальної розпусти, проте „...Хоч круть-верть, хоч верть-круть, а в наші часи треба любити, як личить, з усіма подробицями, бо не маля ж я й добре розумію все...Так іноді хочеться кричати від болю” [494, с. 258]. В. Коряк у згаданій статті подає промовисту цитату, суголосну проблематиці твору Б. Тенети: „Розвінчано, отже, саму сутноту кохання і ідеал кохання – жінку й чоловіка. Наслідок такий: – серед шакалів, пантер, псів, мавп, скорпіонів, хижаків, гадюк, що галасують, виють, що гарчать, серед усіх страховищ, що плазують по землі в гидотнім звірятникові нашого духу, один є найгірше за всіх, найпаскудніше. Хоч і не робе він дужих рушеннів і не голосе, проте він радо б утворив руїну з землі і своїм позіханням проковтнув цілий світ. Звір цей – Нудьга (Бодлер)” [243, с. 45]. Думки Катерини не розуміли інші комунари, і навіть Михайло не зміг захистити її від розчарування, розпачу й несвідомо підштовхнув до загибелі. Героїня не сприймає міщанського оточення, сіра буденність викликає в неї духовний супротив; занурена в чужий для неї урбаністичний світ цинізму, лицемірства та спотвореної моралі, дівчина шукає розради в мистецтві, сильних, але водночас високих почуттях та в степу, про що свідчить написана героїнею повість „Гармонія і свинушник”, що дала назву всьому творові: „Порожньо. Ходжу в степ і відпочиваю там... Здається, що повинен от-от десь загустити бубон і в єдиному такті повинні злитися люди, земля і небо...Я шматок життя, а життя не хоче, щоб я злилася з ним. Закрутилася я з особистим життям” [494, с. 259]. Метафорично окреслені й причини загибелі Катерини Ласко: „А сама марніла. Видно вивіявся дух степовий” [494, с. 248]. Зв’язок зі степом підкреслює й портретна деталь, адже Катерина має очі, „вітром степовим навіяними”. О. Пашник наголошує на тому, що універсалія степу може набувати також традиційної співвіднесеності з міфологемою землі в її

генетивній функції. Так, у романі О. Копиленка „Визволення” „письменник розкриває зв’язок „жінка-земля” саме через дескриптор степу” [372, с. 66]. У степу шукає розради й рівноваги й герой новели „Esse homo”. Однак більшості персонажів О. Копиленка не властиві подібні рефлексії, оскільки провідними складниками його художнього світу є урбаністичні реалії (сталь, залізо), а також власне метафора народження міста. Однак якщо персонажі О. Копиленка пов’язують із містом своє майбутнє, то героям Б. Тенети ближче місто, що не має серця, інтерпретоване В. Коряком: „Це тільки великий мозок і велика грошова скарбниця. Тим то так пристрасно його ненавидять. Ненавиділи його Рескин і Ніцше, разом з ненавистю до грошового господарства. Гроші все нівелюють, знищують людську творчість. Вагнер за це кляв їх цілою душею. В місті оселилася Хвороба, ніби якась жива казкова потвора. Діти в першу чергу гинуть від неї. Це показує статистика, це занотовують поети” [243, с. 42]. Не має майбутнього і більшість персонажів „Гармонії і свинушника”: наслідки абортів, хвороби і смерть дитини, загибель головної героїні – це важкий підсумок пошуків молоддю власної ідентичності в міському соціумі. Натомість у настроєвій новелі „Місто”, написаній раніше за „Гармонію і свинушник”, Б. Тенета намагається вербалізувати складні почуття, що розривають душу його ліричного героя: „Я ненавиджу місто, як може його ненавидіти лише той, хто так любить його... Бо воно, як кам’яна труна, захоче в собі найкращі сили, висмоктує кров, витягує жили...

Бо воно з’їсть мене.

Я люблю його, як може любити лише той, хто бачить в ньому майбутнього паростки.

Я люблю тебе місто за те, що ти перемелюєш зерно на борошно.

Я, як закоханий, що припав до зрадливої жінки: відчуває, що гострим ножом вже порізала шкіру й на серце надушує... а відірватися не може...

Я так люблю те місто прокляте, що ненавиджу до смерті... ” [496, с. 17].

Без психологічного надриву, але також напружено відчувається ліричний герой ще однієї однойменної новели – „Міста” С. Васильченка: „Я мовчазний і безлюдкуватий, люблю город, люблю близько одчувати таємничий світ наукових зорь, шум і гомін студентства, музеї, музику, театр... На все це я дивлюся, як колись малим у щілочку крізь паркан у чужий сад. Так зручніше. Приходжу я в місто із лісу, як вовк, непомітний нікому. Життя шумить, вабить, втягує мене, і я забуваю про ліс. Аж ось починає пекти і в ноги, і в руки, і в плечі, і я бачу, що тутешнє життя – пожежа. І я горю. Тоді я згадую про ліс і тікаю. Це не кожний зможе, мені ж легко. Підходжу до краю міста, піднімаю канат, яким воно обведено і якого не всякий бачить і спотикається на нього, пригинаюся і вільно виходжу за межі міста, в поле, в степ...” [77, с. 405].

У літературі 20 – 30-х років спостерігається розгортання образу степу як помежів'я Космосу й Хаосу в площині конфлікту цивілізаційно-культурного протистояння сільського та міського світів. Як відомо, міфопоетичне мислення розглядає опозиційні образи лісу й міста теж як утілення антитези на рівні „природа – культура”. Гармонія людини з довкіллям, на противагу дисгармонійному виріві міста, стає для С. Васильченка запорукою відновлення сил (доволі прозора аналогія з „Intermezzo” М. Коцюбинського): „Лагідний степовий вітерець продуває мої попечені рани, гасить на мені останки пожежі, і мені перестає боліти...І я іду, співаючи, в ліс, а в лісі я, самотній і мовчазний, стаю говірким і розповідаю про місто соснам... березам...дубам...І про те, як серце там уміють ворухити, і як зорі з неба здіймають, і яке гаряче та пекуче там життя. І вони слухають мене, як чарівну казку” [77, с. 405]. „Залізна рука города” в М. Коцюбинського теж не відпускає його ліричного героя, проте „гарячий вир” С. Васильченка має більше позитивних емоційних конотацій: „Я не злий на місто, що воно пошарпало пухирі, забудеться біль, і я знову вечорами виходжу на край лісу і милуюся на город, на його різнобарвні огні і чарівний, далекий хвилюючий шум. Хвилює і тягне. І я знову піднімаю канат і їду в пожежу...У гарячий

вир, щоб надивитися там, наслухатись того чарівного шуму” [77, с. 405]. Ліричного героя С. Васильченка приваблює цей небезпечний, загадковий світ. В. Коряк підсумовує: „Врешті місто утворює цілий своєрідний світ собі властивої краси, що має свій особливий ритм, настрої” [243, с. 40].

Іван Безродний у „Майстрі й Маргариті” М. Булгакова та Ісус у „Засекреченому романі” Я. Голосовкера опиняються в замкненому просторі психіатричної лікарні, що інтерпретується як трансгресивна ситуація виходу за межі призвичаєного світу. Інерційний розподіл художнього світу романів на первинний (авторський, реальний) та вторинний (ілюзорний) у процесі читання зазнає „дзеркальних” змін. Проте в текстах двох авторів спостерігаємо кардинальні відмінності: у М. Булгакова як „справжній” сприймається єрусалимський, а не московський текст, що свого часу помітив Ю. Лотман, а в Я. Голосовкера саме московські фрагменти фіксують онтологічні й екзистенційні розлами соціуму та індивіда, що становить основний ідейний зміст роману. Лімінальність стану головного персонажа – хворого на ім'я Ісус – виразно розкрита у фрагментах тексту, присвячених місту. Хворий записує те, що диктує образ на фресці, але інфернальний митець спалює роман, скриптор таємничо зникає, а текст поновлює спеціальна редакційна комісія. У такий спосіб у „Засекреченому романі” розгортаються метатекстуальні відношення, адже один текст стосується іншого, бо осмислює власний конструктивний характер, тобто є саморефлексією. Друга частина роману – це нанизування епізодів подорожей Ісуса нічною Москвою, при чому трансцендентність цієї постаті залишається загадкою, оскільки читач не знає напевно, ідеться про пацієнта чи про втілення святого образу з фрески в олтарній палаті. У московському завершеному фрагменті діють інші персонажі, змінюється час і місце дії, що активізує увагу читача, розставляє авторські акценти, увиразнює змістові та структурні властивості твору. О. Фрейденберг писала, що в ідеальному наратологічному просторі божественного дійство загибелі та відродження божества відбувається поза параметрів катастрофи. Дослідниця позначає

такий унікальний досвід героя поняттям „гібризм” – периферійність і маргінальність, виключення з усталеного ладу повсякдення [549, с. 158]. Такому наратологічному простору, за О. Фрейденберг, відповідають особливі конфігурації тілесності: у романі Я. Голосовкера фізична постать хворого співвідноситься з образом на фресці, а реалістична мандрівка вулицями нічної Москви набуває в уяві читача ознак трансцендентної подорожі. Водночас семантична метафора божевілля реалізована в цьому творі, як і в романі М. Булгакова „Майстер і Маргарита”, експліцитно: через зображення мешканців „психейного дому”. Ірина та Сергій Жеребкіни зазначають, що в „розробці концепції сюжетології О. М. Фрейденберг за наративною формою літературного твору розтинає ноннаративну топологію як вираз метафізичного модусу тексту” [173, с. 130].

Крізь призму наративних метафор сексуальності, їжі, влади та творчості розгортається міський текст у фрагментах „Московського щоденника” В. Беньяміна. Як відомо, Вальтер Беньямін – один із найоригінальніших мислителів ХХ ст., філософ, теоретик культури, соціолог, довгий час замовчуваний як у рідній Німеччині, так і в інших країнах. Міська тематика в „Московському щоденнику” опинилася в полі зацікавлень В. Беньяміна не ситуативно, адже відомі його роботи „Берлінські хроніки”, „Париж, столиця ХІХ століття”, „Москва”. Три чинники були визначальними для подорожі автора до Москви. По-перше, пристрасне захоплення Асею Лацис; по-друге, редакційне завдання написати міські „портретні” нариси; по-третє, особисте прагнення вченого й журналіста пізнати сутність революційної ідеї та обмірковування перспективи вступити до лав Комуністичної партії Німеччини. „Московський щоденник” – це синтез вражень і детальних подій 1926 – 1927 років, драматичної історії кохання, осмислення мистецького життя Москви в період нової економічної політики. А. Арсентьев слушно відзначив, що книжка В. Беньяміна – це ще й прихована філософія, що потребує герменевтичного втручання [15]. Текст має виразний фрактальний характер, адже повторювані мотиви історії

пристрасті на тлі сприйняття Москви поєднують хронологічно та настроєво розрізнені фрагменти в цілісний твір. Окрім основного тексту виданий у перекладі російською мовою „Московський щоденник” містить розлогий коментар першого німецького видавця Г. Шолема, архівні фотографії Москви 20-х років, листівки, надіслані В. Беньяміном із Москви, його статті, присвячені різним аспектам московського життя. У загальній композиції видання пропорційно розміщені ілюстрації як паратекстові елементи набувають ознак метатексту, слугуючи невід’ємним коментарем новонароджених московських нотаток.

В. Беньямін намагається побудувати стосунки з Асею, відчуває дискомфорт, нервується, страждає. Сльози, валіза і вокзал в останніх рядках замикають сексуальний текстовий план „Московського щоденника”. Однак ця пристрасть ліричного героя, ототожненого з автором, психологічно пов’язана ще з однією трансгресивною метафорою – метафорою їжі. Щоденникові нотатки фіксують калейдоскоп вражень і відчуттів через деталі, поєднуючи крамниці, ринки, музей іграшки, шоколад, суп, художній музей, каву, кінотеатр, тістечка, фабрику, різноманітні кондитерські вироби тощо. Наприклад, запис, датований 1 січня фіксує таке бажання: „Я хотів би написати про „квіти” в Москві. При цьому не тільки про героїчні різдвяні троянди, але і про величезні троянди-абажури, котрі перекупки гордовито носять по всьому місту. Потім про солодкі цукрові клумби на тортах” [39, с. 96].

Однак не варто думати, що „Московський щоденник” – виключно матеріал для психоаналітичних студій, насичений фактами фрустрації. Запис від 14 грудня – вияв думок соціального змісту щодо недоречної розкоші у збіднілому місті, сповненому страждань. В. Беньямін пише: „Ніби зубний камінь у хворому роті: крамниця шоколадних виробів Н. Крафта, крамниця високої моди на Петрівці, в котрій великі порцелянові вази холодно, огидно стирчать серед хутра... Кути вулиць, принаймні, у тих кварталах, де бувають у справах іноземці, обкладені купами ганчір’я, ніби ліжка у величезному

лазареті на ім'я „Москва”, що розташувався під відкритим небом” [39, с. 34]. У записі від 25 січня осмислено основну, на думку автора, прикмету Москви: „Над жодним із інших міст-велетнів немає такого широкого неба. Це через те, що багато низьких будинків” [39, с. 147].

Взагалі В. Бенямін вимальовує два образи Москви, що вдало помітив М. Рилкін. Філософ подає образи метрополії світового значення, столиці світового пролетаріату та міста-села, де ще не сформована європейська культура споживання, де колектив поглинає особистість [39, с. 218]. Ця ідея розчиняється в деталях, не є винятком, на переконання М. Рилкіна, і власне революційна ідея. В уяві В. Беняміна Москва асоціюється з фортецею, адже її храми за архітектурною формою нагадують йому радше укріплення, аніж культові споруди. Особливу увагу мислителя привертає Собор Василя Блаженного. Так, у запису від 15 грудня детально подано архітектурні особливості, сучасний стан собору та наголошено, що храм „не просто звільнили, а випатрали, ніби мисливську здобич, запропонувавши народній освіті як „музей” [39, с. 38]. Варто погодитися з думкою, що, новизна тексту „Щоденника”, найімовірніше у тому, що через практику колекціонування він пов'язує архаїчне з сьогоденням, спостерігає деталі урбанізації селянської пролетарської столиці, окреслює ставлення до техніки в не досить розвиненій країні як фетишизацію [39, с. 213].

Культуролог Л. Софронова наголошує на тому, що поетика пов'язана з історією культури, адже історико-культурні смисли проглядаються в темах, жанрах, тропях, фігурах. „Історія культури фокусує в собі багаточисельні аспекти поетики. Вони перебувають у настільки тісних взаєминах, що наближаються до синтезу, а саме в ньому найповніше розкриваються смисл і форма текстів, їхні відношення між собою”, – зауважує дослідниця [470, с. 5].

Таким чином, специфіка сюжетно-композиційної організації романів М. Булгакова, Я. Голосовкера та щоденника В. Беняміна безпосередньо пов'язана з розгортанням трансгресивних сюжетних ситуацій у межах текстових фракталів, окреслених нарративними метафорами безумства (Іван

Бездомний у М. Булгакова та хворий в Я. Голосовкера), сексуальності, їжі (В. Беньямін) та асексуальності (Я. Голосовкер), влади та творчості (усі три автори). Лімінальність стану персонажів виявляється в межовому перебуванні між двома протилежними станами, що виразно розкриті в текстових фрагментах, присвячених місту, оскільки буттєва невизначеність та маргінальне становище переходу – це трансгресивний контекст низки творів урбаністичної тематики, що потребує поглибленого перспективного вивчення.

Перехід оповідних структур у сферу метафізичних аналогій спостерігаємо в „Засекреченому романі” Якова Голосовкера, філософа й перекладача, киянина за походженням. У романі топонім „Москва” слугує навіть не ідеологічним, а трансгресивним маркером. П. Рікер писав, що „композиція інтриги закорінюється в передрозуміння світу дій – його інтелігібельних структур, символічних засобів і часового характеру” [419, т. 1, с. 68]. Незавершений „Засекречений роман” сам є фрагментом, автор свідомо обирає цю літературну форму, що набуває значення завдяки удаваній незавершеності. Сюжетний мотив народження тексту біблійної тематики в стінах „психейного дому” розроблений Я. Голосовкером раніше за сюжет роману М. Булгакова „Майстер і Маргарита”, на що також звернули увагу О. Граф та М. Чудакова. В обох творах трансгресивна сюжетна ситуація є основним структуротвірним чинником, однак романи Я. Голосовкера та М. Булгакова в цьому контексті відрізняються роллю московської сюжетної лінії. Особливостями цих творів є те, що в них генерування смислів відбувається завдяки переходу від одного тексту до іншого. Провідним сюжетотворчим чинником в усіх трьох текстах постають метафори трансгресивності.

Оригінальне змістове й естетичне наповнення мають новелістичні вкраплення в прозі О. Досвітнього, зокрема, створений письменником своєрідний слобожанський текст у тексті. Загалом літературно-мистецький портрет Слобожанщини формувався впродовж століть. Його палітра містить

неповторні грані таланту Г. Сковороди та П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка та І. Срезневського, Я. Щоголева та Б. Грінченка, І. Світличного та І. Сенченка, М. Руденка та інших авторів. Дослідження міського тексту постає актуальним аспектом сучасного літературознавства, про що свідчать роботи В. Фоменко, І. Набитовича, Р. Мовчан, О. Маленко, О. Пашник, В. Левицького та інших науковців. Фрагментарне, мозаїчне сплетіння структури роману „Кварцит” О. Досвітнього містить низку вставних історій-новел, які об'єднує тема Харкова – легендарного, індустріального та літературно-мистецького міста. Питання, як завдяки новелістичним вставкам на перетині виробничої та літературно-мистецької сюжетних ліній розгортається ще один текст – слобожанський, визначило наступний аспект дослідження.

На Харківщині, в містечку Вовча (теперішній Вовчанськ) народився Олесь Досвітній (Олександр Федорович Скрипаль-Мищенко). Упродовж 1920-х років письменник перебуває в центрі бурхливого літературного життя Харкова. Художні твори та літературно-критичні статті О. Досвітнього друкувалися в журналах „Вапліте”, „Літературний ярмарок”, „Червоний шлях”, „Шквал” та інших. Він був учасником письменницьких організацій „Гарт”, „ВАПЛІТЕ”, „ВУСПП”, а з 1932 року – членом Спілки радянських письменників [122]. Перу О. Досвітнього належать збірки „Новели” (1920), „Тюнгуй” (1924), „На чужині”, „Чия віра краща?” (1925), „Алай”, „Гюлле” (1927), „Нотатки мандрівника” (1929), „На плавнях” (1930), „Піймав” (1930), „Постаті” (1930), „Сірко” (1930), „На той бік” (1931), „Новели” (1932), романи „Американці” (1925), „Хто?” (1927), „Нас було троє” (1929), „Кварцит” (1932) [515]. У контексті літературної дискусії 20-х років до творчості письменника зверталися його сучасники Г. Майфет, С. Щупак, О. Білецький, М. Хвильовий, М. Доленго, чії виступи на сторінках „Вапліте”, „Життя і революції”, „Червоного шляху” та інших видань відзначалися амбівалентністю оцінок. У сучасному літературознавстві творчість О. Досвітнього стала об'єктом уваги В. Шевчука, В. Агеевої,

Л. Кавун, М. Васьківа, О. Філатової та інших науковців, проте цілісне осмислення художньої спадщини письменника ще чекає свого дослідника.

Г. Майфет, характеризуючи прозу О. Досвітнього в літературно-критичному нарисі, обирає за критерій формальний чинник: „Зупинімося спочатку на моменті форми. „Малу форму” інтерпретовано незначною частиною творів; сюди відноситься, по-перше, „Алай” (епітет „казка”, очевидно, має на увазі незвичайність пригод Шешеля), а по-друге, „Тюнгуй”, що має підзаголовком „нариси й новели” (останній термін ужито в широкому розумінні „сюжетного оповідання”, бо у вузькому значенні тут – „no story” за назвою одної з новель Генрі). Взагалі ж постать О. Досвітнього доведеться класифікувати як представника „великої форми” – роману” [294, с. 129]. Сам О. Досвітній щодо свого роману „Кварцит” зауважує: „Важенький сюжет обрав автор, бажаючи пов’язати шкіци літературного життя з гірничими” [159, с. 6]. На думку М. Васьківа, „романісти-харків’яни намагалися пошвидше передати ті, здавалося, всесвітнього масштабу зміни, що відбулися на українських землях” [79, с. 18].

О. Досвітній вдається до синтезу різних типів наративу, комбінуючи монологічне мовлення, описово-розповідну композиційну форму, вставні топонімічні перекази лінгвокультурологічної тематики про походження Харкова, вставні новели, які відіграють рушійну роль у розвитку літературної сюжетної лінії: „Істинно. Коли б ви знали хоч трохи про минуле цієї країни, та де там! Хоча б самої Слобожанщини чи тільки Харкова” [159, с. 32]. Образ Харкова вимальовується у вимірі простору пам’яті та реалій сьогодення: „Он бачить, вже видно славний Харків, вкритий хмарами з димарів. Ви гадаєте, це так собі простеньке місто? О голубко моя, він має загадкове минуле. Головна частина його стоїть на катакомбах, про значення яких, походження тощо ніхто вам не скаже жодного слова” [159, с. 32]. Фрагменти історичного та мовознавчого матеріалу допомагають виписати О. Досвітньому розлогий харківський текст, що охоплює топонімічні свідчення, історичні факти, народні легенди: „З історії міста відомо, що сюди тікали з-під гетьманщини й

Польщі козаки і що воно з самого початку існувало з ласки московських царів і їхніх емісарів-воєвод”; „Як із лінгвістичного погляду взяти коріння з історії – це може походити від двох слів: харкати і карк” [159, с. 36]; „Припущення, що це місто пішло від татаро-половецького стану, що десь тут був і звався Шарукань, з погляду лінгвістики не витримує жодної критики. Вірити цьому було б так само дивно, як те, що назва Харків походить від легендарного Харка, як запевняє не один малюнок в історичному музеї імені дивакуватого теософа Сковороди, того музею, яким керують ті ж дослідники, що заперечують це припущення” [159, с. 37]. Не менш цікавим та суперечливим постає сьогодення столиці Слобожанщини. М. Шкандрій писав: „Харків прагнув струсити свій провінціалізм і утвердитися пролетарським центром України, символом нової індустріальної доби і найпередовішої політичної культури. Київські письменники вважали новий центр енергійним, але невитриманим і анархічним. У кращому разі – недосвідченим, у гіршому – войовничо вульгарним” [589, с. 47 – 48]. Осягнути нову сутність Харкова намагається Огей – головний герой роману „Кварцит”: „Місто пасічників і рибалок, потому – купців, міщан, кустарів і робітників. Чи гадало воно, що буде столицею червоної країни? – міркує Огей, розглядаючи простір майдану” [159, с. 58]. Ю. Лотман писав, що в системі символів, вироблених історією культури, місто посідає особливе місце. При цьому слід визначити дві основні сфери міської семіотики: місто як простір та місто як ім’я [287, с. 275]. Окрім осмислення образу Харкова в аспектах „місто-ім’я” та „місто-простір”, відзначаємо, що харківський текст О. Досвітнього також розгортається в контексті мистецької полеміки та творчої практики перших десятиліть ХХ ст., отже, доцільно говорити про слобожанський текст у літературному дискурсі.

Поштовхом для розвитку сюжетного мотиву письменства є вставна новела, інкорпорована в текст роману. Головний герой роману „Кварцит” опиняється на письменницькій вечірці, де вирують пристрасні дискусії щодо призначення мистецтва, а також обговорюються твори молодих літераторів.

Саме таким твором стала в романі вставна новела „Пташиний жаль”: „Ви багато говорите про ідеологію. А скажіть, будь ласка, чи оця річ відповідає пролетарському настановленню, чи ні? – Платон витяг записну книжечку і виголосив:

– Новела зветься „Пташиний жаль”. – За столом стало тихо і він почав: „Серед метушливого базарного натовпу стояв старий але стрункий і кремезний дід. Його сива борідка сріблястим прядивом спадала на груди, а суворі очі занурились у клітку, що була перед ним на землі, а поруч лежала пучка зів’ялої, посохлої трави.

– Продаю пташину жалість, – гомонів дід. – Тут могла б сидіти вільна пташечка-соловейко. Але я її випустив, і в руці лишився слід. Мені стало шкода ловкенького створіння. Я знаю – є люди, які дорого платили б за те, щоб не ловили пташок і повипускали всі ті на волю, яких піймали. Отже, я продаю пташину волю. А я міг би продавати пташок і за ті срібняки доживати свого віку. Продаю красу зелених берегів Орлі” [159, с. 80].

Пташиний жаль і зелену красу придбав тільки самотній філософ, який розплатився, вивернувши діду порожні кишені, тому наступного дня дід приніс на ринок соловейків і зілля: „Біля нього лежали цілі оберемки свіжого горобинця, куги, що своїм пряним запахом сповняли навколо повітря. І люди, з хижими блискавицями в очах, похапцем торгувалися, купували зело, а інші – соловейків. Але більшість людей зажурено хитали головами й казали:

– Бідні створіння. Що б я дав, аби тільки не ловили їх. Що б я дав, аби не різали цього зела, без якого береги, саги, озера стають голими й самотніми, як гусінь!” [159, с. 81]. Діда вразила засмучена балачка людей, згодом він вийшов на торг без соловейків і зела, а з одним жалем до них: „Та з діда тепер сміялися, і він потюпав додому з порожнім шлунком і вітром підбитою кишенею” Все! Платон скінчив, і тишу порушив Суворий:

– Здорово! Що ви на це скажете? – озирнув він гостей” [159, с. 83].

Саме ця вставна новела слугує експозицією до розгортання полемічно-дискусійної сюжетної лінії роману, пов’язаної з призначенням мистецтва.

Огей відчуває себе чужим серед цих літературних розмов, проте вони допомагають пережити герою своєрідну „кристалізацію” власної вдачі. Однак новела „Пташиний жаль” не стільки увиразнює характер головного героя, адже Огей сприймає розповідь відсторонено, а радше передає загальну інтелектуальну атмосферу Харкова 20-х років:

„Корній замріявся, а його примружений на світло погляд виказував замішання людини, що заглибилась у зміст новели.

– Медок, – пустотливим тоном сказав Фурейко.

– Ні, це не медок, – зауважив Корній. – Але за столом похапцем на це важко щось сказати, коли ти хочеш ґрунтовного висновку.

– Я дозволю собі сказати деякі міркування з цього приводу. Хіба вартість твору для будівництва соціалізму визначається тільки матеріалом, використаним з життя цього будівництва?

– Добре сказано. Воно має багато вірних точок, – звернувся до Ореста Суворий. – Але той не може бути пролетарським письменником, хто в громадському житті не бере участі і не розуміє великих завдань класу” [159, с. 83]. Подальший розвиток сюжету є своєрідною проекцією тогочасної літературної ситуації, що характеризується не тільки аргументованими та конструктивними дискусіями, а й гарячими суперечками між ВАПЛІТЕ та іншими письменницькими організаціями. Цю полеміку засвідчили статті в періодичній пресі, відкриті та приватні листи, відозви, публіцистичні виступи. Наприклад, відзначається емоційністю „одвертий лист” М. Хвильового до В. Коряка, що став відповіддю на „Хвильовистський соціологічний еквівалент”, надрукований у журналі „Гарт” (1927, № 1). Риторична майстерність полеміста знаходить органічне втілення в специфічній композиції листа. „Тут я, якраз, підійшов до Бонавентури (найсильнішого місця у вашій статті), але художній такт уже попереджає мене (мовляв, бійся наскучити читачеві!), і я тимчасово поспішаю зманеврувати на запасну лінію.

ВСТАВНА НОВЕЛА

Ну, давайте ще поговоримо хоч би про Б. Якубського, того самого Якубського, що професор і колишній неокласик” [562, с. 166].

Мистецькі суперечності між ВАПЛІТЕ, ВУСПП, „Молодняком” позначилися на особистих узаєминах письменників та, за твердженням Л. Пізнюк, „на становленні талантів молодих літераторів цих груп” [389, с. 3]. С. Николишин у роботі „Націоналізм у літературі на східних українських землях” логічно й вмотивовано стверджує, що в романі Олеся Досвітнього „Кварцит” „зроблено спробу реабілітувати ВАПЛІТЕ в очах українського громадянства від московських наклепів у контрреволюції” [344].

Отже, вставна новела „Пташиний жаль” у тексті роману Олеся Досвітнього, зберігаючи змістову та естетичну цілісність, слугує експозиційною частиною для розгортання літературно-дискусійної сюжетної лінії. Таким чином, у романі „Кварцит” завдяки вкрапленню топонімічних легенд та лінгвістичних коментарів створено розлогий слобожанський текст, головним героєм якого став Харків як місто-ім’я та місто-простір. Інкорпорування в роман вставної новели „Пташиний жаль” є рушієм розгортання ще однієї історії міста – історії літературної. М. Хатямова вдало відзначила, що вставний твір повинен складатися на наших очах, так чи інакше досліджувати сам себе і цим впливати на поступове формування твору зовнішнього: „Роман у романі, таким чином, перетворюється на роман про роман, до того ж про те, що створюється упродовж викладу” [561, с. 161]. Ще однією модифікацією вставної новели, наближеної до власне метатексту, є версії введеного в основну оповідь щоденника літературного досвіду, які пропонуємо розглянути на прикладі творів різної художньої цінності.

2.7 Щоденник літературного досвіду: „текст у тексті”

У ХХ ст. література „non-fiction” поступово стає авангардом читацьких уподобань, проте окрім системи документально-автобіографічних жанрів у письменстві набувають поширення мемуарні, щоденникові, епістолярні вкраплення у великі та середні епічні форми. Основний та інкорпорований текст пов'язані не тільки типологічно, а й генетично. Це може бути написання персонажами художніх творів, публікація їх текстів, філологічний коментар.

Документальний жанр щоденникових записів як первинна структура не тільки стає основою для компонування вторинних жанрових форм, а й бере участь у формуванні іншої системи жанрів. У результаті відбувається руйнування жанрових меж, а сам жанр набуває здатності бути розімкненою системою без суворої регламентації. Варто погодитися з Д. Поляк, яка стверджує, що письменників у щоденниковому викладі приваблює, як правило, можливість використовувати цілу низку властивостей щоденника. Автор із художньою метою залучає до розвитку сюжету хронікальні, літописні особливості, спирається на сповідальну, рефлексивну функцію, що сприяє розкриттю характерів персонажів та слугує створенню ілюзії достовірності [395, с. 23 – 24].

Метою підрозділу є виявлення художнього потенціалу окремих версій вставного щоденникового тексту в структурі прозових творів кінця 20 – 30-х років ХХ ст. Послугуючись припущенням Ю. Лотмана щодо близькості типологічних ролей дзеркала на живописному полотні та словесної гри в поетичному тексті, простежимо функціонування щоденника як інкорпорованого жанру. О. Кобчінська пише: „Загальна проблематика вставних жанрів щоденника та листів у романі та функція віддзеркалення, яку вони виконують, безпосередньо пов'язана із художньою категорією

сповідальності, оскільки сповідь не лише як релігійний, але і як естетичний концентр витікає до сповідального модусу в мистецтві” [231, с. 263].

Об’єктом для теоретичних спостережень у підрозділі обрано роман І. Ле „Історія радості” (1934), повість Б. Тенети „Гармонія і свинушник”, надруковану 1927 року, а також роман Я. Качури „Ольга” (1931) в типологічно-аналітичному вимірі.

Ці твори з різних причин перебували на периферії досліджень історико-літературного життя. Якщо замовчувана раніше спадщина Б. Тенети в останні роки привертає увагу дослідників, про що, зокрема, свідчать розвідки В. Дмитренко та В. Дубиніної, то проза Я. Качури та І. Ле, не витримавши випробовування часом, сприймається переважно як стильовий соцреалістичний масив сумнівної художньої цінності. Вдалою спробою подолання стереотипу є дослідження А. Михайлової „Ерос як естетична та поетологічна проблема української прози 20 – 30-х років ХХ ст. ”, де авторка так розглядає соцреалістичну стратегію кохання в романі Івана Ле „Роман Міжгір’я”: „В атмосфері не стільки факторів позалітературного походження, скільки „суміші ідеології, суспільного тиску і одухотвореності” формується соцреалістичний супергерой, в якому вгадуються ніцшеанські риси надлюдини, якому притаманні „розум, знання, здоров’я, соціальне минуле, сучасне, класова ненависть до ворожих класів, енергія”, але, на думку І. Ле, як ідеологічного коментатора власного роману, не вистачає „досвіду класової боротьби, більшовицької школи” [324, с. 14]. У пошуках такого героя для свого уявного твору перебуває й оповідач у романі „Історія радості”. Послугуючись висновками А. Юриняка, слід зауважити, що є новели, які в кількох рядках тексту встигають повести за собою читача крізь десятки літ (розмах у часі) або десятки географічних пунктів (просторовий розмах); це, так би мовити, короткі твори з довгим виміром уяви [613, с. 188]. Саме за таким принципом новелістичної композиції структуровано тексти Є. Плужника „Недуга” та Я. Качури „Ольга”.

Творчість Я. Качури репрезентує взаємодію новелістичних, нарисових і романних текстів, симбіоз цих прозових жанрів та розмаїття внутрішніх жанрових перетворень. Подібна художня практика спричинила появу на світ роману Я. Качури „Ольга” (1931), побудованого як переплетення трьох текстів: один розповідає про письменника Юрія Сокола, другий, присвячений написанню ним повісті, є проникненням у творчу лабораторію митця, а третій – листи Ольги до Сокола. Якщо перший текст є витвором автора, то наступні „створюють” герої роману. У творі історії реальних осіб переплітаються з долями літературних персонажів, подіями з життя Юрія та Ольги. У тексті наявні багатофункціональні випадки подвійного кодування, численні включення можна читати і як однорідні з основним текстом, що їх обрамлює, і як різнорідні з ним. Унаслідок акцентування постійних попереджувальних сигналів про початок тексту (Дорога Оль-Оль! Юрію Максимовичу! Дякую за пораду! „Літературна корида”, „Друга жертва” тощо) центр уваги переноситься з повідомлення на код. Саме цей текст, творений письменником Соколом, через сплетіння з епістолярними вставками відіграє роль не субтекстових елементів, а набуває функцій справжньої реальності. Я. Качура пише: „Справді, все, що тут лежить переді мною, листи, повість і щоденник, – факти. Вони можуть і правити за документ змагання, боротьби і радощів моїх героїв? Здається, що можуть...” [219, с. 31].

Вставні новели відзначаються зміною оповідача, введенням мотивів обрамлення, групуванням нових дійових осіб, пов’язаних власною фабулою, наявністю герметичного завершення історії або закоріненістю розв’язки в первинну оповідь. Відповідно повість, задум якої виникає в Юрія Сокола на початку роману, упродовж розвитку сюжету набуває саме цих ознак, проте фрагментарний вставний текст відзначається власною семантичною специфікою. Дослідники відзначали, що сторінки, в яких розповідається про Донбас, місцями перевантажені матеріалом описовим, фактами, що не піднімаються до рівня художності, особливо це ілюструють ті моменти, де

письменник розповідає про доменний та вальцювальний цехи, про шахту „Смолянка”. Однак це була нова тема для Я. Качури, персонаж якого зізнається, що писати справжні нариси з шахтарського життя – нелегка річ.

Зовнішня неузгодженість сюжетних ліній компенсується взаємодією текстуальних включень та романного тексту. Це виявляється, насамперед, через спільну проблематику роману Я. Качури та повісті, яка народжується в уяві Юрія Сокола, завдяки листуванню Юрія з Ольгою (проблема мистецтва, питання творчого процесу, естетичний бік праці, співвідношення мистецтва та дійсності), а також через подібність засобів образності. Вихідна буттєва ситуація в аналізованому фрагменті має ознаки конфліктності: „Четверо прозаїків, поет і критик – на вокзалі беремо квитки. Життя глузливе: то діди до Криму їздили по сіль, а це – онуки на Донбас по настрої...” [219, с. 90].

Сюжетність більшості вставних компонентів сягають романної оповіді „Ольги”, породжують рефлексійні роздуми головних персонажів. Ось як передає Юрій Сокол свої складні враження від споглядання роботи в доменному цеху: „Прихильники здорових вражень позадирали голови і дивляться на домни (їх вражає груба механічна сила). Я так не можу. Я прислухаюся. Завод, поєднання людей з машинами – це не про мене. Я шукаю внутрішнього змісту, гармонійного поєднання людського хисту, колективного спрямування людської думки з певною метою, що дає на цьому світі певне задоволення. Я шукаю те, що зветься „душею заводу”, а тимчасом мені промикається в вухах неясний, хаотичний гул і брязкіт тисяч тонн заліза” [219, с. 92].

Тематична лінія, присвячена Донбасу, набуває органічного втілення в жанрову форму нарису. У дискусіях про роман і нарис у 20 – 30-ті роки багато мовилося про жанровий різновид, за яким, як зазначає Н. Копистянська, закріпилася назва „репортажний роман” чи „нарисовий роман” [238, с. 148]. Репортажна достовірність хроніки перебування групи літераторів на Донбасі не відзначається високою художньою цінністю. Проте ці локальні топоніми „Ясинувата”, „Сталіно”, „Смолянка” розширюються,

переплітаються з фольклорним та естетико-художнім матеріалом: „Ха-ха, моя наївна, дорога бабусю з Тихого Кута. Якби ти потрудила свої кістки з кладовища й приїхала зі своїм онуком на Донбас, ти б тут побачила, що варті всі твої казки про огненного змія. Я б нічого не хотів: нехай би ти побачила, як сипле іскрами мартен” [219, с. 95].

Іноді автор вдається до сатиричних засобів зображення, текст постає в політичному дискурсивному вимірі: „Йду за вагонетками, що перед цим повезли охолоджений чавун. Які розкішні, замашні бруски! Мене охоплює ліричний настрій... Що, якби, припустімо, таким бруском та вчистити по голові самого пана Болдуїна? Рація. І тут же згадую про наших дорогих сусідів: пана Юзефа Пілсудського – їм теж можна б по брусочкові, але нехай” [219, с. 94]. Це переплетення також відбувається в грайливій, а подекуди – іронічній площині: „Справді ми, інтелігенти, в охайних краватках, вичищених черевиках і костюмах з „Київ-одягу” смішні серед цієї клекітної маси вагонеток, паровозів і машин. Зажужелені, засмальцьовані робітники навіть не дивляться в наш бік – їм ніколи” [219, с. 93]. Почасти цей епізод суголосний фрагментові з „Вальдшнепів” М. Хвильового, коли український інтелігент Карамазов, розуміючи значення міста, на досить провокаційне запитання Аглаї, чи завершує він нову поему, з невдоволенням зауважує, що працює в економічному органі, тому його цікавить питання про зниження цін. А. Юриняк висловив слушні міркування: „Справжніх пролетарів-робітників у творах М. Хвильового ви майже не зустрінете. Питаєте – чому? Адже вони були в українських містах, були на фабриках, копальнях, по різних індустріальних підприємствах? Так, були і є. Але Хвильовий бачив, що, незважаючи на гучну більшовицьку пропаганду і заперечуючи її, робітництво українських міст і фабрик, як і колгоспне селянство, не господарі, а наймити” [613, с. 103]. Окремими деталями Я. Качура передає подібний загальний настрій і складний психологічний клімат: „Над вагонами – крикливий гамір. Кляне чиясь одинока лайка. Нестримні ручаї заробітчан, робітники штурмують, заливають поїзд, що йде

на Сталіно” [219, с. 87]. Показовими в цьому контексті є такі спостереження письменника Сокола: „Аж тут я пересвідчився, яка разюча – неймовірна дисципліна в Сталіно. Селяни, щоб їм краще сприймалася доповідь – тимчасом лузгають насіння. Культурна аудиторія тимчасом переповідає злободенні новини (на задніх лавах в летючої пошти граються), а сталінець, чи взагалі донбасівець, спроможний вислухати якнайдовшу доповідь, не розтуливши рота, сидячи на однім місці. Героїчна витривалість!” [219, с. 88–89].

Роздуми письменника та його персонажів про трудівників Донбасу органічно поєднані з лаконічними пейзажними замальовками: „Блиск рясної сітки електричних ліхтарів голубить очі. Різкі сигнальні гудки – упевнено пересуваються платформи з „чорним золотом” ... Териконів, димарів не видно: їх можна тільки відчутти в передранковій імлі. Усе підкорено одній меті, і навіть хмари, що осіли на ніч на виднокрузі, застигли, як один суцільний шар вугільної породи. На широких просторі, проміж вагонами, снують, перекликаються заробітчани. Це майбутні гірники. З далеких сіл і хуторів цілого неосяжного Союзу: личаки, подерті чоботи і постолі – приїхали шукати долі... Ділове, без ніякої тобі поезії, виходить сонце” [219, с. 86 – 87]. Емоційніше змальовано головну прикмету урбаністичного пейзажу нашого краю: „Терикон – краса кожної копальні. На Смолянці він найкращий: як дика гора, високий і стрімкий” [219, с. 96]. Загалом, у цій частині Я. Качура широко послуговується публіцистичними засобами, додає нарисові відступи, проте в романі переважає прагнення показати красу людської праці, її естетичний аспект, досягнути поняття натхнення та творчого задоволення.

Отже, така побудова романного тексту забезпечує вставному тексту змістову та естетичну самостійність. Я. Качура створює фіктивну розповідну ситуацію, в яку вплетені внутрішні розповіді Юрія та Ольги, передає враження живої розмови. Зміцнюючи претензію на правдивість, автор налаштовує читача і збільшує напруження, пов’язує кілька, на перший

погляд, тематично самостійних, окремих розповідей у завершену єдність. Саме цей, на перший погляд, елективний текст створеної Юрієм Соколом повісті та історії її написання синтезує основну проблематику роману Я. Качури.

„Історія радості” І. Ле споріднена з текстами Я. Качури та Б. Тенети. По-перше, у кожному з них один із персонажів сам пише художній твір, тому інкорпоровані в основний текст мистецькі пошуки героїв типологічно зближуються зі своєрідною формою документального письменства – літературним щоденником. По-друге, вони створені за принципом „подвійного подвоєння” окремих частин: щоденники та письменницькі спроби персонажів загострюють увагу читачів на специфіці відображення, дають змогу розкрити характери з різних точок зору. Щоденникові записи постають як самостійний структурний елемент, що, за Ю. Лотманом, може бути відокремлений від об’єкта й поданий у вигляді усвідомленої та самостійної сутності, разом із тим, залишаючись складовою загального тексту.

Героїня Бориса Тенети говорить: „ – Життя це – картина в картині.

– Як то? – не зрозуміли всі.

А так. Намальована картина, а на картині теж картина, а в другій картині теж картина і так без кінця” [493, с. 74 – 75].

Фрагментарні записи рефлексій героїв Б. Тенети, І. Ле та Я. Качури в поєднанні з акцентованою увагою на зовнішніх подіях, аналізом у щоденниках вчинків, згадками про зустрічі персонажів стають фабульним змістом вставного тексту. Ці вставки поєднуються з головною сюжетною лінією за допомогою персонажа, який має схильність до письменницької праці й переповідає почуте від інших, звертає увагу на те, що може йому знадобитися як художній матеріал. Окрім того, в аналізованих творах постають образи подорожнього, який опинився за кордоном („Історія радості” І. Ле), персонажа-письменника, який веде подорожні нотатки („Ольга” Я. Качури), розгортаються мотиви знайденого рукопису загиблої

героїні („Гармонія і свинушник” Б. Тенети), загублених і непрочитаних листів („Історія радості”). Проте відсутність у героїв настанови робити датовані нотатки не позбавляє їх записи головних якостей щоденника – фіксації фактів, щирості та сповідальності, про які говорять дослідники, зокрема, Д. Поляк [395, с. 18]. Інші формально-композиційні ознаки щоденника тут реалізовані досить продуктивно: повторюваність, регулярність записів, дискретність, перерваність розвитку думки в межах пунктирної композиції, лаконізм та графічне виокремлення нотаток. Саме такі риси є визначальними в поетиці вставної новели „Гармонія і свинушник”, що дала назву всьому творові Б. Тенети. Катерина Ласко залишила свої записи, що є водночас щоденником-сповіддю та спробою вияву літературного досвіду, бо дівчина шукає рівноваги в мистецтві та одухотворених почуттях і не сприймає брутальної розпусти: „Хтось здивовано спитав її.

- Чого ти власне казишся? Чого ти хочеш?
- Гармонії, – сказала Катерина” [493, с. 56 – 57].

Героїня твору перебуває у стані роздвоєння: „У Гальки народився син. Я страшенно рада. Я хочу, хочу, але цього навіть в щоденникові написати сором” [494, с. 258]. Проте поруч із цим міститься такий запис: „І любов є, щоб любити, і сили є, а життя примушує любити сіро” [494, с. 258]. Роздуми героїні над фізіологічною сутністю взаємин чоловіка і жінки дають підстави говорити про асексуальний аспект еротичного дискурсу прози Б. Тенети. Гендерна проблема розгортається з онтологічною заглибленістю в мотиви самотності та духовної байдужості: „Зі мною так часто буває і тоді здається, що брехливо ставишся до всього і хитриш сама з собою; це тому, що ми всі наскрізь старі, що в нас мало любови” [493, с. 74 – 75]. Художня сповідь Катерини проливає світло на всі нюанси емоційно-чуттєвої сфери героїні. Автокомунікативність як відмінна риса щоденника в цьому тексті не викликає сумнівів: адресатом є сама Катерина, хоча, на перший погляд, посвята комсомолу передбачає широке коло читачів, однак примітку „з тривожною любов’ю” увиразнює емоційний стан дівчини. Цей текст

письменник виокремлює не тільки наративно, а й графічно: „Михайло розвернув перший зшиток. Там було:

ГАРМОНІЯ І СВИНУШНИК.

(Повість)

Комсомолу

З тривожною любов'ю...

– Читай, читай!

Михайло почав: „Я омочила перо свою в кров, любов'ю й зненавистю на папір дихнула я. Я люблю людину, коли стоїть вона просто, бентежлива й непокійно-буйна. Коли вона каже:

– Що з того, що тут стіна? Я мушу пройти, я мушу вперед пройти.

І проходить або вмирає...

Я ненавиджу тебе, людино, за те, що ти ходиш крадькома... Зупиняєшся часто і вклоняєшся на всі боки.

Я не люблю, коли ти прислухаєшся до бурчання шлунку й запевняєш, що то найкраща музика.

Я гукаю на всіх, хто відчув відблиски проміння і бачить світло:

– Розбийте ці стіни, болото засмоктує нас, бо вже сонце сходить і золотить обрій” [494, с. 256 – 257].

Б. Тенета так описує стан Михайла після прочитання щоденника Катерини: „Думав про щось хвилину, і раптом кинув залишки у вогонь. Лизнуло червоним язиком, листки здригнули, ніби їм було боляче, почорніли й раптом загорілися.

А він понуро дивився й здавалося, що з цими листками відходить з життя щось рідне. Відходить спокій, з яким він жив 24 роки. По старій звичці контролював свої думки. Чудно стало. Не впізнав себе... Коли очутився, то відчув, що тепер не буде йому спокою, що тепер і в ньому кожний рух, кожний біль, кожний гострий кут в життю озиватися буде болем. Почув, що ніби весь світ він прийняв в серце своє і не може тепер байдуже ховатися від нього” [494, с. 259].

Оповідання „Листи з Криму” з однойменної збірки Б. Тенети – свідчення експериментів письменника в царині прозопису: „Я сьогодні розповім вам про одну сумну пригоду, що трапилася з моїм хорошим, веселим і рудим, завжди розкуйовдженим і вічно юним товаришем. Іваном... Я подам вам три його листи, розкажу потім про моє останнє побачення з ним, і ви самі відчуєте, як силою обставин і через м’яку вдачу часто безневинно гине людина” [495, с. 31]. Аналогічний художній прийом визначає структурні особливості ще одного документу змагань, боротьби та пошуків щастя – „Історії радості” І. Ле. Основним сюжетотворчим мотивом, як і в романі Я. Качури, тут постає мотив письменницької праці.

Перша частина роману – це „оповідання начальника політичного відділу Н-ської МТС Захарія Степановича Лістрового, майстра з Луганського паровозобудівного заводу”, а подальший текст (історія життя Тетяни) містить щоденник Сакія Довгопола. Оповідь ведеться від першої особи, проте документальне джерело повідомлення автор зазначає тільки в останній фразі першої частини, де міститься вказівка на фізичну особу: „На цьому закінчилося оповідання начальника політичного відділу.... Так починалася історія Тетяниної радості” [259, с. 94].

Сцена знайомства Захарія з Тетяною на початку твору є розгортанням експозиційного мотиву ототожнення реальних людських узаємин та художньої літератури. Оповідач з ранньої юності захоплений письменством, у його світобаченні суголосні дійсність та її образне відтворення: „Ніби обірвалося те моє власне життя на відірваних сторінках книжки” [259, с. 12]. Зацікавившись дівчиною та дізнавшись про її захоплення іншим – загадковим Сакієм Довгополом, героєм ніцшеанського типу, він в уяві розгортає подальший сюжет: „Так цікавила ця недочитана книжка. Єдине заспокоювало мене: ця книжка має свій кінець. Я знаю її назву і авторів і був певен, що людина з людиною – не гори і на віку, як на довгій ниві, колись та зустрінуться...” [259, с. 12].

Оповідач-письменник, який спочатку ототожнюється для читача з автором, намагається передати історію Тетяни й зауважує: „Стилізуючи цю розповідь, я все ж не зменшив би її колоритної свіжості, коли б у мене вона звучала так...” [259, с. 21]. Спроби захопленого жінкою чоловіка словесно окреслити свої почуття поступаються перед рефлексіями митця: „До моєї любові прилучилася пошана, глибока повага і людське здивування: кого це я маю в образі Тетяни?” [259, с. 30]. Знайти відповідь на це питання покликаний третій текст, експліцитно введений у роман, – подорожній щоденник Сакія Довгопола, який, за М. Ямпольським, створює ілюзію пояснення семантичної загадки, що виникає в результаті взаємного відображення двох дзеркально обернених і схожих текстових фрагментів. Персонажі Івана Ле один за одним перебирають на себе функції розповідних інстанцій, а сам роман „Історії радості” є доволі складною геральдичною конструкцією, що охоплює замасковану під авторське мовлення історію Захарія Лістрового, який потім переповідає історію Тетяни, що містить епістолярні вкраплення, та власне щоденник Сакія Довгопола. Цей ланцюжок текстів у текстах має свою раму – мотив літературної творчості. Композиційне обрамлення перетворює низку картин у картинах на замкнене художнє ціле. Хоча розгортання мотиву творчості має свої особливості. Так, в експозиційній частині переважали згадки про письменницьку працю, бажання знайти яскравих героїв, тоді як на останніх сторінках роману в парадигмі „текст – читач – автор” перевага надається читачеві: „Коли читач обвинувачує письменника за „вигадки”, не віриш, що то серйозно” [259, с. 126]. У розв’язці дзеркально розташовані текстові фрагменти сходяться в єдине ціле, а ілюзорний світ мистецтва набуває реального ґрунту: „...Доки автор блукав, відшукуючи свого героя, Сакія Довгопола, Чепеліївка звичайно існувала. Там боролися, там умирали. Чи слід спинятися на всіх подіях, що відбувалися за десятки літ? Кожна з них на книгу проситься” [259, с. 126].

У повісті Б. Тенети „Гармонія і свинушник” щоденник Катерини Ласко – це не лише засіб самовираження, а й фіксація письменницьких спроб

героїні, щоденник літературного досвіду. Виразніше ці риси простежуємо в романах І. Ле „Історія радості” та Я. Качури „Ольга”, що містять автокомунікативні пасажі щодо письменницької праці, наближення до творчої лабораторії митця, формування особистості літератора. Також в „Історію радості” включений щоденник персонажа вимріяного роману Лістрового – Сакія Довгопола, який сам не пов’язаний з мистецьким середовищем, проте розглядається оповідачем як книжний герой із реального життя. Його щоденник – це не тільки практична реалізація авторських настанов показати переваги радянського способу життя через детальні подорожні нотатки закордонної мандрівки відповідно до соцреалістичного канону, а й історія складних узаємин із батьком та жінками, потреба розібратися в собі, зафіксувати яскраві життєві моменти. В. Тюпа вважає лист, щоденниковий запис, документ специфічними внутрішніми текстовими дискурсами цитатного типу [518, с. 55].

Таким чином, у структурі романної та повістєвої художніх форм містяться вставні тексти, що мають жанрові ознаки письменницького щоденника. Щоденникові записи персонажів постають засобом розкриття їх внутрішнього світу, додають оповіді достовірності, змінюють ракурс зображення та реалізують функцію творення сюжету. Щоденник постає адекватною жанровою формою для духовного самовизначення митця, оскільки дає змогу наодинці визначитися з системою цінностей та життєвими пріоритетами. Прикладом сучасної варіації щоденника літературного досвіду є, зокрема, „Нещоденний щоденник” Р. Іваничука, в якому вставні оповіді тяжіють до новелістичних конструктів. У низці творів такі новелістичні вкраплення можуть презентуватися як цілісно, так і фрагментарно, їх функції в структурі того чи іншого твору вимагають пильнішої уваги.

2.8 Ревізія тексту про текст в українському експериментальному романі

Процес народження власного тексту у творчій уяві героїв має в літературі давні традиції. У формі роману, створеного Івонною Вольвен, побудовано „Лепрозорій” В. Винниченка. Розгортання мотиву творчості становить зміст „Засекреченого роману” Я. Голосовкера. По-перше, йдеться про переосмислення письменниками означеного періоду поширеного у вітчизняній і світовій практиці художнього прийому, пізніше названого явищем метатекстуальності. По-друге, переважає прагнення здійснити своєрідний перегляд проблеми тексту про текст на матеріалі української експериментальної прози 20 – 30-х років ХХ ст.

Ю. Данькевич зауважує: „Композиція „лівого” роману, як правило, складалася з кількох новел. Це давало змогу письменнику охопити та всебічно олітературити будь-який факт із тодішньої реалії” [135, с. 186]. У творі В. Домонтовича „Без ґрунту” мистецтвознавчі пошуки героя додатково прокоментовані автором. Літературні дискусії, роздуми над питаннями жанру, конфлікту, стилю визначають особливості мистецького дискурсу в романах „Честь” М. Могилянського, „Голяндія” Д. Бузька, а також, певною мірою, „Двері в день” Г. Шкурупія. О. Боярчук вдало мотивує вживання саме такої дефініції щодо „нестереотипної, гібридної у жанрово-стильовому відношенні літературної продукції 20-их років”, адже назва „експериментальна проза” „зосереджується на специфіці художнього експерименту як такого, містить вкраплення семантичних нюансів інших визначень, але всуціль не зводиться до них. Вона – ширша від поняття „ліва проза”, ототожнюваного із сюжетною белетристикою; змістовніша від двозначного визначення „авангардна проза”, співвідносного з практикою авангардизму; об’єктивніша за рубрику „деструктивна романістика” [61, с. 6]. Дослідниця переконливо доводить, що поетика експериментального

прозописьма має різні вияви, а саме: налаштованість на конструктивний діалог із читачем; художнє моделювання співтворення тексту автором і реципієнтом; ігрова природа всіх структурних текстуальних рівнів: нарації, стилістики, інтертексту, образів, сюжету, композиції; металітературний характер, узагальнений формулюванням „роман про роман” [61, с. 6 – 7].

Специфікою композиційної організації повісті Б. Тенети „Гармонія і свинушник” є ретроспективне розгортання мотиву знайденого рукопису загиблої Катерини Ласко. Назва інкорпорованого твору героїні стала назвою основного тексту. Роман Я. Качури „Ольга” містить авторські сумніви й інтенції, що формують внутрішнє текстуальне поле. В „Історії радості” І. Ле спостерігаються роздуми про відповідність художнього твору принципів життєвої правди, актуальні для реалістичної естетики. Вставна новела „Пташиний жаль” у романі О. Досвітнього „Кварцит” зберігає змістову й естетичну цілісність, а також слугує експозиційною частиною розгортання сюжетної лінії мистецької полеміки. Іноді літературна дискусія на сторінках творів української прози 20 – 30-х років ХХ ст. розгорталася за участю не тільки вигаданих персонажів, а й реальних осіб. Наприклад, Д. Бузько в романі „Голяндія” подає свою розмову з „талановитим і свіжим українським письменником” Гордієм Брасюком, де радиться, який краще конфлікт обрати для патентованого роману [68, с. 244]. Н. Бернадська наголошує, що автори „лівого” роману прагнули зруйнувати „не традицію як таку, а її мертві, закостенілі форми” [41, с. 187].

Гео Шкурупій – один із найпомітніших представників українського авангардного письменства. Дослідниця романістики 20-х років ХХ ст. З. Голубева наголошує, що „основним нововведенням Г. Шкурупія була відмова від сюжету і конфлікту, що дозволило створити деструктивну композицію роману” [111, с. 38]. „Проте, – зацентровує дослідниця, – ця новація виявилася нежиттєздатною. Скориставшись нею для цілого роману, письменник практично не зміг відмовитися від сюжету і конфлікту у складових частинах твору (новела, повість)” [111, с. 38].

Композиційні пошуки митця привертали увагу дослідників різних поколінь. У рецензії Л. Смілянського роман Г. Шкурупія „Двері в день” характеризується як „механічна суміш літературних чи близьких до літератури форм: сценарію, репортажу, стенограми лекції, публіцистики”, що „механічно туляться одна до одної, будучи вклесні в основну реалістичну новелу” [461, с. 3]. Спроби оновлення романної форми завдяки запозиченню прийомів інших жанрів (готичної новели, повісті, нарису, репортажу, кіносценарію) спостерігаються в тексті Г. Шкурупія „Двері в день”. Роман став результатом експериментальної практики письменника, навіть Ф. Якубовський, відомий своїм соціологічним підходом, оцінюючи художнє окреслення Г. Шкурупієм шляху до „дверей у день”, у статті „Шукання лівих новелі й роману” писав: „Безперечно, роман „Двері в день своїми формальними сторонами має певну технічну вартість у літературі. Цей експеримент можна вивчити й використати” [618, с. 264].

Г. Шкурупій пропонує мозаїчне поєднання 23 розділів. Окрім того, вставні епізоди відзначаються інтермедіальними зв'язками з іншими видами мистецтв, зокрема, з живописом. Така монтажність композиції притаманна й іншим творам письменника, на що неодноразово звертали увагу дослідники. Зокрема, О. Ільницькому читання „Повісті про гірке кохання поета Тараса Шевченка” Г. Шкурупія „нагадує зудар зовсім різних жанрових очікувань, це ніби одна тема, водночас прописана в кількох жанрах. Біографія Шевченка може поєднати ці стилістично автономні тексти, але поліфонія моделей, безсумнівно, підриває предмет „студії” і породжує в читацькій свідомості тривогу стосовно формальної, композиційної й оповідної природи твору” [211, с. 331]. Н. Бернадська зацентовує на тому, що „його твори великої форми теж належать до експериментальної прози” [41, с. 175].

Авангардне прагнення подолати предметність форми й літературного сюжету націлює на відхід від оповіді й об'єднання в одному зображенні часової послідовності кількох стадіальних подій, пародійні маніпуляції з психологічними мотивами в ігровій площині. „Винахідливість сюжету й

інтриги, – пише О. Ільницький, – краще зрозумілі в аспекті його виняткової літературної самосвідомості, яка породжує розмаїтість форми. Шкурупій міг настільки ж вправно обігрувати мову, як і композицію. Він начебто використовував прийом, але водночас і розвінчував його. Міг догоджати конвенційним читацьким бажанням, а міг ними знехтувати. Інколи Шкурупій звільна підкорявся диктові жанру, а часом свідомо поборював його” [211, с. 324].

З. Голубєва наголошує, що роман „Двері в день” має новелістичну композицію, причому кожна новела є, певною мірою, самостійним твором з власною фабулою та героями [111, с. 38]. Творення такого роману було не тільки своєчасним, а й визначальним для утвердження самотності української прози. Не зв’язані, на перший погляд, безпосередньо з основною психологічною лінією вставні епізоди, покликані фантазіями-роздумами героя твору над картиною, розгортають у лінійній послідовності підсвідомі приховані імпульси внутрішнього життя персонажа. Справді, адже „...він, Теодор Гай, мусить боротися сам з собою, з своїм безвіллям, з своїми сумнівами” [593, с. 24]. О. Капленко зауважує: „Повернення Шкурупія до футуристичної методи було збагачене елементами психологічного дискурсу, набуття досвіду в якому неодмінно пов’язане з особистими рефлексіями, асоціаціями, переживаннями, спроектованими крізь призму головного героя роману” [216, с. 81]. Спочатку письменник відтворює фантазії над художнім зображенням: „Раптом страшний крик струшує ліс. Од цього звуку все дрижить. Дрижать дерева й дрижить земля, її трусить землетрус звуків, що видираються з пащі чудовиська. Перше чудовисько натрапило на другу величезну потвору. Крики розлютованих потвор примушують тремтіти землю. Потвори сходяться, і від їхнього сопіння й тупоту стогне ліс. Клацання зубів, сердитий рев, важкі удари зливаються в чорну рухливу масу, яку раптом обливає червона кров, що бурхливо виривається з пораних тіл...” [593, с. 28]. Потім сцена поединку самого Теодора Андрійовича Гая зі звіром розгортається згідно з літературною традицією, що пов’язує, зокрема,

поєми Ш. Руставелі „Витязь у тигровій шкурі” та М. Лермонтова „Мцирі”:
„Один момент – і він, схопивши роговий ніж, всадив його під ліву пахву
ведмедеві. Ведмідь розкарячив лапи, і вони вдвох упали на землю. Від такої
щасливої несподіванки юнак не міг одразу очуняти. Він лежав поруч із
мертвим медведем на землі і важко дихав. І на цей раз все-таки був
переможцем він” [593, с. 108].

Готичні мотиви „чорної” новели з підготовкою власного похорону,
відвідуванням анатомічного театру, очікуванням і викраденням трупа, які
постійно повторюються, є своєрідними прийомами нагадування, що дають
змогу подолати суперечності між багатомірними діями й одномірним
повідомленням про них. Письменник витворює ілюзію власної загибелі („І
тепер чоловік у синьому костюмі побачив біля самих своїх ніг тіло людини,
що лежало на цеглах тротуару. Тіло лежало з підламанними руками й
розбитою головою. Обличчя не було зовсім: була кривава рана, що викликала
в очах людей жах і обурення” [593, с. 33]), а також змальовує уявну картину
розправи над героями свого роману („...витаг револьвера і вистрелив у ці
постаті, що розпливлися туманом йому в очах” [593, с. 159]). Варто
погодитися з О. Капленко щодо вияву в романі неусвідомлених інтуїтивних
прагнень, а також потужного агресивного начала. „Футуристична природа
Шкурупія, котра прагнула оновлення, боротьби, отримала своє вирішення у
мотиві фіктивного похорону власного безсилля, хоча і не ігнорувала при
цьому жодного пункту логіки помсти: бажання жертви – отримання жертви –
поєдинок – перемога. Лише у такий спосіб, – стверджує дослідниця, – герой
міг позбутись агресії. Щоби передати силу цього почуття, автор роману
моделює кілька варіантів авантюрних пригод головного героя, де варіюються
образи жертви” [216, с. 88].

Водночас, якщо вставна історія про доісторичні часи доволі органічно
вписується в загальне текстуальне тло, то репортажний текст, на відміну від
роману Я. Качури „Ольга”, є у „Дверях в день” хоча й стилістично вправним,
але композиційно штучним вкрапленням. До того ж, ще Ф. Якубовський

помітив: уся подорож Гая на Дніпрельстан – це майже дослівний передрук нарису Г. Шкурупія й Д. Бузька „Старим Дніпром в останній раз” [618, с. 261]. Якось М. Куліш писав І. Задніпровському з приводу реалізації своїх творчих задумів: „Я вже гадаю так: хай буде композиція поламана, хай будуть шматки – не можна ж таку епоху, як війна і революція (1914 – 1922) убгати, впихнути в одну клітку. Чи не вжити комбінації – ліричні відступи, епістолярна форма (листи до героїні) + щоденник + окремі короткі, стислі і енергійні новелки?” [275, с. 95]. Подібна художня практика монтажу різнорідних компонентів частково й спричинила появу на світ подібних творів інших авторів. Таким чином, різна за художнім рівнем творчість Я. Качури та Г. Шкурупія репрезентує взаємодію новелістичних, нарисових і романних текстів, розмаїття внутрішніх жанрових перетворень, поширених у літературі другої половини 20-х років ХХ ст. У прозі Я. Качури та Г. Шкурупія наявні багатофункціональні випадки подвійного кодування, численні включення можна читати як однорідні з основним текстом, що їх обрамлює, і як різнорідні з ним. Розподіл художнього світу роману на первинний (авторський, реальний) і вторинний (ілюзорний) у процесі читання зазнає „дзеркальних” змін. Особливо виразно це простежується на матеріалі роману „Двері в день”, у якому центр емоційної структури авантюрного сюжету закорінений у новелістичні включення. „Маємо зміщення, неоднозначність оптики, – вислідуює О. Капленко, – постійні інверсії значень „я” та „інший”, що свідчать про спроби побачити одночасно „себе збоку” і „світ зсередини”. „Світ”, таким чином, примірюється на себе, проводяться суперечливі маніпуляції з образом реальності / вигадки. Отож, маємо подібність не лише протагоніста й наратора, але і наближення до титульного автора” [216, с. 83 – 84].

З. Голубева наголошує, що Л. Скрипник одним із перших в українському письменстві намагався пов’язати роман із кіно, тоді ще молодим, але перспективним видом мистецтва. Саме кіномистецтво стало потужним джерелом оновлення літературної творчості перших десятиліть

XX ст. [112, с. 83]. Окрему дослідницьку культурологічну проблему становлять зв'язки літературної та кіноцентричної художньої свідомості, проте активне засвоєння засобів кінопоетики в українській прозі цього періоду спричинило фрагментарність великих і середніх епічних форм. У потрактуванні В. Підмогильного такий інтерес – це справжня „кінолихоманка, що почалася в зв'язку з цим серед київських письменників – кінотворчість для киян стала тоді надзвичайно надійною, хоч і показала себе згодом досить неприступною” [386, с. 45]. Виявом цього є, наприклад, твори О. Довженка та Ю. Яновського (хоча, як зазначає М. Наєнко, „монтажна карта” в Довженка значно строкатіша, ніж у Яновського” [337, с. 190]), а також активно досліджувані літературознавцями кінця XX – початку XXI ст. художні зразки, а саме: розділ „Поєма про клаптик паперу” з роману Г. Шкурупія „Жанна-батальйонерка” (1929), екранізований роман з 6-ти частин з прологом і епілогом Л. Скрипника „Інтелігент”, епізоди з роману С. Скляренка „Борис Джин із Подолу”, кіноповість Д. Бузька „Про що розповідала ротаційка”, надруковані цього ж року. У творчості Д. Бузька новаторський принцип кіноцентричності поєднано з традиційною технікою введення вставних історій рамкової нарації.

Д. Бузько – автор хронічки „Смерть Івана Матвійовича” (1926), романів „Голяндія” (1929), „Чайка” (1929), кіноповісті „Про що розповідала ротаційка” (1929), повістей „За ґратами” (1930), „Домни” (1930), „Нащадки хоробрих” (1933), науково-фантастичного роман „Кришталевий край” (1935) та інших. Сам автор називає „Голяндію” „романом нової конструкції” [50, с. 15], а дослідник українського авангарду М. Шкандрій визначає текст другим недоступним твором після „Блакитного роману” Г. Михайличенка, „що репрезентує крайній експеримент цього автора, демонструючи засоби авторської інтервенції із визивним відхиленням від актуальних питань” [589, с. 54]. „Роман „Голяндія”, таким чином, поповнює ряд тих літературних текстів, де автор стилізує себе як образ літератора, образ письменника”, – слушно зацентровує О. Капленко [216, с. 94].

У романі Д. Бузька „Голяндія” іронічний ракурс сприйняття письменницької праці підкреслює повторювана апеляція автора до уявного читача: „Подумайте тільки! Це ж довелося б викреслити з роману добрих три чверті друкованого аркуша... Ні, дякую красно! Так, диви, й увесь роман перекреслити можна... Хай живе красне письменство – один з могутніх важелів культурного будівництва” [68, с. 345]. Як і герої Г. Шкурупія, М. Могилянського, О. Досвітнього й І. Ле, письменник у Д. Бузька розмірковує над сутністю романного змісту: „Роман – умовність. Роман – це кін і лаштунки. Комедія чи драма, все одно – брехня. Нехай же пише його це друге, вигадане я. А я – шукатиму далі – фактичну, документальну правду” [68, с. 243]. Схожі думки наявні в романі Г. Шкурупія „Двері в день”, герой якого розмірковує: „Я вважаю, що найкращі сучасні романісти – це друкарки, бухгалтери, рахівники, кур’ери, завви, помзави, робітники, робітниці, селяни. Ви спитаєте – чому? Скажете, що це парадокс? Придивіться! Вони самі будують дивовижні чудові романи, вони якнайбільше заглибилися в матеріал, вони самі герої своїх романів. Вони будують великий роман під назвою „Майбутнє”.

Ви скажете тепер: це правда, але ж вони не пишуть, вони будують. Щоб було зрозуміліше, я відповім: подивіться на самого себе, ви щодня komponуєте такі чудесні романи, що коли б їх записати, кожний з нас з великим задоволенням прочитав би їх” [593, с. 27].

У романі О. Досвітнього „Кварцит” літературна сюжетна лінія безпосередньо пов’язана з полемікою учасників організацій ВАПЛІТЕ і ВУСПП. В „Історії радості” І. Ле мотив письменницької праці увиразнює думки про життєву основу літератури. Натомість в експериментальному романі переважають елементи гри та, за твердженням З. Голубевої, „несподіванки і навіть трюкацтва” [111, с. 38]. В. Агеєва наголошує: „Бузько з не меншими підставами, ніж Йогансен, міг би говорити про картонних персонажів, щоправда в „Голяндії” й ландшафти теж трафаретні. Історія комуни села Сокільчого – це радше привід поговорити про закони

письменницького ремесла. Уявний ідеальний читач – чи не більш реальний і зримий персонаж, ніж трафаретні герої-комунари, про літературне походження яких прозаїк часом одверто попереджає” [3, с. 7]. Вчинки персонажів-маріонеток у Д. Бузька підпорядковані авторському задуму: „Чого б я мав казати, коли для фабули мого роману саме треба, щоб Тамара з батьком опинилася на Білоцерківщині недалеко комуни „Чайка”? Нехай собі їдуть туди” [68, с. 254].

Імпресіоністична стилістика, проминальна настроєвість ліричного вступу („Я пам’ятаю: день, ніби застиглий від спраги”. Це – замість вступного слова. Чи, може, – мотто. Але ж я мушу зауважити, що Я – не я. Я – вітер. Мінливий і непевний. Погано це, але що ж зробиш? – я такий. І, признаюся, кілька разів я, справжній я – намагався почати цю повість чи роман. І кожний раз у мене мінялися погляди. Лихо, та й годі! Непевна ж річ – емоції. От коли б розвідку писати чи репортаж. А то – роман!... ” [68, с. 243]) все частіше поступається перед тонкою іронією, а подекуди, і в’їдливою насмішкою. Оповідач зважує власні можливості і приходиться до висновку: „І я хотів написати новелу: „День крамаря зі Старого Пасажу”: „Вона мала бути страшна, ця новела, як живий Едгар По. Але нема в мене такого хисту, як у По, й новелу я не писав. Від моїх спостережень лишився лише у свідомості тяжкий камінь. Він іноді давить мене” [68, с. 251 – 252]. У роздумах над побудовою сюжету автор губиться: „Хіба ж я не можу в романі зробити так, щоб одночасно було й літо, й кінець зими? Чому ж я мушу суворо триматися послідовності подій, коли все одно в них правда перемежається з вигадкою?” [68, с. 294]. Звернення до читачів окреслює подальший хід фабули („Але ж у мене тоді виникне дискусія з читачем. А я зараз її не хочу. Бо я вже заразився тим солодким повітрям романтики кохання, що коло нього закучерявилася моя фабула” [68, с. 308]), увиразнює інтригу („...то вже пробач, читачу, – доведеться ще трохи тобі голову морочити” [68, с. 380]), передає авторські сумніви („Тоді мені моторошно стало. Невже ж таки в мене не буде отієї вовни конфлікту, щоб з неї сукати

фабульну нитку? Е, ні – цього не буде” [68, с. 245]). Постійні апеляції до читача, коментарі щодо розвитку фабули, джерел запозичення окремих персонажів сходяться в одній точці, якою є вставна новела-казка: „Не подумайте тільки, що тут саме початок роману між Петром і Гафійкою. Він стався набагато раніше, ще взимку – в ті зимові вечори, коли дід Дем’ян... Е ні, про діда Дем’яна ще рано! Бо дід Дем’ян і його Голяндія – це мій козир. Зауважте – й назва роману „Голяндія”. Отож, не варто його ще випускати, козир цей” [68, с. 255]. Сюжет розгортається завдяки утопічному мотиву казкової країни майбутнього: „І зачарована молодь, забувши про вечерю, слухає цю чудову дідову казку про зеленоострівну Голяндію. Перед очима повстає прийдешня, осяяна електрикою біла комуна понад темною водою ставу й каналів” [68, с. 261]. Ця назва постає лейтмотивом контрастних переживань через усвідомлення Петром зеленоострівної мрії і смертельного жаху свого падіння. Назва ресторанчику „Голяндія” стала маркером, що раптом явив зовсім іншу „країну мрій” – Голяндію у „химерно п’яному тумані” [68, с. 389]. Щаслива штучна розв’язка в романі теж відкрито прокоментована: „Чи треба ще додати, що Катря все знала: знала, й де повинні бути в той момент – сонце тільки що підвелось – вкрадені Манькою в Петра гроші? Катря ж бо не моя. Запозичив я її в Купріна, Винниченка й т. д. Так нехай же вона, складаючи з мене відповідальність за ту саму художню правду на Купріна, Винниченка й т. д., допоможе міліції того ж ранку знайти комунівські гроші” [68, с. 391]. Слушною є думка О. Боярчук щодо специфіки експериментального прозописьма з його „оголенням прийомів, авторськими міркуваннями про сам творчий процес, художній твір як літературний факт. Експериментальні твори за браком адекватної правдивої критики перебирають на себе критичну функцію. Атрибути книжного буття – стиль, мова, образи, мотиви – перетворюються на самодостатнє тіло модерністської літератури” [61, с. 7].

Підкреслюючи відмінності між авторською й читацькою комунікацією в Д. Бузька та М. Йогансена, О. Капленко зауважує: „Статус читача у

М. Йогансена надзвичайно схожий до варіанту Д. Бузька. Але якщо автор „Голяндії” веде з читачами більше ситуативну гру, плете інтригу і розв’язує її „тут і зараз”, то Йогансен використовує у „Подорожі...” ефект запізненого усвідомлення інтриги, якого досягає в результаті маскуванню, кодування наративного контракту” [216, с. 111].

У романі М. Йогансена „Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобжанську Швейцарію” художнім обрамлення слугує цитата англійською мовою, подана в перекладі в „Післяслові”: „Дієві особи, трактовані як прості картонні ляльки, як рухомі декорації, можуть, однак, надати потрібний рух ландшафтному описові (через природну тенденцію читача стежити за їхнім рухом, ніби вони є реальні живі люди), і таким способом „ландшафтне оповідання” могло б бути зроблене цілком читабельним. Але досі ніхто свідомо не ставив перед собою такої задачі” [213, с. 358]. Завдяки прийому сюжетно-композиційного обрамлення увиразнюється художня роль „автора цієї повісти і отця Дона Хозе Перейра...” [213, с. 286]. У творах малої та середньої епічної форми зацентровує на належності читача до творчого процесу й М. Хвильовий. На цей аспект художнього світу письменника звертали увагу М. Жулинський, М. Безхутрий, О. Муслієнко, Н. Кравченко, М. Руденко та інші дослідники. У його епіці, за словами М. Руденко, на межах прагматики внутрішнього та зовнішнього текстів розгортається своєрідний конфлікт за володіння більшою достовірністю. Дослідниця зауважила, що саме за такою формою збудовані оповідання М. Хвильового „Редактор Карк”, „З лабораторії”, „Прелюдія” і повість „Санаторійна зона”, що постала зі щоденника хворої [431, с. 33]. М. Хвильовий уперше постав реципієнтом і творцем у тексті вступної новели – вступного слова, що, як і в М. Гоголя, має виразні новелістичні ознаки [430, с. 59]. Поділяючи думку М. Руденко, доречно зацентрувати близькість структури авторського „я” М. Хвильового та Х. Л. Борхеса (есеї „Борхес і я”). Авторська назва „Арабески” відсилає до мистецького родового поняття „всіляко заплутаних, грайливо-легких,

химерних композицій матеріалу і форми (Шлегель: нескінченна повнота нескінченної цілісності)” [279, с. 23].

Історія редактора Карка, позиціонована як щоденник, розгортається як новелістичний текст („Редактор Карк”). Авторський коментар-звертання частково пояснює цю трансформацію: „Любий мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типа) і тільки зрідка проривався я” [563, с. 154]. В оповіданні у результаті мистецької рецепції замість щоденника постала „справжня сучасна новела” [563, с. 131]. Звернімося до тексту: „І читач творець, не тільки я, не тільки ми – письменники. Я шукаю, і ви шукаєте. Спершу від новаторів – і я теж – це нічого: від них, щоб далі можна. А твір мій буде цілком художній – треба подумати, треба знати...” [563, с. 140].

І. Смирнов відзначає: „У тих випадках, коли в художній текст вбудовувався інший, паралельний текст, значення внутрішнього повідомлення підтверджувалося, репрезентувалося значенням першого (кращий приклад – „Майстер і Маргарита”). Створюваний за ходом сюжету відчуженим персонажем текст у тексті конструювався як незаперечно істинний; йому надавалося сакрального (пор. поетичний епілог в „Докторі Живаго”), фактологічного (пор. документальні вставки в прозі Пільняка) або якого-небудь іншого подібного характеру” [460, с. 150].

Варто погодитися О. Капленко, яка стверджує, що „авангардний пафос епатажу” обумовлював емоційний характер художніх текстів, проте, водночас, „свідоме прагнення документальності, фактуальності спричиняло щедрі проникнення реалій сучасної доби у простір” [216, с. 118]. Згодом ці екстралінгвальні чинники творення художньої структури стали провідними в іншій мистецькій системі – поезиці соціалістичного реалізму.

2.9 Функції новелістичних складових у творах реалізму другої половини ХХ ст.

Системний підхід передбачає аналіз питань типології, композиційної організації, а також модифікацій новелістичних включень на конкретному історико-літературному матеріалі. Водночас кожен новий конкретний художній приклад пропонує свої версії, що відходять до ідіостилю письменника, індивідуального творчого пошуку митця, художніх векторів тієї чи іншої епохи. За твердженням М. Ласло-Куцюк, засвоєння нової техніки розповіді в письменстві ХХ ст. відбувалося зигзагами. У період між 30 – 50-ми роками спостерігається певний регрес на рівні стилю: внутрішні діалоги з собою та з іншими поступаються відновленим пережитим прийомам розповіді. Натомість у літературі 60 – 70-х років знову помічається широка тенденція функціонування невластивої прямої мови, тобто „введення в авторську мову роздумів персонажа, його точки зору, висловленої його ж словами, а не всюдисущим автором-оповідачем” [258, с. 262 – 263].

Дослідження цієї проблеми виводить на осмислення ідейно-художньої ролі новелістичного чинника в структурі реалістичного прозового твору ХХ ст. Наприклад, функціональне призначення вставних новел у взаємодії з романною й повістєвою формами в прозі П. Загребельного та О. Гончара дає підстави простежити, як виявляють себе новелістичні складники в художньо-ідеологічній системі соціалістичного реалізму, адже увага до цього періоду в історії літератури залишається актуальною. Різні аспекти творчості П. Загребельного та О. Гончара розглядали В. Балдинюк, О. Бабишкін, В. Галич, М. Гуменний, Т. Денисова, В. Дончик, О. Довженко, С. Жила, Н. Зборовська, М. Жулинський, М. Наєнко, М. Павлишин, А. Погрібний, а також інші дослідники.

Вставні новели в прозі О. Гончара безпосередньо пов'язані з ідейним змістом основних сюжетних ліній творів, що їх уміщують. У романі „Прапороносці” такою вставною новелою є розповідь Козакова про кулеметника-смертника, у „Соборі” – новели „Чорне вогнище” і „Бхілайське вогнище”, у „Березі любові” – „Фантазія місячної ночі”, у „Людині і зброї” – „Листи з ночей оточенських”, у нарисі „На землі Камоенса” – історія Луїса Камоенса. „За своїм формотворчим характером, – наголошує М. Наєнко, – цей прийом цілком „волютаристський”, бо не зумовлений ні логікою епічного розвитку сюжету, ні введенням у нього нових героїв, ні іншими конструктивними причинами. Необхідність його диктувалася лише потребою нових засобів, які б посилили естетичне звучання основної ідеї твору” [337, с. 267].

У першій частині трилогії О. Гончара „Прапороносці” „Альпи” міститься вставна новелістична історія, суголосна ідейному змісту роману. Гвардії сержант Козаков нарешті знайшов вогневу точку противника, однак побачене вкрай здивувало й уразило його: „За кулеметом, на самім краю урвища, лежав один-однісінький солдат у мадярському жовтому обмундируванні, але босий. Навколо нього валялись коробки з-під патронів, купи вистріляних гільз, відіткнута алюмінієва фляга... Більш не було нікого і нічого” [114, т. 1, с. 145]. Полоненим виявився закутий ланцюгами хорват-смертник. „Сержантові нестерпно було на нього дивитись. До такого стану довести людину! Посадити на ланцюг без води, без хліба і заставити стріляти у своїх же братів!.. ” [114, т. 1, с. 146]. І хоча в останніх рядках цього епізоду, який має ознаки самостійної новелістичної оповіді, переважає суто ідеологічний змістовий акцент (зображення Кремля на ордені Слави), психологічно напружений сюжет розгортається в загальнолюдській площині: „Замислився Козаков. Може, вперше оце його власна роль на війні постала перед ним у новому світлі” [114, т. 1, с. 147].

У романі О. Гончара „Людина і зброя”, написаному впродовж 1958 – 1959 рр., „Листи з ночей оточенських” охоплюють розділи з 50 по 55. Цю

вставну новелу написано від першої особи, адже листи в думках належать Богдану Колосовському. Т. Денисова відзначає: „Особливо цікава новела „Листи з ночей оточенських”. Кинута в Чугуєві Танею фраза „пиши хоч у думках, а я й думки твої прочитаю” стає підставою для введення новели в композицію роману [145, с. 134]. Отже, це прохання й стало мотивацією інкорпорування „Листів” у текст романної оповіді: „Чи звідси ти чуєш, Таню, мене? Може, справді існує в природі якийсь таємничий магнетизм, якісь недосліджені струми, імпульси, що передають людські думки від мозку до мозку – на відстань. „Пиши хоч у думках...” Про це ти просила, коли востаннє ми бачились у чугуївському таборі, і ось я посилаю тепер тобі ці ненаписані листи, ці думки свої, що не проходять через жодну польову пошту” [145, с. 272]. Т. Денисова наголошує: „Авторське сприйняття подій, його „я” і є тим, що визначає певний ключ роману, його композиційну єдність, пов’язує в єдине ціле всі його 55 розділів. Це й емоційний, і логічний, і хронологічний зв’язок. Часто останні слова одного розділу продовжуються початком наступного” [145, с. 134]. Повторюваність словосполучень, ритміко-інтонаційна єдність фрагментів „Листів з ночей оточенських” зближує цю вставну новелу з творами Ю. Яновського. М. Пащенко, аналізуючи ритміку „Подвійного кола” з роману в новелах „Вершники”, зацентровує: „Навіть фрагментарне дослідження новели дає підстави вважати, що основним ритмоутворюючим фактором у поезиці твору є впорядкованість синтаксичних структур, виражена повторюваність словосполучень (колонів, тактів), речень, в тому числі в структурі синтаксичного / психологічного паралелізму та формах метафоричного висловлювання / образотворення” [373, с. 147 – 148]. О. Федотов виокремлює чотири концепції ритмотворення, а саме: складання стоп (А. Бєлий), тактів (А. Пешковський), силабічну (Б. Томашевський, М. Гіршман), а також синтаксичну (В. Жирмунський) концепції [539, с. 327]. У творчості О. Гончара ритмічна організація художньої мови є важливим засобом естетичного впливу на читача як у новелістичних включеннях у більші

форми епіки, так і в романі в новелах „Тронка”. Відносно короткі відрізки тексту, словесні повтори, рядок як чинники ритмотворення надають „Листам з ночей оточенських” відтінку героїчного епосу:

„Ми не загинули. Ми живі. Попереду нам, як скіфам, степи стеляться порожні. Лише літаки в небі нагадують: ХХ вік!

Небо величезне, степове. Ночі сухі, зоряні, запашисті. Людським потоком, пилюкою, полинами пахнуть ці ночі, з вечора й до світання сухими травами, євшан-зіллям шелестять...

Це ми йдемо, оточенці.

Люди поза законом, люди обірваних зв'язків, ті, кого звідусіль підстерігає смерть.

Цілу ніч ідемо не присідаючи. Птахи пурхають у нас із-під ніг, і нам самим хочеться бути птахами. Хочеться підняти в повітря свої тіла, свої рани, свої ще не розтрошені кулями мізки, злетіти понад заграви пожарищ, понад ворожі заслони і вирватись з цієї злощасної пустелі, що зветься оточенням, з цього величезного вакууму, який ми неспроможні заповнити” [114, т. 4, с. 269].

Окремі сюжетні ситуації в межах „Листів з ночей оточенських” розгортаються як самодостатні історії. Це й оповідь про полоненого німця, яка перетворилася на справжній екзистенційний парадокс: „Мовби невидимим ланцюгом прикувала доля його до нас, а нас до нього. Ми не можемо його відпустити. Ми не можемо його вбити. Він буде поруч з нами весь час, як прокляття” [114, т. 4, с. 295]. Це й історії самопожертви Духновича: „Попадавши в бур'ян, на цю гірку полиневу планету, зціплюючи зуби в риданні, ми вже ждемо чуда – ждемо, що з того гуркоту, з того бушовища вогню до хмар з'явиться перед нами постать Духновича, ждемо, хоча й знаємо, що він ніколи не з'явиться більше” [114, т. 4, с. 304 – 304]. Це й епізод, присвячений розповіді про дівчат, які моляться за перемогу перед образом Іоанна Хрестителя віршами Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка” [114, т. 4, с. 280 – 282]. М. Наєнко відзначає, що художня роль

„Листів з ночей оточенських” у романі справді виявилася багатоаспектною. „У них, – наголошує дослідник, – по-перше, злилися воєдино голос героя й автора, що надало роману глибшої проникливості, щирості. Крім того, ідеалізація героя, який символізує незламність людського духу, саме тут доведена до художнього апогею, чому найбільше сприяло контрастне зображення невідповідності між висотами духу Богдана й умовами, в яких він перебував. Нарешті, „Листи” вивели роман на бажану епічну „незакінченість” і романтичну „відкритість” фіналу” [337, с. 267]. Н. Бернадська відзначає: „Провідні ідеологеми соцреалізму в романі Олеся Гончара зберігаються: історична відповідальність, свідомо участь в історичних подіях, готовність до подвигу та самопожертви заради ідеалів соціалізму. Водночас – і це головне – автор „Людини і зброї” починає вимірювати життя людини її свободою і щастям” [41, с. 209].

У подорожній нарис О. Гончара „На землі Камоенса” органічно вплетена вставна новела, в якій ідеться про долю одного з найвизначніших поетів доби Відродження. Автор розкриває окремі епізоди історії Португалії, чий „володіння були справді такі, що над ними ніколи не заходило сонце” [114, т. 6, с. 685], через історію напівлегендарного митця. „Поет, солдат, мореплавець, – захоплено пише О. Гончар, – таким полишила для нас історія Луїса Камоенса. Самотній плавець, що після загибелі корабля з останніх сил добувається в нічній темряві до невідомого берега, непіддатний стихії безстрашник, що, правою рукою розтинаючи хвилі, лівою тримає високо над головою заповітний рукопис свого щойно завершеного твору, – це, за легендою, якраз і був Камоенс, автор грандіозної поеми „Лузіади”, яку народ вважає своєю португальською „Одіссеєю” [114, т. 6, с. 684]. Луїс Камоенс постає справжнім романтичним героєм: „Майбутній поет здобував освіту у вже тоді славетному університеті міста Коїмбри, перед ним відкривалась блискуча кар’єра, однак, дозволивши собі недозволене, закохавшись в молоду красуню, що належала до королівського двору, юнак накликав на себе гнів усієї правлячої верхівки. Саме це й стало причиною того, що

невдовзі Камоєнс опинився на становищі вигнанця і, може, такої ось ночі змушений був покидати рідні береги під вітрилами своєї бунтівничої каравели” [114, т. 6, с. 685]. Важливість цього вставного елемента в структурі нарису відзначила й дослідниця творчості О. Гончара В. Галич [92].

Морально-етична й інтернаціональна проблематика зумовлює включення в роман „Собор” новели „Бхілайське вогнище” про перебування Івана Баглая в Індії. Оригінальною є текстова взаємодія вставної новели „Чорне вогнище” та основного тексту роману. Є. Кухарський писав, що „елементи статичні, важливі в композиції роману, у новелі підлягають суворому обмеженню або тотальній селекції на користь динамічних” [632, с. 319]. Загалом поетика роману „Собор” відзначається розмаїттям публіцистичних авторських відступів мистецької, морально-етичної, соціальної проблематики, які уповільнюють розвиток подій, є важливими в розкритті ідейного змісту твору, зокрема увиразнюють основне питання роману: „Невже всюди, де є будівничий, повинен невідлучно, як тінь, іти і руйнач?”. Антагонізм будівничих і руйначів різних історичних часів становить змістовий і естетичний центр основного й інкорпорованого текстів, поєднаних за принципом повторення-відлуння: наявне практичне дублювання сцен у соборі за часів махновщини та в період розгортання основної сюжетної лінії. Діалог персонажів „Чорного вогнища” і текстуально близької частини романної оповіді відбувається на рівні асоціативних пар персонажів (Ягор Картатий – студент ремісничого училища, Дмитро Яворницький – Микола Баглай, Нестор Махно – Овруч), повторення реплік (зокрема, на тему абсолютної свободи), суміжності мотивів захисту собору Яворницьким і Баглаєм. Водночас, розв’язка романної сюжетної лінії підкреслено драматизує сьогодення, адже махновці сприйняли слова історика й залишили собор, тоді як життя Миколи Баглая опинилося під загрозою завдяки „диким коням доби”. Публіцистична розлогість романного тексту зазнає настільки значущого впливу динамічних мотивів „Чорного вогнища”, що доцільно говорити про новелістичність кульмінаційної сцени „Собору”.

„Фантазія місячної ночі” з роману „Берег любові”, написаному О. Гончарем у 1976 році, введена як витвір уяви героїні Інни Ягнич, яка розмірковує про вічність художнього слова, про незламність духу Овідія. Мотив ролі мистецтва в історії актуалізований уже в другій частині роману в діалозі юної випускниці медичного училища, „новоявленої Сафо, кураївської Марусі Чурай” з молодим археологом:

„ – А все-таки чому та вежа Овідієвою зветься! – кивнула Інна на найвищу з веж.– Адже ж Овідій тут бути не міг?

– Чому не міг! – ожвавів хлопець. – Дослідники, звичайно, вважають, що не бував він тут, а я щодо цього зовсім іншої думки...” [115, с. 215].

Цей діалог розгортається в пристрасну тираду: „Трої теж не було, доки не знайшовся сміливець, котрий прийшов і відкопав її з-під нашарування віків. І тільки тому, що повірив Гомеровим поемам. Чому ж не може щось подібне статися й тут? Поміркуймо, звідкіля стільки відомостей у поета про степові племена, про аборигенів, що тоді вже населяли це надбережжя? Адже є засвідчений факт, що серед гетів були в нього справжні друзі, він пробував навіть твори складати тутешньою мовою!...” [115, с. 215]. Археолог захоплений загадками минулого, а постать античного співця Овідія надихає його на роздуми. Як пише М. Наєнко: „Йдеться про невмирущу віть людської творчості, яка опоетизована в романі „з залученням” могутнього духу античного поета Овідія. Ввівши до роману легенду про цього вигнанця, О. Гончар асоціативно пов’язав із нею формування таланту юної поетеси і довів, що здатність людини до творчості така ж невмируща, як і людський дух загалом” [337, с. 289].

Паралель з античним співцем, слова, що „той легендарний Овідій” оцінив би її талант, збентежили Інну. Хлопець щиро зацікавився Інною, але дівчина не була налаштована на подальший розвиток стосунків: „Інна аж тепер посміхнулася полегшено:

– Хочу побути з Овідієм наодинці” [115, с. 219].

Саме ця репліка є текстуальним засобом уведення в роман вставної новели, назва якої в тексті виділена графічно:

„ФАНТАЗІЯ МІСЯЧНОЇ НОЧІ

Бачила зовсім реально, як, наближаючись до цих берегів, морем ішов він, той самий Назон. Невагомий, у своїй довгій римській одежі, в сандаліях із поворозками неквапом іде місячною доріжкою, ступаючи просто по її мерехтливій поверхні. Подорожній. Із Вічного міста – у вічне вигнання” [115, с. 219 – 220].

Наслідки конфлікту між Овідієм і Октавіаном набувають у новелі цивілізаційно-культурного забарвлення, адже у свідомості поета надбання Римської імперії різко контрастують зі світом кочового степу. Поета, що впав у неласку, можновладний Рим „карає не чашею з отруєним вином, не африканськими левами на арені Колізею, карає безвістю, самотою, забуттям, досмертним оцим вигнанням між криги й сніги, де нема й ніколи не буде потреби в поетах!” [115, с. 220]. Зверхньо спостерігає Овідій Назон за чужинцями, які з’являються „іноді з глибини степів у своїх чудернацьких шкурах, незвичних для римського ока шапках” [115, с. 221]. Саме „серед звірів та напівзвірів” співець почуває себе загострено самотнім і приреченим. Однак самотність його незабаром розвіялася. Зокрема, М. Жулинський наголошує, що „пізнавши душу народу, серед якого йому судилося завершувати свій шлях на землі з волі всесильного Августа, він з подивом і радістю усвідомлює: сліпа, холодна і жорстока сила спаде, розлетяться вщент легіони, а пісня буде жити. Бо вона народжується із світлої душі народу, з кохання, з любові до людини, з віри в безсмертя народу і людства” [179, с. 370]. Овідія покохала дочка першого карбівничого племені Кигитка – „перша медичка тих часів”. Через пісню митець відчув душу тих, кого вважав чужинцями, кохання надало йому сил. „У степовому її чар-зіллі, в натхненних співах любові було, мабуть, щось справді цілюще: чудодійна, може, навіть чаклунська сила тайлася. Бо Назон змінювався на очах, залага

бачила його в ці дні відмолоділим та дужим, його тепер не страхало ніщо. І одного разу він вигукнув на валу:

– Риме і ти, Октавіане Августе! Вщент розлетяться твої легіони, пісня її все переживе!

І тільки він знав, звідки в ньому вперше з'явилося оце безстрашся Поета” [115, с. 225].

М. Жулинський так інтерпретує змістові доміанти цієї вставної новели: „Римський поет-засланець Публій Овідій Назон був переконаний, що могутній Рим вічний, що нестримний поступ його залізних легіонів проведе крізь віки славу Вічному місту і забезпечить на тисячоліття покору варварів” [179, с. 370]. На думку вченого, в цій структурній частині увиразнено ідейний зміст роману: „Тільки справжня людина, людина духовна, моральна, спрагла до добротворення, творчо діяльна, може стати частиною вселюдського світла. Бо її світло, світло вершинного, ідеального самовияву вливається в стихію сонця, в гармонію життя, у велику творчість природи” [179, с. 370 – 371].

У цьому творі важливу структуро твірну роль відіграє геміністичний мотив, що розгортається на образах-близнюках, якими постають героїня роману, юна випускниця медичного училища, Інна Ягич і легендарна цілителька минулого Кигитка, яка повернула Овідія до життя. Окрім того, у „Березі любові” йдеться про силу людської творчості, яка опоетизована в романі завдяки образу античного поета Овідія. Отже, у зовнішній текстуальній площині мотив двійництва розгортається через образи Інни й Кигитки (обидві люблять пісню, мають відкриту, щирю вдачу, захоплюються медициною), то внутрішнє двійництво втілено в образи Інни як сучасної поетеси та античного митця Овідія.

Художнє двійництво як зовнішнє, так і внутрішнє, є важливим елементом поетики О. Гончара, що сприяє повнішому розкриттю психологічної сутності художніх образів, поглибленню моральної проблематики твору, вказує на публіцистичну загостреність творчості автора

в цілому. Цей мотив у вставних обертається навколо констант „життя / смерть”, „порядок / хаос”. Саме таке філософічне наповнення має мотив двійництва в аналізованих творах О. Гончара, адже персонажі вставних новел з роману „Собор” („Чорне вогнище” і „Бхілайське вогнище”) та роману „Берег любові” („Фантазія місячної ночі”) не тільки є двійниками-антагоністами чи близнюками в паралельних сюжетних лініях, а й увиразнюють філософські константи прози письменника.

„З погляду вічності” – перший твір трилогії П. Загребельного, присвяченої робітникові Дмитру Череди. „Історія про несправжність”, переказана головним героєм, своєрідно моделює дії та вчинки персонажів твору, ілюструє їхнє ставлення до життя. Частково подібну структуру має роман Ю. Трифонова „Вгамування спраги”, де йдеться про будівельників важливого для народного господарства каналу. Твір містить ліричну вставну новелу – історію життя молодого журналіста Петра Коришева, яку розповідає він сам. У творі П. Загребельного історія про складне життя та неоднозначну особистість Леонідового батька розкриває джерела формування характеру друга Дмитра Череди, адже Василь Шляхтич „боровся за свою справжність, якої – так йому здавалося – ніхто за нього виборювати не стане, ніхто йому не подарує, бо ж не просив нічиєї помочі, коли йшов проти світу і проти людей” [185, т. 6, с. 288]. Проте, підтекст „Історії про несправжність” значно глибший і вводить роман виробничої тематики в коло філософічних текстів, бо історія подвійної натури й, відповідно, подвійного життя персонажа – колишнього злочинця й героя, зрадника й патріота – обертається навколо нематеріального новелістичного повороту – власне „несправжності”. У статті, про вставну новелу в „Українській літературній енциклопедії” зазначено, що в „Історії про несправжність” у романі „З погляду вічності” П. Загребельного, як і в епізоді „Сержант і дівчина” з його роману „Розгін”, автор своєрідно мотивує характери дійових осіб” [521, с. 365]. Така мотивація є визначальною і в романі „Добрий диявол”.

Роман „Добрий диявол” (1967) заснований П. Загребельним на реальних подіях: під час шторму в Азовському морі радянські прикордонники врятували грецьке торговельне судно. Слова У. Фолкнера, винесені в епіграф, є тим паратекстуальним маркером, що вводить читача в екзистенційну проблематику твору. „Я відмовляюся прийняти кінець людини. Навіть коли дзвін долі ударить востаннє, звіщаючи загибель, і останнє марне відлуння його пролине і загубиться десь в останній червоній заграві на краю пітьми і настане мертва тиша, навіть тоді буде чутно ще один згук: кволий, але невичерпний голос людини, яка й далі говоритиме. Я певний, що людина не лише вистоїть – вона восторжествує”, – окреслює автор подальший драматизм ситуацій [184, с. 3]. Емоційно наснажені образи-пейзажі, яскраві характери людей, захоплених безмежною величчю і красою, зображення власне морської стихії лейтмотивно проходить через низку творів письменника. Колись був моряком дід Задорожний із „Думи про невмирущого”; морем марить Гриша Скрипка зі „Сну рибалки”; ласкаве, заспокійливе море врівноважувало емоційний стан Марини з оповідання „Учитель”. У 1958 році побачила світ збірка П. Загребельного „Новели морського узбережжя”. У романі „Роксолана” мариністичний мотив привертає увагу читача до значущих аспектів авторської свідомості, а також, набувши прагматичного статусу, постає важливим елементом композиції. В експозиційній частині „Вознесіння. Море” актуалізується своєрідний антиципаційний прийом, що пунктирно прокреслює подальшу долю героїні й хід подій.

Фрагментарність композиції, перерваність сюжетних ліній формують думку про наявність кількох сюжетів, пов’язаних зі вставними новелами й короткими авторськими відступами. Слід зауважити, що для визначення належності тексту до вставної новели необхідно враховувати не тільки авторське жанрове маркування, а й зміну оповідача, яка супроводжується традиційним уведенням зачину. Іншою обов’язковою ознакою вставної новели в романі є зміна часу й місця дії. У результаті в текст може вводитися

нова група дійових осіб, які пов'язані власною фабулою, відмінні від основних героїв твору. Головний герой роману – молодий моряк Яковенко, який урятував торговельне судно „Омірос” від загибелі. Витоки героїчного характеру моряка й допомагає висвітлити вставна новела. „Мав і сумну історію. Мабуть, ні в кого не було такої. Але теж ніколи не розповідав. Переживав її сам, доповнював, добудовував, з роками вимальовувалася та подія для нього дедалі дивніше і неймовірніше, вже й сам не міг точно визначити, де тут правда, а де вигадка, іноді переставав вірити, здавалося йому все те поганим сном або, як ото співається: кажуть люди, кажуть...”, – пише П. Загребельний [184, с. 11 – 12]. За переконанням І. Семенчука, глибинне проникнення в „пульсуючі” людські характери, художнє дослідження їхнього розвитку – таке першорядне завдання письменника. „Невипадково, – зауважує дослідник, – Іван Франко завжди прагнув „цілий світ у краплині води” відбити – така композиційна сконденсованість і емоційна густота повинна бути в художньому творі” [444, с. 65]. Саме таку змістову функцію виконує вставна новела, присвячена історії Тетяни – сестри головного героя. У романі цей елемент твору відзначається виразним емоційним забарвленням, що розкриває психологічні нюанси характеру Яковенка: „Сумна історія. Про росу. Власне, й не про росу, а про старшу сестру Тетянку” [184, с. 12]. Це історія про самопожертву та зраду, честь та безчестя у вимірах морально-етичних і громадянських. Заради порятунку чоловіка, командира партизанського загону Дереди, Тетяна стала коханкою начальника гестапо, передавала інформацію партизанам, власноруч керувала операцією порятунку, вбила колишнього коханця. Однак урятований звинуватив її у зраді й віддав під трибунал. У віддаленому партизанському загоні, зганьблена й самотня, Тетяна вкоротила собі віку. „Тоненький прутик молодій вільхи гінко вивищувався над мертвою, і на саме її обличчя з вузького листка, виставленого, мов рука долі, нависла велика крапля роси, готова щомиті важко впасти. Може, стояли партизани, дивлячись на ту краплю зовсім коротку мить, але для Яковенка ця сцена тривала ось уже

багато-багато років. Так і здавалося йому, що й досі стоять у зарошеному лісі мовчазні, вимучені й вимочені партизани і мовчки дивляться на його мертву сестру Тетянку. Яковенко ніколи не бачив своєї сестри. Знає її тільки з фотографії. Тепер, з відстані двох десятків років, можна б спробувати знайти винних. Але й тепер важко. А може, у всьому завинила роса?” – ця картина неодноразово поставала в уяві хлопця [184, с. 21]. Позірно новела не становить невід’ємної ланки в системі подій роману, однак її психологічно напружена сюжетна дія висвітлює джерела формування особистості головного героя, є своєрідним чинником кристалізації його характеру: „Відлуння цієї трагічної історії можна знайти в рапортів Яковенка. Там стоїть: „Людина повинна бути горда. І якщо вже так, то горда послідовно” [184, с. 21]. У романі „Добрий диявол” письменник поєднує монологічне мовлення, описово-розповідну композиційну форму, вставні епізоди лінгвокультурної тематики, вставні новели, які відіграють важливу роль у розкритті характеру Яковенка, мотивують його поведінку під час шторму. Топонімічна легенда про походження назви Азовського (Сурозького) моря від імені доньки грека Харакоза Ази, постає історією загибелі нещасної дівчини, яку розбещений батько-злочинець вирішив зробити своєю коханкою. Дівчина не витримала наруги, скочила з височенної скелі просто в море, хвилі проковтнули її, а море відтоді стало зеленим, ніби самоцвіт у персні Харакоза. Особливо ж яскраво зелене море того місяця, коли загинула Аза. У романі П. Загребельного семантичне наповнення кодів моря-простору й моря-імені досягається завдяки введенню топонімічної вставної новели. Цей епізод лежить поза лінією центральної дії, хоча й пов’язаний із нею асоціативно: фантазія протиставляється реальній життєвій практиці, оповите легендами море розгортається як простір випробовування людських характерів. Такою перевіркою стала „межова ситуація” шторму, що висвітлила внутрішній світ персонажів. Топос „море-простір” розгортається через пейзажі розбурханої природи, але в романі йдеться „не про несамовиту заклопотаність моря і не про безмежжя вітрів”, а про безкінечність

людського духу. Яковенко розуміє всю складність ситуації, з перших хвилин асоціюється з античним персонажем, здатним протистояти стихії, хоча „безжалні коні Посейдонові” налітали на нього щомиті, як колись у фільмах дитинства. Подієва колізія боротьби зі стихією має сюжетне ядро, побудоване на контрастному взаємозв'язку двох персонажів – капітана грецького судна „Омірос” і молодого радянського моряка. У кульмінаційній сцені це психологічне протиставлення в тексті роману виражено структурно та графічно, адже письменник подає протилежні реакції двох людей на смертельну небезпеку. Прийомом конструювання кульмінаційного фрагменту письменник обирає прийом потоку свідомості, причому внутрішній стан Яковенка, його бажання жити виразняються завдяки вдалим інтертекстуальним маркерам, що відсилають до пісень, які виринають у пам'яті юнака. У романі стихійне лихо стає тим індикатором, завдяки якому виразняються всі людські слабкості. Передусім ця думка художньо пов'язана з образом капітана „Оміросу” Стіліаноса. Катастрофічна ситуація висвітлила силу характеру й волю до життя Яковенка. Проте, у протиставленні персонажів переважає не психологічний, а ідеологічний чинник. Цій змістовій функції підпорядковано введення в текст роману вставних новел, присвячених дитинству Яковенка та Стіліаноса. Радянський моряк згадує життя сестри Тетяни як трагічний приклад здатності людини до самопожертви. Водночас, у пам'яті капітана грецького судна зринають картини його дитинства: „І ті бовдури з Червоного Хреста нарешті здогадалися, що не нагодують однією хлібиною тисяч, як то колись зробив Ісус, і дійшли до єдино правильного висновку вибрати в окремих родинах найздоровішу дитину і всю поміч давати тільки їй. Вибирали здебільшого дівчаток, майбутніх матерів майбутньої Греції, але ж хлопців майбутнє вимагало теж! І Стіліанос кричав доти, доки викричав собі право на життя! Тільки він був годований і поений, його браття і сестри повільно вмирили і вмерли всі: Євангелія, Марія, Ніна, Тінос і Кіріакос. Вони просили поділитися з ним хоч крихтою, але він не поділився, бо мав вижити і вижив!”

[184, с. 65]. Мотив боротьби з морською стихією є провідним у творенні тексту морально-етичної, буттєвої й ідеологічної проблематики. Саме ці змістові домінанти зумовили введення в роман вставних новелістичних складових.

Роман П. Загребельного „Добрий диявол” тематично близький до іншого твору схожої структури – роману Віталія Логвиненка „Важка вода”. Основний сюжет роману В. Логвиненка – це історія головного героя, контр-адмірала Богдана Миколайовича Видиша, який не мислить свого життя без моря, переймається через близьку відставку за станом здоров’я і, перебуваючи в стресовому стані, згадує яскраві моменти минулого [284]. Характеризуючи роман „Важка вода”, І. Семенчук писав: „Крім животрепетної сучасної проблематики твір цікавий і з погляду композиційної організації: він, якщо можна так сказати, двошаровий – з сучасною (основною) сюжетною лінією весь час переплітається низка вставних новел-спогадів” [444, с. 56].

Урятувавши екіпаж і судно в ситуації смертельної небезпеки, контр-адмірал Видиш іде з життя прямо на бойовому посту. Через низку вставних новел розкриваються нюанси характерів інших моряків атомного ракетноносця: замполіта Юрія Болюбажа, командира Арнольда Можарова, боцмана Дениса Чотія, сержанта Медядьки. І. Семенчук, осмислюючи вплив композиційного чинника, зазначав: „Від архітектоніки твору, розстановки його складових частин, порядку викладу подій у значній мірі залежить ідейно-художня його гострота. У всіх випадках композиція твору повинна бути підкорена головній меті (проблемі, яку поставив перед собою письменник): організуючому розкриттю зв’язків і взаємодії явищ вічно мінливого і неповторного життя, де в центрі завжди, як правило, стоять людські характери” [444, с. 65]. Саме таке значення мають у романах П. Загребельного „Добрий диявол” і В. Логвиненка „Важка вода” уключені в текст вставні новели-спогади, що мотивують подальшу героїчну поведінку персонажів.

Прийоми ретроспективного подання художнього матеріалу, введення в структуру оповіді вставних новел характеризує й епіку М. Стельмаха. Зокрема, в романі „Правда і кривда” дія розгортається з кінця 1944 р. до осені 1945 року. Проте письменник охоплює події різних історичних періодів, а саме: громадянської та Другої світової воєн, довоєнних років життя селян. „З цією метою автор застосовує такі композиційні прийоми, як ретроспекцію, спогади героя про минуле (спогад Безсмертного про свою молодість, перше кохання, Степаниду й Оленку, несправедливе ув’язнення через донос Безбородька, участь у боях на фронті тощо), вставні новели (розповідь Григорія Задніпровського про нещасливе кохання, „турецьку неволю”, участь у партизанському загоні), вставні епізоди (розповідь про героїчну смерть партизана Кульбабенка), сни”, – зазначає М. Ткачук [473, с. 15].

Отже, епічна інтеграція як прийом розповіді, використання паралельних і контрастних мотивів для увиразнення смислових містків і взаємозв’язків, відкриття додаткових значеннєвих площин зумовлена ідейною спрямованістю твору [279, с. 76]. Однак цей ракурс не претендує на всеохопність матеріалу, адже передбачає висвітлення окремих творів, у структурі яких новелістична складова має основне смислове (радіше – ідеологічне) навантаження. Це свідчить про характер цього явища і специфіку вставних новел у стильовій варіації реалізму другої половини ХХ ст., де переважає функціональний вимір ідейно-естетичного центризму. Сплутування мотивів новел, окреслене Б. Томашевським, у межах більшої епічної форми зміщує акценти з розуміння жанру-вставки в бік трактування вставної новели як композиційного прийому.

Висновки до розділу 2

Розгляд літератури означеного періоду виявив функціонування різноспрямованих тенденцій, комплексів домінантних вставних новел,

процесів трансформацій і креацій нових моделей, сполучених з естетичним пошуком, динамікою стильових систем. Аналіз питань художньої організації творів представників різних естетико-поетологічних парадигм літератури, зіставлення текстів різних періодів і художніх стилів виявилися продуктивними для розуміння новели у структурі епіки в її типологічних і модифікаційних характеристиках.

Акценти на емблематиці бароко, романтичній, реалістичній, модерній парадигмах мистецтва дали змогу розкрити еволюцію та виявити різновиди вставної новели.

Особливого значення засіб вставної новели набув у літературі романтизму, позначеній естетичними принципами фрагментарності й архітектонічного дроблення.

У реалістичних творах спостерігаємо класичні версії вставної новели як позафабульного елемента композиції, що увиразнює типізацію художніх образів відповідно до принципу антропоцентризму. Водночас уже в літературі XIX ст. наявні спроби виходу за межі цієї традиції, функціонування вставної новели як засобу синтезу мистецтва.

У літературі модернізму новела в структурі художнього твору пов'язана з принципами монтажу, а також із засобами кінематографії. Художня практика модернізму й авангарду постала як „протилежна естетичним завданням реалізму, коли зовнішній текст вступав у конфронтацію з внутрішнім” (І. Смирнов) [454, с. 188].

Ідеться про тенденцію руху до жанру, яка виявила нові виміри поняття „вставна новела”. Зіставлення текстів різних періодів і літературних стилів є продуктивним для формулювання загальних принципів побудови теоретичної моделі вставної новели. Ці практики визначають домінантні вектори художнього процесу як такого.

Класична традиція акцентує на понятті „прийом”, у переважній більшості випадків виявляє себе саме цей модус. Кожен новий конкретний художній приклад пропонує свої „версії”, що відходять до ідіостилю

письменника, індивідуального творчого пошуку митця, нових художніх векторів тієї чи іншої епохи. Імпресіонізм пропонує свої „версії”, реалізм – свої, постмодернізм – свої. Модус жанру зумовлюється добою модернізму, яка відкриває нові можливості у стилетвірних вимірах.

У літературі XVIII – XX ст. митці розробляли принципи поєднання вставних новел, які стали поширеними в творчості наступників. Попри поширений стереотип сприйняття вставної новели як архаїчної форми, новелістичні складові в межах різних художніх напрямів відзначаються різноманітністю модифікацій.

РОЗДІЛ 3

НОВЕЛА ЯК ІНТЕРТЕКСТ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРУБІЖЖЯ

XX – XXI СТ.

3.1 Метатекстуальний аспект структури „текст у тексті”

Зсуви й розлами, пов'язані зі зміною культурних парадигм в останні десятиліття XX ст., пояснюються народженням „динамічного образу нової реальності”, зафіксованої, як зауважує Г. Кучумова, у новітніх відкриттях, які призвели до зміщень смислових акцентів і вироблення нової ієрархії значущих культурних цінностей. Серед чинників переходу від статичної картини світу, а водночас і свідчення ускладненого стану культури дослідниця називає „теорію ідентичності” Ж. Лакана, „ефект реальності” Р. Барта, „перевідкриття часу” І. Пригожина й Г. Гакена [257, с. 3]. Варто згадати ще концепцію „дромократії” філософа й архітектурного критика П. Вірлію [89], погляд на фрагменти й фрактали, обґрунтування понять симулякрів і гіперреальності філософом, соціологом і культурологом Ж. Бодріаром [51], міждисциплінарні підходи, запропоновані антропологом Г. Бейтсоном [34], ідеї Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі [140; 142]. Спроби осмислити й артикулювати ситуацію формування нових культурних патернів у проєкції на структуру сучасної прози апелюють до праць Р. Барта, Ж. Батая, У. Еко, А. Моля, М. Фуко та інших мислителів.

Аналізуючи ситуацію культурного сьогодення, французький фізик, філософ і культуролог А. Моль дійшов висновку, що „знання складаються з розрізнених уривків, пов'язаних простими, суто випадковими відношеннями близькості за часом засвоєння, за співзвуччям або асоціаціями ідей” [328, с.

43]. Ці фрагменти не утворюють структури, проте вони надають „екрану знань” певної щільності й компактності. А. Моль послуговується поняттям „мозаїчної культури”, яке увиразнює фрагментарність постмодерної естетики.

У літературному процесі пошуки в галузі творення нових форм спрямували розвиток ускладнених наративних структур, номінованих „текст у тексті”. Ця категорія інтерпретується як своєрідна гіперриторична побудова, іманентною ознакою якої є те, що основний текст спрямований на опис або написання іншого. „Текст у тексті” сприймається В. Рудневим як один із десяти принципів прози ХХ ст., який потіснив бінарну опозицію „реальність / текст” [434, с. 238]. Іншими принципами В. Руднев вважає такі: неоміфологізм; ілюзія / реальність; пріоритет стилю над сюжетом; знищення фабули; домінування синтаксису; прагматика, а не семантика; спостерігач; порушення принципів зв’язності тексту; аутистизм” [434, с. 237 – 241].

Здатність поєднувати самостійні теми, що паралельно розвиваються, в цілісний текст розглядається як універсальний художній прийом різних видів мистецтв і культур різних країн. Наприклад, шедеври світового кінематографа „8 1/2” Ф. Фелліні, „Усе на продаж” А. Вайди створені за принципом „текст у тексті”, названим В. Рудневим найбільш репрезентативним типом кінематографічного сюжету другої половини ХХ ст. [434, с. 310]. За Ю. Лотманом, „текст у тексті” – це специфічна риторична структура, у якій відмінності в закодуванні різних частин тексту постають чинником авторської побудови й читацького сприйняття [289, с. 581 – 595]. Текст як структура постав об’єктом фахових зацікавлень ще в ХІХ – ХХ ст. Найвідомішою працею є дослідження літературознавця й фольклориста В. Проппа „Морфологія казки”, яке пізніше вплинуло на семіотичні й структуралістичні студії К. Леві-Стросса, Р. Барта, Ц. Тодорова, а також інших науковців. У 60-ті роки ХХ ст. теорія тексту формується під впливом ідей чеської лінгвістичної школи, згідно з положеннями якої текст спочатку

аналізувався переважно структурними методами, проте, починаючи з другої половини 70-х років, лінгвістика набула рис дискурсивного аналізу.

Однією з актуальних категорій, що продуктивно розроблялася лінгвістами (А. Вежбицька, Н. Рябцева, В. Шаймієв, Т. Андрющенко), семіотиками (Ю. Лотман, О. П'ятигорський, П. Тороп, В. Іванов), літературознавцями (Р. Тименчик, Т. Цив'ян, Х. Й. Кім), є категорія метатексту. В її потрактуванні дослідники спираються передусім на досвід М. Бахтіна та здобутки Тартусько-московської школи семіотики. На думку філософів, ця проблема набула крос-культурного характеру, охоплює міфологію, релігію, мистецтво як підґрунтя для подальшого осмислення розгляду феномену „метатекст” [224, с. 202]. Специфіка сприйняття цієї категорії визначається, за А. Вежбицькою, тим, що метатекст – „висловлювання про висловлювання” [80, с. 404]. На питанні рецепції зупиняється й У. Еко. „Але Драма, як ми припустили, є метатекстом, – розмірковує дослідник, – а це означає, що вона розповідає принаймні три історії: (1) історія про те, що відбувається з її дійовими особами; (2) історія про те, що відбувається з її наївним читачем; (3) історія про те, що відбувається з самим оповіданням як текстом (ця третя історія потенційно така сама, як історія про те, що відбувається з критичним читачем)” [162, с. 286]. Учений зауважує, що фабула у фабулі „не тільки передбачає той лабіринт об'єктивних суперечностей, через які вся фабула поведе читача, а й робить те, що, як сподівається автор, робитиме сам читач, тобто перетворює його сподівання (переконавання й бажання) в реальні стани фабули” [162, с. 286].

Серед чинників формування дискусії навколо теорії інтертекстуальності І. Арнольд виокремлює „розмаїття розмірів, форм і функцій включення „іншого голосу” [14, с. 352]. Композиційно-стилістичну проблему становить аналіз як узятого в лапки окремого „чужого слова”, так і цілого роману в межах іншого („Майстер і Маргарита” М. Булгакова, „Дар” В. Набокова). Окрім того, іноді „чуже слово” позначено вказівкою на

джерело в тексті або в спеціальних коментарях автора. За твердженням І. Арнольд, масштаби інтертекстуальності можуть коливатися від ремінісценцій, алюзій і цитат до включення цілісних великих текстів [14, с. 361]. Під зовнішньою інтертекстуальністю дослідниця розуміє реальну зміну суб'єкта мовлення. „Цитата дійсно належить перу іншого автора. А внутрішня інтертекстуальність (включення в роман листів, щоденників, літературних творів героїв тощо) по суті фіктивна, оскільки вставні елементи написані самим автором роману”, – зауважує дослідниця [14, с. 380]. Н. Фатєєва наголошує: „Створення мовленнєвих конструкцій „текст у тексті” і „текст про текст” пов'язане з активним налаштуванням автора тексту на діалогічність, яка дає змогу йому не обмежуватися лише сферою своєї суб'єктивної, індивідуальної свідомості, а вводить у текст одночасно кількох суб'єктів висловлювання, які виявляються носіями різних художніх систем. Виникає те, що ще раніше М. Бахтін назвав „поліфонізмом тексту” і визначив як співіснування в тексті декількох голосів” [530, с. 4 – 5].

Процес переходу від світу реального до світу зображеного, тобто аспект спеціальної організації „рамки” осмислює Б. Успенський у „Поетиці композиції”. Для дослідника ця проблема постає як суто композиційна, адже вона безпосередньо пов'язана з певним чергуванням опису „зовні” та опису „всередині”, тобто переходом від „зовнішньої” до „внутрішньої” точок зору й навпаки [526, с. 279]. „Текст у тексті” передусім позначає текст про інший текст, розгорнутий за принципом ізотопії, що передбачає наявність композиційної рамки й лейтмотивної лексеми. Детальніше це питання висвітлили Л. Делленбах і М. Ямпольський через категорію геральдичної конструкції.

Початок розширення поняття „текст” пов'язаний із науковими здобутками М. Бахтіна, якому належить дефініція діалогічності й текстового поліфонізму. Розвиваючи ці ідеї, Ю. Крістева й Р. Барт обґрунтовують тезу про інтертекстуальну природу будь-якого дискурсу. Розвиваючи думки Е. Бенвеніста щодо необхідності впізнати семіотичне (знак) і пізнати

семантичне (мовлення), а також А. Поповича, згідно з яким онтологія тексту стає онтологією метатексту, П. Тороп пропонує свій погляд на інтерпретацію інтексту. Поняття „інтекст” вжито ним на позначення „семантично насиченої частини тексту, смисл і функції якої визначаються принаймні подвійним описом” [511, с. 39]. По-перше, дослідникові необхідно виявити функціональний аспект. По-друге, зафіксувати актуальний зв'язок із первинним текстом. В узагальненій типології метатекстів П. Тороп виокремлює композицію на основі знайденого рукопису як стверджувальний прихований спосіб приєднання елементів на рівні текстуальної цілісності [511, с. 38]. Літературознавчі довідкові видання фіксують такі дефініції понять: паратекст у функціональному вимірі відрізняється тим, що „привносить у літературний твір інший, деколи протилежний голос (діалогічність), посилається на історичний контекст (нарис, інтерв'ю)” [279, с. 165], тоді як інтертекст – „цитований, переписуваний, інтерпретований, стилізований, перекодований текст чи сукупність текстів” [280, с. 430 – 431].

Слушними є зауваження В. Просалової щодо значного розширення інтертекстуальної термінологічної сітки. Дослідниця наводить довгий ряд дефініцій: „генотекст”, „фенотекст”, „прототекст”, „інтертекст”, „метатекст”, „гіпертекст”, „архітекст”, „інтекст”, „інтратекстуальність”, „паратекстуальність”, „гіпертекстуальність” і наголошує, що це ще далеко не повний перелік [409, с. 8]. О. Палій звертає увагу на те, що інтертекстуальність може виявлятися в перелицьовуванні відомих сюжетів і літературних кліше. За переконанням дослідниці, це – один із найпоширеніших способів гри з літературою попередніх періодів. Наприклад, роман М. Кундери „Повільність” містить вставну новелу Вівана Денона „Жодного завтра”, що виконує функцію контрасту для створення нового, кундерівського художнього світу [363, с. 10]. Мотив творчості, декларований у первинному тексті, розгортається у вставному, адже основний текст спрямований на опис або написання іншого тексту, що стає змістом усього твору. Слушною є думка В. Руднева щодо своєрідної гри на

рівні прагматики внутрішнього й зовнішнього текстів: „Цей конфлікт покликаний глобальною установкою культури ХХ ст. на пошуки втрачених кордонів між ілюзією й реальністю. Тому саме побудова „текст у тексті” є настільки специфічною для ХХ ст., хоча в принципі вона використовувалася доволі широко в культурах типу бароко” [434, с. 308]. До наукового дискурсу в дисертації свідомо залучено досвід теорії інтертекстуальності, хоча, здавалося б, власне типологічний аспект роботи суперечить такій практиці. Проте, дискусійний характер самого предмета дослідження увиразнюється й набуває нових граней через висвітлення з позицій як історичної поетики й теорії новели, так і семіотичної й інтертекстуальної практики. Відповідно до цих підходів текст сприймається як простір, складений із кодів, що відсилають до різних культурних джерел. Водночас текстуальна гра не зводиться до нескінченного пошуку генези цитацій, а функціонує в діалогічному просторі. Таким чином, інтертекстуальність як семіотичний простір відокремлено від конкретних вербалізованих контактів на рівні внутрішніх текстових зв’язків, тобто, за Н. Фатєєвою, увиразнюється погляд на конструкції „текст у тексті”.

Продуктивними є висновки Н. Тишуніної щодо відмінностей між інтертекстуальністю й інтермедіальністю. Поняття інтермедіальності увійшло до теоретичного обігу філософії, філології й мистецтвознавства в останнє десятиліття ХХ ст. разом із категоріями інтертекстуальності та взаємодії мистецтв. У цьому ракурсі літературознавець аналізує не цитації, а кореляцію текстів. Згідно з твердженням дослідниці, інтермедіальність (термін О. Ганзен-Льве) – це наявність у художньому тексті образних структур, що містять інформацію про інший вид мистецтва [500, с. 16 – 17]. Інтермедіальність постає як особлива форма діалогу культур засобами взаємодії художніх референцій (образів і стилістичних прийомів, які мають знаковий характер для певної епохи). Отже, інтермедіальність – це не тільки спосіб організації мистецького тексту, але й, за переконанням Н. Тишуніної, специфічна методологія аналізу як окремого художнього твору, так і

художньої культури загалом [501]. У вузькому розумінні під інтермедіальністю розуміється особливий тип внутрішніх текстових зв'язків у художньому творі, заснований на взаємозв'язках мови різних видів мистецтв. „У ширшому сенсі, – пише Н. Тишуніна, – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої „метамови” культури” [500, с. 17].

М. Липовецький на основі праць зарубіжних дослідників виокремлює основні ознаки прозового метатексту. Головною прикметою метапрози є тематизація процесу творчості, репрезентація автора-творця через текстового двійника в образі персонажа-письменника. Саме він, зазвичай, є автором твору, що постає об'єктом інтерпретації. „Дзеркальність” повісткування дає змогу співвідносити „текст у тексті” з рамковою оповіддю (паратекст Ж. Женетта). Зв'язки цих текстів супроводжуються коментарями щодо взаємопроникнення основного й елективного творів, текстової й позатекстової реальності. Особливого значення набуває активізація уваги читача як учасника творчої гри і процесу конструювання художніх образів (своєрідне „оголення прийому”). Послаблення міметичного мотивування спричинює просторово-часову свободу сюжетно-композиційної організації. М. Липовецький наводить висловлювання дослідниці Л. Хатчин, для якої метапроза – „проза про прозу, тобто проза, яка охоплює коментарі з приводу власної розповідної та (або) лінгвістичної ідентичності” [274, с. 46].

Читач стає співучасником своєрідної гри між текстами, кожен з яких претендує на достовірність і націлений на пошук меж між реальністю й ілюзією. Подібні інтенції спричинили поширення вставних новел у літературі ХХ ст., хоча „текст у тексті” був відомий в античному письменстві, бароковій і ренесансній культурі. Б. Томашевський наголошував: „Так зване „оголення прийому”, тобто застосування його без традиційного мотивування, що його супроводжує, пов'язане з презентацією літератури в літературі, сцени на сцені” [509, с. 179]. Отже, виявом такого вживлення одного зображення у простір іншого є показ сцен кінозйомок у кінофільмі, розігрування п'єси в

структурі драматичного твору („Гамлет” В. Шекспіра, „Паливода XVIII століття” І. Карпенка-Карого, „Дійство про велику людину” І. Костецького тощо).

Функціонування прийому „роман у романі” характеризує поетику „Рукопису, знайденого в Сарагосі” Я. Потоцького. В українській літературі відомий „Винайдений рукопис про руський край” Л. Мартовича. Хрестоматійним прикладом тексту про текст є роман М. Булгакова „Майстер і Маргарита”. Драма Л. Піранделло „Шість персонажів у пошуках автора” заклала підвалини модерного психологічного театру в Італії на початку ХХ ст. Роман В. Набокова „Блідий вогонь” складається з поеми загиблого автора Джона Шейда. Твори, написані персонажами Я. Голосовкера, М. Йогансена, Б. Тенети, Я. Качури, О. Досвітнього згадувалися в контексті проблематики другого розділу дисертації. Інкорпорований метатекст може поставати фікцією, авторською містифікацією, як-то вірші „вченого доктора Леонардо” з відомого роману М. Йогансена; „спалений роман” з твору Я. Голосовкера „Засекречений роман”. Наприклад, у романі сербського письменника І. Андрича „Шлях Алі Джержелеза”, детально проаналізованому П. Рудяковим [436], перед уведенням у текст персонажа, який має стати головним героєм, автор-оповідач подає розлогі коментарі. Автор пропонує розповідь про знайдений документ, об’єднуючи в єдиний текст три відносно автономні частин.

Звісно, типологічний ряд текстів значно ширший за традиційно подані в літературознавчих довідниках приклади. Тільки за умов зіставлення різних творів унаочнюється типологічна спорідненість явищ, оригінальність композиційних прийомів як формотворчих чинників і маркерів змістових домінант. Науковець Д. Сегал вважає такі твори внутрішнім текстовим виявом процесу самосвідомості літератури, парадигмою світотворчості в межах тексту [443, с. 50]. За спостереженням дослідника, низка творів російських митців 20-х років ХХ ст. містить включені тексти, про які йдеться в основній оповіді. Д. Сегал зупиняється на „Поемі без героя” А. Ахматової,

„Єгипетській марці” О. Мандельштама, „Трудах і днях Свистунова” К. Вагинова та інших творах [443, с. 50 – 155]. Г. Прусенко розглядає особливості метапрози в романі Андрія Белого „Записки дивака” [413, с. 465 – 469].

Повість Н. Бічуї „Біла вілла” присвячена роботі художника Івана Труша над портретом Лесі Українки в останні роки її життя. Творіння живописного полотна переплітається з історією народження тексту самої Лесі Українки й виводить читача на осмислення загальних проблем мистецтва. „Хотілося також затримати почуття нерозривного зв’язку із зображенням, не дозволити йому віддалитись, зробитися надміру самостійним, існувати окремо – від цього художник збіднів би, полишений сам на сам із власною буденністю і звичайністю хто знає як довго – аж до нової мислі, до нового спалаху в роботі. Водночас він також радів, що врешті вивільнився від задуму, від ідеї образу, котра досі жила в ньому, настирливо і постійно вимагаючи свого реального, майже фізичного виявлення”, – пише авторка [47, с. 3]. Прийом сюжетно-композиційного обрамлення в повісті увиразнює текст про творчість, що постає на перетині досягнення мистецьких пошуків не тільки портретиста, а й письменниці: „Закінчивши роботу, художник довго не відважувався поглянути на зроблене як сторонній, щоб оцінити витвір, бо зроблене стало частиною його самого” [47, с. 32]. На ролі обрамлення в повісті наголошує й А. Ткаченко, який зупинився на композиційній специфіці твору. „Письменниця вводить законспектований Лесиною матір’ю Оленою Пчілкою з вуст дочки фрагмент ненаписаного твору. Побудований на матеріалі давньоєгипетської історії, цей твір, подібно до інших, завершених, мав порушувати проблеми етнокультурної пам’яті, зокрема й таку, як нищення християнськими священиками-ортодоксами „язичницьких” папірусів”, – зауважує літературознавець [502, с. 186]. Дослідник звертає увагу на те, що позичений вставний епізод перетворюється вже на написану то верлібром, то прозою драматичну версію переховування двома дітьми давніх папірусів. „Сюди вклинюється ще один вставний епізод,

– наголошує А. Ткаченко, – тема Художника і Юди, теж з Лесі Українки, але осмислювана Бічуєю через візію процесу творчості художника Івана Труша. Згодом знову виринає продовження з дітьми і папірусом – цього разу вони переносяться в часопросторі й стають звичайними львівськими школярами” [502, с. 186]. Загалом тема творчості – одна з провідних у художньому доробку Н. Бічуї. У повісті „Повінь” історія взаємин юної журналістки Марини з археологом Денисом переплітається з журналістськими нотатками й щоденниковими записами дівчини. Повісті „Репетиція” і „Бенефіс” містять вкраплення драматичних діалогів. Інтриги, суперечки, непорозуміння за лаштунками храму Мельпомени поступаються перед історією акторки, що переживає золоту пору творчої та життєвої зрілості: „Яка різниця – день народження, бенефіс... Вона готова до цієї події. Без репетиції готова” [47, с. 394].

Зображення автора через текстового двійника в образі персонажа-митця притаманні поезиці Р. Іваничука. („Манускрипт з вулиці Руської”, „Через перевал”, „Шрами на скалі” та ін.). Зокрема, оповідач роману „Шрами на скалі” планує подати власну літературну версію історичних подій часів Данила Галицького. За твердженням автора, задум написати твір про князя Данила й співця Митусу народився в творчій уяві І. Франка. Такою є сюжетна мотивація творення біографічного тексту, присвяченого останньому року життя письменника: „Здогадка з часом стала моєю ідеєю-фікс, бо й справді: тема Захара Беркута потребувала свого розвитку; засвідчує це примітка про Данила Галицького, зроблена в повісті Франком на вимогу видавця Омеляна Патрицького. Чи не задумував письменник у новому творі перейти від ідеї первісної демократичної громади до ідеї необхідності суворой централізації держави в час смертельної загрози?” [206, с. 222].

Головний герой роману Аркадія й Бориса Стругацьких „Кульгава доля” письменник Фелікс Сорокін – автор численних оповідань патріотичної тематики й злободенних нарисів – дозволяє собі бути справжнім лише наодинці зі своїм творінням – „Синьою текою” – умовною назвою повісті

„Гидкі лебеді”. Рукописи з „Синьої теки”, хоч і не претендували на оприлюднення, але чарували автора можливістю витворення окремого світу та його мешканців: „І невимовну насолоду приносило мені керувати їхніми долями, приводити в зіткнення одного з одним і з похмурими дивами, у які вони в мене виявилися вплутаними” [477, с. 308]. Г. Іванюта наголошує, що Сорокін ніби включений у дві симетричні ізоморфні системи відношень. На композиційному рівні цей ізоморфізм знаходить відображення у відзначеній структурі „тексту в тексті” [201, с. 114]. Попри позірну хаотичність, матеріал відзначається своєрідним упорядкуванням: усі загадкові ситуації, які Сорокін осмислює як втручання „кульгавої долі”, зазвичай „мають корелят у системі допоміжних інтекстів, котрі на відміну від „Синьої Теки” документують творчу лабораторію Сорокіна (плани, начерки тощо)” [201, с. 113 – 114]. У романі братів Стругацьких „зберігає свої моделюючі властивості” оповідна структура „Майстра і Маргарити” М. Булгакова. Найвиразнішим „сигналом”, за зауваженням Г. Іванюти, є поява в номенклатурі дійових осіб Булгакова й читання ним Сорокіну ненаписаного фрагменту „Синьої Теки” [201, с. 114].

Романом про своєрідність письменницького слова є твір С. Процюка „Жертвопринесення”. Концепція творчості, яка близька авторові роману, сформульована так: „І вкотре твій ангел-охоронець пропонує порятунок нестримним приступом поезотворення, виверженням вулкану слів, що дрімало, у твоєму мозку, який покликаний бути не резервуаром істеричної захопленості, а лише метафоричним двигуном. Не реактором почуттів тобі бути, а креатором! І не лежати, як засмерджений відходами життєдіяльності мішок, а горіти в метафізичній плавильній печі вічного самооновлення” [412, с. 191]. „Словоілюзіоністом” Максимом Іщенком за три тижні створено рукопис „Сутінки ідеологій”, але цей текст був „надто вразливим і беззахисним, наче новороджений, щоб до нього торкалися чужі руки й очі” [412, с. 191]. Варто згадати відоме висловлювання Х. Ортеги-і-Гасета: „Поет починається там, де закінчується людина. Людині випадає прожити своє людське життя, поетові – вигадувати те, чого не існує. Саме в цьому

виправдання професії поета. Поет розширює світ, додаючи до його реальності континенти своєї уяви” [353, с. 150]. Творчість Максима Іщенка подається в романі через читацьку рецепцію: вона надто складна для сприйняття. „Наче для якоїсь рівноваги – вставні новели із життя (галицького). Але головне, звісно, – все ті труднощі – і не так із рецепцією поезії, як труднощі екзистенційні („довкола дика екзистенційна пустка”), що закінчується трагедією”, – пише В. Герасим’юк [97, с. 203]. Спочатку вставні новели постають ретроспективно, у спогадах Максима, увиразнюючи його психологічний стан, контрастуючи з декларованим поетом збайдужіло-цинічним ставленням до жіноцтва. У першій новелі йдеться про самогубство вчительки зі Східної України через неприйняття громадою її кохання з молодшим на 10 років учнем. Усі вставні новели виділені в тексті роману курсивом, як і численні інтертекстуальні вкраплення з творів класиків та новітніх авторів: „Немає кохання чи я невдатний любити нікого, окрім поезії? Чомусь невідчепно згадувалася одна із дивовижних історій, розказаних Максимові львівським поетом...

Це діялося в післявоєнний час в одному із західноукраїнських сіл” [412, с. 37]. Новела побудована на розгортанні типового сюжетного мотиву фатального кохання, самогубства одного закоханого й скаліченого життя іншого. У романі вона міститься перед розділом, який передає міркування героя щодо жертвності, смутку за Божим у Слові. „Треба йти за власною інтуїцією, шепотів після відвідин церкви Максим, і брати приклад з великих старців-схиігуменів. Треба вірити в релігію поезії. І нехай в тебе не буде читачів (десяток набереться завжди), це не повинно турбувати. Бо турбота про читача – крок до деградації, світської метушні, якою ти так нездарно проймаєшся” [412, с. 46]. У подальшому розвитку сюжету епізод зустрічі Максима зі студенткою Марією, дівчиною з очима „чи то лані, чи то антилопи” [412, с. 55], розширює власне метатекстуальний план роману відповідно до емоційно-змістовної домінанти вставної новели. Друга й третя вставні життєві історії повістують про нерівний шлюб, спокусу, зраду,

окреслюють перспективу взаємин Максима з Марією. Три варіанти фінальних сцен – це радше не розв’язки сюжету, а післяісторії, адже розв’язка повторюється тричі в усіх версіях: „Книжка написана, внутрішній траур за Марією пережито”. Поет В. Герасим’юк звертає увагу на те, що „власне, є три варіанти фіналу, і хоч фактично Іщенко гине в першому, трагічні, повторюю, всі три. Бо у всіх трьох фактично гине поет, навіть в „еміграційному” [412, с. 203].

Послуговуючись музикознавчою термінологією, залученою до аналізу прози дослідницею Н. Пахсар’ян, констатуємо: якщо В. Даниленко в романі „Кохання в стилі українського бароко” подає новели за принципом барокового контрапункту, то С. Процюк у „Жертвопринесенні” поєднує вставні новели й пропонує три фінальні варіанти „за принципом канону (в якому схожі голоси, вступаючи один за одним, повторюють одну мелодію)” [370, с. 144]. Фінальне розімкнення структури роману на три варіативні ситуації подальшого розгортання подій суголосне не стільки популярній постмодерній стратегії множинності інтерпретацій, скільки передає авторські інтенції, покликані ставленням самого письменника до проблем творчості в психоаналітичних і духовно-екзистенційних вимірах, що підтверджують інші роботи С. Процюка, зокрема його книжка есеїстики „Аналіз крові”, сповнена трансгресивних метафор.

Поширений мотив знайденого рукопису є структуротвірним у низці зразків постмодерної епіки, наприклад, у романі М. Павича „Скринька для писання”. „Уміст скриньки, – пише А. Татаренко, – є змістом роману: фабулу утворено поєднанням текстових фрагментів різного наративного типу (сорок вісім листівок, плівка з автовідповідача, електронний лист, сторінки з неназваної книжки, у якій читач пізнає оповідання М. Павича „Корсет” тощо). Замість розповіді про предмети зі скриньки автор пропонує транспонування в оповідь „готових”, окремих текстів” [490, с. 361].

У романі відомого турецького письменника, лауреата Нобелівської премії О. Памука „Біла фортеця” прийом рукопису, знайденого „на дні

запорошеної скрині” в 1982 році, дає змогу художньо увиразнити протистояння та близькість Заходу та Сходу. Фарук Дарвиноглу вивчає записи італійця, який у далекому XVII столітті потрапив у полон і виявився неймовірно схожим на свого хазяїна-турка. „Мені здається, що найбільшою хворобою сьогодення є спроба відшукати зв’язок між усім. Я теж в обіймах цієї хвороби, тому і друкую твір” [364, с. 8].

Отже, „текст у тексті” сприймається літературознавцями як своєрідна гіперриторична конструкція, притаманна розповідним текстам. Іманентною ознакою цієї побудови є те, що основний текст спрямований на опис або написання іншого, що й визначає зміст усього твору. Роль вставної новели переважно відіграє розповідь персонажа, історія пошуку та відкриття певних документів, написання художнього твору чи наукового трактату, своєрідний щоденник літературного досвіду. Сучасна художня практика демонструє перетворення тексту на художнє ціле у свідомості реципієнта, множинність, багатошаровість коментарів і розгалуження приміток до містифікованого твору. Наприклад, за умов значного обсягу текст роману Д. Галковського „Нескінченний глухий кут” („Бесконечный тупик”) ділиться на фрагменти, які створюють, за спостереженням В. Руднева, неповторний образ світу-лабіринту, з якого немає виходу, звідси й назва твору [434, с. 311]. Роман Д. Галковського – промовистий приклад трансформації метатексту в нелінійній моделі письма, актуалізованій у світлі світоглядних пошуків культури постмодернізму.

3.2 Літературні фрактали в смисловому просторі постмодернізму

Чинник фрагментарності в трактуванні картини світу не був винаходом постмодерної свідомості. Ірина й Сергій Жеребкіни наголошують, що в німецькій літературі порубіжжя XVIII – XIX ст. фрагмент постає

ідеалом форми філософського й художнього тексту. При розробці концепції фрагментарної прози романтики наголошували на необхідності замкненості, завершеності структури фрагментів як малих оповідних форм [173, с. 13]. „У німецькій філософії цього періоду, – зазначають дослідники, – формою, що ідеально поєднує у своїй структурі елементи гетерогенності й художньої завершеності, вважалася драма, котру Шеллінг і Гегель у своїх естетичних творах розглядали, як „найвищу форму мистецтва” і вираз „останнього синтезу об’єктивного й суб’єктивного” [173, с. 13]. „Але частини (мова йде не про елементи, оскільки вони <...> – не частини, а сутність самої матерії) можуть бути розрізнені тільки за формою і образом”, – писав Ф. В. Шеллінг [586, с. 140]. В естетичній концепції Ф. Шлегеля фрагмент, ніби маленький витвір мистецтва, повинен суцільно відокремлюватися від навколишнього світу і замикатися в собі, уподібнюючись до їжака [594, т.1, с. 300]. Філософ наголошував, що чимало творів давнини дійшло до нас як фрагменти, але багато творів нового часу – фрагменти з самого початку [594, т.1, с. 290]. Фрагментарність притаманна творам різних жанрових структур: „Діалог – це ланцюг або вінок фрагментів. Листування – діалог більшого масштабу, а мемуари – це система фрагментів” [594, т.1, с. 293].

Принцип „текст у тексті”, постає провідною рисою монтажної стилістики. В. Костюк відзначає, що „...уламок, вирваний зі своїх зв’язків, механічно вноситься в інший смисловий простір, де може виконувати ряд функцій: відіграє роль смислового каталізатора, змінює характер смислу, може залишатися непоміченим тощо” [247, с. 14]. Дослідник наголошує: „Найбільш відверті літературні спроби наслідувати поетику кінематографу склали явище „монтажного роману”, який розглядається переважно в русі авангардної течії” [247, с. 14]. Теоретиками фрагментаризму виступили відомі мислителі Т. Адорно й В. Бенямін. За твердженням В. Костюка, модерністичний фрагмент став наступним після романтизму етапом „побутування жанру” [247, с. 15].

„Реальний ефект використання категорій „структура” й „елементи” в літературознавстві, – пише М. Сапаров, – залежить від того, як саме, з яких світоглядних, філософських позицій витлумачуються ці категорії, компонентами якої теоретичної системи вони виступають” [441, с. 179]. Дослідник наголошує на функціональному розумінні структури як процесу, а не статичної сукупності окремих компонентів, оскільки структура будь-якого художнього твору являє собою процес, у якому елементи цілого не тільки взаємодіють, а й перетікають одне в одного. „Але, – наголошує літературознавець, – це не статичний стан злиття, а постійне зрощення” [441, с. 197]. Утілення в структурі діалектики форми і змісту спричинює міркування дослідника, важливі для розуміння поетики фрагментів. За переконанням ученого, поняття структури вужче за поняття форми, оскільки виражає лише один аспект останньої – внутрішню організацію, закономірність взаємозв’язку компонентів далеко не будь-якого предмета, а тільки цілісної системи. Акцентуючи на семантичних відмінностях між поняттями цілого й цілісного, учений узагальнює поширені в XIX – XX ст. філософсько-естетичні підходи до цієї проблеми й пропонує власну проекцію цих категорій на аналіз твору мистецтва. За його твердженням, якщо матеріальний об’єкт, носій художнього твору має ознаки цілого, то власне твір позначений цілісністю, відповідно його структура є структурою цілісності [441, с. 183].

I. Козлик говорить про загальну інтегрованість сучасного наукового пізнання, яка спростовує негативні конотації щодо інтенсивного запозичення теорією літератури окремих категорій і концептуальних положень з інших наук. „Питання тут полягає в тому, – наголошує літературознавець, – як відбувається це запозичення – механічно-ілюстративно чи адаптаційно, іншими словами, з втратою власного предмета дослідження й розчиненні його в предметі іншої науки-донора, чи, навпаки, з відкриттям нових своїх можливостей шляхом концептуальної специфікації запозиченого в межах особливостей предмета власної наукової сфери” [236, с. 6]. Отже, йдеться не

про кризові явища й ознаки занепаду теоретико-літературного категоріального інструментарію, не про свідчення неспроможності філологів обходитися власними силами. Залучення досвіду природничих та точних наук до гуманітарних студій є не ситуативно вмотивованим, а актуальним, адже розвиток міждисциплінарних досліджень, потреба кристалізації універсальної методології на тлі плюральності й теоретичного еkleктизму – ознака сучасного наукового дискурсу.

Проекції фрагментарності буття на різні вияви існування й діяльності людини продовжують привертати увагу філософів і культурологів, фізиків і математиків, літературознавців і лінгвістів. Лауреат Нобелівської премії з хімії І. Пригожин так окреслив параметри картини світу: „Сучасна західна цивілізація досягла незвичних висот у мистецтві роз’єднання цілого на частини, а саме в розкладі на найдрібніші компоненти. <...> Забуваємо зібрати відокремлені частини в те єдине ціле, яке вони колись склали” [404, с. 11]. Увага науковців до структурних частин знайшла практичне втілення в царині прикладної математики, яка активно оперує поняттям „фрактал”. Латинське дієслово *frangere* (ламати) і прикметник *fractus* (дробовий) указують на те, що складається з частин, фрагментів [253, с. 11]. Дослідники визначають фрактали як структури, котрі, певною мірою, уподібнені цілому. У роботах цієї тематики науковці апелюють до поглядів ученого Б. Мандельброта, за якими визначальними рисами фракталів є самоподібність і дробова розміреність. На межі XIX – XX ст. фрактали взагалі вважалися певною патологією, що не може зацікавити справжніх науковців. Сучасні дослідники звертають увагу на фрактальну природу предметів і явищ із різних галузей знань. Кореляція понять „фрагмент” і „фрактал” визначила рух думки у відомій роботі Ж. Бодріяра „Паролі. Від фрагмента до фрагмента” [51]. Р. Кроновер у праці „Фрактали і хаос у динамічних системах” розглядає такі відомі фрактали, як сніжинка Коха, килим Серпинського, класична множина Кантора й наголошує, що ставлення до фрактальної геометрії в академічному світі змінилося завдяки зусиллям

Б. Мандельброта [253, с. 12]. Р. Кроновер пише, що цей принцип застосовується для моделювання структури рослин, побудови бронхів і легенів, відображення схеми роботи нирок, системи кровообігу тощо. Наприклад, килим Серпинського – це колаж із трьох копій, зменшених удвічі. „Цікаво відзначити припущення Леонардо да Вінчі, – наголошує дослідник, – що всі гілки дерева на певній висоті, складені разом, дорівнюють товщиною стовбурові (нижче їхнього рівня)” [253, с. 15]. Таким чином, йдеться про моделювання крони дерева у вигляді фрактальної поверхні. Універсальність цієї категорії, зв'язок наукового осмислення з теорією хаосу свідчить її про міждисциплінарний статус і актуальність у межах „деревинної” і „кореневої” парадигм. Поступово поняття фрактал входить в обіг культурологів, соціологів, лінгвістів, а також літературознавців. У контексті цієї теорії про літературні тексти говорить російський філолог Т. Бонч-Осмоловська [59]. Авторка зосереджується переважно на поезії, проте фрактальний характер мають і новелістичні включення, побудовані на сюжетних мотивах, які у своїй повторюваності творять цілісну структуру з окремих текстових фрагментів. Риси текстуальних фракталів визначаються відповідно до співвідношення структурних частин, а також особливостей рецепції. По-перше, фрактальна частина подібна до цілого (в ідеалі це уподібнення послідовно розповсюджується на нескінченність, хоча ніхто ніколи не бачив справді нескінченної послідовності фрактальних ітерацій (повторень)). По-друге, сприйняття відбувається „послідовно за вкладеними рівнями” [59].

Органічною інтеграцією цих актуальних наукових ідей у мистецький простір є проза О. Памука. У малюнку сніжинки кодує таємниці свого художнього світу поет Ка з роману „Сніг”. Саме співмірність і, водночас, унікальність сніжинки постає й метонімічним означником щедрої на асоціації назви, і ключем для розкриття змісту інтертексту – рукописного зеленого зошита: „Із книжок, прочитаних після подорожі в Карс, Ка дізнався, що час, за який сніжинка з шістьма відгалуженнями у формі зірочки падає на

землю після кристалізації в небі, втрачає свою конфігурацію і зникає, становить приблизно вісім-десять секунд, а на утворення її форми, окрім вітру, температури та висоти хмар, впливають ще багато інших нерозгаданих чинників – так він відчув, що між сніжинками й людьми існує взаємозв'язок. Поезію „Я, Ка” він написав у карській бібліотеці, думаючи про сніжинку, а згодом Ка вирішить, що та сама сніжинка лежить у серці його збірки „Сніг” [365, с. 418 – 419].

Сценки театральних вистав у романі завершуються найбільш підготовленою імпровізацією – реальним убивством. Звернімося до тексту: „Сунай виглядає багатим просвітленим правителем, який, проте, не цурається бідного народу: танцює, жартує з ним, веде наукові суперечки про сенс життя і навіть розігрує сцени з Шекспіра, Віктора Гюго та Брехта – своєрідна вистава у виставі. Окрім того, і так хаотичний спектакль розпорошували вставлені в нього повчальні сценки на тему міського транспорту, застільного етикету, характерних рис турків і мусульман, яких ті не можуть позбутися, славної Французької революції, користі куховарства, презервативів і раки, танцю живота у виконанні багатих повій, шампунів і косметики, розбавлених підфарбованою водою” [365, с. 435 – 436]. Через постріл акторки Кадіфе в партнера по сцені – зірку театального мистецтва Суная з зарядженої зброї, його смерть під час гри „...цілий Карс відчув, що події у виставі були відображені аж занадто реалістично” [365, с. 450].

У фіналі дійства підкреслено схрещується реальність і штучна гра ілюзій: „Двоє солдатів, біжучи назустріч одне одному комічними смішними кроками, затягли завісу на сцені” [365, с. 450]. Г. Рог розглядає романи О. Памука 80 – 90-х років „Мене називають Червоний”, „Пан Джевдет та його сини”, „Чорна книга”, „Нове життя”, зосереджуючи увагу на інтертекстуальному дискурсі прози письменника, зокрема, на таких її виявах, як функціонування традиційних коранічних, історичних і літературних алюзій, інтертекстуальних ремінісценцій (образ літератури в літературі), пародійності як інтертекстуальній грі [421; 422]. У романі „Сніг” одним із

художніх вимірів постає вимір метатекстуальності. Керуючись такою логікою, герой розташовує на уявній сніжинці вірші „Рай”, „Шахи”, „Коробка шоколаду” та інші, відтворюючи її форму „на основі ілюстрацій та описів із книжок; всі свої карські вірші він розмістив на цій сніжинці. На ній він позначив як структуру нової поетичної збірки, так і всі ті речі, що робили його самим собою, себто Ка. В кожній людині повинна бути сніжинка, яка слугує картою цілого життя” [365, с. 419].

Автокоментування фрактальної природи віршів через вектори смислу, пам’яті й уяви – це своєрідний спосіб ідентифікації митця в сучасному світі. „Гілки сніжинки: Пам’ять, Уяву та Смисл, де й були розташовані його вірші, – пише О. Памук, – Ка запозичив для неї з дерева Бекона, за допомогою якого той класифікував людські знання, але і сам Ка, коментуючи свої карські поезії, багато й подовгу розмірковуватиме над значенням кожної точки на відгалуженнях снігової зірочки” [365, с. 419].

Модель сніжинки, графічний малюнок якої, а також таблиці віршів розміщено в романі, набуває екзистенційної інтерпретації: „Як стверджує Ка, аналізуючи власну сніжинку, можна легко довести, які власне різні, дивні й незрозумілі такі схожі здалека люди. Отож сторінки зошитів Ка рясніють нотатками про структуру його поетичної збірки та власної снігової зірочки (Що означає точка на лінії Уяви, якою позначений вірш „Коробка шоколаду”? Як вплинула на форму зірочки поезія „Все людство й зорі”?), та я не розповідатиму про них більше, ніж того вимагає наш роман” [365, с. 419 – 420].

Отже, для героя роману й оповідача своя сніжинка – це своєрідна дорожня карта митця як симулякр відкритої й незнаної ним території. Таке розуміння органічно вписується в запропоновану філософами Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі парадигму ризому, адже „складові концепту не бувають ані постійними, ані перемінними, а всього лиш варіаціями, впорядкованими за суміжністю” [142, с. 31].

Цікаво простежити, як художньо трансформується принцип фрактальної цілісності окремих елементів у постмодерній моделі мислення на прикладі алфавітних конструктів.

Семантично грецька лексема *stoicheion* пов'язана з розумінням літери як несамостійної складової певної цілісності, „лінії”. Пізніше це слово вживалося щодо основи, стихії та елемента, „тобто, метафорично, як те, з чого треба починати, аби дістатися цієї зв'язної цілісності” [48, с. 59 – 60]. За твердженням Г. Блюменберга, спроби відтворити античне трактування довкілля як космосу через реабілітацію метафори книги природи в сучасному письменстві постає не „тільки анахронізмом, що зазнає катастрофи у змаганнях з поняттями історії й історичності, а й герменевтичним непорозумінням” [48, с. 60]. Метафора літер хоча й „унаочнює дедуктивний метод атомістичної теорії, але аж ніяк не може стати її обґрунтуванням”, а в її синтетичному аспекті виявляється особливо плідною для структурованих естетичних текстових утворень, наприклад, „Іліади” та „Одиссеї” Гомера чи „Анналів” Еннія [48, с. 63]. У контексті можливостей астрологічного прочитання небесних знаків і міркувань на тему фатуму розгортається мотив літер у філософській концепції Плотіна [48, с. 65]. „Майже зухвало відкинувши традиційну метафору книги на користь безпосередності Божого голосу та Божого наказу, – продовжує Г. Блюменберг, – Кант дивним чином повертається назад до книги, причому до священної книги, до старозаповітної книги Йова” [48, с. 253].

У давній українській літературі було відомо кілька збірок основних правил досягнення душевного спокою: „Алфавіт духовний” Д. Туптала, „Алфавіт духовний інокам і мирським” І. Копинського, „Розмова, названа Алфавіт, або Буквар миру” Г. Сковороди. Цей твір відзначається глибинними спробами осягнення мікрокосму й світу символів, осмисленням сродної праці й самопізнання як умов досягнення стану „веселія серця” [454, с. 413 – 463]. Почасти розуміння алфавітної цілісності й метафорики літер набувало власне езотеричного змісту. Наприклад, над символікою єврейського алфавіту

грунтовно працювали прихильники кабалістичного вчення. Подальший розвиток філософської думки увиразнив цю проблему й спричинив її актуальність і новизну. „Природа, хоча й є книгою, але книгою, написаною ієрогліфами, шифрами, математичними формулами, – вона втілює парадокс книги, що приховує себе від читача”, – пише Г. Блюменберг [48, с. 253].

Н. Беляєва нагадує, що прийом каталогізації відомий ще з часів античності, адже його знаходимо в „Іліаді” Гомера, тоді як у бароковому мистецтві він став основою композиції [37, с. 30]. Оригінальні версії текстів-абеток, текстів-каталогів пропонують новелістичні конструкти сучасної епіки М. Павича, О. Сивуна, Т. Толстой, Т. Прохаська, Ю. Винничука, Т. Малярчук. Передусім звернімо увагу на концептуальні положення відомих філософів кінця ХХ ст., зокрема, ідеї Ж. Дельоза. Під назвою „Алфавіт” впорядковано інтерв’ю-бесіди між Ж. Дельозом і К. Парне, підготовлені П.-А. Бутаном для телевізійного щотижневика „Метрополіс” на французько-німецькому каналі „Арте”. Двадцять чотири літери за аналогією до концептів-домінант на потрактування сучасного світу й людини в ньому – класичний приклад мистецько-філософської реалізації нелінійної моделі побудови філософського тексту: Animal (Тварина), Boisson (Випивка), Culture (Культура), Desir (Бажання), Enfance (Дитинство), Fidelite (Відданість), Gauche (Лівий), Histoire de la philosophie (Історія філософії), Idee (Ідея), Joie (Радість), Kant (Кант), Litterature (Література), Maladie (Хвороба), Neurologie (Неврологія), Opera (Опера), Professeur (Професор), Question (Питання), Resistance (Супротив), Style (Стиль), Tennis (Теніс), Un (Єдине), Voyage (Подорож), Wittgenstein (Вітгенштейн), Zigzag (Зигзаг) [139]. Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі наполягають на тому, що „...концепт не має ані констант, ані перемінних, відтак, неможливо розрізнити ані змінюваних видів для певного постійного роду, ані постійного виду для певних змінюваних індивідів” [142, с. 31]. „Вони процесуальні, – наголошують мислителі, – модулярні. Концепт того чи того птаха – це не його рід чи вид, а композиція положень, забарвлення й співу; це щось нерозрізняване; не так синестезія, як

синейдезія. Концепт – це гетерогенеза, тобто впорядкування складових за зонами суміжності” [142, с. 31]. Таке впорядкування в межах рекламного дискурсу пропонує один із текстів сьогодення – „Brand” молодого російського літератора Олега Сивуна, надрукований 2008 року в „Новом мире”, за авторською дефініцією, „поп-арт роман”. Специфічна стадія авторефлексивності в романі вже висвітлена в розвідці Н. Беляєвої „Самосвідомість російського постмодернізму: поп-арт роман Олега Сивуна «Brand»” [37, с. 28 – 36]. Розгортання літературного тексту в рекламно-медійній дискурсивній практиці, звісно, не є винаходом О. Сивуна. Досить згадати загальновідомі романи Ф. Бегбедера „99 франків” і В. Пелєвіна „Generation П”, однак інноваційним у романі „Brand” сприймається перетворення рекламного матеріалу з прийому на сюжетну конструкцію, унаслідок чого новонароджений текст стає важливішим за матеріал. „Brand” складається з 26 розділів-назв популярних комерційних проектів та імен, каталогізованих відповідно до англійського алфавіту: „1. Andy Warhol”, „2. Barbie”, „3. Coca-Cola”, „4. Dolce & Cabbana”, „5. Esquire”, „6. Ford”, „7. Google”, „8. Home Vox Office”, „9. IKEA”, „10. Jameson”, „11. Kodak”, „12. Lufthansa”, „13. McDonald’s”, „14. Nokia”, „15. Orbit”, „16. Putin”, „17. Quelle”, „18. Ray-Ba”, „19. Sony”, „20. Tour de France”, „21. USA”, „22. Visa”, „23. Wal-Mart”, „24. Xerox”, „25. Young & Rubicam”, „26. Zentropa”, причому 16 і 20 бренди („Putin” і „Tour de France” підсумовані мовчанням, що має графічні аналоги – „(((” і „....” відповідно [447]. Паратекстові елементи епіграфів із творів В. Беньяміна, Р. Барта, В. Берроуза, Ж. Бодріяра, М. Уельбека та інших, підсумкові рекламні слогани не тільки є виявом авторської рефлексії, а й переносять читацьку увагу на маргінальне текстуальне поле, що закономірно стає центральним, адже крізь призму цих концептів фрагментарно складається цілісна історія життя молодого людини. Безсумнівно, текст О. Сивуна належить до зразків нелінійної структури, але, звернімося й до інших версій алфавітів-каталогів, представлених у новелістичних романах. Н. Беляєва згадує відомий перфоманс Г. Брускіна

„Good-bye USSR” у контексті пошуків концептуалізму. Кожна з 33 глав роману Т. Толстой „Кись” названа літерою слов’янської абетки від „Аз” до „Жиці”. Цей текст асоціюється з дельозівською „літературою кореневища” навіть за формальними, понятійно-образними показниками. „Алфавітна форма організації тексту робить його схожим на послання зниклої цивілізації, зашифроване в певних символах”, – пише С. Шейко-Маленьких [585, с. 24]. На сплетінні азбуки з енциклопедією російського життя в романі „Кись” наголошує М. Липовецький. „При цьому в енциклопедизмі, – зауважує дослідник, – проступає азбучний примітив – так Бенедикт розставляє книги в бібліотеці свого тестя за смішним асоціативним принципом, який за ідеєю нічим не гірший і не кращий за принцип алфавітний і з тією ж мірою умовності імітує здатність охопити неосяжну строкатість всього і вся” [272]. Занурення в картотеку систематичного алфавітного каталогу представляє читачам не просто перелік бібліографічних карток, а сплетіння світу-тексту, в якому не залишилося нічого нечитаного, тобто невідомого („Усе це вже було, було, було, читав, читав, читав... Так що ж: усе прочитав. А тепер що читати? А завтра? А через рік?” [507, с. 230]; „Усе читав. Усе” [507, с. 231]).

„Лексикон інтимних міст” Ю. Андруховича та „33 герої укрліт” І. Славінської – оригінальні версії каталогізованих подорожніх нотаток та інтерв’ю.

„Дослідження досконалості” сербського письменника Сави Дам’янова, за спостереженням перекладача й літературознавця А. Татаренко, структурно поділене на п’ять частин, кожна з яких відповідає літері грецького алфавіту. „У „Дослідженні досконалості”, – зауважує вчена, – реалізовано принцип „ускладненої форми”, який характеризується поєднанням різних типів текстуальної презентації: складна система приміток, різні типи азбук, графічна схема, завданням якої є допомогти читачеві знайти вихід з текстуального лабіринту” [487, с. 238].

Своєрідними є взаємини сучасної людини з сакральним світом буквених знаків. „Ворогів у мене не так уже й багато, – зізнається персонаж у романі Ю. Іздрика „Воцтек”, – принаймні їх можна перелічити на пальцях руки. Якщо мати так багато пальців і так багато рук. Отож ворогів у мене рівно 32. Пом’янемо їх поіменно: А., Б., В., Г., Д., Е., Є., Ж., З., И., І., Ї., Й., К., Л., М., Н., О., П., Р., С., Т., У., Ф., Х., Ц., Ч., Ш., Щ., Ю., Я., Ђ. Або так: «а», «б», «в», «г», «д», «е», «є», «ж», «з», «и», «і», «ї», «й», «к», «л», «м», «н», «о», «п», «р», «с», «т», «у», «ф», «х», «ц», «ч», «ш», «щ», «ю», «я», «ђ». Навіть поодинці вони становлять грізну силу. А разом вони просто непереможні. Або так: «Н., Е., П., Е., Р., Е., М., О., Ж., Н., І.» Або врешті так: «н», «е», «п», «е», «р», «е», «м», «о», «ж», «н», «і» [209, с.130 – 131]. Фрагментарність, розщеплення на частки не оминає й молитовного звернення до Всевишнього, яке розпадається у „Воцтеку” на окремі літери [209, с.137].

У романі В. Єшкілева й О. Гуцуляка „Адепт” (1993) трактування метафізичної сутності знакової системи увиразнює космогонічну проблематику. Знак постає філософською категорією, яка підлягає переосмисленню. „Він зрозумів, що гра Знаками Суцього виявилася невдалою. Обрані, що свято вірили в Знаки, прорахувались. Вічність, котра мудріша за жерців усіх храмів Землі, стерла пліснявою Знаки, яким передбачалося безсмертя. Він відчув убогість Знаків болем серця, як закоханий відчуває зраду коханої істоти. І в присмерковому напіввидінні він побачив, як повз нього проходять у безодню легіони Знаків, сумних від свого безсилля» [168, с. 229]. У творі постає універсальний метонімічний означник хаосу й порядку, світла й темряви: „Літери грецькі, арабські, арамейські, іудейські, латинські йшли до чорного небесного провалля. Повзли, перебираючи променями, зірки, Трикутники, Свастики, крокували кутасті руни. А за ними линув сірий, чорний, червоний потік Знаків, зовсім химерних, зачинених і диких; і не було Числа тим приреченим витворам людським; і зорі Оріона дивувались їхньому могутньому безсиллю; і Ворог

радів тому походів, бо вмів обертати мудрість і дикість Знаків на користь собі” [168, с. 229 – 230]. Як відомо, у теософській концепції О. Блаватської літері надавалася роль небесного першообразу земних реалій. У сучасних версіях новелістичних текстів-абеток переважає втілення концептів постмодерної свідомості, умонастроїв сьогодення з його занепадом метаоповідей, змішуванням високого мистецтва й поп-культури.

Класикою постмодернізму вже став „Хозарський словник” М. Павича – художня містифікація, своєрідний псевдодокумент, структурований за аналогією до трьох енциклопедій, укладених на основі християнства, ісламу й іудаїзму. „Це відкрита книга, – зауважує автор, – яку можна закрити, а потім взятися дописувати її знову: маючи свого колишнього і теперішнього лексикографів, у майбутньому вона може зустріти нових авторів, продовжувачів і дописувачів” [357, с. 18]. Роман являє собою поєднання статей гіпотетичної (втраченої або вигаданої) праці з проблеми прийняття хозарами нової віри в IX ст. Сюжет твору перенесено в інтелектуальну площину, оскільки християнські тексти про хозар суперечать іудейським та ісламським джерелам і, таким чином, один текст заперечується іншими. А. Татаренко наголошує щодо „Енциклопедії мертвих” Д. Кіша: „Від хронологічно нанизаних оповідань про виростання головного героя, через „повість”, елементи якої багаторазово пов’язані темами, персонажами, мотивами, Кіш приходить до „енциклопедії”, яка дає читачеві свободу прочитання, будучи за структурою найскладнішим твором письменника, прикладом подвійної циклізації і творчого діалогу з традицією – не лише в сенсі кореспонденції з твором Гете, а й з усією історією літератури” [487, с. 110]. Героїня твору Д. Кіша, від імені якої ведеться оповідь, опинилася на ніч у швейцарській Королівській бібліотеці, кожен зал якої був присвячений одній літері: „Значить, думала я, оце і є та знаменита „Енциклопедія мертвих”! Я уявляла її собі якоюсь древньою книгою, „книгою старовинною”, чимось на зразок „Тибетської книги мертвих”, або „Кабали”, або Житій Святих, себто одним із тих езотеричних витворів людського духу,

яким можуть насолоджуватись лише пустельники, рабині і ченці” [227, с. 110]. Споглядаючи снігові вершини, зелені луки, квіти на деревах, чуючи дзвони сільської церкви, героїня поринає у світ свого батька, знаходить тут усе, що було з ним на землі, бо енциклопедія – „це спосіб, в який описані людські стосунки, зустрічі, краєвиди, ота ряснота деталей, з яких складається людське життя” [227, с. 110]. Але потрапити до неї можуть тільки ті люди, про яких не згадують інші енциклопедії. У творі Д. Кіша підноситься думка про унікальність кожної особистості й неповторність індивідуального життєвого шляху кожної людини.

Оригінальну версію енциклопедії емпіричного пізнання світу під назвою „Лексикон таємних знань” створив Т. Прохасько. Літературне життя сьогодення позначено множинністю модифікацій жанрових імен у практиці представників різних естетико-поетикальних парадигм. У давньоукраїнській літературі відома збірка під назвою „Фізіолог”, що охоплювала 49 оповідань, де особливості реальних і вигаданих птахів, тварин, рослин, мінералів потрактовано в символічно-алегоричному ракурсі. Збірник відомостей про природу, започаткований, очевидно, в II – III ст. н. е. „на підставі античних та азійських писемних пам’яток, поширений серед християн Близького Сходу, Візантії, середньовічної Європи” зберігся в списках на основі давньоболгарських перекладів із грецької пам’ятки [281, с. 531].

„*Bestium vocabulum*” („Слово про звірів”) – жанр алегорично-дидактичної прози, поширюваний на теренах середньовічної Європи IX – XIV ст. У поезії тексти бестіаріїв поєднувався з лапідаріями (історіями про символіку каміння) і гербаріями. Ю. Ковалів у „Літературознавчій енциклопедії” як приклади оновлення середньовічної традиції наводить твори таких авторів: Ж. Ренар „Природні історії”, Х. Беллок „Книга звірів поганої дитини”, Г. Аполлінер „Бестіарій, або Кортеж Орфея”, Ф. Блай „Великий бестіарій сучасної літератури”, В. Хлебніков „Звіринець”, Б.-І. Антонич „Зелена Євангелія”, Дж. Орвелл „Двір худоби”, Х. Л. Борхес „Книга про вигадані створіння”, Ю. Андрухович „Середньовічний

звіринець”, М. Кіяновська „Бестіарій”, „Риби і житіє” [280, с. 124]. У філософсько-літературній парадигмі екзистенціалізму адекватними формами вияву мотивів знеособлення людського існування, відчуття абсурду постають сюжетні схеми перетворень, художні аналогії та власне образи тваринного світу. Екзистенційні мотиви поєднання потойбіччя зі світом повсякденного животіння мають у мистецтві давні традиції. Окрім того, середньовічний принцип структурування енциклопедичних пам’яток, присвячених реальним і міфічним тваринам, поширився в літературних фентезі кінця ХХ ст., серед яких – „Бестіарій, або Рукопис, знайдений в Драконовій печері” А. Сапковського, „Фантастичний бестіарій” К. Буличова, „Фантастичні тварини та де їх шукати” Дж. Ролінг. Класичним прикладом сучасної рецепції традицій енциклопедизму є „Підручник із фантастичної зоології” Х. Л. Борхеса, пізніше перевиданий під назвою „Книга вигаданих істот”, де автор пропонує алфавітний перелік 72 істот, образи яких закріплені в міфологічній свідомості впродовж століть. Письменник класифікує постаті драконів, химер, двійників, фіксує, в якій формі їх уперше оприявила мистецька фантазія: у загадкових візіях, архітектурних деталях чи літературних текстах. В оповіданні „Аналітична мова Джона Вілкінса” письменник на основі китайської енциклопедії „Небесний центр добромисних знань” поділяє тварини на: „а) тих, які належать Імператору; б) набальзамованих; в) дресированих; г) сосунків; г) сирен, д) казкових, е) собак без прив’язі, є) включених до цієї класифікації; ж) тих, що бігають, мов навіжені; з) незчисленних; и) намальованих дуже тонким пензлем із верблюжої шерсті, і) інших, і) тих, які щойно розбили вазу; й) тих, які здаля скидаються на мух” [60, с. 444].

Генезу, еволюцію й модифікації звіриних мотивів доби трипільської культури, середньовіччя й епохи бароко простежує О. Сліпущко в праці „Давньоукраїнський бестіарій”, де зупиняється на розвитку цих мотивів у новій літературі. Українську версію каталогізованого бестіарію запропонував Ю. Винничук у „Книзі бестій” – своєрідній енциклопедії народних вірувань.

Звернімося до сучасних версій „bestium vocabulum”, своєрідних оповідей-каталогів, присвячених тваринам – „Саду спочилих котів” досвідченого турецького письменника Б. Карасу й „Звірослова” молоді української авторки Т. Малярчук. Ці твори відзначаються своєрідністю наративних ситуацій, множинністю риторичних стратегій, образами тварин, які постають змістовими домінантами.

„Звірослов” Т. Малярчук – це, певною мірою, сучасний аналог середньовічної енциклопедії, що містить десять „словникових статей”, названих, за академічною традицією, латинською мовою з українськими відповідниками. У збірці постає галерея персонажів, за якими закріпився штамп образів „маленьких людей”. Це й продавщиця рибного відділу Капітоліна з „*Gallus domesticus* (курка)”, яка переїхала до Києва, бо любить „Київські торти”, і дівчина Маша, яка працює в зоомагазині „Дружок” і марить нареченим („*Puma concolor* (пума)”), і „сіренька жіночка” Ельвіра Володимирівна з „*Canis lupus familiaris* (собака)”, і Іван Іванович, який обдумував власну смерть, допоки не збив своєю бетономішалкою Гальшку Гулевич з овочевого ринку („*Lepus europaeus* (заяць)”), пацієнтка Белла й лікарка психіатричної клініки Григорівна з „*Aurelia aurita* (медуза)”, які перебувають між снами й реальністю. „Звірослов” охоплює новели – психологічні (іноді психіатричні) студії, своєрідні портрети наших сучасників – самотніх, загублених у світі сьогодення. Іноді авторка не приховує іронічного ставлення до персонажів: „Маленьке боягузливе серце Вані наповнюється безмежною радістю. Я більше ніколи, думає він, я більше ніколи-ніколи не вмру” („*Lepus europaeus* (заяць)”) [300, с. 218]. Деякі персонажі Т. Малярчук не заслуговують і на іронію, формула якої, за словами Т. Манна, складається з критики й любові. У новелі „*Rattus norvegicus* (щур)” бабця Алевтина передає сусідці Тамарі Павлівні свою життєву мудрість: „Не бійтеся щура. Живіть з ним. Вивчіть його характер. Втріться йому в довіру. А потім, коли він вже перестане від вас ховатися, коли довіряться вам і втратить пильність – тоді завдайте смертельного удару.

У найнесподіваніший момент. Сподтишка. У спину. Як і годиться справжній жінці” [300, с.92].

„З мене всі сміються, – шепоче Фаня, але Психіатр точно її чує, – я посміховисько. Я свиня. – Пані, – долинає із сусідньої кімнати, – із свиней не сміються. Свиней їдять” („*Sus domestica* (свиня)”) [300, с. 172]. У більшості новел герої раптом усвідомлюють, що можуть відповідати за свої дії лише тоді, коли матимуть свободу вибору. Ці маленькі перемоги, не тільки незрозумілі для інших, а й іноді асоціальні й неадекватні, але такі важливі для них, бо є мірою прояву людської свободи. Наприклад, у новелі „*Sus domestica* (свиня)” Пазьо, який соромився попросити в крамниці цукерок, раптом „перехиляється через прилавок, хапає продавщицю за голову і лупить нею по електронній вазі. Продавщиця чи то від болю, чи то від несподіванки м’якне. Важко бухкається на підлогу, спантеличено вирячивши очі.

– Тепер слухайте уважно, – каже Пазьо, – По сто грамів грильяхних, желейних, „Ліщини”, якщо свіжа, „Білочки”, „Корівки”, „Червоного маку”, „Вишні в шоколаді”, „Прометею” і „Пташиного молока”. І прошу швидко. Я спізнююся. На мене чекає Фаня” [300, с. 174].

„*Corvus corax* (ворон)” оголює самотність „злісного неплатника Божих податків”, колишньої вчительки літератури Антоніни Василівни, а також її приятельки Надєжди – „секретаря Бога на землі”, яких зрівняв час, бо „тепер ми знаєш хто? Я тобі скажу. Пенсіонерші” [300, с. 133]. Самотність – це й супутник молодой людини, зокрема, танцюриста Віктора, якому Антоніна Василівна зізнається: „Не знаю, чи ви зрозумієте. Я просто... я була занадто романтична, щоб прийняти земну любов” [300, с. 144]. Саме ці два герої, сподіваючись на щастя, мають у розв’язці новели, „світлу” прижиттєву перспективу, тоді як Жанна з „Метелика” залишає земний світ.

Особисті драми переживають персонажі новел „*Limax maximus* (слимак)”, „*Lepus eugoraeus* (заяць)”, намагаючись порозумітися не тільки з представниками протилежної статі, а й, як продавщиця пиріжків із вокзального перону Жанка, з самим Богом („*Thysania Agrippina* (метелик)”).

„– Ні, ні, – заспокоює Бога Жанка, – повір мені, мовчала рік, то помовчу і більше. Це не проблема. Тепер я буду мовчати скільки скажеш. Але перед тим, як полетиш звідси, пообіцяй, що незабаром усе буде добре. Ну, що щось зміниться...у...моїх...з...ним...стосунках”.

Бог обіцяє. Жанка бачить цей його жест обіцяння так само ясно, як ви Жанку. Її серце раптом стає спокійним і солодким, ніби плід манго” [300, с. 242].

Жінка прагне вирватися зі звичного життєвого кола, урізноманітнюючи спочатку хоча б начинку для пиріжків, намагається допомагати людям, починає стежити за своєю зовнішністю, ходить до бібліотеки, щоправда, не читати, а переважно дивитися „Мир бабочек”, бо її нова ідея – розводити й продавати метеликів для святкових заходів. Іноді впадає в розпач:

„Бородата голова Бога нервово літає попід стелею, ударяється об люстру, і люстра падає на підлогу.

Ти мені тут істерик не влаштовуй! – кричить Жанка. – Лети собі на своє небо, чи в Лапландію, чи на Карибські острови, а мене лиши. Я не хочу тебе слухати. Я досить намучалась! І тепер всьо. Буду продавати пиріжки, їсти їх, дивитися телевизор, ходити в туалет, купувати собі імпортні блузки раз у два місяці. І всьо. І так буду жити. Як комаха” [300, с. 254].

Варто погодитися з Т. Трофименко, яка стверджує, що продовження середньовічної традиції обертається в новелі „Метелик” на її діаметральну протилежність. „Взагалі, – зауважує критик, – коли Малярчук не знає, що далі робити з персонажами, вона... перетворює їх на тварин. Безпрограшний прийом із середньовічного арсеналу – і вже Жанка, перетворившись на метелика, покидає миронівський вокзал, неказанно дивуючись тому, що просила „лиш Його”, а отримала „Царство Небесне” [513]. Як відомо, наслідуючи біблійну традицію, укладачі звіроловів вирізняють „чистих” істот, асоційованих з постаттю й діяннями Христа та настановами християнства (риби, пелікани), і „нечистих” (жаби, мавпи). Натомість десять

історій „Звірослова”, за твердженням Т. Трофименко, „розповідають про безцільне життя у безсенсовному світі” [513].

Притчево-алегорична оповідна традиція набуває екзистенційного трактування в новелістичних текстах Б. Карасу. У „Саду спочилих котів” формами прояву свободи для мешканців середньовічного містечка стає гра, що насправді обмежує волю гравців. „Отак у цьому місці, – уточнює оповідач, – я відчув потребу натякнути на ту дуже давню казку. Дошукуватися гармонії, яка стала б мірою досконалості, серед елементів людських творінь – із давніх-давен справа сумна, однак я відчуваю в тій казці інший смуток, який випереджає попередній: смуток од потреби в описі, від спонуки відчувати надію, як нерівність між творцем і його творінням рано чи пізно буде подолано...” [217, с. 280]. Казкові історії обрамлені розповіддю мандрівника, який потрапив до давнього середземноморського містечка з дивною традицією: кожні десять років тубільці й гості міста грають у живі шахи. Ціною поразки команд „Зелених” або „Фіолетових” будуть людські життя, адже гравці мають зброю. Визначати переможців чи переможених у сфері людських почуттів – справа апріорі невдячна, оскільки, „...яке марне й безплідне всяке жадання встановити рівність між ловцем і здобиччю, спостерігачем і об’єктом спостереження, тим, хто кохає, і тим, кого кохають? Попри те, що ми прагнемо рівності, у реальному житті, напевне, може запанувати тільки взаємна нерівність” [217, с. 280]. Б. Карасу послуговується відомими сюжетними схемами казок, наголошує на аналогії структури казки й шахової партії, апелює до К. Леві-Стросса, для якого розбіжності були важливіші за уподібнення. „Одна з закоренілих форм східної оповіді (манера письма затиснена в строгі рамки) спровокувала мене на роздуми. Там теж є рух... Утім, здебільшого – і повернення. І навіть у безповоротному становищі читача принадажує цікавість, любов до форми”, – зауважує письменник [217, с. 279]. А. Татаренко відзначає, що в романі Д. Кіша „Клепсидра”, „вдаючись до асоціативної дедукції, читач зауважує паралель між грою в шахи Е. С. з паном Гаванським та „грою в шахи живими фігурами”, які відбувається

навколо них. Згадуючи трагічні долі 64 спільних знайомих, вони заповнюють 64 клітинки шахового поля” [490, с. 91]. Оригінальне трактування мотиву шахової партії стає композиційним стрижнем нелінійного, на перший погляд, суто ризоматичного тексту Ю. Іздрика „АМ™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах?” – постмодерної модифікації роману в новелах.

„Проте форма цієї оповіді ніби спрямована далеко вглиб рамок. Веде читача до її ядра, „кісточки”. Хоч і несмачної, хоч і неїстівної, але тієї „кісточки”, яка може показати дорогу до дальшого дерева, до якої можна дістатися, тільки з’ївши всю м’якоть фрукта... Ці рамки бодай частково рятують письмо від лінійності”, – пише Б. Карасу [217, с. 279]. Досвід східної оповідної традиції трансформував і Дж. Барт у творі „Остання подорож”. „Роман має подвійне обрамлення: весь текст повністю – це розповідь Симона Бехлера про свої пригоди молодій лікарці у палаті психіатричної клініки в одному з містечок на сході Меріленду. У своїй розповіді він звертається до Шехеразади, котра в очікування смерті переповідає історію перебування самого Бехлера у середньовічному Багдаді”, – зазначає М. Коваль [234, с. 113]. Дослідниця звертає увагу на поєднання в композиції роману гіперреалістичного матеріалу з казково-містичним, що не тільки сприяє створенню ефекту інтертекстуальної невизначеності, а й „дає змогу письменникові перетворити літературу „виснаження” в літературу „повторного наповнення”: традиційні знання Симона про пригоди Синдбада-мореплавця, почерпнуті з казок „Тисячі й однієї ночі” кардинально змінюються у зв’язку з пережитим ним і в арабському, і в американському світі” [234, с. 113]. Оповідна стратегія Б. Карасу поєднує казковий, екзистенційний пласти з сюрреалістичною художньою практикою.

„Виллов” – перша казка „Саду спочилих котів” Б. Карасу. Поєдинок рибалки зі здобиччю, змальований сюрреалістично, переноситься автором в екзистенційну площину: „Наче це не він спускався з рибою на морське дно, не він злітав з нею увись. Риба тоді проковтнула не лише його руку, вона немов огорнула його з усіх боків” [217, с. 27]. Новела викликає в читача

аналогії зі „Старим і море” Е. Хемінгуея. Цей аспект може стати предметом окремої літературознавчої розвідки. „Хто розповість вудкареві, що орфіноз, ця риба, кохала його, поки мала за сильного, щойно ж розгледіла в ньому неміч – та не в порівнянні з людьми, хай їм грець, а з собою – розпалася, розлетілася на шматки. Хтось повинен розповісти. Але це завдання не для моря. Адже сила смерті, яка заглушить усякий біль, переважає для нього будь-чию силу” [217, с. 27 – 28]. В інтерпретації Б. Карасу це – історія про непоступливість і непередбачуваність взаємин, у яких існують свобода й рабська залежність: „Хто серед них полонений: рибалка чи риба? Можна сказати, що в цій таємній війні вони обоє полонили одне одного.

Тепер ми друзі.

Певна річ, риба хоче бути йому більше, ніж другом. Збігатимуть години, і між ними зародиться любов, яка обернеться на пристрасть; вже зароджується, вже обертається...” [217, с. 18].

У казці „Середньовічний абдал” образ хижого звіряти здається виключно плодом фантазії героя, адже „на початку всього, усередині та в кінці стоїть уява людини, котра приборкала свого звіра. Довкола цієї уяви все зосереджується, упорядковується, живе та розгортається” [217, с. 53]. Оповідь про загадкове чудовисько набуває філософічно-екзистенційного трактування. „Окрім нього, ніхто не відає про кігті й зуби, що, роздираючи повстину, дряпають йому шкіру та впиваються в тіло, про біль, що йому завдають. Адже ніхто ще не бачив звіряти, яке він носить за поясом: одна його половина – мов у „фараонової миші”, іхневмона, друга – наче в тушканчика; шерсть вилискує рожевим кольором, зуби – ніби в гризуна, кігті – як у ненажерливого хижака”, – пише Б. Карасу [217, с. 54].

Загалом мотив страху є в „Саду спочилих котів” одним із структуротвірних: „Страх – це той наш бруд, який ми найбільше ладні маскувати, це той наш запах, який ми найдужче прагнемо приховати” [217, с. 281]. У цьому контексті органічними є казки „Похвала безстрашному їжакові” і „Похвала крабові”. „Але знаю одне: пора подолати наш страх. Та

щоб подолати його, нам треба мандрувати, стикатися зі справжніми небезпеками й шукати шлях порятунку від них”, – читаємо у своєрідному їжак-наме [217, с. 81]. Додаток до четвертої казки пропонує ці питання на розсуд читачів: „Не знаю: хіба людина не може відмовитися від відкритої системи разом із життям? Переступити по той бік каяття, відкритості та свободи? Хіба ця границя, яка знищує свободу, не долається з дією?” [217, с. 93]. Відкритими залишаються ці питання, а також те, „коли ж запанувала рівність на ступені поваги між вихователем та зеленооким котом? Коли вони досягли – завдяки коханню – славної міцності в дружбі?” [217, с. 280]. Відкритим є й фінал „Саду спочилих котів”: „На міському кладовищі, поки його засипали землею, я, дивлячись з невисокого муру на крицеве море, запитував сам себе: „Хто з нас я? Кого з нас ховають?” Відповіді на це питання досі не маю” [217, с. 284].

У складній композиції твору Б. Карасу існування тлумачиться саме як драматичне прагнення свободи й винайдення своєї сутності через іншого, причому „іншими” постають представники тваринного світу: зеленоокий кіт, безстрашний їжак, героїчний краб, риба, яка ковтає руку, невідоме хиже звірятко, яке живе в кишені. „Потім якогось дня ми й самі – уподібнюючись котам – відповімо нудьгою та байдужістю на його настирливість, забаганки та кокетство. Кіт розгубиться. Хіба нормою цієї гри, узгодженим із самого початку принципом, не було: кіт залишається котом, а людина – людиною!” [217, с. 270]. „Кожна істота, ставши дорослою, мусить покинути власних опікунів і провадити самітнє незалежне життя”, – сприймає самотність як життєву закономірність і кіт із повісті Г. Пагутяк „Кіт з потонулого будинку” [360, с. 6]. В обох творах мотиви трагічної невлаштованості, абсурдності докільля, страху, самотності переплітаються з апокаліптичними настроями й мотивами прагнення до свободи. Позірний „котоцентризм” творів Б. Карасу і Г. Пагутяк пов’язує їх із фольклорно-міфологічною традицією і відомими з дитинства літературними казками, текстами Р. Кіплінга, М. Гоголя, Л. Керолла, Я. Гашека, М. Булгакова. Згадуються твори Е. Т. А. Гофмана

„Житейські погляди kota Мурра”, Е. По „Чорний кіт”, Т. Еліота „Популярна наука про кішок, написана старим опосумом”, Е. Сетона-Томпсона „Королівська аналостанка”, К. Чапека „З точки зору кішки”, Л. Ше „Записки про Котяче місто”, В. Берроуза „Кіт всередині”, В. Куніна „Кися” тощо. У повісті Г. Пагутяк „Кіт з потонулого будинку” розгортається апокаліптичний мотив осмислення того, що залишилося після потопу: „Мав бути вогонь, але він скорочує страждання. Істинно, вогонь можна погасити, а воду ні. Багато води зійде з неба і затопить усю землю. Залізні птахи літатимуть над нею, доки не впадуть від втоми. Здійсниться те, чого сподівались від початку світу. А що буде далі? Того не знає ніхто. Крапка” [360, с. 13]. У перших двох частинах „Не сам” і „Сам” повістування йде від імені kota, який єдиний вижив під час потопу: „Настає кінець світу. Ці слова я чую щодня і так собі міркую: закінчиться цей світ і почнеться новий, де ми, здається, не будемо разом” [360, с. 5]. У третьому розділі оповідачем стає сам самотній Всевишній, який залишився удвох із котом на руїнах світу: „Так, я створив їх для любові, для заповнення порожнечі, для втіхи у власній самотині, але діти покинули мене, забувши повернутись. Я не карав їх: вони самі себе покарали, обравши безпутне життя. Кожному я залишив часточку своєї сили, щоб колись вони таки повернулись до мене. Дарма. Повернувся поки що лише кіт...” [360, с. 23].

Якщо збірка Т. Малярчук „Звірослов” – це, за словами Т. Трофименко, „Фізіолог” „без теологічної частини; світ, із якого вихолощене все божественне; правда, не вина авторки, що він часто так і виглядає” [513], то „Кіт з потонулого будинку” Г. Пагутяк – письменницька версія постапокаліпсису, світу без людей, де лише Господь Бог і кіт побачать, що „коли спаде вода, землю вкриє огидне сміття” [360, с. 13]. Прагнучи подолати відчуженість, герої Б. Карасу залишаються у світі абсурду, світі, у якому ми живемо щоденно, оскільки „хочемо розуміти одне одного, не зронивши й пари з уст, очікуємо розуміння один від одного в глибині нашої тиші” [217, с. 284].

Таким чином, у новітніх версіях „bestium vocabulum” трансформуються давні оповідні традиції. Образи звірів постають своєрідним виявом риторичної стратегії, що передає розгубленість самотньої людини на, кажучи словами Т. Еліота, безплідній землі.

3.3 Сучасний новелістичний конструкт крізь призму культурних парадигм

Дослідження типологічних закономірностей літературного процесу певного історичного періоду органічно пов'язане з висвітленням проблеми парадигматики художнього мислення. Такий підхід, зокрема, дав змогу літературознавцеві І. Лімборському розкрити особливості розвитку різних національних моделей Просвітництва. Дослідник розглянув класичну, конвергентну й амальгамну парадигми, проаналізував художні напрями і стилі рококо, просвітницького класицизму, просвітницького реалізму й сентименталізму [278]. У культурологічній парадигмі сьогодення Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі вирізняють два типи культур – „деревинну”, що спирається на засади міметичної естетики, і „кореневу” (культуру кореневища – ризоми) [402]. Литовська дослідниця Н. Арлаускайте зауважує, що розуміння й трактування тексту за допомогою метафор карти, лабіринту або грибниці – прикмета постмодернізму, бо „в цьому випадку простір тексту дорівнює стратегії, траєкторії його прочитання” [13, с. 8]. Як відомо, поняття ризоми увійшло до філософсько-культурологічного обігу завдяки Ж. Дельозу й Ф. Гваттарі, які запропонували цей термін на позначення потенційної нескінченності, нелінійного способу організації цілісності, відкритої для іманентної рухливості. Варто погодитися з О. Бабелюк, яка називає ризому емблематичною фігурою художньої практики постмодернізму [19, с. 237].

На основі міфологічних уявлень і ритуальних дій у так званих „деревинних” культурах, аналізованих у багатьох фольклористичних, етнографічних, філософських дослідженнях, постала універсальна концепція Світового Дерева, узагальнена В. Топоровим. „З допомогою цього образу стало можливо звести воедино основні загальні смислові протиставлення, які порізно описували світ (верх – низ, небо – земля, правий – лівий, парний – непарний, близький – далекий, вогонь – вода, сонце – місяць, старший – молодший, чоловічий – жіночий і т. ін.), встановити між членами цих пар відношення еквівалентності і створити тим самим універсальний знаковий комплекс, який можна вірогідно реконструювати”, – наголошує дослідник [510, с. 178]. Ці твердження стали методологічним підґрунтям для низки студій із проблем міфопоетики, де структурування за принципом Світового Дерева поставало базовою основою класифікації домінант поетичного світу (І. Борисюк, Н. Глінка, Я. Голобородько, М. Єлісова, В. Копиця та інші дослідники). М. Вовк зауважує: „Міфологічне мислення передбачає ієрархізування і космічного, і соціального просторів. Особливо яскраво це відображено в уявленнях про наявність вертикальної площини в багатьох предметах та явищах, яка поділяється на три частини: верх це простір існування сакрально-небесного, середина – буденно земного, а низ – небезпечно-магічного і підземного” [90, с. 204].

У філософсько-естетичній системі постмодернізму класична міфологема Світового Дерева як вияв структурованості (= впорядкування світу) втрачає актуальність порівняно з поняттям „ризом”, адже актуалізується гасло „Rhizome Versus Trees” („Ризом проти Дерева”) [402].

Який зміст вкладають Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі в це поняття? Передусім, „кущ” або „кореневище” метафорично деконструє класичне Світове Дерево, позбавляючи його стовбура. Під ризомою в енциклопедичному виданні „Історія філософії” розуміється принципово позаструктурний і нелінійний спосіб організації цілісності, який залишає простір для „внутрішнього креативного потенціалу самоконфігурування” [402]. Термін

був уведений у філософію в 1976 році в контексті розробки концептуальних положень „номадологічного проекту постмодернізму, фондованого радикальною відмовою від презумпції константної гештальтної організації буття” [126, с. 883 – 887]. Ця поширена в постструктуральних дослідженнях категорія була розроблена мислителями в спільній праці „Капіталізм і шизофренія”, що вийшла під назвою „Тисяча поверхней” (1980), а також у невеличкій студії „Ризома” (1976). Філософи виокремили низку принципів організації грибниці, що має вихід на різні сфери суспільного життя. Цілком логічно, що цією категорією активно послуговуються дослідники як природничих, так і суспільно-гуманітарних наук. Продуктивним є тлумачення ризоми в статусі моделі або патерну (П. Гречко, наприклад, пропонує категоріальне визначення „метапатерн” щодо дослідження історії). Д. Єврезов та Ю. Майер відзначають: „Розвиваючи далі концептуальний підхід до аналізу реальності на основі поняття „патерн”, Г. Бейтсон розглядає і наступний метарівень: рівень зв’язків і стосунків між патернами, вводячи поняття „єднальний патерн” або „метапатерн” [160, с. 63]. Відповідно поняття метапатерну – базового широкого узагальнення – вживається на позначення набору характеристик та окреслення сфери застосування певних патернів.

Таке трактування принципу ризоми вмотивовує його міждисциплінарний характер, що засвідчують праці британського, а згодом американського філософа, психолога й антрополога Г. Бейтсона, який через категорію патернів переглядає фундаментальні основи гуманітарних наук. Пояснювальні моделі Г. Бейтсон вибудовував через синтез ідей із різних галузей науки. Дослідник, відомий як методолог біології, залучив здобутки кібернетики, психології, теорії інформації, створивши так звану „екологію розуму” [34]. Загалом міждисциплінарні переходи є характерною ознакою сучасного наукового дискурсу. Так, Т. С. Мерфі наголошує на тому, що Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі використали запозичене з ботаніки поняття для моделювання „неявного і не ексклюзивного зв’язку на протилежність

трансцендентній, ієрархічній структурі дерева (арборесцентній моделі думки), яка розкривається через бінарну опозицію” [163, с. 361 – 362]. „Енциклопедія постмодернізму” містить таку інформацію: „Ризома, як трава, відома під назвою елевзіна, росте горизонтально, посилаючи в усі боки повзучі пагони, і так далі, в кінцевому підсумку, утворюючи перервну поверхню без глибини (і таким чином без суб’єкта, що контролює) або центру (а отже, вільну від обмежувальної структури)” [163, с. 361 – 362]. Дефініція ризоми подається дослідниками на основі виокремлення й подальшого синтезу шести принципів, а саме: зв’язку, неоднорідності, множинності, не означуваного розриву або непаралельної революції, картографії, декалькоманії [163, с. 362]. „Кожна точка ризоми може й повинна бути пов’язана з якоюсь іншою, тоді як модель дерева встановлює ієрархію та порядок зв’язку, що в довільний спосіб обмежує її можливості” [163, с. 362].

О. Косарев звертає увагу на те, що образ Світового Дерева має величезний евристичний потенціал, особливо в тих галузях, де потрібно описати загальну картину й систематизувати матеріал [242, с. 226]. Тому образ Дерева, яке „гілкується” на класи, підкласи, види й підвиди, характерний для будь-якої науки. „Подібні моделі широко використовуються в біології, антропології, соціології, мовознавстві, наукознавстві, скрізь, де виникає потреба намалювати вихідну з єдиної підвалини картину того або іншого шматочка дійсності. Більше того, – зауважує О. Косарев, – створюється враження, що схематично зображену деревоподібну форму має будь-який вид пізнавальної діяльності, незалежно від її форми, методів її здійснення та підходів до неї” [244, с. 226]. Така багатовимірність пов’язується міфологами ще з однією стійкою й поширеною міфологемою – з лабіринтом. „Якщо в класичному розумінні Світового Дерева системною домінантою є саме стовбур, який виступає носієм причин у причинно-наслідкових зв’язках, тимчасом як гілчасте підземне коріння або не менш

гілчаста верхівка є носіями наслідків, то в міфологемах постмодернізму потреби в стовбурі немає”, – зазначає Г. Суріна [480, с. 226].

Важливими для розуміння ризоматичного принципу текстотворення є висновки В. Подороги, для якого буття в процесі становлення не може кодуватися за схемою дерева. Окрім того, схема дерева сприймається лише як похідна версія „універсальної моделі світу, тіла й мислення, організованого за принципом ризоми” [392]. Під ризомою не слід у цьому випадку уявляти образ кореневища в біологічному розумінні, оскільки ризоматичні структури не хронотопічні й не підлягають (на відміну від деревесних) означенню мовою операціональної геометрії. Отже, за В. Подорогою, ризома не відкривається, не презентується в образах, бо руйнує їх, не прагнучи відновити в будь-якій іншій якості [392]. „Проте ризома, – наголошує дослідник, – все ж не стільки просто коренева система, нехай автономна й незалежна. Ризома – це завжди і передусім ризосфера, тобто така галузь життєвого процесу рослин, в якій формується особлива екологічна система, існування й постійне відтворення якої залежить від багаточисельних чинників, причому жоден із них не може бути прийнятий за панівний над всіма іншими. Ризосфера – це модель ацентрованої системи” [392].

Розуміння тексту як лабіринту / мапи актуалізовано в Г. Блума в його „Карті перечитування”, що спирається на відмінності мапи в філологічному, вербальному сенсі від географічного екстенціонального світу як території. За визначенням Р. Барта, текст не дає доступу до певної Моделі, слугуючи лише одним із входів до багатовекторної системи з великою кількістю подібних. Н. Маньковська у праці „Естетика постмодернізму” висловлює слушні думки щодо поглядів Ж. Дельоза: „Географіка мистецтва змінюється його картографією, виникає „культура кореневища”, методологією естетики стає ризоматика [304, с. 112]. На думку літературознавця, найважливіший елемент художнього континуума в естетичній концепції Ж. Дельоза і Ф. Гваттари – графічність, оформлена як естетичний метод географіки, що синтезував

досягнення школи Ш. Монеск'є і передбачав поділ мистецтва на територіальне й імперське. „Знакові системи територіальних мистецтв засновані на ритмах, а не формах, зигзагах, а не лініях, виробництві, а не вираженні, артефактах, а не ідеях. В імперських мистецтвах жорстокість змінюється терором. Це система писемних зображень, заснованих на „кровозмішуванні” графіки й голосу...”, – зауважує Н. Маньковська [304, с. 113].

Н. Мариніч пропонує інтерпретацію текстів сучасних письменників – українця Юрія Іздрика й англійця Іена Мак'юена, аби розкрити „функціонування ризоматичної моделі в контексті художньої творчості” [305, с. 419 – 424]. У п'ятому розділі твору Ю. Іздрика „Подвійний Леон” розповіді про буття Стефанії перемежовується зі вставками з пам'яток китайської літератури. Л. Косович зауважує, що хвороба Воццека з однойменного роману Ю. Іздрика є наслідком „внутрішньої багатовекторності, яка унеможлиблює будь-яку дію (своєрідний синдром „лебідь-щука-рак”)” [245, с. 177]. Синдром цей увиразнений у „Трактаті про мудаків”, уміщеному в романі „Воццек”. Т. Гундорова наголошує на тому, що грайливий авантюрний герой, а також романтичний супермен-богемник поступаються іншим персонажам. „У центрі такого постмодернізму – пульсуюча свідомість і розірваний екзистенційний світ інтелектуала-маргінала, який більше не є зцентрованим суб'єктом, процес самоусвідомлення котрого стає фрагментарним, тіло – гібридним, а мислення – поліморфемним”, – пише дослідниця [129, с. 97]. По-перше, сама постать головного персонажа твору „Подвійний Леон”, його перебування на лікуванні, художня фіксація потоку розщепленої свідомості становлять доволі продуктивний матеріал для послідовників Г. Бейтсона, автора концепції „подвійного послання”, за якою парадокс, що ґрунтується на суперечностях, є основою теорії шизофренії. По-друге, композиційна організація твору накладається на матрицю патерна ризоми, множинність якого – це, як наголошують автори „Енциклопедії постмодернізму”, „не зібрання стабільних одиниць виміру або уніфікованих

суб'єктів, а сукупність вимірів та ліній зв'язку, що змінює свою природу, коли зростає кількісно" [163, с. 362]. На думку Т. Гундорової, „кінематографічні сні, галлюцинаторний колаж, гібридні монстри-образи, автопародія, поп-символи втілюють стан ентропії свідомості й народження нової креолізованої текстуальності – симбіозу візуальних та вербальних знаків" [129, с. 111]. Цей принцип множинності й еkleктики реалізується в новелах-розділах „Подвійного Леона" також завдяки вкрапленню в текст автентично пронумерованих зразків китайського письменства XVIII ст.: „Нові записи Ці Се" Юань Мея: Точка (904). VI. На вершині гори Фузхушань в Уі висить дзвін. Розповідають, що в часи Тан він злітав, піднімаючись над землею більш як на тридцять чжанів... Стефанія співає, і спів цей ніби плач..." [209, с. 57]. У п'ятому розділі такі вставки переривають хід основної оповіді 16 разів, відкриваючи нові виходи для читацької уяви. Історія хвороби розгортається як мозаїка інтертекстуальних кодів, адже інтермедіальні зв'язки роману з кінематографом і музикою реалізовано як через паратекстуальні елементи, зокрема, епіграфи з пісень „Бітлз" („Leave me where I am, I'm only sleeping"), культового фільму „Леон-кілер" („Як туга за мною здолає тебе, Ти заступ візьми і мене закопай") та заголовки. Наприклад, назва „Never Say Never Again" відсилає до саги про Джеймса Бонда, а згадка про персонаж стрічки „Носферату – фантом ночі", створеної за романом Б. Стокера „Дракула", слугує антиципаційним прийомом, що увиразнює емоційне сприйняття розділу „Трансильванський транс".

Умовно-заперечні, а, отже, нездійсненні й водночас однаково можливі ситуації формують своєрідну настроєво-сповідальну раму оповіді. Звернімося до тексту: „Бо все ж повинно було виглядати цілком інакше: Ми зустрілися (б) на березі, де дві ріки зливаються в одну, і де купка самотніх коло розкладеного вогнища гамувала (б) спрагу самотності вмістом багатьох пляшок. Ми (б) відразу впізнали б одне одного і я (б) насмілився просити, а ти дозволила (б) мені зняти маленького жучка, котрий заплутався в твоєму волоссі. А потім пішов (би) дощ, і я тримав (би) над тобою парасольку, аж

поки хтось із самотніх і п'яних не закричав (би): „Подивіться на небо!”, – і ми побачили (б), як по той бік ріки на тлі темних хмар народжуються дві райдуги – одна в одній, ніби ворота до раю. І я, відкинувши парасольку, взяв (би) тебе на руки, як беруть маленьких дітей...” [209, с. 146]. У цю раму вміщено вербалізовану хвилю самотнього страху: „...Без тебе я почав багато чого боятися. / Боюся автомобілів, собак, дітей і каштанів, які падають згори. / Боюся низьких стель...” [209, с. 144]. Останній абзац є відлунням першого: „Ми (не) зустрілися на березі, де дві ріки (не) зливаються в одну, і де купка самотніх коло розкладеного вогнища (не) гамувала спрагу самотності вмістом багатьох пляшок. Я (не) відчувала його так сильно, як ніколи раніше, а він, здається, ще ні про що не здогадувався. Він лише (не) попросив дозволу зняти маленького жучка, що (не) заплутався в моєму волоссі. А потім (не) пішов дощ, і він (не) тримав наді мною парасольку, (не) стоячи так близько, що (не) було моторошно, аж поки хтось із самотніх і п'яних не закричав: „(не) Подивіться на небо!”, – і ми (не) побачили, як по той бік ріки на тлі темних хмар (не) народжуються дві райдуги – одна в одній, ніби ворота до раю. І він, (не) відкинувши парасольку, (не) взяв мене на руки, як беруть маленьких дітей” [209, с. 154].

Кожен новий твір Ю. Іздрика не залишається поза увагою літературних критиків. Так, О. Шинкаренко, рецензуючи „ТАКЕ” Іздрика, зазначає: „Вже навіть добором слів у книжці Іздрик суттєво обмежує свою читацьку аудиторію. Наприклад, текст „Теорія відмови” містить прикметник „ризоматичний”, який філологи запозичили у біологів за браком власної термінології для описання „розпливчастих” творів постмодерністів, де не було звичних „зав’язки – кульмінації – розв’язки”, головних героїв та навіть певної мети, до якої рухається оповідь. Відомо, що в біології ризомами називаються примітивні організми з абсолютно рівноправними частинами, типу дощового хробака, якого можна розрізати навпіл і кожна половина заживе своїм окремим життям. (Те саме, до речі, можна сказати і про

більшість текстів Іздрика). Але чи виправдана ця елітарність, якщо постійно відчувається її неприродність, висмоктаність із пальця?” [588, с. 8].

О. Бабелюк так узагальнила функціональне призначення принципу ризоми: „...актуалізація тих мовностилістичних прийомів, які відтворюють організовану смислову цілісність принципово позаструктурного й нелінійного способу розвитку сюжету” [19, с. 260]. Такими засобами дослідниця вважає „відеосигнал” і „телеграфний стиль”, яким притаманна передача текстової інформації „без начебто монтажного склеювання” [19, с. 260]. Якщо структура асоціюється з калькою, що неминуче відтворює сама себе, то аналогом ризоми є карта, як модель, що перебуває у стані формування, може бути читаною й має варіанти виходів. Отже, у потрактуванні Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі, ризоматика (тобто мистецтво йти за ризомами) і графічність постають найсуттєвішими принципами постмодерної естетики, які знайшли практичне втілення в художній творчості кінця ХХ – початку ХХІ ст., адже ризома – це система, що перебуває в процесі постійного становлення. Надалі пропонується висвітлення окремих аспектів творчості Б. Бойчука, М. Гримич, а також інших письменників у контексті означеної культурної ситуації.

3.4 Текст-колаж як вияв монтажної композиції

Епіка багатьох митців розвивається шляхом поєднання можливостей модерністської поетики й постмодерністського досвіду осягнення текстової реальності. Явище це в сучасному письменстві доволі розповсюджене, поетика постмодернізму ґрунтується, зокрема, і на принципах колажів, тобто, за словами К. Тарасової, „поєднання в межах одного цілого різних жанрів,

мов, текстів, стилів” [487, с. 278]. Багаторівнева організація художнього матеріалу, розрахована на елітарного й масового читача, поєднання розважального начала з інтелектуальними пошуками, принцип ризому як особливості постмодерністської парадигми зумовлюють фрагментарність, колаж, монтаж, використання готового тексту, послаблення, а подекуди й відсутність центрального вузлового зв'язку.

Колажна техніка в образотворчому мистецтві, як відомо, передбачає наклеювання на будь-яку основу матеріалів, відмінних за кольором і фактурою. Причому можливе використання як окремих фрагментів, так і цілісних об'єктів. В. Костюк наголошує: „Монтажна композиція пішла шляхом колажу, що розривав неперервність мовної комунікації. Пластична несумісність фактур і форм перестає бути простим дефектом твору, навпаки, пробуджує до життя новий рівень побутування форми. Буття, що дається у вигляді пластичної тканини твору і мислення, яке постає в рефлексивному усвідомленні конфліктних ідей, перетинаються у творі, у зв'язку з чим змінюється і характер його сприйняття” [247, с. 18]. Л. Цилевич вбачає функцію монтажної композиції у зближенні фабульно незалежних явищ, між якими виявляється „глибинний сюжетний зв'язок” [478, с. 8 – 9]. Окрім того, монтажна композиція створює різні види сюжетних „зворотних зв'язків”, які активізують читацьке сприйняття [478, с. 9]. Таким виявом, згідно вислідів науковця, є римування ситуацій, співвіднесення того, що відбувається з тим, що відбулося, за принципом схожості / відмінності. „Другий різновид монтажної композиції – таке співвіднесення деталей: речових, пейзажних, психологічних, – завдяки якому виявляється” провідний сюжетний мотив [478, с. 9]. „Монтаж – складання, непов'язане шиккування як формально, так і змістовно відмінних текстів та їхніх частин гетерогенного походження”, – наголошує В. Костюк [247, с. 147 – 148].

Серед властивостей колажної естетики, пов'язаних передусім з деконструкцією джерел, дослідники відзначають історичну значущість колажів, закладену можливість реконструкції історичного тла і різних реалій,

що імпліцитно чи експліцитно „видають” їхні складові [247, с. 7]. І. Сабурова вживає термін „роман-колаж” на позначення текстів мозаїчної побудови. Визначений П. Сорокою принцип колажу трактується як прийом сюрреалістичної поетики, що передбачає еклектичне нагромадження образів, несумісних за змістом. У колажі можуть перебувати поруч різноманітні елементи, до яких категорії „високе” – „низьке” недоречні, адже як тільки вони сполучаються одне з одним, то створюють іншу якість.

У потрактуванні дослідниці Н. П’єге-Гро, колаж – термін, запозичений із живопису, позначає прийоми, що дозволяють сполучати різноманітні матеріали, синонім цитації та інтертексту, позначає будь-який фрагмент (словесний або інший), включений у новий ансамбль [414, с. 227]. М. Шаповал розглядає колаж – один з інтертекстуальних елементів – як поєднання в одне ціле гетерогенних частин способом сурядності, що може бути як художнім прийомом, так і принципом організації художнього простору [578, с. 67].

Таким чином, колаж – це художній об’єкт, створений автором як композиція з фрагментів інших художніх або випадкових предметів, зображень, суміш складових, виразне повідомлення з уривків інших текстів.

У „Літературознавчій енциклопедії” колаж розглядається як прийом, запроваджений у малярстві за доби кубізму, який розвинули й урізноманітнили дадаїсти (П. Пікассо, Ж. Брак, К. Швіттерс, Г. Арпп та ін.) [280, с. 497].

У романі А. Бітова „Віднімання зайця: 1825” („Вычитание зайца: 1825”) колаж як елемент постмодерністської поетики охоплює численні, позірно не пов’язані між собою частини. С. Шейко-Маленьких наголошує на специфіці ілюзії наукового оформлення книжки й ролі зміненого шрифту як імітації візуальної форми коментаря, адже письменник створює не тільки пародію на текст академічного видання, але й на формальні ознаки такої книжки [585, с. 19 – 20]. Окремі тексти, створені О. Пушкіним у 1825 році,

ілюструють філософсько-естетичний погляд А. Бітова на життя як життя із текстів.

Колажна поетика твору французького письменника А. Роб-Гріє „У лабіринті” зумовила жанрову дефініцію „роман-калейдоскоп”. Е. Шевякова розглядає цей твір серед міжжанрових поліфонічних форм, у яких вільне нелінійне нагромадження різноманітного матеріалу творить оригінальний текстуальний синтез (М. Батай „Різдвяна ялинка”, Л. Арагон „Бланш, або Забуття”, М. Кундера „Неспішність” тощо) [584, с. 70 – 79]. Найвідоміший приклад колажу – роман „На ваш розсуд” американського письменника Р. Федермана з нумерованими сторінками, де за принципом візуальної поезії хрестоподібно відтворено прізвище Ж. Дерріда. „Література постає в новій іпостасі, на художній текст обертається те, що досі існувало як допоміжні засоби. За таких обставин доцільніше говорити не про існування великої кількості маргінальних жанрів, а про нелінійне письмо як характеристику гіпотексту, що поглинув і нівелював усі наявні жанри, перетворивши їх на текстуальні фрагменти відкритого тексту, які можуть вільно поєднуватися й не вимагають центральної та впорядкованої структури”, – характеризує Л. Сокол сучасне літературне життя [466, с. 110]. До засобів колажу звернувся і М. Слабошпицький у романі „Никифор Дровняк з Криниці”. „За неоавангардизму колаж набув вигляду асамбляжу, що охоплює різні варіанти речових комбінацій з уведенням реальних предметів у структуру певного твору (А. Кепроу, Д. Дайн та ін. представники „нового реалізму”). Така тенденція помітна і в творчості В. Цибулька, О. Ірванця, апологетів візуальної поезії, зокрема „гераклітів”, – відзначає Ю. Ковалів [280, с. 497]. Можливості колажної поетики активно використовують Л. Шева („Протоколи рибного дня”), М. Матіос („Фуршет...”, „Кулінарні фіглі”, „Поштовий індекс”) та ін. І. Насмінчук наголошує: „Оповідна фрагментарність віддзеркалює мозаїку світовідчуття письменниці, вживлення не літературних елементів (гастрономічних рецептів, фотомонтажів), налаштованість на діалог з читачем сприяє

структурній різноманітності книги, сигналізує про прагнення спростувати канонічні критерії художньої єдності, бажання модифікувати традиційний художній текст, надати йому нового естетичного звучання” [341, с. 119].

Елементи колажної поетики в романах Б. Бойчука „Над сакральним озером” (2004) і М. Гримич „Фріда” (2008) увиразнюють взаємопроникнення основного й елективного текстів. В обох романах розгортаються мотиви лабіринту, двійництва (Ірина-Фріда в М. Гримич; Світа-Світання, Зосим-Зотц у Б. Бойчука), актуалізується міфопоетичний текстовий масив через уведення картин снів героїв, міфологеми сакралізованого озера в Б. Бойчука й Світового Дерева в М. Гримич.

Професійна зацікавленість етнолог М. Гримич питаннями етнопсихології й міфології сприяє посиленню в її художньому світі міфопоетичної тенденції. Будинок дитинства героїні роману „Фріда” постає оселею дивної міфологічної істоти з єврейського фольклору, втіленням того, чого немає, але що хочеться мати. Звернімося до тексту: „Цей дворик являв собою невеличкий квадратний майданчик, що його по периметру оточували чотири будиночки. Вхід сюди був через арку. Власне, це місцеві мешканці стверджували, що дворик складається з чотирьох прибудованих один до одного будинків, однак Ірці завжди здавалося, що то один будинок-химера з внутрішнім двориком і виходом через арку у зовнішній світ.

Торгова, 4 була якоюсь просторовою фантазмагорією, це був виклик архітектурній науці і законам фізики. До будинку в різних, геть неймовірних і недотичних до правил забудови місцях хаотично ліпилися незграбні флігельки, сарайчики, балкончики. Двері продовбувалися в стінах у найнеймовірніших місцях, там, де ніхто нормальний зроду їх не поставив би, і навпаки – входи-виходи замуrowані там, де вони були конче необхідні. Як у всіх справжніх торговців, цей будинок був подібний до айсбергу, підземна частина якого перевищувала наземну. Нижня частина вела до міського підземного ходу, який пронизував Бердичів аж до річки Гнилоп’яті. У підземній частині будинку зосередилася величезна кількість реальних та

віртуальних, які існували лише в уяві мешканців, таємних ходів. Вони, попри всі заборони й міліцейські обшуки, таки вели до міського підземелля, про яке ходили різні чутки. Одні стверджували, що то підземні ходи бердичівського кляштору, інші – що там ховали й ними провозили контрабанду євреї. Це був не будинок. Це було міфологічне світове дерево з трьома ярусами – піднебесним, земним і підземним” [123, с. 14 – 15].

Героїня роману „Фріда” відчуває себе міфологічним деревом, чиє коріння всотало мудрість і культуру різних народів: „Їй снилися класичні архетипальні сни. Ось вона стоїть на високій горі, і є водночас деревом і розп’яттям” [123, с. 177]. Мистецький зв’язок художнього світу роману М. Гримич з живописом Фріди Калло націлює на подальше вивчення творчості письменниці в аспекті інтермедіальності, адже, художній перегук з картинами Піросмані, колажами С. Параджанова – цікавий аспект вивчення поетики. Мистецький діалог поглиблює усталене філософсько-естетичне наповнення міфологеми Світового Дерева, що постає втіленням жіночого начала. Окрім того, єдність із деревом на картині художниці й рецепція цього образу героїнею роману Іриною-Фрідою увиразнює ідеї єдності світу, вічності життя та циклічності буттєвих ситуацій: „Ірина якось зустріла Андрія. На його виставці в Києві. Він малював у стилі Фріди Калло... Після презентації вона скупила всі картини... Аби ніхто не бачив дерева, що проростає крізь красиву смагляву зеленооку жінку” [123, с. 154]. У розмові з Іриною Маджарян зазначає: „Ти нагадуєш мені Фріду Калло, мексиканську художницю... У Фріди Калло картини передають твою суть – суть жінки-всесвіту. Якби я тебе не знав, то назвав би Фрідою...” [122, с. 176 – 177].

Міфологічна символіка визначає особливості образу будинку дитинства головної героїні. Центральний сюжетний мотив Світового Дерева синтезує психоаналітичний юнгіанський текст роману (мотив снів, архетипів „аніма / анімус”), зовнішній сюжетний хід (Ірина займається видавничим бізнесом, і „древесинний” папір – безпосередній предмет її фахових зацікавлень), а також інтермедіальний шар роману (зв’язок із творчістю

Фріди Калло, зокрема, образом її жінки-дерева). Проте, основний топос роману – будинок-дерево. У цьому будинку-лабіринті, домі-хімері переплітаються мови, абетки, життя, „різні культури, різні звичаї, різні долі”. Найяскравіше ця думка передається через уведення в композицію роману фрагментів знайдених Іриною-Фрідою старих документів – бухгалтерських книг, листів, щоденників, адже ці поживклі папери були матеріальним слідом майже ілюзорного будинку-дерева. У романі „Фріда” художньо трансформується ідея сакральної сутності Світового Дерева, його ролі у вертикальній триєдиній будівлі світу, оскільки письменниця своєрідно моделює картину світоустрою. Коріння і крона мають безліч гілок і гілочок, цим пояснюється неоднорідна природа підземного й небесного світів, їхня багатоплановість і багатомірність, які, проте, цілком вписуються в тривимірність первісного поділу. Роман містить вузловий топос – будинок-дерево, а типовий постмодерний мотиви лабіринту з’являються як реалістична деталь, фрагмент життєвої картини. Таким чином, міфологічна символіка визначає особливості створення поетики роману М. Гримич „Фріда”, що перебуває на межі силових полів „деревинної” та „кореневої” парадигм культури, постульованих Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі.

У будинку свого дитинства опиняється й герой роману У. Еко „Загадкове полум’я королеви Лоани” (2004). Антиквар Ямбо, переживши автокатастрофу, втратив пам’ять і шукає розради серед паперових свідків його життя – старих газетних статей, афіш, рекламних проспектів, коміксів. Я. Гаркуша зазначає: „Рухаючись лабіринтами дідового дому, старий антиквар заглиблюється в себе, і цей процес нагадує читачеві швидше за все саме блукання, а не подорож з метою „віднайти себе”, адже ці коридори та кімнати оповиті туманом забуття, тому кожен новий поворот – це чергова безвихідь” [94, с. 132]. Характеризуючи включення в розповіді картин минулого з життя героя, його спогадів, Н. Ржевська зазначає, що ретроспекція завжди була прийомом часового планування дії, композиційним мотивуванням, але в ХХ ст. постав роман, у якому „воскресіння минулого

перетворилося на „пошуки” його, що визначило всю структуру роману” [418, с. 28].

Віднайти свою справжню сутність прагне й героїня роману Б. Бойчука „Над сакральним озером” (2004). У вступній нотатці письменник зауважує, що завжди захоплювався так званим „тоталітарним театром”, „у якому режисер використовує всі мистецькі засоби: текст п'єси, візуальні електронні ефекти, музику, балет, художні картини та поезію” [52, с. 3]. За авторським визначенням, „Над сакральним озером” – „тотальний роман”, у якому задекларовано синтез прози, поезії, прозопоезії, театральних діалогів, фотографій, художніх творів, а основним прийомом текстотворення є „перетасовування часу”. Твір Б. Бойчука – роман-колаж, структура якого охоплює три частини: сучасні події („Передслово” і „Післяслово”), що стосуються взаємин митця й інтелектуала Зосима з екзальтованою жінкою-загадкою Світою, а також прадавнє „Слово” – розповідь Світи про життєву історію дівчини з роду майя Світанни та її чоловіка – жорстокого диктатора Зотца. Окрім подробиць свого попереднього земного втілення від народження до мученицької загибелі у вогні, жінка переповідає про взаємини Зотца з коханками – куртизанкою Ксокс і донькою священика Ікс Чель, інтриги віщуна Тізока, прагнення Зотца прислужитися королю Іцткоатлю. „Соколиним поворотом” у творі є священне озеро, адже його води переслідували Зосима в нічних жахіттях як генетична пам'ять про обряд жертвопринесення. На березі озера Зосим уперше побачив невідому жінку, про озеро згадує і Світа, але тільки у „Слові” читач дізнається, що жертвою богові дощу Чакові стала донька Світанни й Зотца, втоплена в озері своїм батьком. „Передслово” насичене класичними архетипальними снами-видіннями, прихованими страхами героя, загадковими твердженнями незнайомої, але такої близької жінки про те, що Зосима завинив перед нею й обов'язково це згадає.

Цей твір митця „Нью-Йоркської групи” – досить промовистий вияв боротьби та взаємного накладання „деревинної” і „кореневої” культур,

територіального й імперського начала, адже „культурою кореневища” є не тільки мистецтво андеграунду, а й автентичний культурний шар, наприклад, мистецтво індіанців для США [304, с. 113]. Героїня роману Світа вирушає до Мексики, аби підтримати хвору сестру, і залишається там на все літо, шукаючи в музеях і архівах свідчення свого минулого життя. Результати її пошуків і становлять основний зміст „Слова”, що структурно є множинною вставною історією. Розв’язка сучасної сюжетної лінії в „Післяслові” має типовий новелістичний характер: герой так і не дочекався повернення реальної жінки Світи, яка обіцяла повернутися, „коли простір і час зійдуться для нас клином”, пошуки її оселі виявилися марними: „Щодня я витоптував нову стежку, та заходив на той самий зруб. Я сподівався, що одного дня знайду ту віллу. Мушу знайти. З дня на день я чекав, щоб час і простір зійшлися клином. Я був певний, що одного разу вони зійдуться. Мусять зійтися” [52, с. 228].

На думку мовознавця І. Бехти, довільна гра в текстотворення дає змогу не лише деформувати логіку подій, простір, тілесність і мову персонажів, а й розхитувати фізичні межі самого тексту, вміщуючи в нього додаткові текстові, а то й нетекстові елементи, як у прозі Дж. Барта, Дж. Фаулза, Дж. Ірвінга, Дж. Бартельма, С. Рушді, а також інших авторів [42, с. 66]. Загалом такі лексеми, як „дзеркало, лабіринт, карта, подорож, енциклопедія, реклама, телебачення, фотографія, газета (mirror, labyrinth, map, journey (without destination), encyclopedia, advertising, television, photograph, newspaper”))” є, за твердженням дослідників, типовими для постмодерністського тексту [42, с. 66]. Своєрідним „знаковим” виявом актуальності принципу нонселекції загалом і продуктивних постмодерних метафор зокрема стало відзначення М. Уельбека Гонкурівською премією за роман „Карта і територія” (2010), що став предметом звинувачень автора в плагіаті [627]. Натомість Ф. Бегбедер наголосив, що „Карта і територія” – не більше, ніж колаж. „Незабаром на одному з сайтів з’явився відеозапис самого автора. Дещо розгублений Уельбек стверджував, що таким є його творчий

метод, який він назвав „тканням” або печворком, „різнокольоровим килимком”. Він не претендує на лаври першопрохідця в цій галузі, адже цей спосіб використовувався, за його словами, в минулому славними попередниками – від Жуль Верна до Хорхе Луїса Борхеса, не кажучи вже про сучасних авторів” [233]. Як бачимо, відмінності мапи в семіотичному, вербальному сенсі від географічного світу як території („Карта не є територія” А. Коржибськи, „Карта перечитування” Г. Блума) набувають у літературі постмодернізму нових акцентів.

М. Гримич інкорпорує в текст роману „Фріда” фрагменти бухгалтерських книг, листів, щоденників, міфологічний матеріал, апелює до живопису. Герой роману У. Еко „Загадкове полум'я королеви Лоани” шукає розради серед паперових свідків його життя – пожовклих газетних статей, афіш, рекламних проспектів, коміксів. Давня історія часів майя й ацтеків, щедро оздоблена топографічними відомостями, фотографіями пам'яток архітектури й портретами легендарних особистостей, складає основний зміст обрамленої частини роману Б. Бойчука „Над сакральним озером”. Колажна поетика романів М. Гримич, Б. Бойчука, У. Еко має потужний естетичний потенціал. Сучасні автори активно послуговуються невербальними образотворчими засобами, притаманними передусім кіномистецтву, вводять у структуру художніх текстів фрагментарні свідчення, що апелюють до індивідуальної та історичної пам'яті. Особливого значення набуває активізація уваги читача – учасника творчої гри та процесу конструювання художніх образів. Зв'язки цих фрагментів свідчать про взаємопроникнення основного й елективного текстів, що перебувають у „дзеркальних” відношеннях, є варіацією накладання „деревинної” і „кореневої” культурних парадигм.

Художнє втілення варіацій універсальних філософсько-культурологічних метафор постмодернізму „світ – текст – книга – словник – енциклопедія – бібліотека – лабіринт” відкриває простір для подальших

пошуків і літературознавчих узагальнень, адже ці образи є виявом семіотичної культурної моделі бібліотеки-лабіринту, окресленої У. Еко.

3.5. Поліфонізм фрагментарної постмодерної епіки

Ознаки постмодерної гри – цитата, реінтерпретація власних і чужих текстів, міжтекстуальні алюзії – не тільки засвідчують неспроможність уявлення про сутність, але й ставлять під знак загалу ті явища культури (наприклад, літературу), в яких узвичаєне протистояння змісту й форми. І. Ільїн розглядає постмодерністський метод організації тексту як еклектичну конструкцію з семантично й аксіологічно розрізнених фрагментів, відношення між якими, через відсутність ціннісних орієнтирів, не можуть бути задані як конкретні [203, с. 32 – 38]. Зокрема, композиційним особливостям роману Ю. Андруховича „Дванадцять обручів” присвячено окрему публікацію дисертанта [66, с. 15 – 22].

„Стирання меж між жанрами, – пише А. Татаренко, – аж до їх повного взаємопроникнення є однією з добре відомих характеристик пост(модерністської) прози: роман мусить пристосуватися до нової, фрагментарної картини світу, породженої сумнівом у можливість всеохопної інтеграції, а читацька свідомість, незадоволена парціальністю оповідання, вимагає від нього романної цілісності” [490, с. 94]. О. Бабелюк зауважує, що нонселекція та фрагментарність разом з іншими ознаками постмодерністського письма є закономірними виявами в різних жанрах постмодерністської літератури [19, с. 257]. „У постмодерністському тексті, – пише І. Дегтярьова, – поєднуються, а точніше змішуються, синтезуються, усі різновиди словесної творчості – проза з її епічним началом, поезія з її

ліричність, драма. Поетичні та драматичні уривки посилюють ідейно-стилістичну спрямованість постмодерністської літератури, є своєрідними кульмінаційними моментами, мовними засобами творення художньої образності” [138, с. 37]. На підтвердження цієї думки дослідниця називає включення до прозового тексту опери „Орфей у Венеції” в „Перверзії” Ю. Андруховича, драматичні, пісенні уривки в „Подвійному Леоні” Ю. Іздрика. Прикладом паралельного розміщення кількох інформаційних ліній є проза Т. Прохаська, „де вставлені конструкції за кількістю, обсягом значно перевищують основний текст (хоча поділ тексту на основний та додаткові смисли є умовним і неприйнятним у естетичній системі постмодернізму, як і будь-які інші поділи та класифікації” [138, с. 33]. І. Дегтярьова відзначає, що в романі Т. Прохаська „Непрості” „у дужках автор помістив історію героїні, її батьків на двох сторінках, повчання, філософські, життєві істини, висловлювані іншими героями (Треба чути голос. Голос живий і голос оживлює. Голос сильніший від образу... є речі, значно важливіші від долі. Скажімо, інтонації, синтаксис...)” [138, с. 33]. За твердженням дослідниці, „текст-у-тексті” загалом притаманний постмодерністському художньому стилю. „Вставлена конструкція, – пише І. Дегтярьова, – змінює свою синтаксичну та стилістичну функцію й стає способом поєднання кількох текстових масивів, одночасного подання двох і більше синтаксичних побудов – прийому „текст-у-тексті” [138, с. 34].

Художній поліфонізм характеризує поетику ще одного сучасного автора – Василя Слапчука. Роман В. Слапчука „Осінь за щокою”, написаний упродовж 1995 – 2004 років, поєднує спогади, рефлексії, голоси інших, на що звертали увагу Є. Баран, І. Бондар-Терещенко, А. Тихонова, М. Зайдель та інші літературні критики. Цілісності тексту надає внутрішня композиція, яка підводить читача до розв’язки-пояснення в останній новелі. Композиційно роман складається з 8 частин, жанрові особливості яких позначені аморфністю, адже вони мають ознаки новел і літературної есеїстики. Монтажна композиція посилює дискретність зображення, окремі фрагменти

поетичних, оповідних і драматургічних текстів об'єднані навколо кількох провідних образів – жінка, дощ, ім'я. Ці образи актуалізуються в кожній частині роману, набуваючи нових нюансів. Перша частина „Четвер” відсилає читача до витоків людської поведінки, хоча сам автор двічі згадує батька психоаналізу в іронічному контексті: „Очевидно, тут попахувало фройдятиною. Шлях би того Фройда трафив” [456, с. 238]; „Для діда Фройда роботи – непочатий край” [456, с. 132]. Чорні (чи чорнильні?) слова матері на пелюшках майбутнього письменника; сварка з приводу імені новонародженої дитини; дід, хворий на божевілля легкої форми, консервуючий людський дух у слоїки, – світ, де Чоловікові ніхто „ніколи не подарує маленького сонця” [456, с. 8]. Ліричний герой розділу „Втома воїна” письменник Арсен Кіриєнко втомився від війни, від людей, від поезії, від самотності, від життя й від смерті. „Втома воїна” сповнена посилань на тексти попередників. Оригінальним композиційним прийомом є введення багатоголосся (жіночий, чоловічий, зляканий, оптимістичний, допитливий, песимістичний, голос із комина). Читач знаходить діалог із Ф. Ніцше: „Заратустра казав, що чоловіка треба виховувати для війни, а жінку – для відпочинку воїна. Сам він, очевидно, ніколи не був на війні і не мав жінки” [456, с. 51]; „Війна скидається на секс. На війні чоловіки доводять собі (у першу чергу собі) та жінкам, що вони – чоловіки. Що вони можуть. На війні легше самоствердитись, аніж у ліжку з жінкою. Тому чоловіки вибирають війну. Воякові не потрібне ім'я, достатньо номера, позивного або ж звання” [456, с. 36]. Концептуальним є ставлення до тексту попередника через прозовий переказ відомої поезії: „Ще вчора я повторював ім'я однієї зорі, бо з іншими мені було темно. Я молився на неї не тому, що вона мені світила, а тому, що з нею не потребував світла...

Ти пропонуєш спалити томик Інокентія Аненського?

– Я пропоную спалити все. Звільнитися і дати волю, відчувати спокій...

Хіба ти не любиш спостерігати за полум'ям?” [456, с. 17].

Багатогранність ліричного персонажа, який перебуває на межі розщеплення психіки, найвиразніше розкривається через сни, уявні й написані художні тексти, а також через спілкування з жінками: „Хто я? Китаєць? Метелик? Чи син своєї матері? Хто кому сниться?..

Я – чорне дерево гіллясте. В рожевих птахів хтось стріляв – додолу падають з гілля, а я ніяк не можу впасти. Не можу впасти, ані вмерти... Поль Елюар переконаний, що можна померти від того, що не помираєш. Елюар був поетом. Дивно, що він дожив до старості, а не заподіяв собі смерть” [456, с. 34].

Поєднання сюжетної лінії головного героя з фрагментами розповідей про його персонажів увиразнюється в частині „Мандрівка на рожевому дирижаблі”, де показано взаємини письменника й Коли, Ого й дівчини, Кіра і його дружини Тетяни. Автор пояснює, що Кір – це Ого через кілька років, проте жінки часто плутають художній вимисел з реальністю. Якщо Ого простував до дівчини незвичайної, чистої, неземної, яку вимріяв у своєму серці, а все життя уявлялося йому маршрутом від однієї дівчини / жінки до іншої, то Кір понад усе боїться втратити кохання. У своїх думках Кір звертається то до Євангелія, то до В. Набокова, то до К. Малевича: „Зиркнув у бік вікна. Замислився, наче перед „Чорним квадратом” Малевича. Втім, хіба чорний квадрат – не фрагмент шкільної дошки, ретельно витертої перед уроком? Тільки ж суть залишилося на ганчірочці, а ганчірочка – у руці чергового...” [456, с. 100].

Головний герой новели „Потяг над містом” І Ван спостерігає, як віддаляється жінка з потягу, на який він не встиг. У цій частині постає яскрава художня деталь, своєрідний інтертекстуальний маркер – срібна чорнильниця Чехова, яку письменник ставить для натхнення поруч із комп’ютером. У наступних розділах читач знаходить цитати поезій самого автора, згадки про Г. Флобера, М. Павича, М. Басю, визначення віку співрозмовників через порівняння з тривалістю життя М. Лермонтова й А. Рембо. Письменник спалює свій рукопис, знаходить у комп’ютері файл,

названий жіночим ім'ям, – одне з перших своїх оповідань, натискає Delete: „Любив книги й жінок. Книги – трохи більше. За книги я платив. Я їх хотів. Жінки ж були. Вони мені не заважали. Крізь них я міг дивитись у своє вікно. А через вікно – на них” [456, с. 249].

„Осінь за щокою” – це своєрідний синтез наведених подій з іншими діями розповідача й фрагментами творів ліричного героя. Спираючись на думки Н. Шляхової [595, с. 119 – 126] і В. Будного [67, с. 117 – 127], цікаво простежити, „хто говорить у літературному творі” В. Слапчука. Остання частина роману, названа „Табурет, прибитий до підлоги”, розкриває всі загадки твору, адже письменник потрапляє до в'язниці чи то за зберігання зброї, чи за зберігання наркотиків і бачить різні паспорти зі своїми фото: „Оцей виписаний на ім'я Арсена Кіриєнка, цей – на Григорія Олійника, цей – на І Ван Сина... У чоловіка підкосилися ноги.

– Це чийсь лихий жарт, – витер долонею враз спітніле чоло. – Я не знаю, як це пояснити... Справа в тому, що я – письменник... Якісь із цих імен – мої псевдоніми, інші – імена героїв моїх творів...” [456, с. 275].

У романі мотив письменницької праці є іманентно цікавим, водночас, через того, хто пише, реалізується віртуальна можливість тексту. Аналогічні художні прийоми поширені у світовій літературі останніх десятиліть. Наприклад, „Зоряна мантия” М. Павича складається із новостворених астрологічних коментарів [358]. Автор подає глибоко інтимізовані, щирі розповіді в дискурсивній практиці чоловічого й жіночого текстів, але в останній структурній частині гендерний аспект поступається перед політичним. Дискретність зображення, монтажність композиції надають поетиці „Зоряної мантиї” рис витвору кіномистецтва з його спрямованістю на семантику можливих світів.

Роман відомого іспанського письменника А. Переса-Реверте „Шкіра для барабана” написаний у жанрі інтелектуального детектива [375]. Його автор – знавець мистецтва, майстер детективної інтриги – уводить до історії Лоренцо Куарту сюжет про будівлю старої церкви, здатної вбивати людей,

які загрожують її існуванню. У цьому творі вставні історії допомагають читачеві знайти відповіді на чисельні письменницькі загадки. Читач намагається зрозуміти, які темні людські пристрасті приховують шати служителів церкви, чому через землю в центрі Севільї доля зіштовхнула банкіра й красуню, а також релігійних діячів різних рангів. Ще гостріше ці ознаки виявилися в російській прозі, зокрема, у творчості В. Сорокіна. Типовим зразком літератури поп-арту є роман „Блакитне сало”. Текст постає досить специфічним виявом письменства останніх років. Реінтерпретації підлягає не тільки мовлення й письмо (постмодерна художня свідомість неодмінно апелює до концептуальних алузій із текстів Ж. Дерріди), а й історичні події. Відповідно до стилістики поп-артівського письма автор подає свої вставні новели.

У вставних новелах „Хроніки заводного птаха” Х. Мураками переважно йдеться про дзеркальне відображення подій у державі Маньчжоу-го. Цікаво, що слухач може сприймати в цих історіях те, про що ніби й не мовиться. Зокрема, Тору почув підтвердження існування невидимого птаха, який має механічний голос, хоча Мускатний Горіх, мати Кориці наголошує, що про птахів вона не казала жодного слова.

Відповідно до лотманівського визначення в метатексті постає критична оцінка зображеного. Наприклад, роман В. Пелевіна „Чапаєв і Порожнеча” („Чапаєв и Пустота”) містить приписану тибетському ламі Урган Джамбон Тулку Сьомому передмову до тексту. Вставні новели роману – це переважно розповіді пацієнтів психіатричної лікарні, які мають важливе значення в загальній смисловій структурі роману. Зокрема, історія Сердюка виводить читача на міркування про роль соціуму в житті людини. Це – літературний прийом вираження авторської версії національних перспектив геополітичного розвитку, орієнтованого або на Захід, або на Схід. Думки, що безумство носить тотальний характер і визначає виродження сучасної культури, увиразнює інкорпорований у роман В. Пелевіна „Числа” зразок „гей-драматургії” – короткий зміст п’єси „Доктор Гулага”. Інша вставна

глава має політичний характер, адже проект „Зюзя і Чубайка” містить авторську оцінку російських реалій кінця ХХ ст. й є прозорою алюзією на популярних політичних діячів Росії, що відповідає викликам масового письменства.

„Священна книжка перевертня” („Священная книга оборотня”) В. Пелєвіна має передмову – „Коментар експерта”, де її названо рукописом зі складною історією [374]. Автори коментаря – майор міліції, літературознавці Кошкодавленко та Марачарська, а також ведучий телепрограми „Караоке про Головне” Пелдіс Шарм. Цей коментар є не тільки відповіддю на численні „літературознавчі” студії. Він виконує важливу функцію творення сюжету, оскільки за його допомогою письменник робить останні штрихи до фіналу роману, котрий залишився за кадром історії А Хули, бо записи завершено до фінальної подорожі лисиці до Бітцевського парку.

Завдяки книжці з химерною назвою „Історія і занепад джазу в Донецькому басейні” у романі С. Жадана „Ворошиловград” розгортається авантюрно-детективна новелістична сюжетна лінія: „Розвиток джазу в Донецькому басейні традиційно супроводжувався голосними подіями та скандальними подробицями. Очевидно, саме скандальність та нарочита алогічність більшості з них пояснюють майже цілковиту відсутність більш-менш серйозних досліджень, що стосувалися б становлення джазу в промислових регіонах Півдня тодішньої Російської імперії. Історія, що тут наводиться, є особливо дивною та не до кінця вивченою. Стосується вона малодосліджених до сьогодні гастролей квартету сестер Абрамс навесні та влітку 1914-го року” [171, с. 369]. Набір листівок з пам’ятками і краєвидами міста як симулякр тієї реальності, що на них відображена, міста, назви якого немає, асоціативно пов’язаний із містифікованою історією джазу на Донбасі та розповіддю про зникнення Глорії. „Ворошиловграда немає, а ми є”, – говорить Ольга. Після зниклої співачки залишилися рукописи музичних творів, численні ліричні й соціально-суголосні зразки джазового хорového співу, що „неодноразово виконувались всесвітньовідомими джазменами,

такими як Чесні Генрі Бейкер або Чарльз „Бьорд” Паркер” [171, с. 381]. Поданий далі спірчуел, названий одним із останніх творів, написаних Глорією Абрамз, можна вважати емоційною кульмінацією роману: „Ми згадуємо, Господи, наші міста, й плачемо за ними. / Ми вішаємо на деревах наші гітари й труби, і заходимо в ріку. / Стоячи в теплих хвилях, ми співаємо вслід зеленій воді, / що протікає повз нас. / Стоячи серед теплих хвиль, ми співаємо вслід життю, / що витікає крізь пальці” [171, с. 381].

Мозаїчність текстуального панно роману В. Єшкілева „Пафос” задекларована наперед розлогим обґрунтуванням множинності паратекстів: „Він (епіграф. – О. Б.) обіймає визначене традицією місце: петитний і зрозумілий, іронічний і вибачаючий, сам-у-собі текст і, зрештою, пасивний синтез. Він надається розмноженню та селекції. Його можна потроїти, подесятерити. Тоді ескадрон епіграфів перетвориться на неабияку лексичну силу й остаточно захопить владу на перших сторінках твору. Або ж на всіх сторінках. Зранена смертю Великого Стилю уява вже не опирається невблаганному (і, одночасно, балаганному) видінню роману, що складений з самих лише епіграфів. Зрештою, хтось – здається, шизоїдний безбатченко Родольфо Картенат – вже написав щось подібне... Поряд із можливістю роману-епіграфа однаково можливим видається існування надпроникливого читача, шерлока пінкертонна писемності, котрий, лише прочитавши епіграф, вже знає наперед і зміст, і всі ті сюжетні колізії, і всю ту метафоричну строкатість, над якими так довго і необачно працювала авторська уява. Саме у передчутті цього читача я запаковую на початок тексту щойно згаданий ескадрон” [170, с. 13]. Тут і словникова глоса, присвячена пафосові, і рядки англійської поетеси першої половини ХІХ ст. Едіт Ситуелл, тексти сучасного прозаїка, збирача растаманського фольклору Дмитра Гайдука, „Витяг з інструкції”, „Енциклопедія космонавтики”, „Хроніка готського короля Теодахада”, Андрій Платонов, Сартр, Дельоз і Гваттарі. В іронічних літературних рефлексіях-відповідях герой „Пафосу” намагається обґрунтувати власну творчість, народжену „післямодерною машиною

вживання”. Роман В. Єшкілева ілюструє специфіку метатексту сучасної прози, адже Корват пише повість „Море Ясности”, в яку вміщено дві притчі: – Перша: володар шукає гінця, аби відправити найважливіше для нього послання. Послання призначене найкрасивішій жінці у його володіннях. Зі всіх можливих кандидатів у посланці володар обирає безногого каліку, що ледве пересувається, і саме йому доручає доставку. Друга: один філософ повідомляє іншому суть свого вчення за допомогою поштівки. Перед відправленням він відриває від поштівки шматочок з частиною адреси. Ось так, приблизно, можу пояснити буття знедоленого тексту-невдахи” [170, с. 64].

Корват намагається пояснити своє розуміння тексту-поштаря, тексту, призначеного бути спадкоємцем Метаархіву, його „вбивцею, катом, гвалтівником, розкрадачем і жертвою цього ж таки Метаархіву”: „Цей текст-листоноша має подолати невіддільну, зберігальну, зникаючу, архівну функцію тексту. І, одночасно, він має успадкувати Метаархів. А зробити це теж не в змозі, бо, враховуючи сигнали присутності, сам присутністю аж ніяк не є. Поза межовий мешканець горизонтів буття. Ну не знаю... Не можу вам краще пояснити...” [170, с. 65].

Мотив винайденого рукопису є сюжетотвірним у романі знаків В. Єшкілева й О. Гуцуляка „Адепт” (1993). „За офіційною версією текст, умовно названий „Свідомством Олексія Склавина про сходження до Трьох Імен”, знайшов чернець із Нового Афону Савватій, який з дозволу Константинопольського Архієпископа, Вселенського Патріарха Афінагора Першого у 1978 році від Різдва Христового оглядав бібліотеки монастирів Константинопольської патріархії. Поважні вчені аргументовано довели, що знайдений рукопис є підделкою, фальсифікацією, незаконним створінням у звірятнику літописної белетристики та історичних свідчень. Інші, не менш поважні вчені, навпаки, не бачать вагомих причин, які б не давали можливості повірити у правдивість викладених у тексті історичних подій”, – пропонують автори роману „Адепт” свою версію історії рукопису [168, с. 5].

І. Дегтярьова розглядає „текст-у-тексті” як стилістичний прийом, якому в творчості окремих авторів, зокрема Ю. Іздрика, Т. Прохаська, Ю. Андруховича, В. Єшкілева належить функція стиле- і текстотворення [138, с. 34]. У романі „Адепт” таким текстом стає літопис: „У славетних літописців розділи йдуть за роками або ж мають число. Не всі роки лишаються в пам’яті моїй і не всі події зможу я окреслити знаками часу. До Чисел суцього в мене ставлення шанобливе: Числа, як Ангели, стоять охоронцями над світом подій. Тож кожен розділ буду називати Ім’ям Єдиного, якому присвячував я свої мандри в різні роки життя” [168, с. 9 – 10].

Твір В. Єшкілева „Богиня і Консультант” (2008), як і роман „Адепт” (1993), – авторська версія альтернативної концепції історії. Так звана „конспіративна політологія”, що ґрунтується на теорії змови з залученням здобутків нейролінгвістичного програмування й надможливостей містичних артефактів, визначає зміст діяльності Валерія Петровича Мітелика – головного персонажа „Богині і Консультанта”. Одвічна планетарна гра сил Світла й Пітьми окреслюється в романі через зміщення просторово-часових планів художнього зображення, уведення в структуру оповіді снів, що відбивають множинні паралельні реальності, зокрема, продовженням еротичних сновидінь Діани стали сни Валерія Петровича, в яких калейдоскоп сцен у Залі Насолод змінився загадковими фресками. „Одна пташина тримає у дзьобі нагай, друга – пальмову гілку. Над цим малюнком намальовані п’ять коринфських колон. Кожна пофарбована у певний колір. Над білою намальовано місяць, над жовтою – сонце, над зеленою – знак Юпітера, над червоною – Марса. Лише над синьою намальовано змію і зірку.

Чомусь він не може відірвати погляду від змії і зірки. Він намагається поррахувати, скільки в зірки промінчиків, і раптом прокидається” [169, с. 74].

Події другої частини переносять читача в 1673 рік і знайомлять із прямою спадкоємицею Святості Праматері Йіми й легендарним Каменем Богині: „Цей Камінь є вмістилищем магічної влади, він змушує людей

віддавати своє життя за справу, якій служить носій реліквії, Обраний або Обрана Богині” [169, с. 148]. „Пошукове видіння брата Янгеля” – новелістичний фрагмент в історичній обрамленій частині роману, причому рамою для нього слугує сюжетна лінія Мітелика. Ключові образи видіння – образи жриць і Каменя Богині Бау – є мотивами-скріпами ще одного інкорпорованого тексту – щоденника професора Адамчука. Пластична тканина роману сповнена вкраплень із елементів колажної техніки. Тут і вірш, написаний на обгортці від шоколаду, і текст інтерв’ю для „Нового оглядача”, і чернетки аналітичних записок, виділені графічно. Однак основне смислове навантаження серед цих компонентів має саме щоденник професора археології, який є авторською версією використання політтехнологіями в 2004 році темних енергій.

Вставна новела саркастично розкриває такі технології: „Нарешті настає апофеоз. До приймальні баби Горпини прибуває кортеж чорних автомобілів. Великий Клієнт усамітнюється з ворожкою, виконує ритуали світу Облапо і питає провидицю Червоного кургану: „Скільки у нас буде процентів?”

Та на хвилину впадає в транс. Потім піднімає важкі повіки, нахиляється до вуха Великого Клієнта і шепоче цифри. Той задоволений. Виймає мобілку і каже без привітання: „Не погоджуємося. Так і скажи їм всім: на х... впала нам та коаліція!”

Отака-от притча про Горпину” [169, с. 241].

Уведення новелістичних наративів поширене в прозі молодих авторів („Поклоніння ящірці” Л. Дереша, „Анатомічний атлас” А. Чеха та ін.). Так, роман А. Чеха „Анатомічний атлас. Важко бути жабою” (2008) – це, як зазначено в анотації, „анатомія больових точок покоління автора”. У стилістиці, притаманній значній частині письменників сьогодення, А. Чех торкається одвічних питань самотності, людської байдужості, вибору, пошуків щастя, змальовує життя вчорашніх підлітків, у якому нерозуміння батьків, байдужість учителів, алкоголізм, наркоманія, психлікарня, проституція й навіть самогубство та вбивство стають жахливими, але

водночас, буденними явищами. За глибиною осягнення внутрішнього світу сучасної молоді людини й гостротою соціальної проблематики цей твір – найсильніший з усіх у доробку переможця конкурсу „Міський молодіжний роман – 2007”. Навіть елементи некодифікованого мовлення, зокрема нецензурна лайка, введена в діалоги персонажів та авторські відступи, увиразнює ситуацію безперспективності й відчаю, наприклад, в 11-й главі IV частини, де в напівсні герой-оповідач розмірковує, ким міг би стати Вій – лауреат уявних Нобелівських премій. Роман „Анатомічний атлас. Важко бути жабою”, певною мірою, за тематикою близький до „Пациків” А. Дністрового, „Anarchy in the UKR” С. Жадана, низки творів Ю. Покальчука („Вертеп”, „Окружна дорога”, „Хуліган Зайчик”, „Мама Рома і пацани”, „Таксі-блюз” тощо), а також інших книжок А. Чеха – „Цього ви не знайдете в Яндексі”, „Дос 1”, „Пластик”, „Сині двері зліва”. Жанр твору „Анатомічний атлас” вмотивовано декларований як „пацаняча антиутопія”. В утопічності сподівань героїв на щастя, ілюзорності їхніх мрій відбито реалії нашого сьогодення: „І тільки тюльпани стоятимуть на підвіконні у вазі з австрійського скла, знаменуючи велику трагедію в сім’ї Сорбсен, а також спогад про велику жабу дитячої літератури Віталіка Ромашина, і весь світ наповниться співчуттям до Герті й вилікується від усіх хвороб, адже проллється світло до їхніх організмів, а згодом людство скасує інститут війни, і настане тотальне щастя і непорушний мир, і всі люди гладитимуть левів та жирафів, французи посміхатимуться арабам та неграм, а гої, на знак пошани до євреїв, не їстимуть свинину, а лише стиглі яблука та шовковицю з садів Господніх” [572, с. 175].

Схожий емоційний стан переживає героїня роману І. Роздобудько „Гудзик”. Ліка нагадує химерного Іеланума з розповіді Ганни Тарасівни: „...Ім’я його – вітер у полі, ім’я – виття, в якому більше сенсу, ніж у людських балачках. Іеланум не любить слів і ніколи не знайде співрозмовника. Слова – п’явки, що наповнюють рот гіркотою. Іеланума виштовхали у світ, і світ не прийняв його. Іеланум будує свій світ – у собі.

Іеланум не змушує любити себе. Самотність Іеланума не зігріта жодним промінчиком, жодною випадковою пташкою, яка б принесла у своєму дзьобі гілку на верхівку його самотності. Самотність Іеланума – безкінченна. Іеланум є світлом світла і темрявою темряви: ні там, ні там його не впіймати. Іеланум – той, хто збожеволів за власним бажанням” [423, с. 183].

Проте, в романі А. Чеха вільна гра з біблійним матеріалом у вставній новелі, вміщеній у цьому ж IV-му розділі під назвою „Стара, як світ, єврейська притча”, не відзначається художньою переконливістю й естетико-змістовою доцільністю. Притча подається з імпліцитним обрамленням, з традиційною оповіддю її пов’язує лише зачин „Жив-був старий дід Іегуда” [572, с. 156], а маркером гри з біблійним текстом є порівняння, вміщене в останньому реченні попередньої глави: „...відповідальність за життя твого друга, який піниться і трясеться, неначе осиковий прапор на серпневому Майдані, чи щось типу того” [572, с. 155]. „Знову згадаємо про особливість постмодерністського стилю – стирання психологічних кордонів у сприйнятті вербальної інформації та мистецтва взагалі – немає первинних чи вторинних за значенням та вагою мовних одиниць, адже важливим є абсолютно все”, – наголошує І. Дегтярьова [138, с. 33]. Проблема вибору й гріховності розгортається в тексті через поширений мотив боротьби за людську душу: „У давніх єврейських сказаннях йдеться про те, що коли людина згрішила і переклала провину на інші плечі, то темний архангел фіксував цей гріх, і потім десь там тобі нагадають про нього вилами та кип’яченою смолою, але коли людина взяла відповідальність на себе і погодилась, що у цьому разі винна саме вона, людина, і ніхто інший, то це автоматично очищало її карму” [572, с. 157].

Для Темного архангела Біни Цафкіеля й світлого архангела Хохми Раціеля метою стає старий єврей, який вірив у дива, але „продовжував грішити і не дотримуватись писань Тори” [572, с. 157 – 156]. „ – Що, друже, – грізно глянув на нього Господь, – хотів стражданням купити вічну гармонію? Не вийде. Малі твої муки. Ти скотолозтвом займався, перелюбством, ти

свинину жер, щосуботи працював, та й твоя відмова була нещирою. Не буде тобі прощення. І дарма ти не погодився вступити з Люцифером у згоду. Він би тобі приніс щастя” [572, с. 159]. Авторське трактування цього біблійного мотиву суголосне психологічному стану й життєвим ситуаціям героїв „пацанячої антиутопії”: „Коли Ієгуду спровадили до пекла, сів Бог на ослін та й задумався. Ох, думав він, не люблю я, коли душею кривлять та не знати чого хочуть. Неприємно це все. Неприємно...” [552, с. 159]. І. Набитович зауважує: „У прозі Ю. Винничука та Любка Дереша, як видається, гротескова трансформація сакрального, постмодерна гра з сакральними символами в еротичних дискурсивних стратегіях несе на собі печаль обездуховлення й мертвотности людини арелігійної” [335, с. 490]. Подібна трансмутация релігійно маркованих концептів спостерігається і в цьому романі А. Чеха.

В. Єшкілев констатує, що більшість творів сучасної української прози грішать сюжетною безпомічністю. „Це твори есеїстичні, монологічні, – продовжує митець, – у них є тільки один справжній герой – сам письменник із його комплексами, оцінками, улюбленими анекдотами та дрібними життєвими проблемами. Інші ж персонажі творів – картонні дурілки, які рухаються сторінками лише тоді, коли автор їх штовхає, і туди, куди він їх штовхає. Не виникає магії самобутнього існування персонажу. Відповідно, не виникає того світу, в який хотів би увійти читач. Есеїстика в Україні вбиває художню літературу” [386]. Певною мірою, небезпека, яку несе есеїстичне письмо, В. Єшкілевим перебільшена, проте фрагментарність сучасної епіки, розмаїття новелістичних включень у структурі вітчизняної есеїстики відкриває простір для окремого дослідження. Пропонований ракурс висвітлення цього питання передбачає окреслення композиційних особливостей есе в аспекті розкриття ролі вставних епізодів через категорію інтертексту, оскільки недоречно говорити про поліфонізм фрагментарної постмодерної епіки, ігноруючи вплив есеїстики.

Як відомо, літературознавство послуговується дефініцією поняття есе як невеликого за обсягом прозового твору, що має довільну композицію й

висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання й не претендує на вичерпне та визначальне трактування теми [282, с. 249]. Характерні ознаки есе – логічність викладу, що зближує його, певною мірою, з науковою літературою, дбайливе ставлення до художньої форми. Як правило, есе виражає нове, суб'єктивне слово про щось і носить філософський, історико-біографічний, публіцистичний, літературно-критичний, науково-популярний чи суто белетристичний характер [282, с. 249]. У „Літературознавчій енциклопедії” наголошено на белетризації зафіксованих індивідуальних вражень, асоціацій чи інформації, отриманої з різних галузей знань, несистематичному поєднанні філософських, літературно-критичних, науково-популярних, іноді спеціальних наукових елементів [280, с. 347].

Сукупність цитат, алюзій і фрагментів у монтажному есеїстичному тексті передбачає втілення авторських інтенцій у взаємозв'язках окремих частин. Наявна смислова єдність, в якій ненаративні фрагменти мають потужний асоціативно-змістовий потенціал. Фрагменти активізують увагу читача, увиразнюють ідею твору, розставляють авторські акценти. Есеїстичні тексти демонструють максимальне наближення наратора до біографічного автора, але, водночас, передбачають перевтілення автора в іншого, його маскування під оригінальну саморозповідь. Сфокусованість на „я” суб'єкта висловлювання можна простежити у творах, де розповідь „від першої особи” сприяє приховуванню автентичного авторського „я”. Отже, ітиметься про зв'язки основного та вставного текстів, а також особливості функціонування есеїстичних конструкцій у статусі вставних елементів. Матеріалом для спостережень обрано роботи К. Москальця й В. Даниленка, відмінні за стилем і змістовими домінантами.

К. Москалець – один із найвідоміших есеїстів сьогодення. Його збірка статей та есеїстки „Гра триває” присвячена вдумливому прочитанню поетичного тексту. Автор зупиняється на творчості поетів-сучасників: Наталі Білоцерківець, Людмили Таран, Володимира Кашки, Василя Герасим'юка,

Ігоря Римарука, Івана Малковича. Глибиною відзначаються роздуми над романом Марка Роберта Стеха „Голос” і книгою прози Миколи Рябчука. У відомому есе „Людина на крижині” К. Москалець подає емоційно наснажений новелістичний фрагмент філософського змісту. Звернімося до тексту: „...Чоловік знав, що тепер він недосяжний, і жоден із тих, хто метушився на березі, не зможе йому ні допомогти, ані зашкодити. Той чоловік усе своє дотеперішнє життя був великим прихильником мистецтва рівноваги. Отож і тепер він ширше розставив ноги, дістав із кишені люльку й тютюн і закурив, міркуючи, що його робити далі й чи робити взагалі. Знову почувся крик, але тепер він долинав згори, ледь чутний за гуркотом льодоходу. Чоловік підвів голову й побачив, що то дикі гуси летять. Ріка текла зі сходу на захід, гуси летіли з півдня на північ, а в перетині цих двох рухів стояв і кутив чоловік, зберігаючи рівновагу” [330, с. 11]. В. Сірук зазначає, що сукупність елементів (цитат, фрагментів) у монтажному тексті усвідомлюється як знак, утворений синтагматичною свідомістю, що передбачає смисл у взаємозв’язках рухливих, дискретних частин. Художнє есе К. Москальця „Людина на крижині” розглядається дослідницею як іконічний знак, який кодифікується за принципом метафоричності. „Медитативний настрій наративу, – зацентовує В. Сірук, – диктує правила гри з розрахунку на активність реципієнта: розпізнати метафору. Мінімальна розповідна одиниця-сигнал вказує на розпізнання подібності, схожості людини і крижини” [451, с. 185 – 186].

Органічне поєднання частини й цілого виявляється за допомогою заголовків, алюзій, реалізації інтермедіальних зв’язків, які можна розглядати як умовний орієнтир для розпізнавання авторських інтенцій, що дозволяють читачеві відшукати певні еквівалентні структури в літературно-критичних текстах. У текстах збірки К. Москальця „Людина на крижині” наявні багатофункціональні випадки подвійного кодування, численні включення можна читати і як однорідні з основним текстом, що їх обрамлює, і як різнорідні з ним. В есе „Воскресіння чаю” саме тексти „Міф про ДАК”,

„Ситечко”, створені письменником В. Кашкою, щоденникові записи автора, датовані 1991 р., органічно сплетені з поетичними включеннями фрагментів „Рігведи”, хокку М. Басю, віршами А. Деркача, М. Туза, В. Кашки й самого К. Москальця, відіграють роль не субтекстових елементів, а набувають домінуючих ознак, вдало передають духовну атмосферу, що об’єднувала учасників ДАКу – літературної спільноти 70-х років ХХ ст. Зовнішня неузгодженість і довільність композиції літературно-критичних студій К. Москальця компенсується взаємодією текстуальних включень та основного тексту. Аналогічна художня практика допомагає розкрити авторські інтенції в есе „Різноманітні форми мовчання”, де К. Москалець, розмірковує над текстами М. Григоріва. „Неможливо зоб’єктивізувати себе самого, одночасно бути дзеркалом і тим, що віддзеркалюється від нього”, – зауважує автор [330, с. 107]. Сприйняття поезії як форми сакрального мовчання націлює критика на пошуки аналогій у біблійному тексті, включення з якого постають саме тим *mise en abyme*, що віддзеркалює як філософські роздуми К. Москальця, так і герметизм поетичного світу М. Григоріва. Саме цей вставний текст є центральним для окреслення авторських саморефлексій. Ю. Осадча узагальнює, що конструктивним елементом есеїстичного письма стає принцип („я-розповідь / оповідь”), який в его-белетристиці перетворюється на авторське „само-розповідання”, визначає авторський стиль і спосіб художньої організації тексту. „Перша особа наратора, – пише Ю. Осадча, – не так вказує на тип оповіді, як визначає тематичне тло оповідання, що імпліфікується в оповіді від „він” і експліфікується в оповіді від „я”. Однак використання займенника „він” свідчить вже не про романічну цілісність нарації, а вказує на розщеплення наративного суб’єкта: з одного боку, двоїстість саморефлексії автора автоматично утворює комунікативну опозицію „я” / „він”, а з іншого – в процесі написання художнього тексту відбувається „знеособлення” автора як наративної інстанції та „винесення” його за межі наративного кола” [354, с. 8]. Персонажі есе входять у дискурс промовця залежно від потреб

аргументації. Одним із таких учасників уявної дискусії є письменник і літературознавець В. Даниленко. В есе „Запитання без відповіді?” К. Москалець подає свої роздуми над трьома антологіями прози, впорядкованими В. Даниленком („Квіти в темній кімнаті”, „Опудало”, „Вечеря на дванадцять персон”). Дослідник приходиться до висновку: „Як правдивий футурист руйнує лівою рукою те, що непогано збудував правою, псуючи вповні привабливий вигляд своїх антологій, наповнюючи їх шумовинням довкола літературних пліток, погано розчутих повідомлень про нові літературні течії, блідим враженням від недочитаних або поспіхом прочитаних книжок, амбітністю, „геніальністю”, вигляданням Нобеля, створюючи характерний мас-культурний дискурс вічних маргіналів і дилетантів” [330, с. 148 – 149]. Есеїстика К. Москальця є синтезом літературно-критичного та філософського текстів, що постають у парадигмі так званого „високого” письменства, тоді як текст В. Даниленка, за твердженням самого автора, є продуктом масової літератури.

Історії, викладені В. Даниленком у книжці „Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес”, сам автор в інтерв'ю газеті „Україна молода” називає викликом. „Праці українських літературознавців добре читати на ніч, під них гарно засинається. А я, – зауважує В. Даниленко, – різними методами намагався привернути увагу до сучасної літератури. Намагався показати, що вона цікава, що висококласних письменників у нас не п'ять, а п'ятдесят, а може, й ще раз п'ятдесят. А порівнюючи з іноземними письменниками, я хотів показати, що наша література не гірша за інші. Намагався розповісти це у легкій, попсовій формі, щоб зацікавити не лише науковців-філологів, але й журналістів і всіх, хто так чи інакше цікавиться літературою” [472]. Поділяючи думки К. Москальця щодо балансування автора на грані між маніфестом і анекдотом, звернімо увагу на два тексти В. Даниленка, які відзначаються глибиною оцінок і тонким ліризмом. У розділі „Письменник і побут” уміщено „Два есе про Юрка Гудзя” („Янгол блакитного блюзу” і „Останній мандрівний дяк української літератури”).

Автор так обґрунтовує свій вибір: „Життя Юрка Гудзя цікаве як експеримент, що полягав у втечі від обов’язків і традиційного побуту, який нав’язують дорослій людині суспільство і близькі люди, щоб весь відведений йому час віддати собі, літературі та насолоді від дегустації мистецтва. І цей експеримент у нього був успішний” [133, с. 102]. Саме завдяки інтертекстуальним посиланням на творчість Г. Сковороди й інтермедіальним зв’язкам із музикою внаслідок акцентування постійних попереджувальних сигналів про початок тексту центр уваги читача переноситься з повідомлення на код. „Господар загадково посміхнувся, хоч його кредо – песимізм, і посміхається він рідко. А коли вже засміється, то брови повзуть угору і з глибоких очей авангардово ллється янгольське світло блакитного блюзу”, – йдеться у творі [133, с. 104]. У цьому есе нарративна розрізненість поступається перед цілісністю художньої організації матеріалу, виклад набуває філософічності й медитативної заглибленості. „У своїй невеликій за обсягом прозовій спадщині він лишився поетом, що хаотично нанизував уривки розмов та побачені образи, ніби відчував подих смерті й поспішав увібгати у приреченість свого самотнього голосу вирвані фрагменти життя. В розірвану поетичну сповідь його прози влітаються голоси людей, які розповідають про пережиті біль чи радість, наче підказують, що відповіді на найскладніші питання людського буття заховані у фрази подорожнього або в очах божевільного”, – відзначає В. Даниленко [133, с. 110]. За силою ліричного чуття, глибиною осягнення буттєвих констант „Два есе про Юрка Гудзя” близькі, наприклад, до есеїстичних літературних портретів, створених Є. Сверстюком і далеких від постмодерної стилістики, про що йдеться в окремій публікації [64]. Отже, позірно елективний текст новелістичного включення відбиває основний зміст і перетворюється на центральне сплетіння авторських кодів як важливих елементів поезики вітчизняної есеїстики.

Висновки до розділу 3

Новела як жанрово-композиційний елемент функціонує в класичній і модерній традиції в різних виявах (полістильових, формозмістових, наративних) залежно від конкретного творчого пошуку і власне пошуку кожної епохи. Кожна доба виявляє свій стиль, і не один (романтизм, реалізм, модернізм), паралельний художній пошук: митець провокує епоху, а епоха провокує митця. На стику цих „провокацій” постає художній експеримент, що балансує на межі жанр / прийом. Кожен індивідуально неповторний приклад виявляє свій модус цього пошуку, балансування, вихід чи то за межі жанру, чи то за межі прийому в залежності від продуктивності, внутрішньої потреби особистості митця, означеності на шляху у пошуку нового, оригінального, раніше не постульованого, або практикованого та призабутого. Ідеться про тенденцію руху до жанру, яка виявила нові виміри цього поняття. Своєрідна „термінологічна сітка” складається на основі конкретної творчої практики конкретного митця тієї чи іншої доби.

Виразність елементів, семантично близьких до смислових домінант романної оповіді в межах інкорпорованого тексту, а також актуалізація підтексту як породження тексту вставної новели постають важливим структуротвірним чинником поетики художньої епіки. Роль вставної новели-метатексту переважно відіграє розповідь персонажа, історія пошуку та відкриття певних документів, написання художнього твору чи наукового трактату, своєрідний щоденник літературного досвіду. У літературних текстах метатекстові елементи виконують роль засобів структурної організованості матеріалу, слугують для перенесення уваги на більш значущі з авторської позиції фрагменти („Шрами на скалі” Р. Іваничука, „Біла віла” Н. Бічуї, „Між пеклом і раєм” Г. Тарасюк, В. Єшкілев і О. Гуцуляк „Адепт”, В. Єшкілев „Пафос”, „Сніг” О. Памука тощо).

Завдячуючи модерністським і постмодерністським пошукам, можемо міркувати над рефлексіями, а не однозначними висновками щодо жанрової усталеності (канонічності), оскільки модернізм і постмодернізм щоразу провокують вихід на нові рівні наукової парадигматики.

Модифікації „bestium vocabulum” („Аналітична мова Джона Улкінса”, Х. Л. Борхеса, „Звірослов” Т. Малярчук, „Кіт з потонулого будинку” Г. Пагутяк, „Сад спочилих котів” Б. Карасу та ін.), текстів-каталогів („Лексикон таємних знань” Т. Прохаська, „Енциклопедія мертвих” Д. Кіша, „Brand” О. Сивуна тощо), текстів-абеток („Алфавіт” Ж. Дельоза, „Кись” Т. Толстої, „Адепт” В. Єшкілева й О. Гуцуляка та ін.) у новелістичних конструктах сучасної прози окреслюють внутрішньожанрові можливості, які містить новела як мала епічна форма, демонструють трансформацію принципів цілісності окремих елементів у постмодерній моделі мислення на матеріалі літературних фракталів.

Художні варіації універсальних філософсько-культурологічних метафор відкривають простір для подальших пошуків і літературознавчих узагальнень, адже ці образи є виявом семіотичної культурної моделі бібліотеки-лабіринту, означеної У. Еко. За естетичною практикою літератури сьогодення стоїть світобачення, що принципово не претендує на винайдення істини й пропозицію вичерпного знання про світ, тому колаж сприймається не тільки як формальний прийом, а й вияв зближення зі знаковою системою масової культури („Фріда” М. Гримич, „Над сакральним озером” Б. Бойчука, „Загадкове полум'я королеви Лоани” У. Еко, „Кулінарні фіглі”, „Фуршет...” М. Матіос).

Оригінальними постають стилістичні й змістові домінанти вставних новел у творах В. Єшкілева „Богиня і Консультант”, С. Жадана „Ворошиловград”, С. Процюка „Жертвопринесення”, П. Слапчука „Осінь за щокою”, А. Чеха „Анатомічний атлас” та ін. Нонселекція, фрагментарність, ризоматика сучасної епіки, розмаїття новелістичних конструктів у структурі української есеїстики відкривають простір для подальшого дослідження.

Отже, модус змінності, неусталеності визначає версійний план новели як жанрово-структурного елемента епіки. Оповідний текст може поєднувати не одну історію, а декілька, які співвідносяться між собою. Типологічні ознаки, елементи, що вказують на явище як канонічний прийом класичної традиції, не можуть бути потрактовані однозначно, адже йдеться про варіативність, мінливість, „свідоме” заперечення самоозначення (наприклад, колаж постає як жанр і як літературний прийом, вияв монтажної поетики). У художній практиці експериментальної прози й письменства, асоційованого з постмодернізмом, вставні новели постають як складні конструкти, синтез візуальних і вербальних знаків.

РОЗДІЛ 4

ЕПІЧНИЙ КОНТЕКСТ НОВЕЛИ: ВАРІАЦІЇ ЖАНРОВО-СТРУКТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

4.1 Новелізація й циклізація – тенденції структурування романної оповіді

Художнім виявом взаємодії романної й новелістичної форм є не тільки використання новели як вставної в романі, а й власне новелізація сюжету більшої епічної форми, перетворення новели або циклу на роман, трансформація новелістичного циклу, розвиток обрамленої повісті, функціонування роману в новелах.

Принцип циклізації новелістичних текстів має давні традиції, коріння яких сягає відомих „Казок 1001 ночі”, „Книги Каліли і Дімни”, збірок „Декамерон” Дж. Боккаччо, „Кентерберійські оповіді” Дж. Чосера тощо. Власне прийом циклізації закріпився мистецькою традицією, починаючи з давнини. І. Козлик назвав роман Ф. Рабле „одночасно збіркою новел і гуманістичним трактатом, романом пригод і утопією, сатирою й елегією, епосом і драмою, твором художнім і гуманітарно-науковим, розважальним і філософським, в якому кожен знайде своє” [235, с. 152]. Спираючись на погляди М. Кантора, дослідник узагальнює: „І в цій синтетичній поліжанровості (= позажанровості), коли роман Рабле увібрав у себе всі ренесансні стилі і жанри, полягає унікальність цього твору як „центрального твору Відродження” [235, с. 152].

В європейських літературах після Відродження новела як структурна частина або вставка у творах великої епічної форми знову поступилася перед власне новелою тільки наприкінці XVIII ст., що відзначає М. Бент у роботі

„Німецька романтична новела: Генезис, еволюція, типологія” [38]. „Поняття роману, як його висувають Боккаччо і Сервантес, – це поняття романтичної книги, романтичної композиції, де всі форми і жанри змішані і сплетені”, – писав Ф. Шлегель [594, т. 2, с. 99]. Зазвичай засобом об’єднання новел слугувало новелістичне обрамлення, що передбачало мотив оповіді й перехід ініціативи мовлення до іншого персонажа. У потрактуванні М. Бахтіна змішування жанрів, у тому числі й новел, прозового й поетичного мовлення – це вияв традицій меніппеї, якій притаманне широке використання вставних жанрів: новел, листів, ораторських партій тощо [31, с. 136]. З подальшим розвитком романної форми взаємодія між елементами композиції набуває нових нюансів. Значну увагу цим питанням приділяли представники формалістичного підходу. Б. Ейхенбаум наголошував, що будь-який елемент здатний постати формотворчою домінантою, а отже – сюжетною або конструктивною основою [603, с. 212]. Специфічною формою літературно-мистецького розвитку постають варіації жанрової взаємодії. Структурна організація повістевой й романної форм, закорінена у відкриту структуру безфабульного оповідання, формувалася в результаті її трансформації. Художніми виявами цих зв’язків стало поєднання оповідань в єдину розповідну цілісність (повість або роман у новелах), проникнення в повість чи роман прийому оповіді, використання прийомів вставної новели тощо.

Здобутком формалістичного підходу до аналізу проблем літературної генерики є введення до наукового обігу поняття домінантного жанру, принципи організації якого використовуються іншими близькими жанрами й призводять до змін у жанровій системі. Елементами, важливими у творенні жанру, постають ситуації, поділені на низку епізодів, циклічний сюжет, специфічне втілення художнього часу. Таким чином, основний текст забезпечує вставному компонентові змістову й естетичну самостійність. Форма циклізації оповідань має „характер інтегрування ще не скомпонованих за принципом роману художніх одиниць. Проте зв’язок з початковими формами явища – циклізацією – свідчить про функціональність

цієї перехідної форми в історії роману”, – зауважує болгарський дослідник Б. Ничев [345, с. 98].

У колі російських формалістів міркування над специфікою циклізації оформилися в спроби визначити жанрову природу циклу. Надалі теоретичні праці Н. Старигіної, Л. Ляпіної, М. Дарвіна, В. Тюпи, І. Фоменка та інших науковців дають змогу визначити основні прийоми циклізації: структурно-змістові, змістово-тематичні, психологічні (єдність емоційного поля циклу), аналітичні.

Слушними є думки М. Дарвіна, який наголошував, що типологія циклічних форм допомагає визначити теоретичний орієнтир, дослідницький погляд на співвідношення частин і цілого в самодостатньому літературному творі. Частина літературного твору може існувати самотійно у вигляді частин, уривків або фрагментів, тоді як окремі твори циклу здатні зберігати власну самотійність і художній статус і поза межами циклу [136, с. 17].

Структура циклу, змонтована з окремих творів, має широкі можливості розвитку художнього смислу, що передбачає різноманітні принципи побудови. У розумінні П. Панченко, „найскладніша проблема літературознавства – проблема цілісності художнього циклу” [368, с. 12]. Циклічна форма не має чітких ознак, що зумовлює проблемність визначення жанрової природи. Художня єдність такої форми в читацькому сприйнятті зазвичай виникає на порубіжжі текстів, що складають цю форму, тому жанротворчі чинники циклу завжди „крупніші”, ніж аналогічні чинники окремих творів [368, с. 11]. П. Панченко робить висновок, що циклічна форма – це відкрита множина за наявності спільної ідеї. Таке розуміння дає змогу бачити як художню систему загалом, так і окремі складові цієї системи в синхронії й діахронії, а також вважати циклізацію „тенденцією функціонування самотійних творів, що складають систему літератури” [368, с. 12]. Дослідниця узагальнює, що сутність художньої циклізації літературних творів полягає не в повільному переході смислу з одного твору до іншого, не в його примноженні та розповсюдженні, а в тому, що

скріплення постає саме на межі зв'язку одного твору з іншим, адже окремий твір циклу не можна порівнювати з частиною, уривком у самостійному художньому творі [368, с. 3]. П. Панченко систематизує такі ознаки літературного циклу: наявність кількох творів, пов'язаних внутрішніми смисловими зв'язками, „вторинна цілісність структури” монтажна композиція, за якої існує асоціативний зв'язок між текстами, концептуальність, що залежить від порядку розташування творів у циклі, розвиток центрального сюжетного мотиву, спільність низки системних елементів циклу (жанрових, стилістичних, ритмічних, образно-метафоричних, лексико-фразеологічних, інтонаційних і звукових) [368, с. 18]. Отже, формується своєрідна наджанрова єдність, що володіє відносно стійким типом структури й тяжіє іноді до великих жанрових форм. Певною мірою, прозовий цикл завжди був присутній у творчості більшості письменників, структуруючи як велику, так і малу прозу, що свідчить про тенденцію циклізації текстів як можливості розкрити художній світ літературної епохи, яка розвивається нестабільно, ніби фрагментарно [368, с. 21].

Форми циклізації демонструють, за словами З. Карцевої, бурхливий процес дифузії жанрів, адже художня практика останньої третини ХХ ст. засвідчує поєднання в межах циклів різножанрових форм. Основою для розуміння циклізації, на думку літературознавця, є протиставлення й єдність часткового і загального планів, мозаїчності та синтезу [218, с. 9]. Дослідниця визначає цикл як особливу жанрову форму, внутрішню, усвідомлену й реалізовану автором ідейно-тематичну або сюжетно-композиційну єдність різнорідних, доволі самостійних структур, що пов'язані спільністю проблематики, персонажами, відносною єдністю просторово-часових характеристик, близькістю мотивів і стилістики. Тенденція до циклізації – поєднання творів одного чи різних жанрів у межах циклу – пов'язана, за переконанням З. Карцевої, з епічністю як загальною тенденцією літературного процесу 60 – 80-х років ХХ ст. Це свідчить про пошуки нових

форм творення „образів світу”, що дають такі цікаві жанрові модифікації, як циклізовані повістуння, якими дослідниця вважає різноманітні цикли (нарисів, оповідань, повістей, романів, есе тощо), а також новелістичний роман (роман у новелах), що складається з окремих фрагментів (глав-новел) і зовні нагадує цикл [218, с. 5 – 6]. У трактуванні циклізації й новелізації, які різною мірою беруть участь у формуванні циклізованих оповідей, З. Карцева послуговується відомою аналогією з доцентровими й відцентровими силами. Важливими є зауваження дослідниці: „Сама система жанрів зараз мобільніша, вільніша, більш підвладна динаміці часу, і вона вже припускає злиття різних конструктивних зображально-виражальних рішень, стилів і моделей, появу якихось нових „наджанрових” категорій, „межових”, „перехідних”, „проміжних” жанрових форм” [218, с. 3]. Узагальнюючи поширені дефініції, З. Карцева наголошує, що циклічність – „усвідомлена автором особлива художня можливість, нова якість його прози (поезії), реалізована в оригінальній жанровій формі” [218, с. 7].

Н. Тамарченко в контексті дослідження прози ХІХ ст. пропонує замість поняття циклізації оперувати поняттям „фрагмент”, оскільки, наприклад, у „Герої нашого часу” М. Лермонтова та „Мертвих душах” М. Гоголя нанизування сюжетно відокремлених історій чи епізодів і жанрова особливість окремих частин ніби поєднують ознаки, властиві різним стадіям розвитку роману [484, с. 129]. Ще Б. Ейхенбаум відзначив, що формування російського психологічного роману стало можливим саме після „Героя нашого часу”, „хоча від прози Лермонтова пряма історико-літературна лінія йде не до роману, а до новел-повістей Тургенева і до оповідань Чехова” [603, с. 275].

У „Літературознавчій енциклопедії” зазначено, що між складниками циклу існує відцентрово-доцентровий взаємозв’язок, кожен із них зберігає відносну автономію. Автор-укладач цього видання Ю. Ковалів наголошує: „Цикли формуються або за довільною, периферійною, ознакою, або за концептуалізованою, продуманою автором основою. Тому йдеться про

композиції циклу, зокрема про лінійний та концентричний її типи, які сформовані завдяки монтажу, що використовується у різних жанрових формах” [281, с. 571]. Серед низки прикладів художньої циклізації названо „складні жанрові утворення, як-от роман у новелах („Вершники” Ю. Яновського, „Тронка” О. Гончара)” [281, с. 571].

Дві протилежні тенденції розвитку оповідних структур – новелізацію й циклізацію – на матеріалі сербської літератури висвітлив П. Рудяков. Якщо новелізація призначено об’єднати в єдине ціле розрізнені елементи, то в результаті циклізації великі за обсягом конструкції постають відносно самостійними фрагментами. Важливим компонентом новелістичної форми П. Рудяков вважає розв’язку; завдяки тому, що авторів і читачеві в кожному конкретному випадку відома розв’язка певної події, новелістичність окремих фрагментів набуває романного цілого [436, с. 37]. Дослідник говорить про „діалектичну єдність і взаємодоповнювання лінійності цілого й циклічності окремих його складових” на прикладі роману сербського письменника І. Андрича „Міст на Дрині” [436, с. 39]. „Цілісність твору при цьому досягається за рахунок об’єднання за допомогою різних композиційних прийомів-зв’язок фабул кожного з фрагментів і створення своєрідного фабульного ланцюжка, який відіграє роль композиційного каркаса. У такому випадку приналежність твору до жанру роману, а не новелістичного циклу, забезпечує авторська концепція, те, що В. Глигорич назвав „поглядом на життя”, – зацентровує вчений [436, с. 39].

Про руйнування чітких меж між жанрами, так звану „жанрову дифузю”, про виникнення численних модифікацій романів-новел говорять дослідники сучасних літератур різних країн. Такі прийоми, як інверсійна побудова, розширення часу роману (за рахунок описів, речової та психологічної деталізації, авторських відступів, фіксації потоку свідомості персонажів тощо) або різке скорочення часу роману (наприклад, засобами кадрової техніки), можуть виконувати різні функції, відрізнитися відповідно до світогляду письменника. Дослідник проблеми новелістичного жанру в

німецькій літературі В. Пабст відзначає, що „можливості та тенденції новелістики полягали не тільки в тому, щоб віднайти літературний прототип, але й в тому, щоб зберегти свободу художнього вираження і тримати кордони відкритими” [635, с. 27].

Х. Хамракулова аналізує сюжетні способи поєднання розрізнених новел в єдине романне ціле [556]. Авторка з'ясовує особливості зв'язків новел як структурних елементів роману між собою й новел з оповіданням-обрамленням. Основну увагу дослідниця приділила твору узбецької літератури – роману в новелах А. Мухтара „Чинара”, тому логічно вмотивованим є простеження в сучасному тексті вияву східних оповідних традицій, відмінностей і типологічних сходжень з обрамленою повістю. Сам автор назвав свій твір „романом в особах, оповіданнях і повістях”. В авторефераті дисертації акцентовано передусім змістовий аспект сучасного роману в новелах, а проблема художнього часу набуває переважно ідеологічного висвітлення. Незважаючи на це, робота Х. Хамракулової стала важливим етапом у дослідженні поетики роману в новелах. Дослідниця намагалася встановити структурні відмінності в поетиці жанрів, що входять до складу новелістичного роману, а також звернула увагу на специфіку власне новелістичного роману в порівнянні з „традиційним”. Х. Хамракулова узагальнила наявні в літературі аналізованого періоду модифікації роману й повісті в новелах. „Тут можна виділити декілька різновидів: роман-щоденник подорожі, мемуарно-автобіографічний роман у новелах, документально-художній роман-хроніка, роман-нарис селянського життя, соціальний лірико-філософський епічний роман у новелах” [556, с. 13]. На думку дослідниці, ймовірно, можна було б установити й інші типи „гібридних” утворень, що так чи інакше тяжіють до жанру новелістичного роману. Спільною для всіх модифікацій є „атмосфера особливого ліризму, зумовлена наявністю у творі образу автора-оповідача, від імені якого ведеться повісткування, світоглядні позиції якого задають тон усьому твору, визначаючи його ідейно-художню структуру, сприяючи його монолітності” [556, с. 13].

Закономірності взаємодії традиційних форм легенди, повісті й оповідання в межах п'яти циклів („Легенда про Чинару”, „Оповідання про сарану й басмачів”, „Повість про кишлак Шивирган” тощо) згідно з обраною автором композиційною схемою докладно проаналізував ще один дослідник прози – Л. Якименко [616, с. 98 – 101]. Науковець зазначає, що особливості епічного викладу хоча й постають елементами його форми, проте, визначаються і зумовлюються новим змістом: залежно від того, наскільки органічно обрано художню форму, вона пронизує глибину структури, постає сутністю оповіді [616, с. 116].

Метафорично влучно порівняв новелу й роман Д. Затонський: якщо роман – оркестр, то новела – самотня флейта, якщо він – писана олією картина, то вона – малюнок пером. „Проте, – узагальнює вчений, – хіба живописцю немає чому повчитися у графіка?” [189, с. 82]. Характеризуючи розвиток прози XVII–XVIII ст., згадуючи твори Ш. Сореля „Правдивий комічний життєпис Франсіона”, П. Скаррона „Комічний роман”, Л. Гевари „Кульгавий біс”, Д. Затонський зауважує, що в новелістичному романі картина життя подрібнюється. „Вона – не власне рух, – продовжує вчений, – а лише потенційна умова його можливості. Новелістичний роман – це сума таких само непорушних станів, що постають перед очима, якщо кінострічка не прокручується в апараті, а проглядається „вручну”: кожний „кадр” дивовижний, дотепний, правдивий, точний або гнівно-сатиричний, однак фільму поки немає” [189, с. 86]. Зміни стосуються переважно англійської новелістично-біографічної прози. Так, у „Пригодах Перігріна Пікля” сюжетна хронологічна лінія життя головного героя переривається вкрапленням численних вставних новел, безпосередньо не пов'язаних з історією Пікля. „У „Трістрамі Шенді”, – зауважує Д. Затонський, – немає, по суті, нічого, окрім вставних новел, недбало між собою поєднаних, і це результат радикальної переорієнтації” [189, с. 88]. У відомій праці „Про теорію прози” В. Шкловський стверджував, що попередником роману був збірник новел: „Жіль Блаз – зовсім не людина, це нитка, що зшиває епізоди

роману, – нитка ця сіра” [590, с. 65]. Для розуміння жанрової генези роману як процесу, що охоплює взаємодію зовнішніх і внутрішніх чинників літературного розвитку, важливими є узагальнення дослідниці Н. Пахсар’ян щодо полігенеалогічності цього „відкритого” й „вільного” жанру (М. Бахтін), адже на початку XVIII ст., за спостереженням Г. Лансона, роман був готовий увібрати всі форми, включити всі думки [370, с. 81].

Загалом питання жанрової номінації роману в новелах активно перебувало в полі теоретичних і літературно-критичних дискусій. М. Левченко зазначає: „Розмови про роман як про „сукупність новел”, що особливого поширення набувають у 20-х роках нашого сторіччя, були по суті запізнілою даниною давно пройденому етапу. Відомо, що бурхливий розвиток роману XIX ст. був би неможливий без подолання традиційного погляду на сюжет як на умовний засіб об’єднання окремих розрізнених” [265, с. 34]. У новому романі вже „не було місця вставним, слабко зв’язаним між собою новелам, неорганізованому сюжету, що розпадався на самостійні, незалежні один від одного епізоди. Тепер усе, про що йшлося в творі, ставало ланкою в ланцюгу необхідності” [265, с. 34]. На думку Ю. Суровцева, основні композиційні труднощі форми роману в новелах полягають у необхідності ввести в горизонтальне розгортання панорами новел часової координати [481, с. 254]. Проте, послуговуючись висновками А. Юриняка, варто відзначити, що є новели, кілька рядків тексту яких здатні повести за собою читача крізь десятки літ (розмах у часі) або десятки географічних пунктів (просторовий розмах); це, так би мовити, короткі твори з довгим виміром уяви. А є новели, що не претендують на швидке пересування читачевої уяви ні в часі, ні в просторі, якщо можна так висловитись – „нагнітають її на місці” глибиною образів-сцен” [613, с. 188]. Л. Якименко висловив припущення, що за умов переходу зі статусу прийому до жанрової форми потік свідомості більше втрачає, ніж виграє [616, с. 143]. Роман у новелах ніби поєднував діахронний і синхронний типи оповіді. У кожній новелі була своя подія, своя доля. Вона співвідносилася за синхронним

принципом, тобто „горизонтально”, з іншими долями й подіями і водночас надавала можливості руху вперед, „вела сюжет до зустрічі з іншим персонажем або групою дійових осіб, щоб передати естафету далі” [616, с. 144]. Взаємодія новелістичних, нарисових і романних текстів, певний симбіоз епіки були доволі поширені в українській літературі, починаючи з другої половини 20-х рр. ХХ ст. Одним із виявів такого зближення і став роман у новеллах, якому притаманна „ансамблева” структура, що передбачає майстерне поєднання різних композиційних частин, різноманітних жанрово-стильових планів. В. Одиноків говорить, що смислове увиразнення пояснюється особливою організацією тексту, зумовленою так званним „ансамблевим мисленням” [348, с. 138].

У літературознавстві діаспори проблеми новелістичної композиції романного тексту й питання циклізації новел були предметом дослідницького інтересу О. Сулими-Блохиної [479] та І. Качуровського [220]. Розмірковуючи про взаємозв'язок романного і новелістичного текстів, О. Сулима-Блохина відзначає, що погляд на роман як на суму цілої низки новел може бути виправданий тільки щодо деякої частини творів, наприклад, авантюрного роману. Водночас складові роману дуже умовно можна назвати новелами, там, здебільшого, не знайдемо ланцюга новел, а натомість спостерігаємо вростання однієї новели в іншу, перетинання, змішування, за якого новелістична якість розчиняється й набирає іншого характеру. Узагальнення О. Сулими-Блохиної щодо новел як складових романного й повістєвого тексту ускладнює, наприклад, аналіз „Блакитного роману” Г. Михайличенка й подібних художніх форм. Літературознавець констатує, залишаючи дослідників цієї проблеми на роздоріжжі: „Про його новелістичні складники краще не говорити” [479, с. 171]. Натомість І. Качуровський менш категоричний у висновках. На його думку, продуктивно було б детальніше розгорнути зіставлення новели з притчею: адже в суфійських притчах, як і в жанрово споріднених із ними буддійських джатаках, інколи досить відкинути авторську моралізацію, щоб залишилася новела в чистому вигляді [220, с.

154]. Художня практика підтверджує логічність цього положення. Наприклад, „Блакитний роман” Г. Михайличенка – філософсько-психологічний текст, що складається з новел-настроїв і новел-притч про гармонію й дисгармонію, світло й тінь людської душі, боротьбу соціального й біологічного, духовного й тілесного, космополітичного й національного. Домінантними ознаками новелістичної форми, у якій конденсується її зміст і забезпечується функціональність законів композиції, за термінологією В. Фащенко, є зіставлення – протиставлення – зіткнення, промінь зору й фокус. Синтез цих складових „Блакитного роману” Г. Михайличенка створює необхідний новелістичний ефект крізь призму образу блакитної душі. М. Пащенко пропонує за типологічну рису новелістичних романів обрати особливу роль першої новели – емпізи композиції („Подвійне коло” з „Вершників” Ю. Яновського, „Як на Марсі” з „Каналу” І. Григурка) [373, с. 154]. Оповідне обрамлення твору посилює „імпліцитно наявну циклічність його побудови” [490, с. 362]. Новелістичність окремих фрагментів романного цілого набуває, за твердженням М. Левченка, завершеності завдяки відомим читачам розв’язкам того чи іншого епізоду, сцени, події і більшої часової та просторової самостійності сцен та епізодів [265, с. 37]. У „Літературознавчій енциклопедії” запропоновано таку дефініцію поняття роману в новелах: „Різновид роману, який не має цілісної композиції, складається з кількох автономних новел, об’єднаних спільною ідеєю або темою, які розкриваються під різними кутами зору” [281, с. 348].

Отже, структурування творів відбувається на різних рівнях: циклічному й романному. Як зауважив В. Фащенко, „на відміну від циклічного, романний спосіб компонування набагато міцніше в’яже окремі частини – і конкретними наскрізними мотивами, і принципом зіставлення – протиставлення – зіткнення незалежних сюжетних новел з великими частинами-розділами, які ґрунтуються на попередніх самостійних оповіданнях: вони цементують твір і не можуть існувати поза рамками цілого” [535, с. 210].

У сучасному письменстві наявні різні модифікації романів у новелах. Наприклад, А. Татаренко зауважує щодо творчості Д. Кіша: „Ліричний роман у фрагментах („Ранні печалі”), повість, яка складається з „романів з долоню” („Гробниця для Бориса Давидовича”), енциклопедія парабол („Енциклопедія мертвих”) – у всіх цих циклах оповідань помітні обриси Цілості, які відповідають світовідчуттю постмодерної епохи і художньому ідеалу Данила Кіша” [490, с.110].

Таким чином, по-перше, йдеться про доцентрову тенденцію інтеграції менших форм, яка завжди була основою процесу циклізації. По-друге, відцентровий процес розпаду більших епічних форм призводить, за словами З. Карцевої, до новелізації, „розпаду великого оповідного цілого, розмивання традиційних форм роману” [218, с. 10]. Дослідниця зазначає, що такі романи вже мало нагадували традиційні жанрові зразки, адже трималися переважно на міцних асоціаціях, а не зв’язках причин і наслідків. Відповідно відбувався „розпад” на окремі, більш-менш самостійні фрагменти, глави-новели, вставні історії. „У цьому випадку, – наголошує З. Карцева, – сума кількох ліричних сповідей, „голосів” складалася в мозаїчну, але доволі широку панорамну картину світу. І „багатоголосся”, „поліфонізм” такого роману, що розпадається на окремі фрагменти, був виявом тяжіння як до об’єктивної епічності, так і збереження чудового досягнення ліризованої прози – зацікавленої уваги до окремої людини” [218, с. 10]. Циклізовані повісткування (цикли й новелістичні романи) дають змогу сполучати такі полярні способи осягнення світу, як синтез і аналіз у межах „мозаїчної епічності” [218, с. 11]. У художній практиці сьогодення спостерігаємо розмаїття внутрішніх перетворень, але роман у новелах залишається актуальною жанровою формою, що набуває нових модифікацій.

4.2 Українські романи та повісті в новелах: генеза та презентації

Поширення в художній практиці романів і повістей у новелах, легендах, руйнування кордонів між жанрами як актуальну теоретико-літературну проблему відзначають дослідники різних країн. Тенденції романного мислення виявляються в циклі новел, з яких постає оригінальна жанрова форма роману й повісті в новелах. Традиційно в літературознавстві наводять такі приклади романів (повістей) у новелах: „Вертеп” А. Любченка, „Блакитний роман” Г. Михайличенка, „Вершники”, „Чотири шаблі” Ю. Яновського, „Тронка” О. Гончара. Повісті „Тринадцять епізодів” І. Ле та „Гавриїл Кириченко – школяр” І. Микитенка також мали форму новели. І. Сенченко розпочав роботу над „червоноградським циклом” оповідань та повістей у перші десятиліття ХХ ст. і повернувся до нього в 60-ті рр. [106]. У літературознавстві набули ґрунтового висвітлення твори Ю. Яновського „Майстер корабля” і „Вершники”, а також роман із семи розділів-пісень „Чотири шаблі”. М. Гнатюк відзначає, що „музика „Чотирьох шабель” не зникла з душі письменника, вона проривалася крізь біль неминучості, творчу тугу й стала поштовхом до народження нового епосу” – роману в новелах „Вершники” [107, с. 11]. Про жанрова дифузійність малої прози Юрія Яновського говорить і А. Гуляк [128, с. 169 – 174].

„Блакитний роман” Г. Михайличенка складається з імпресіоністичних замальовок, новел-настроїв „Інтродукція”, „Коли пожовкне листя”, „В саду коло хати”, „Падала червона заграва”, „Аорист”, „Під місячним промінням”, „Блакитні душі”, „Посвята”. Питання про автономність цих новел відзначається дискусійністю, адже міфологічний образ сфінкса, екзотичний портрет єгиптянки, постаті Ясі, Іни, Іріс, Ганки й Чоловіка сприймаються втіленням складного „Ти”. „В Твоїй душі була блакить стоячих вод, оздоблених блідо-зеленою ряскою. У ній була тьмава імла давноминулих

віків, вкритих таємничим серпанком чародійних явищ. Первісний шал і дикунська невибагливість”, – ідеться в „Блакитному романі” [322, с. 17]. Цей образ постає з’єднанням і боротьбою відомих у психоаналітичній критиці архетипів аніми й анімусу: „Щоночі з’являлася вона, як і звичайно, щоночі лащилася і щезала разом з цигарковим димом, аж поки не стирався образ мужнього Чоловіка, що кликав, аж поки не згас блакитний місячний серп і перестало падать осіннє, пожовкле листя. Коли пожовкне листя, і Твоя душа полине в блакитну безвість, Ти тужиш за царівною Мавкою-Іріс і пригадуєш перемінні її перемоги над Тобою і над Чоловіком. Коли пожовкне листя...” [322, с. 19]. Символіка кожної новели насичена художніми образами з вишуканими еротичними конотаціями. Якщо обрати за вихідне положення сутність новелістичності, запропоновану І. Денисюком, то сюжет „Блакитного роману” передусім позначений суворою концентрацією, заснованою на кількох яскравих спалахах, що чергуються зі спокійними та лагідними частинами художньої тканини [149, с. 20]. Такими сценами-спалахами в творі Г. Михайличенка є низка трагічних смертей персонажів як символічні спроби на інтуїтивному рівні уникнути втрати гармонії, а потім, загубивши, компенсувати її: „В блакиті Твоєї душі я розгадав усі таємниці і вгледів прийдешнє. Весь потік своїх слів безборонних, що разком нанизав між рядками присуду смертного, я Тобі присвятив. Ти проймаючий. Ти незлічимий. Ти мікроб розкладаючий. Ти отрута живих” [322, с. 26].

Повість у новелах „Вертеп” побудована А. Любченком з одинадцяти фрагментів („Слово перед завісою”, „Соло неприкаяної лірики”, „Мелодрама”, „Mystere profane”, „Сеанс індійського гастролера”, „Танок міського вечора”, „Пантоміма”, „Лялькове дійство або повстання крові”, „Атлетика”, „Найменням – жінка”, „Наказ”). Автор зауважує, що він пропонує оновлену „вертепну скриньку”: „Якщо за тих давніх часів вертеп являв собою просто триповерхову коробку, що її з чималою морокою переносилося з місця на місце, то тепер, маючи величезні науково-технічні надбання, ми, безперечно, можемо собі дозволити, щоб наш удосконалений

вертеп, будь він яких завгодно розмірів, легенько й хутенько пересувався на які завгодно відстані” [291, с. 266]. У цьому новому вертепі марно очікувати „жорстокої драми про Іродову смерть” або „грайливої п’єси про Смерть і багача” [291, с. 266]. Замість надмірних трагізму й веселощів, послідовності й стереотипів автор гарантує лише одне: „тут протиріччя не дозволять вам бути байдужим”, адже перед вами „сліпучий екран відблисків, зворушлива симфонія удару і ласки. Перед вами (без перебільшень) – саме життя!” [291, с. 267]. Зосередившись на інтерпретації композиційної структури, мотиву життя й смерті, а також нарративних особливостей твору, Л. Пізнюк наголошує, що дійство „Вертепу” письменник замикає в рамки певних „домовленостей” із читачем. „У першій новелі, – пише дослідниця, – читач-глядач запрошується до гри, правила якої викладаються тут же. Отож, коли перша новела є тим „словом”, що пояснює специфіку дійства, настроєвим камертоном і визначником тем повісті, то „Соло неприкаяної лірики” – це зачин, засновок власне дійства, в якому читачеві-глядачеві накидається роль креатора-режисера, в медитаціях якого струмують голос і думки первісного наратора” [388, с. 59]. Важливим є останній фрагмент „Вертепу”, адже в ньому „не тільки закільцьовується обрамлення, а водночас сублімуються інтелектуально-настроєві імпульси попередніх новел” [388, с. 60].

Проаналізувавши особливості поетики цієї повісті в новелах, О. Боярчук відзначає, що художні пошуки і відкриття А. Любченка визначаються синтезом модернізованих барокових традицій і принципів „активної романтики” [61, с. 9]. Слушними є думки дослідниці щодо структури твору: „Вертепність, певним чином, обумовлює незвичайну композицію твору, позначену місткістю форми, смисловою навантаженістю. Повість нагадує мозаїчне полотно, де кожен компонент може переставлятися, взаємозамінюватись, обігруватись, варіюватись, поставати у різних іпостасях залежно від ракурсу, обраного реципієнтом, і в такий спосіб продукувати нові значення” [61, с. 9]. Якщо зважити на експериментальність, то жанром може виступати і акварельна пляма, як у Гната Михайличенка. Ці пошуки

набули нових виявів у творчості О. Гончара, І. Чендея, Є. Пашковського, М. Матіос, М. Вайно, а також інших письменників. Цікаво простежити, як змінився сучасний новелістичний роман у порівнянні з „традиційним”, які версії пропонують тексти різних стильових масивів і естетичної значущості.

Виявом новелістичного типу організації тексту в „Розгромі” (1927) О. Фадєєва й „Супутниках” (1946) В. Панової Л. Якименко назвав виокремлення персонажів, підкреслене назвами певних глав. Натомість романи в новелах „Тронка” О. Гончара й „Липяги” російського письменника С. Крутиліна – зразок концентрації вражень за умов послаблення зовнішніх сюжетних зв’язків, майже відсутні „переходи”, чітко визначені окремі оповідні центри – новели, „поетичний хід сюжету пов’язує різні долі, епізоди, сцени в художню єдність” [616, с. 144]. Перша книга роману С. Крутиліна „Липяги” об’єднує новели-образки з селянського життя „Назарків скарб”, „Будинок отця Олександра”, „Бирдюк”, „Верби”, „Єфремків мерин”, „Сергійко-коробкар”, „Шобухайчин мед”, „Перший і останній”. Друга книга записок сільського вчителя охоплює психологічно напружені тексти, серед яких глибиною проблематики й виключним драматизмом вирізняються „Балада про колодязь” і „Мадонна” [254]. „Новелістичний тип роману, обраний С. Крутиліним, – пише Л. Якименко, – дозволяє йому за рахунок послаблення зовнішніх сюжетних зв’язків подати кожну долю в неповторній своєрідності, досягти єдності засобом внутрішнього драматизму, і того зчеплення приватного з загальним, що створюється цементуючим голосом автора-оповідача” [616, с. 107]. Дослідник підсумовує: „Література виховує не тільки тим, про що вона розповідає, не тільки моральним ставленням автора до предмета оповіді, значущою ідеєю, але й завершеною художньою формою” [616, с. 185].

Саме потужний виховний потенціал характерний для художнього прийому обрамлення як сюжетно-композиційної єдності в романі І. Чендея „Скрип коліски”. У романі, який складається з 36 розділів і епілогу, глави „Що розповіла пляшка коньяку” та „Монолог пляшки коньяку” створюють

обрамлення, що увиразнює ідейний зміст твору. Виноградна лоза – поширений бароковий символ, що набув у творі І. Чендея сучасного авторові семантичного наповнення. Зав'язка наскрізної сюжетної лінії міститься в новелі „Перше таїнство”, де старий виноградар Петро Миколайович Головачук розповідає про культуру виготовлення і споживання вина кореспонденту, націленому на антиалкогольний репортаж. „– Ні, ні. Не для того воно садиться і росте, квітне і зав'язується, аби від нього захмелений глум і біда! Воно для здоров'я і радості! – сивий тепер наче сказав усе.

– Правду кажете. Природа його для здоров'я і радості дає, а хто для чого здатний, для того собі і бере... Один тільки для радості, а скільки їх для смутку і біди гіркої... – Гриць вусиками стригонув” [568, с. 15].

Отже, „Скрип колиски” І. Чендея – історії з життя закарпатських виноградарів, праця яких хоч і має прадавні традиції й є справжнім таїнством, та, водночас результат цієї праці нівечить особистості, шкодить людським взаєминам, руйнує сім'ї.

„Кожен, хто читав одну з книг Олесея Гончара з ніжною і поетичною назвою „Тронка” (1963), – пише Т. Денисова, – звернув, звичайно, увагу на оригінальність її побудови. Та й сам автор відзначив своєрідну синкретичність жанру „Тронки”, назвавши її «романом у новелах»” [145, с. 166]. Аналізуючи цей твір, Л. Якименко зазначає: „Кожна з новел – своєрідна глава, не тільки досліджує характери, подає історію життя тих чи інших персонажів (родини Горпищенків, Рясних, Дорошенків, Мамайчуків тощо), у кожній із них за цією оповідною, психологічною задачею наявна своя „надзадача”: показати людину в її ставленні до проблем, породжених серединою ХХ ст.” [616, с. 115 – 116].

Роман у новелах Ю. Бачі „Олекса” (1992) постав, за авторським задумом, як „художній твір про минулі, сучасні та прийдешні проблеми нашого народу” [32, с. 5]. Усі розділи твору об'єднані постаттю відомого культурного й політичного діяча Олекси Духновича. Перша частина роману охоплює розділи „Любов милої та отечества”, „Сповідь”, „Причастя”, „А

серце в нього людяне”, „Отара й вовки”. Друга – новели „Над Настасом туман”, „Підводна течія”, „У позиченому кочі”, „Проти фата-моргани”, „А пси ще довго брехатимуть”, а також епілог до твору. З усіх новел, поєднаних історією національного та громадянського становлення особистості Олекси Духновича, вирізняється глава „Проти фата-моргани”, зміст і стиль якої тяжіє до публіцистичної есеїстики. У цій частині твору Ю. Бача зупиняється і на питаннях літературної творчості. „Література ні для кого не страшна, вона не претендує ні на престольні стільці, ні на маршальські палиці, і вже зовсім ні на золоті бозулі найрізноманітніших там головних тарабанщиків, – вона звертається лише до чутливих людських сердець і їх може запліднити новою думкою, виразним почуттям, яскравим образом, від чого світ стає красивішим, життя природнішим, а люди – людянішими” [32, с. 121]. „Проти фата-моргани” – це і своєрідна мистецька історія „Олекси”, проникнення в творчу лабораторію автора, і роздуми над життєвим вибором кожної людини, над злободенними суспільними проблемами. Ці роздуми, сповнені патетики, передають ідейний зміст твору Ю. Бачі: „Тому треба творити минуле так, щоб в подальшому минулому не було нестерпно боляче, що все, що пройде у минуле через наші руки і наше серце, сяяло чистотою, добротою, людяністю; було опромінене нашою величезною волею творити добро і ненавидіти і спопеляти зло, нехай би воно творилось у темнотах підземелля, у царських палатах чи навіть на космічному сонці” [32, с. 122].

У романі в новелах Є. Пашковського „Вовча зоря” екзистенційні й національні проблеми висвітлюються в апокаліптичному вимірі, накладаючись на текст чорнобильської тематики [371]. За авторським задумом, роман мав постати з „імпульсивної новелістики”. Слушно зазначає Н. Зборовська, що у „Вовчій зорі” „обрамлення оповідної структури урочистим словомовленням, трагедійною зливою слів, поетичною метафорику, багаторазовим повторенням мотивів стилістично нагадує думу співця-лірника” [191, с. 151]. У цьому творі ідея циклічності часу, мотиви повернення заблуканої душі актуалізуються через біблійний інтертекст:

вкраплення молитовного звертання в першу новелу знаходить продовження в новелі „Світлі березові тіні” завдяки схожій емоційній тональності, згадкам про Миколу Дубину та Богдана Лещенка, про смерть яких ішлося в листі до діда Івана в першій новелі-експозиції. За Біблією опановує грамоту баба Мотря; утішити ближнього згідно Божих заповідей прагне подорожній Павло, зустрівши на вокзалі безногого безпритульного. Сюжетні історії-мозаїки переповідають про друзів дитинства – Сергія, Миколу, Павла і Галю. Проте навіть у тих новелах, де йдеться про дитячі спогади, першу закоханість, вияви шляхетності, юнацькі пустощі, Є. Пашковський неодмінно пише про трансгресивну ситуацію помежів’я життя і смерті. Наприклад, ранні спогади дитинства в Сергійка пов’язані з бабусею, яка відходила в інший світ; новела „День донора” передає стан героя, який втрачає свідомість; хлопці, повертаючись уздовж залізничної колії, слухають історію загибелі юнака тощо. Життєві історії всіх друзів також свідчать про відсутність світлої перспективи. Микола після ув’язнення втратив фізичне здоров’я; Галя, проживши з ним не більше року, так і не знайшла себе в родинних стосунках і стала повією; Сергій загинув на залізниці, а Павло втратив здоров’я душевне. Показово, що в цих реаліях сучасного життя людей уже не рятує те, що одвічно оберігало духовні цінності. У фрагменті, де Павло раптом виявляє, що його Біблія зникла, ніби зникає остання надія на світлу прижиттєву перспективу для персонажів [371, с. 186]. „Відтак ядерний вибух стає тим абсолютним референтом, який визначає символічний соціокультурний порядок, що його відображають постмодерне мистецтво та література”, – відзначає Т. Гундорова [129, с. 13]. Концептуально важливими є висновки Т. Гундорової, адже, на думку дослідниці, „чорнобильський текст переносить усі реальні події та настрої кінця ХХ ст. в символічну реальність” [129, с. 23].

Отже, у своєму ранньому творі „Вовча зоря” Є. Пашковський постав як митець, який тяжіє до метафоричного осмислення безодні, в якій опинилася сучасна людина. Смисловим центром „Вовчої зорі” є однойменна новела.

„Шлях, який проходять герої роману, – пише Н. Зборовська, – пролягає від „молитовної зорі” до вовчого світла електрички. Цей згубний, невідворотний шлях символізує шлях із родового природнього світу в цивілізаційний, це власне шлях самовигнанців з раю” [191, с. 151].

Менш відомий письменник М. Братан у романі в новелах „Голодна кров” надає образу вовка переважно соціального й біологічного трактування. „Щось має цій згубності, безвихідності життя протистояти. І це в Пашковського – пам’ять про втрачену просторову благодать”, – пише Н. Зборовська [191, с. 152]. М. Братан намагається подати власну художню версію кореляції в людині біологічного й суспільного, інстинктивного й духовного. Важко назвати твір „Голодна кров” мистецькою знахідкою, але це – одна з сучасних модифікацій роману в новелах, що синтезує досвід природничих наук зі злободенними проблемами сьогодення [63]. Образи вовка та псиці Тайги постають у романі своєрідним антропологічним дзеркалом, що висвітлює питання волі, інтуїції, спадковості. „Голодна кров” – одна з модифікацій сучасного роману в новелах, що поєднує осмислення політичних проблем і питань фізіології.

Роман у новелах М. Вайно „Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету” – закономірний вияв творчої практики письменниці, адже, за її зізнанням, вона прийшла до кіносценарію через прозу, надаючи перевагу новелістиці. Із новелістикою О. Кобилянської, передусім із її „*Valse melancolique*”, твір М. Вайно споріднює і музична тематика, й жіночі образи, і проблеми пошуку особистого щастя та реалізації митця. М. Рудницький писав про О. Кобилянську: „Наші письменниці не згадували перед нею про той світ настроїв, що його найкраще висловлює музика, сказати б можна, жіночий світ. Коли Кобилянська описувала примхливі, зовсім особисті враження жінки, що тужить і мріє, дарма, що не вмiла своєї туги і своїх мрій відтворити в живій постаті або в формі якогось реального ідеалу, там вона залишила нам враження, подібне до музичних акордів – уява наша здоганяє наодинці образи, до яких не треба ні слів, ні занадто ясних думок” [435, с.

180]. Проте у творі М. Вайно „нез’ясований ліричний подих”, яким сповнені акорди і півтони О. Кобилянської, набуває реалістичного втілення.

Текст сповнений музики, адже музична семіосфера охоплює імена композиторів, назви творів, термінологію. „Кожне ім’я, – пише О. Бразговська, – знакове. Воно відсилає нас до відповідного тексту – способу актуалізації уявлення про Красу і Гармонію. У ролі таких текстів виступають як конкретні музичні твори <...>, так і цілісний семантичний простір композитора, його єдиний Текст, його стилістичні прийоми інтерпретації світу” [62, с. 47]. О. Бразговська зауважує, що терміни з музичної сфери у художніх текстах використовуються переважно як метафори, а визначення тональності, темпу музичного твору – це знак відповідного стану свідомості або психіки [62, с. 49]. У творі М. Вайно музичні знаки різнопланові: це і „Мелодія” Скорика, і „Українська рапсодія” Левицького, і „Largo” й „Adagio” Баха, „Поєма” Шоссана, згадки про Бетховена, Чайковського, Моцарта, чії мелодії увиразнюють переживання героїнь, які усвідомлюють, що справжнє щастя – поруч. Наприклад, ось як порівнює свої почуття музикою Вікторія: „– Ти знаєш, любий, наше кохання я хотіла бачити, як музику Бетховена чи Вагнера „Лоенгрін”, „Танейзер”, а чи Дебюссі „Палеаста і Мелізанда”. А воно звучало якось ...інакше. Я лише згодом зрозуміла, що накликала на себе фатальний кінець... Ці твори динамічні, трагічні...

– А тепер яка музика звучить у тобі наших стосунках?

– Музика Рахманінова.

– І чого ж ти очікуєш?

– „Народження разом”... Божої присутності при тому...” [75, с. 187].

Звісно, кожне ім’я та музичний твір тут не є випадковістю, оскільки „разом вони складають семантичний малюнок, який накладається на прозовий текст” [62, с. 46].

Короткі новелістичні цикли, названі М. Вайно музичними термінами й жіночими іменами, передають історії Соломії, Вікторії, Оксани, Аннички

(останню, до речі, забули згадати автори анотації до роману, виданого 2008 року) і вчительки музики Августини. Усі новели поєднані наскрізним мотивом життя в музиці. Структурно роман у новелах „Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету” уподібнений до музичного твору не тільки завдяки назвам розділів, що містять окремі новели, а також словнику музичних термінів, уміщеному на початку. Власне динаміка ліричного чуття в творі М. Вайно, настроїв, що охоплює розповіді про чотирьох колишніх учениць пані Августини, повторювані злети й падіння, надії та розчарування знаходять відгомін у душі їхньої вчительки. Через розгортання конкретних життєвих ситуацій письменниця надає невловимій тузі і мрії реалістичних обрисів.

Авторська жанрова дефініція твору М. Матіос „...Майже ніколи не навпаки: сімейна сага в новелах” – вияв творчих пошуків сучасних митців у цій сфері [311]. Завдяки художнім прийомам ретроспекції, внутрішнього мовлення, одкровення письменниця розгортає історії різних родин, поєднуючи події часів Австро-Угорської імперії, Першої світової війни й першої третини минулого століття. У цій родинній сазі М. Матіос особливо близька до творчості свого видатного земляка Ю. Федьковича, повість якого „Люба – згуба”, народне оповідання „Хто винен? ”, повістка „Безталанне закохання”, повісточка „Серце не навчити” та інші твори безсумнівно позначилися на поезиці епіки авторки.

Слушними є твердження І. Насмінчук щодо побудови твору „...Майже ніколи не навпаки: сімейна сага в новелах”: „Фрагментарна композиція, що її передбачає новелістичний роман, не лише забезпечила багатоплановість твору, але й дозволила виділити основні тематичні центри, загострити протиріччя, зв'язати описи подій, розмежованих значною часовою дистанцією” [342, с. 176]. За твердженням дослідниці, „синтез жанрів дав письменниці певні переваги в моделюванні картини світу: новелістичним підходом вона показала цікаву мозаїку життя, а сагою інтенсифікувала повсякденні моменти, звичайні життєві епізоди” [342, с. 176]. І. Насмінчук

наголошує на тяжінні до циклізації, зумовленому „романно-новелістичним” типом жанрового мислення письменниці, вбачаючи в цьому визначальну рису формозмістової специфіки прози М. Матіос, говорить про посилену увагу до проблем суб’єктивного часу, що іманентно має циклічну природу. Різнопланові новели роману ретроспективно висвітлюють різні мотиви людської поведінки і дозволяють, за словами дослідниці, „розгорнути житейські історії вглиб, <...> заглянути у корінь, у найпосутнішу причину людських тріумфів чи горя” [342, с. 175]. Водночас не можна погодитися зі спрощеним трактуванням типологічних варіацій новел роману, для яких І. Насмінчук знаходить такі дефініції: детективна – „Чотири – як рідні – брати”, еротична – „Будьте здорові, тату”, соціально-психологічна – „Гойданка життя” [342, с. 175], оскільки мистецькі й екзистенційно-буттєві домінанти цих творів виводять їх за межі традиційної класифікації. На цьому наголошує і сама дослідниця в монографії „Стильове розмаїття прози М. Матіос”: „Постійний смисловий мотив „колеса (гойданки) життя”, – пише вона, – вирішений у творі як на рівні ідейно-смислового, так і образно-символічному, є одним із прихованих чинників цілісності твору. У вирішенні проблеми кінечності фізичного буття людини М. Матіос вибудовує декілька рівнів, які взаємодіючи між собою, творять єдину суцільну канву. Цілісність людського буття з його початком і його завершенням, з його злетами і падіннями метафоризується образом-символом гойданки” [341, с. 110]. Отже, обрані дослідницею модифікаційні означення складників роману детективною, еротичною та соціально-психологічною новелами роману не є вдалими. Певною мірою, за глибиною осягнення індивідуального буття людини „...Майже ніколи не навпаки” можна зіставити з романом лауреата Нобелівської премії 2009 року Г. Мюллер „Гойдалка дихання”, у новелістичній структурі якого поступово еротичний дискурс поступається власне екзистенційному.

Відомий роман В. Даниленка „Кохання в стилі бароко” – це низка химерних історій про Івана Сулиму, Леоніда Родзянка, Сержа Лифаря,

Владислава Городецького, Олександра Мурашка; це легенди про таємниці київських будинків на Подолі, Лютеранській, Прорізній, загадки Голосіївського лісу, старовинних церков, мосту Патона. Детективно-містичний сюжет, побудований на розгадуванні архітектором Валерієм Колядевичем на прохання його нової знайомої Юлії Маринчук дивного кросворду, обрамлений скульптурними зображеннями Заплаканої Вдови, атлантів, Горгулі з Великої Житомирської, Повітрулі з Будинку з химерами, які мають свої уподобання, риси вдачі й власні історії [132]. Розгалужені сюжетні лінії, переплетені мотивами архітектурних загадок, структурно організовані в романі за принципом барокової композиції. Твір В. Даниленка „Кохання в стилі бароко” – рамкове поєднання оповідей в оповідах, що мають характер геральдичної конструкції, через які, як через лабіринт, герой проходить до містичної розгадки, якою є його смерть. Загалом прийом кросворду доволі поширений у сучасній літературі. Наприклад, у творі М. Павича „Краєвид, мальований чаєм”, за спостереженням А. Татаренко, „вставні оповідання і фрагменти роману потрактовано як клітинки кросворду або як уже складені слова, поєднання яких горизонтально чи вертикально утворює роман” [490, с. 329]. В інтертекстуальному й інтермедіальному вимірах розгортається сюжет роману дипломанта конкурсу „Коронація слова” М. Іванцової „Вітражі”, у якому історія життя героїні переплітається з історією Франсуази Саган [207].

Деконструкція жанрових канонів у літературі сьогодення торкнулася й сучасних версій новелістичних романів, „епічне мислення” яких вдало окреслив Ю. Іздрик у творі „АМ™. Як досягти безсмертя в домашніх умовах?”: „(Блукаючі пастки, ризоматичні змови, омоніми, ампліфікації, коменти – оце і є твоя біографія?)” [210, с. 289]. „АМ™” – „традиційний роман у новелах, а водночас – літературний ребус, друкований кубик-рубіка, словесна гра, інтелектуальний ендшпіль і просто доміно”, – зауважив автор [210, с. 4].

Твір Ю. Іздрика „Подвійний Леон” („Історії хвороби”), міг би небезпідставно бути означеним як роман у новелах. Однак, як зауважує Л. Косович, автор свідомо нівелює поняття „роман” і „новела” у контексті деміургії, змішуючи вкупі стилістичні домінанти прози, поезії та драми, вибудовуючи „хитромудру текстуру письма, перетворюючи візуалізацію тексту на повноправний технічний прийом і, нарешті, доводить „постмодерний” метод цитування до логічного абсурдного кінця” [245, с. 177].

„Новела у великій прозі, – зауважує щодо структури роману Ю. Іздрика С. Бук, – була дуже популярною в письменників-шістдесятників, наприклад, „Тронка” О. Гончара, „Отчий світильник” Р. Федоріва, „Диво” П. Загребельного. Отож, форма аналізованого роману – не суцільне новаторство. Використано міні-новелу про будинок і в сеансі сьомому розділу дев’ятого „Never say never again”. Проте розгалуження новелістичних конструктів у прозі Ю. Іздрика за принципом культури кореневища перебуває в гармонії зі змістовим рівнем: ризома виявляє себе як „середина без початку або кінця”, а „мистецтво йти за ризомами – це інше слово для шизоаналізу” [69, с. 70].

Зародившись у перші десятиліття ХХ ст., у 70 – 80-ті роки роман у новелах, за твердженням Л. Якименка, став однією з форм „багатогеройного” роману [616, с. 92]. Реалістичний роман у „новелах” ніби поєднував діахронний і синхронний типи викладу. Дослідник зауважує, що „роман у новелах виявляється досить містким для того, щоб використати й переосмислити більшість досягнень традиційної поетики. Традиційні поетичні форми включаються в реалістичну тканину роману, поглиблюючи його історизм” [616, с. 146]. М. Левченко звернув увагу на загальні відмінності реалістичного та модерністського роману в новелах, зауваживши: „Новелістична, „фрагментарна” форма роману О. Гончара служить не вияву розірваності „потоків свідомості” ізольованої від зовнішнього світу, замкненої „в собі” людини (характерної риси сучасної „модерної”

романістики). Кожна новела окремо, усі новели у своїй сукупності підпорядковані єдиній меті – ствердженню нерозривної єдності людини з людством, своїм народом, своєю епохою, з усім історичним процесом” [265, с. 42]. Тенденції романного мислення виявляються в циклі новел, з яких постає оригінальна жанрова форма роману в новелах. Проте, у постмодерних версіях новелістичного роману деконструктивістська практика є домінантною.

4.3 Новелістичний текст як внутрішній чинник епічної та драматичної інтеграції

Актуальні питання доцільності введення в текст роману, повісті, а іноді й драми новелістичного складника, цільової детермінації взаємодії між елементами композиції художнього твору, попри позірну широку інтерпретацію, залишають простір для теоретичних рефлексій і різночитань.

За законами новелістичної композиції побудовано низку текстів літератури другої половини ХХ ст. У романах „Казка білого інею” Івана Чендея, „Балада про Сластіона” Володимира Дрозда, „Дім на горі” Валерія Шевчука новелістичний текст є внутрішнім структуротвірним чинником. Наприклад, химерний роман В. Шевчука „Дім на горі” складається з повісті-преамбули, яка дала назву всьому роману, і збірки розповідей фольклорно-міфологічного плану під загальною назвою „Голос трави”, написаної одним із головних героїв першої частини – козопасом Іваном Шевчуком. Частини „Дорога”, „Сиві хмари”, „Перелесник Самсон”, „Чорна кума”, „Голос трави”, „Перевізник” переплетені в певному порядку і є вставними епізодами-новелами [581]. У цих текстах фабульна організація визначає динаміку

психічних станів персонажів і стає чинником розвитку внутрішнього сюжету. „Вважаю, – пише В. Шевчук, – що не можна пізнати великого, не знаючи добре малого, бо кожне велике складається з множинності малого...” [582, с. 24]. Особливості прози митця в її різних значущих проявах розглядали Л. Тарнашинська, Н. Городнюк, І. Приліпко, А. Горнятко-Шумилович, О. Переломова, Т. Жовновська, О. Карпова та інші дослідники.

Сам письменник наголошує: „Отже, мої великі розмірно книжки й мали складатися так, як вийшло: без поспіху, без гонитви за власною тінню, а як дім – цеглина до цеглини, стіна до стіни” [582, с. 23]. Остання інтерполяція „Роману юрби” В. Шевчука суголосна літературній традиції 20-х років ХХ ст., адже нагадує і золотих лисенят Ю. Шпола, його загадкові дві душі, і кольорові таємниці Г. Михайличенка, і мелодію „Вертепу” А. Любченка. Так, звернімося до тексту В. Шевчука: „Один тільки золотий лис у цій ночі був справжнім золотим лисом, ніби вийшов із казки, засвітив синім поглядом і радісно ошкірив пащеку, з якої вряди-годи виривалися язики полум’я. А ще летів у темені чорногуз із трьома чорними жонами, і темрява омивала його тіло, від чого біла барва змивалася, і чим далі чорногуз летів, тим більше, на радість своїм жонам-воронам, чорнів. Усе ж навколо пливло, розливалось, згорталося, розповивалося, скручувалося й розчинялося, ставало собою й подіб’ям, таким, як мало бути в Навпаки, тобто як не було” [582, с. 222]. Л. Тарнашинська влучно охарактеризувала роль у „Романі юрби” „включеного жанру”. „Замикаючи у своєрідне кільце інтерпретованого смислу (тобто такого, що несе аксіологічне, до певної міри моралізаторське наповнення) весь пласт повсякдення, який подужав художньо „освоїти” автор, ці інтертекстові „стяжки” не тільки виступають „клейкою речовиною” тексту, а й несуть виразне духовне навантаження: надають приземленому побутуванню героїв шанс побачити сенс у своєму існуванні”, – наголошує дослідниця [582, с. 16].

Засади притчевої та готичної поетики визначають структуру збірки В. Шевчука „Сон сподіваної віри” [583]. „Казка про Калинову Сопілку”

О. Забужко „вмонтовує” елементи архаїчної міфічної розповіді в соціально-побутову, психологічну, романтичну новелу, де казковою виявляється тільки розв’язка сюжету [181]. Роман Т. Зарівної „Каміння, що росте крізь нас” має у своїй сюжетній основі історичний складник, а саме: включені як видіння героїні сцени з життя князя – засновника Львова, ченця Ілії, маляра Микити-Миці. Життя цих персонажів трагічне, але водночас сповнене вищого сенсу [188]. Епіка А. Дімарова, („Сільські історії”, „Містечкові історії” та „Боги на продаж. Міські історії” та ін.) [154] засвідчує, за словами літературознавця Г. Штоня, феномен дімарівського стилю, який „має дві виразні ознаки: глибоко народний психоколорит і пов’язану з ним оповідність вираження через слово й у слові. Недарма найулюбленішим жанром письменника в роки творчої зрілості стали узаконені ним у прозі „історії” – сільські, містечкові, міські, – себто художні структури, де авторство розчиняється в матеріалі” [599, с. 13].

Болгарський дослідник Б. Ничев наголошує: „Хочу звернути увагу на необхідність більш точного розмежування роману з закритою епічністю, від інших форм прози. Його не можна змішувати ні з новелістичним романом, ні з новелою. Від новели, повісті, великого оповідання він суттєво відрізняється тим, що його сюжет принципово прагне піднятися над випадком, фактом, епізодом, а від сучасного новелістичного роману – тим, що створений ним світ більш чи менш замкнений у собі, завершений” [345, с. 110]. Важливі думки висловлює М. Наєнко: „Зв’язаність параболічної літератури сучасності саме з романтичним стилем виявляється і в легендаризованому характері оповіді в ній. Будуючи твори за законом легенди, деякі автори вводять у них і легенди (міфи) справжні (або зімітовані), що надає авторській ідеї ще відчутнішої історико-філософської глибини, а героям – дивовижної монументальності” [337, с. 288]. Показовим з цього погляду є, на думку дослідника, роман Ч. Аміреджибі „Дата Туташхія”, в якому „легенда-міф про Совість, Розум і Доброту розбита на п’ять частин, які стоять епіграфами до п’яти розділів твору. Всі разом вони являють собою самостійну новелу-міф,

котра скріплює архітектоніку всього твору” [337, с. 288]. Вставна легенда про манкуртів у романі Ч. Айтматова „І понад вік триває день”, ставши ідейним осердям твору, остаточно „спрацьовує”, за спостереженням М. Наєнка, і в його обрамленні [337, с. 207]. У сучасній літературі, особливо в нереалістичних її формах, де часом зовнішній сюжет відіграє взагалі незначну роль, суб’єктивний погляд митця виявляється й у монтажних чи колажних структурах, у найрізноманітніших формах „поточності свідомості” [337, с. 181].

Саме часові прорахунки в композиційно-конструктивному каркасі зумовлюють, на думку літературознавця Ю. Суровцева, недостатню художню переконливість роману в легендах А. Мухтара „Чинара”, а також, певною мірою, роману О. Гончара „Циклон” [481, с. 245 – 255]. Розвиток нових тенденцій поетики прози Р. Іваничука виявилися передусім у просторово-часовій організації творів. Так, у доробку Р. Іваничука, за спостереженням М. Беліченко, „порушення хронологічної послідовності викладу подій <...> досягається введенням у розповідь асоціативної та хронологічної ретроспекції („Смерть Юди”) або свідомою перестановкою епізодів історії – часовою інверсією („Через перевал”)” [35, с. 15]. Дослідниця звертає увагу на те, що поєднання кількох часових площин, які розгортаються рівнобіжно або одночасно співіснують і розвиваються в тексті, неначе зливаючись в один часовий потік, є провідною рисою поетики творів Р. Іваничука „Манускрипт з вулиці Руської” і „Євангеліє від Томи” [35, с. 15].

Синтезом різних часових площин, інтеграцією мистецького, філософського, політичного й природничо-наукового дискурсів вирізняється спадщина Героя України М. Руденка. Поетична творчість митця проаналізована в кандидатській дисертації й монографії О. Бровко „Лірика Миколи Руденка” [65]. У прозі письменника вставні новели, філософські відступи є важливими чинниками епічної інтеграції. Так, у повісті М. Руденка „У череві дракона” грані духовного світу людини, позбавленої

волі, вплив тоталітарної системи на особистість розкрито завдяки майстерному порівнянню розділів-новел „Дитинство”, „За колючим дротом” і „Три смерті” [429]. Художня структура романів „Орлова Балка” і „Сила Моносу” містить теоретичні міркування письменника над проблемами альтернативної космології, роздуми над сутністю додаткової вартості, помилково потрактованої К. Марксом, пантеїстичне сприйняття природи й олюднення Всесвіту. Окремий новелістичний сюжет „Орлової Балки” про боротьбу Григорія Медуна з брилами терикону, які наступають на дідівське джерело, створення художником Володимиром Тараном картини „Каяття” художньо детерміновані авторською моделлю світу [428]. Завдяки прийомам прихованих і знайдених рукописів у романі „Формула Сонця” створено оригінальний філософський метатекст. „Надійно сховати Формулу Сонця” можна тільки в землі”, – вирішує Софія Кирилівна, яка зберігає записи чоловіка [429, с. 312]. „Згадала про зошити Сергія. Я ж, мабуть, іще не казала, що Сергій, наслідуючи батька, також щось писав. Отож у моїй хаті існувало дві схованки для писань, хоч вони, оті писання, й не були схованими. Та, власне, й не могли бути” [429, с. 312]. Із щоденникових записів Сергія вимальовуються внутрішні чинники кримінальної сюжетної лінії. У третьому зошиті міститься вставна новела „Ганнуся”, де розповідається про трагедію самогубства дівчинки – першого кохання сини Софії. Саме в цій історії читач знаходить пояснення того, чому Сергій узяв на себе провину за аварію з вантажним краном. Складна композиція роману органічно передає складність життєвих ситуацій, адже загинула Марина виявилася рідною матір’ю Сергія. Аналогічну побудову має й роман М. Руденка „Сила Моносу”. Науковий виклад світоглядної концепції мислителя пропонує його дослідження „Гносис і сучасність”, частково ці ідеї висвітлено в мемуарах „Найбільше диво – життя” [427] і в романі „Сила Моносу”. „Ось чому з’явився цей роман: автор за його допомогою прагне розкрити філософську сутність субстанціональної фізики – тобто такої фізики, яка перебуває на грані фізичного й метафізичного”, – пояснюється

словами Мирона Гриви авторський задум [429, с. 183]. „Інтелектуальний імператив”, який постав у письменницькій уяві як результат осяяння, передає зв’язок між притчею про п’ять хлібин Христових, „Таблицею” Кене і власним відкриттям, що ґрунтується на законах фотосинтезу [429, с. 315].

У романі „Хроніка міста Ярополя” гротескно-фантастична історія в інтерпретації Ю. Щербака розгортається як художня містифікація, адже автор пропонує читачам літопис вигаданого українського міста. Сюжет охоплює події XVII ст., казкові й фантастичні епізоди, реалістичні оповіді про наших сучасників, зміщення в часі, апеляцію до мистецтва (інтермедіальні зв’язки образів Марії Приймаченко й Марії Поліщук), досвід метафізики й природничих наук. У патетичному сказанні про Яропільську республіку відчувається вплив поезики Ю. Яновського. Це помітив і В. Панченко, у розмові з яким Ю. Щербак так прокоментував цей зв’язок: „Свого часу я прочитав „Чотири шаблі” Яновського – грандіозна річ. Моїм ед’юкейтором був тоді Іван Дзюба, який давав мені книжки, варті уваги. Я тоді тільки переходив з російської, і проза Яновського розкривала мені розкіш української мови... Велику роль у моєму захопленні Яновським зіграло й те, що коли я писав сценарій документального фільму „Сини Баштанської республіки”, мені дали допуск до партійного архіву в Миколаєві, і я прочитав особові справи людей, які ту республіку творили. От звідки суміш патетики й низького, прозаїчного ряду в Яновського!” [601, с. 248 – 249].

Химерне сплетіння часових площин – це також особливість поезики роману Г. Пагутяк „Слуга з Добромиля”, сюжетні лінії якого охоплюють події з від XII по XX ст. [361]. Поєднання містики й реальності є структуротвірним у романі письменниці „Урізька готика”, композиція якого містить десять глав, названих „Втома”, „Знудження”, „Гіркота”, „Неспокій”, „Відрода”, „Розпач” тощо. Фабульною основою „Урізької готики” став нарис І. Франка „Спалення опирів у селі Нагуєвичах у 1831 році”, який трансформовано в текст новелістичної форми [362].

„Ансамблевість” структури, що передбачає поєднання різних стильових планів, характерна й для творів середньої форми. Наприклад, йдеться, про прозу Р. Федоріва: повісті-есе „Голос вербової сопілки”, „Ключ від старого міста”, „Сходження до Івана Федорова”, повісті в легендах „Жбан вина”, повісті в новелах „Тисяча кроків”. Засіб монтажної композиції характеризує повість „Знак кіммерійця”. Сюжетний розвиток твору зберігає, за словами О. Усманової, „структурно-логічну схему побудови притчі” [525, с. 8]. Завдяки поліфонізму як структуротвірному чиннику в романі „Єрусалим на горах” передано драматизм подій у Галичині 1939 – 1945 років. Через оповіді реставратора церкви Святого Духа Василя Бережана, церковних охоронців Данила Вербеня й Павла Ключара, учителя Северина Гайдаша, зображення вчительки Одарки Козаченко, літератора Плетуна, оперуповноваженого Ступи, а також інші фрагментарні компоненти постає панорамна картина ідеологічного протистояння на західноукраїнських землях, зміни ставлення до нової влади в бік її різкого неприйняття.

Водночас із розвитком жанрової системи й завдяки опануванню прийомів новелістичної композиції розширилися можливості оновлення романної й повістєвої структури. В. Пестерев зазначає, що сучасний роман включає родові властивості драми й лірики, адаптує всілякі літературні жанри (від новели й поеми) до драматичної й мемуарної форми [377, с. 7]. На початку ХХ ст. класична романна форма, що склалася в ХІХ ст., зазнала істотних змін. Характерною особливістю нової романної структури постає так звана „дефабулізація”, під якою розуміється, по-перше, значне послаблення ролі фабули у творі, коли провідним началом, що організовує художній світ роману, є не подієвість, а перерваність сюжету в різних точках зору, діалогах, роздумах, спогадах, що є самодостатніми. По-друге, йдеться про редукції фабули до окремих мотивів або епізодів, тому началом, що організує твір як ціле, є сюжетна розробка окремого фабульного мотиву, саморух оповіді або розгортання тексту в системі інтертекстуальних взаємин, що створюють особливу знакову реальність [377]. На художньому принципі

„роз'єднання елементів”, ролі дефабулізації наголошує й О. Лебедєва [266, с. 138].

Власне, вставна новела, за твердженням Ю. Коваліва, може бути виражена засобами кіномонтажу (кіноповісті О. Довженка), колажу („Вулик” К.Х. Сели, „Дума про Вчителя” І. Драча), поєднанням кількох різновидів у поліфонічному наративному полотні („Гра в класики” Х. Кортосара, сучасна українська проза) [280, с. 205].

Слушними є висновки М. Р. Стеха, який констатує, що новели І. Костецького побудовані „на моделі театрального дійства, однак не моделі класичної драми, а на її „тригранній” схемі західноєвропейської середньовічної містерії, з трьома діями, які символічно віддзеркалюють Різдво, страсті й воскресіння Христа” [474, с. 171]. Аналогічних висновків щодо „Ціни людської назви” дійшов Г. Грабович: „По суті, [новела] побудована як класична п'єса з чотирма чіткими діями...” [119, с. 41].

Оригінальні трансформації новелістичних структур презентує художня проза Ігоря Костецького, зокрема його твори „Дзвінки в порожнє мешкання”, „Повість про останній сірник”, „Ціна людської назви”, „Гуга Гога і Гіго”.

У прозі І. Костецького засоби композиції постають суттєвим чинником прирощення смислу. Аналізуючи новелу-містерію „Тобі належить цілий світ”, М. Р. Стех, зазначає, що структура новели, сама її, так би мовити, фізична топографія вказує на творчі наміри автора, будучи зрештою, і мистецьким змістом твору: „Саме тут, на „музично”-формальному рівні, а не в сфері персонажів або елементів фабули, закладено суть драматизму новели, – тут відбувається боротьба між „героєм” та „антигероєм” [474, с. 174]. Сюрреалістичні текстуальні пасажі поєднуються в І. Костецького з міркуваннями про природу мистецтва, сутність мовлення й мовчання, релігію, духовність і націєтворчість, зверненнями до уявного читача та потенційних літературних критиків. Лапідарність стилю, прийоми рамкової композиції, драматизм настроєвих ситуацій, притаманні новелам митця, домінують у творах більшої епічної форми. Так, письменник – герой „Повісті

про останній сірник” – намагається „вхопити цілісність світу”: „Я хочу написати про це – про те, що я називаю почуттям справедливості. Я хочу написати про це, щоб ні в кого не залишилось сумнівів з приводу того, про що мені йдеться” [246, с. 193]. В І. Костецького спочатку сірники й цигарки як деталі-скріпи поєднують окремі новели, надалі переплітаються дії персонажів та їхні подальші долі. У восьмому розділі з’являється ще одна промовиста деталь – розкішно виданий збірник новел, на титульній сторінці якого популярний письменник власноручно написав своє ім’я. Мотив письменства в „Повісті про останній сірник” поєднано з популярним у ХХ столітті мотивом кіноцентричності культури: „Власне, це ніяка не оповідь, бо його історію ти знаєш, як знає її кожен християнин. Це був фільм, великий фільм про його земний шлях, якби я був кінорежисер” [246, с. 219].

Текст І. Костецького „Гуга Гога і Гіго” (1952 – 1959) з циклу „Анатоль і жінки” складається із замальовок „Патетичне”, „Побутове”, „Ліричне”, „Дидактичне”, „Епістолярне” (Лист Гіго до Гоги від 4 грудня, який залишився без відповіді), „Фінальне” (Велика новелістична ситуація). Окрім того, що власне фабулу автор окреслює літературознавчим поняттям великої новелістичної ситуації, він уводить у цей текст поширений у його поезиці прийом інкорпорування малої епічної форми:

„Я розповім тобі новелу.

Одного разу, сильно пополудні, зайшов я до бару” [246, с. 276].

Експозиція мопассанівського новелістичного типу є тим антиципаційним прийомом, що орієнтує читача на зв’язок із традицією, однак, подаючи варіації розв’язок, І. Костецький виступає новатором дисперсного тексту і створює ілюзію народження новели на очах у читача: „Тепер щодо кінцівки новели. Можливо, що вона приходила до круглого вікна ще кілька разів, перед полуднями, о пів на одинадцятку. Але така кінцівка не може бути. Кінцівка в новелі не може витікати з фабули. Те, що я не прийшов, було логічно. По-справжньому новела може закінчитися тільки несподіваним сюжетним – не фабульним – зворотом. І тому кінцівка могла б

бути такою” [246, с. 279]. Ще оригінальнішою є структура сюрреалістичної новели „Дзвінки в порожнє мешкання” (1958 – 1959), де в ролі вставної новели автор пропонує текст-мовчання як своєрідну нарративну ситуацію, увиразнену графічно: „Озброймося ж знову терпцем і обернімося до людей за столом, поки що трьох головних героїв нашого оповідання. Ми мусимо це конче зробити, тому що третій з них уже закінчив думати і готується почати говорити. Слухаємо ж його:.....” [246, с. 188].

Інший художній прийом – прийом новелізації драми – пропонує український письменник Павло Маляр, твір якого „Григорій Сковорода” – маловідома сторінка літератури української діаспори й еміграції. Колишній полтавчанин спочатку виїхав до Німеччини як остарбайтер, пізніше емігрував до Америки. П. Маляр – автор збірок новел „Над шляхом битим”, оповідань „Щастя”, повісті „Хліб”, роману-трилогії „Золотий дощ”, збірки малої прози „Книжка про те, як живуть легенди”. Характеризуючи твір П. Маляра „Хліб”, А. Юриняк констатував, що в автора немає хисту до писання творів типу повісті чи роману. „Натомість, – зазначає дослідник, – є всі ознаки – як у творі „Хліб”, так і у виданій ще в Німеччині збірці „Щастя” – що П. Маляр посідає хист письменника малої форми, зокрема імпресіоністичної короткої новели і нарису. Ми ризикнули б визначити його письменницьке амплуа як „новеліст-сценіст” [613, с. 188].

Твір П. Маляра „Григорій Сковорода” (1974), за авторським жанровим визначенням, є драмою на три відслони-новели. Письменник зауважує, що це – спроба новелізації драматичного жанру, однак трактування поняття „новелізація” потребує уточнення, оскільки в сучасному літературознавстві вже склалася відповідна термінологічна традиція.

Важливими є думки Б. Томашевського щодо часткового засвоєння побудові новели драматичних прийомів або безпосередньої організації новели як скороченого в діалогах і збагаченого описом обставин оповідання про драму [509, с. 246]. Звернімося до твердження О. Зирянова: „Наразі доцільніше говорити про новелістичну сцену, у якій драматизація втрачає

своє самостійне значення, починаючи відігравати суто функціональну роль. Драматизація, таким чином, може бути розглянута як особливий композиційний ефект, запрограмований у самій новелістичній структурі” [197, с. 80].

Останнім часом з поняттям новелізації пов’язують переробку меншої форми на більшу, зокрема на повнометражний фільм. Новелізації шляхом розгортання ремарок підлягає не тільки кіносценарій, а й власне драма. Саме такі розгорнуті ремарки і подає П. Маляр, поєднуючи біографічний матеріал із текстами поета й мислителя: „Сковорода не декламує, він проголошує гімн свободі, читає ораторію, іде піднесено на глядача з пориванням” [299 с. 132]. Дія відбувається на луках біля села Каврай на Переяславщині. У 1759 році Григорій Сковорода лишає працю домашнього вчителя в поміщика Томари й мандрує на Слобожанщину. Автор зосереджується на постаті письменника й філософа, уводить ремарки в оповідну структуру тексту: „На сцену виходить Григорій Сковорода. Зібраний до мандрів. Він також у добрих чоботях і наподібнюється до гайдамаків: випростаний, плечистий, гідний. Свита наопащ, сакви опустили коло ніг на землю. У руці довгий сукуватий грушевий ціпок” [299, с. 128]. П. Маляр звертає увагу на рухи, жести, поставу персонажів: „Ставить учня поруч, поклавши руки на його плече, продовжує мову, хлопець слухає уважно з лицем догори до лица вчителя” [299, с. 121]. Розгорнута ремарка стає місцем фіксації вражень, своєрідним вікном у світ сюжетності, що поєднує біографічну лінію з внутрішньою темою прагнення до волі: „Гайдамаки, як було в них з появою на сцені, стоять і тепер погоном від права до ліва, немов варта урочистої хвилини, монументальні, фрескові. Сковорода – увесь у білому, наче мармуровий. Ця хвилина настає. Не обрядова. Філософ не любив обрядів. Настала хвилина іронії, великим майстром її давно став студент богословія, тепер дидаксал і поет-мислитель. Сковорода показує іронічний короткий монолог, воістину гіркий” [299, с. 129]. Таким чином, ретардаційна функція розлогих ремарок-описів,

монологічна композиційна форма слугують організації розповіді в прокресленому автором сюжетному контексті.

Якщо в реалістичній „драмі на три відслони-новели” „Григорій Скворода” П. Маляра новелізація постає чинником посилення епічного начала, то в сюрреалістичній прозі І. Костецького композиційний прийом вставної новели не тільки виконує функції позафабульного елемента, а й розгортає внутрішній сюжет – сюжет творення новелістичного тексту як героєм-письменником, так і автором разом із читачами.

Творчість Ю. Мейгеша репрезентує яскраві зразки літературної мозаїки. До складу твору „Верховинці” органічно входить щоденник поета Бородчака, який подає свою версію подій на Прикарпатті за часів діяльності Августина Волошина. Роман „Сьогодні і завжди”, за авторським жанровим маркуванням, є власне літературною мозаїкою. Геміністичною проекцією на взаємини філософа Василя Петровича Шестича й Калинки є історія кохання юродивих Піріки й Мішка. Складністю композиції відзначаються й романи Ю. Мейгеша „Голгофа” та „Стихія”. В. Поп асоціює епіку письменника з химерною прозою, наголошуючи: „Романи Ю. Мейгеша можна зарахувати до так званих „химерних” творів з їх довільною часово-просторовою інваріантністю, порушенням традиційної композиції, законів сюжету. Пригадати хоча б такі зразки цього жанру, як романи М. Булгакова „Майстер і Маргарита” О. Ільченка „Козацькому роду нема переводу...” чи Ю. Щербака „Хроніка міста Ярополя” [399, с. 89]. У структурі роману Ю. Мейгеша „Фінал драми” сцени репетиції драми „Легенда про любов” дають змогу письменникові, до речі, історикові за освітою, всебічно розкрити проблему влади на матеріалі подій різних історичних періодів. Сюжетні лінії життя акторів, особиста життєва драма Павлюка переплітаються з відтвореними на сцені епізодами з життя Сократа і Спартака, Робесп'єра і Марата, Яна Гуса і Джордано Бруно, Кампанелли і Монтеск'є. В усі історичні епохи на авансцені опиняються Вождь, Жрець, Борець і Жінка. Письменник не трактує цю проблему спрощено, а намагається осмислити

феномен влади в його етико-моральних і політологічних вимірах, художньо відтворити всю складність переродження борця-правдошукача на владного деспота. „У романі „Фінал драми”, – пише В. Поп, – автор поєднав форму драматургічного розвитку дії з прозово-оповідними та елементами психологічної прози, що знову таки виявляє амплуа Ю. Мейгеша з тяжінням до оновлення жанру роману, до збагачення прозових жанрів елементами інших родів і видів літератури, та й ширше – інших мистецтв” [399, с. 89]. Частково витримано формальні ознаки драми, а саме: поділ на дії й картини, уведення інтермедій, діалогічна композиційна форма, розгорнуті ремарки, однак у романі „Легенда про любов” є складною метатекстуальною конструкцією, функціональне призначення якої хоч і визначається жанровими можливостями драми, проте передусім текст п’єси важливий як вдалий композиційний прийом. По-перше, задум п’єси належить дядькові Івану, про що кілька разів згадується у творі. По-друге, Антон Петрович Павлюк – автор п’єси і центральний персонаж роману. По-третє, свою режисерську версію пропонує Семен Романович Юрченко. По-четверте, актори подають своє розуміння „Легенди про любов”. Водночас гра акторів постає в авторській оцінці, а окремі епізоди п’єси перемежуються з життєвими історіями працівників театру, передусім з родинною драмою Павлюка. Сюжетно-композиційним обрамленням слугує очікування компетентної особи чи комісії. „Ну, що тут не так? – доскіпувався Антон Петрович, – Дикість, цивілізація... і цей символічний рух людей до щастя... Безконечність?.. А хіба може бути кінець? – запитував себе, уже й сам починаючи сумніватися в чомусь. Чи, може, й справді я чогось не розумію? Хтось там розуміє, а я ні” [315, с. 3]. Звістка про заборону вистави стає рушієм драматичної розв’язки роману: „Всі були веселі, балакучі, якимось аж ніби незвично балакучі. Спочатку лише Сашко з Тетянкою, а потім і Ганна Луківна помітили, що вони й справді продовжували грати, виконувати якусь нелегку роль.

Антон Петрович все ще не приходив, і всі почали тривожитися” [315, с. 239].

Вічність протистояння добра і зла, відносність моральних імперативів в індивідуальній свідомості, умовність художнього зображення притаманні також повісті Ю. Мушкетика „Суд над Сенекою”, у якій елементи драматичної композиції увиразнюють напруженість і різновекторність сюжетних ситуацій.

Прикладом зіставлення й перекодування семіотичних систем є текст роману Г. Гессе „Степовий вовк”, що завершується виставою в „магічному театрі” саксофоніста Пабло, яка співвідноситься з внутрішнім світом Галлера. Така художня практика, певною мірою, характеризує й драматургічну майстерність В. Герасимчука, сюжет драми якого „Душа в огні” з циклу „П’єси про великих” розгортається навколо фронтних подій і перебування О. Довженка в Москві. Хронологічні межі драматичної дії охоплюють 1942 – 1956 роки. П’єса відзначається вмільним поєднанням драматичної дії з матеріалом кіноповісті „Україна в огні” і щоденниковими записами митця, які читає з рукопису сам О. Довженко („Минали дні, минали ночі в загравах пожеж. Минуло літо. Мокра осінь. Розбухли холодні болота у дрібних дощах. Горіло. Над очеретами туман і дим. Крякали міни у багновищах серед людей. У гнилицях потопало юнацтво...”) [98, с. 236]. Записи письменника озвучує й Юлія Солнцева: „Страшенні діла робляться на Україні. Страшенні діла. Уже знищено багато мільйонів людей, а скільки вимре од голоду, од снарядів, од бомб і розстрілів, одному Богу відомо. Найстрашнішим під час відступу був плач жінок. Коли я згадую зараз відступ, я бачу довгі-довгі дороги, численні села, і околиці, і скрізь жіночий невимовний плач. Плакала Україна” [98, с. 239].

Прийоми „сцени на сцені” визначають художню структури низки сучасних творів. У роман Л. Шеви „Протоколи рибного дня” інкорпоровано п’єсу „Білочка”, створену в співавторстві з Ю. Іздриком. [579]. Аналізуючи „Маленьку п’єсу про зраду” О. Ірванця, О. Бондарева відзначає:

„Співвідношення „зовнішня драма” / „драма-вставка” або „основна драма” / „вторинна драма”, як бачимо, декларативно деконструровано, і основна дія перетворюється на розіграш, ошукання, бутафорію, „копію копії”, вона немов (чи насправді?) записується на магнітофонну плівку (драматургом свідомо цю ситуацію недоокреслено), тобто, головний масив фабульної дії, з одного боку, начебто виконує функцію вставного тексту, або „спектаклю в спектаклі”, а з іншого – займає собою майже весь простір драми” [58, с. 328].

Висновки до розділу 4

У результаті дослідження, спираючись на класифікацію способів поєднання новел, запропоновану Б. Томашевським, окреслено генезу і презентації українських романів у новелах.

Тенденції циклізації й новелізації – протилежні в організації оповідної структури: перша прагне об’єднати в єдине ціле розрізнені елементи, тоді як друга, навпаки, розбиває великі за обсягом конструкції на відносно самостійні фрагменти. Тенденції романного мислення виявляються в циклі новел, з яких постає оригінальна жанрова форма роману та повісті в новелах (А. Любченко „Вертеп”; Г. Михайличенко „Блакитний роман”; Ю. Яновський „Вершники”, „Чотири шаблі”; О. Гончар „Тронка”; Ю. Бача „Олекса”; М. Вайно „Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету”; Є. Пашковський „Вовча зоря”; М. Матіос „...Майже ніколи не навпаки”; Т. Малярчук „Звірслов”; Ю. Іздрик „Подвійний Леон. Історія хвороби”, „АМ™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах?”). Доцільно наголосити на структурних відмінностях в поетиці жанрів, що входять до складу новелістичного роману, специфіці власне новелістичного роману в

порівнянні з „традиційним”. Способи поєднання новел у межах цієї специфічної епічної форми визначаються як індивідуальними авторськими вподобаннями, так і мають об’єктивні закономірності.

Традиція романів у новелах ступінчастої побудови, у якому кожна наступна новела увиразнює змістові й емоційні акценти попередньої, притаманна Ю. Яновському, знайшла продовження у творчості О. Гончара. Складні мистецькі й психологічні варіації романів і повістей у новелах кільцевої побудови („Блакитний роман” Г. Михайличенка, „Вертеп” А. Любченка) у літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. набули, наприклад, оригінального вияву в епіці М. Матіос („...Майже ніколи не навпаки”).

До романів у новелах лінійної побудови переважно звертаються письменники – прихильники реалістичної літератури. Наприклад, життєпис О. Духновича у творі Ю. Бачі „Олекса” відзначається соціально загостреною й національно зацентрованою проблематикою. Аналогічну побудову має роман у новелах М. Братана „Голодна кров”. Синтез різних способів поєднання новел демонструє епіка Є. Пашковського й М. Вайно. Новітні зразки нелінійного письма у межах ризоматичної парадигми культури демонструє творчість Ю. Іздрика („Ам™. Як досягти безсмертя в домашніх умовах”, „Подвійний Леон”, „ТАКЕ”).

Авторські спроби новелізації драматургії, співвідношення зовнішнього й внутрішнього текстів висвітлюють нові грані такого, здавалося б, канонічного поняття, як вставна новела.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Появу цього системно-аналітичного дослідження зумовило немотивоване винесення поширеного в художній практиці явища вставної новели на маргінес теоретико-літературних студій, дискусійність тлумачення новели в структурі прозового твору, неунормованість термінологічного апарату. У результаті дослідження вдалося актуалізувати проблеми й перспективи трактування новели як структуротвірного чинника поетики у вітчизняному літературознавстві. Окреслення специфіки новели в структурі прози з позицій семіотичного, компаративного, формалістичного, структуралістського, рецептивного, наратологічного методологічних підходів і відповідних аналітичних практик відкриває нові вектори для висвітлення проблем жанру й композиції.

Розмисли над новелістичною складовою в жанровому контексті, а також розуміння вставної новели в ролі композиційного прийому спираються передусім на матеріал української літератури, що не виключає висвітлення окремих аспектів порівняльно-типологічних сходжень з творами зарубіжного письменства. У контексті досліджень генетико-контактних зв'язків і висвітлення типологічних паралелей літератур різних народів способи поєднання новелістичних складових, тип рамкової оповіді слугують не стільки власне предметом наукового аналізу, скільки засобом вивчення генези оповідних традицій, запозичень і впливів.

Висловлені в роботах Б. Ейхенбаума, Ю. Тинянова, В. Шкловського, О. Фрейденберг, Б. Томашевського, Г. Майфета, М. Йогансена ідеї увиразнюють розуміння вставної новели як композиційного прийому та жанрової форми, фрагменту та твору, що дало змогу висвітлити не тільки особливості функціонування новели в ролі підпорядкованої одиниці в романі,

процес взаємодії новелістичної та романної форм, а й відповіді на питання: завдяки новела як жанр перетворюється на новели як композиційний прийом.

Обраний корпус текстів дав змогу виявити зразки вставних новел в українській епіці й проаналізувати їхні риси в типологічних і модифікаційних характеристиках, осмислити й всебічно висвітлити сутність, проблему номінації в контексті науково-методологічних напрацювань ХХ – ХХІ ст. Вставні новели відзначаються зв'язком внутрішньої композиції новели як частини цілого з романною чи повістєвою формами, спільністю проблематики й перегуком засобів образності інкорпорованого й основного текстів, зміною оповідача, введенням мотивів обрамлення, групуванням нових дійових осіб, пов'язаних власною фабулою, наявністю герметичного завершення історії або закоріненістю розв'язки в первинну оповідь.

У структурі більшої епічної форми, з погляду теоретиків композиції, новели утворюють телеологічну єдність і синтетичну цілісність. Для формалістів ці змістовно-тематичні одиниці постають пасивним об'єктом трансформації за допомогою автономних сюжетних структур. Створенню смислової, образної й сюжетно-композиційної цілісності новели в структурі художнього тексту сприяють елементи її внутрішньої композиції: „соколиний поворот” (П. Гейзе), новелістичний пуант, фокус (В. Фащенко).

На основі аналізу праць І. Франка, М. Петровського, О. Реформатського, М. Кенігсберга, В. Фащенко, а також робіт зарубіжних дослідників пуант трактується як у сюжетно-композиційному, так і в суто стилістичному контексті. Проте передусім ця категорія асоціюється зі специфікою новелістичного жанру й увиразнює розуміння власне новелістичної композиції.

Аналіз способів інкорпорування новел у більші епічні форми спирається передусім на типологію, постульовану Б. Томашевським. У літературі ХVІІІ – ХХ ст. митці розробляли принципи поєднання вставних новел, які стали поширеними в художній практиці наступників. У вставних новелах ступінчастої побудови переважають хибні розв'язки, актуалізується

роль повторюваних мотивів-скріпів (наприклад, „Гробовище” В. Ярошенка, „Жертвопринесення” С. Процюка). Прийом паралелізму переважно реалізується в геміністичних вставних новелах, а також інкорпорованих текстах онтологічної проблематики, завдяки чому в них увиразнюються трансгресивні мотиви („Дівчина з ведмедиком” В. Домонтовича, „Князь Кий” В. Малика, „Між пеклом і раєм” Г. Тарасюк). Кільцева побудова органічно передає складність життєвих доль персонажів, реальні та ілюзорні зв'язки, психологічно мотивує розвиток дії („Формула Сонця” М. Руденка, „...Майже ніколи не навпаки” М. Матіос). Новелістична традиція функціонування позафабульної фігури оповідача пов'язана передусім із творчістю Г. де Мопассана. У вставній новелі-сказанні, структурованій за принципом усно-розмовного мовлення, постать оповідача неважлива. У ситуації метатекстуальності постать автора інкорпорованого тексту є переважно факультативною.

Серед засобів зв'язку включеного й основного текстів найпродуктивнішими є мотиви-скріпи, алюзії, ремінісценції й метафори. Власне інкорпорацію мовознавці вважають універсальним законом глибинного рівня тексту (Л. Мурзін, А. Корольова та ін.). Слід ураховувати й авторське маркування і графічне виділення тексту вставної новели, заголовка, особливе розташування відносно основного тексту.

Типологічна близькість художніх явищ, роль окремих прийомів, можливість устанавлення формальних міжтекстових зв'язків унаочнюються завдяки залученню літературного матеріалу різного художнього рівня та різних стильових масивів. Мистецька практика виходить за межі визначених способів компонування новел у структурі епічного твору і засвідчує розвиток нових авторських модифікацій.

Ураховуючи жанрове маркування інкорпорованих текстів, пропонуємо в питаннях типологічних характеристик послуговуватися чинним досвідом диференціації зразків малої прози (імітація фольклорної новели-казки в романах „Золоті лисенята” Ю. Шпола, „Честь” М. Могилянського,

трансформована філософська казка доби Просвітництва в романі В. Винниченка „Лепрозорій”, новела-притча про філософський камінь у повісті Б. Антоненка-Давидовича „Смерть” тощо).

Критерієм виокремлення й узагальнення модифікацій новелістичних складових у структурі прози слугує телеологізм взаємодії частин і цілого, тобто принцип доцільності вставної новели у творі. Зокрема, йдеться про такі модули:

- вставна новела як авторська містифікація – виокремлений на основі генетичного аспекту інкорпорований метатекст як фікція – (вірші з роману М. Йогансена „Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію”; спалений роман з твору Я. Голосовкера „Засекречений роман”);
- автономна цілісна розгорнута новела, яка має самостійну літературну історію („Дріада” І. Франка з твору „Не спитавши броду”; вставка з „Дон Кіхота” М. де Сервантеса – фабула „Історії Якимового будинку” В. Винниченка);
- геміністична вставна новела: персонаж вставної новели постає дзеркальним відображенням психологічної характеристики, дій та вчинків, обставин, у яких перебуває відповідний персонаж основної оповіді (Іван Семенович – Сичов з „Недуги” Є. Плужника; Чичиков – капітан Копейкін з „Мертвих душ” М. Гоголя);
- вставна новели рамкової нарації (російські повісті Т. Шевченка; „Гробовище” В. Ярошенка);
- проста форма як вияв епічної інтеграції („Засів” Л. Мосендза; „Quid est veritas?” („Що є істина?”) Н. Королевої);
- трансгресивна новела: сюжетні метафори смерті, їжі, сексуальності, безумства як трансформація міфологічних мотивів трансгресії („Честь” М. Могилянського; „Кварцит” О. Досвітнього);

- топонімічні вставні новели-легенди („Кварцит” О. Досвітнього; „Добрий диявол” П. Загребельного та ін.);
- новела ідейно-естетичного центру містить змістові домінанти твору („Людина і зброя”, „Берег любові” О. Гончара);
- вставна новела як чинник характеротворення („Добрий диявол”, „З погляду вічності” П. Загребельного; „Важка вода” В. Логвиненка);
- метатекст як „текст у тексті” („Ольга” Я. Качури; „Гармонія і свинушник” Б. Тенети; „Історія радості” І. Ле; „Пафос” В. Єшкілева; „Жертвопринесення” С. Процюка та ін.).

У давній українській літературі інкорпоровані тексти спиралися на барокову ідею поєднання непеєднуваного, особливу роль символів та емблем, віру у вищу духовну реальність, збагачену національним колоритом і осмисленням історичних подій („Історія Русів”, літопис Леонтія Боболинського, літопис Самійла Величка, „Убогий Жайворонок” Г. Сковороди). Трансформацію барокового художнього досвіду демонструє небарокова проза („Дім на горі” В. Шевчука, „Дванадцять обручів” Ю. Андруховича, „Храм на болоті” Г. Тарасюк та ін.).

У більшості випадків вставні новели за функціональним призначенням є рамковими лінійними оповідями (російські повісті Т. Шевченка; лист „Про злодія у селі Гаківниці” з „Листів з хутора”, „Орися”, „Огнений змії” П. Куліша; „Заклятий скарб” М. Старицького та ін.).

Новелістичні складові як прості епічні форми є структуротвірними чинниками у прозі Н. Королевої („Quid est veritas?” („Що є істина?")) та Л. Мосендза („Засів”), де множинність вставної новели доповнена вставними притчами, що слугують епічній інтеграції. Нові можливості новел у структурі епіки засвідчують твори „Двері в день” Г. Шкурупія, „Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” М. Йогансена, „Голяндія” Д. Бузька, кіноповісті О. Довженка та ін.

У реалістичній „драмі на три відслони-новели” „Григорій Сковорода” П. Маляра новелізація постає чинником посилення епічного начала, в сюрреалістичній прозі І. Костецького композиційний прийом вставної новели не тільки виконує функції позафабульного елемента, а й розгортає внутрішній сюжет – сюжет створення новелістичного тексту як героєм-письменником, так і автором разом із читачами. Модус жанру зумовлюється добою модернізму, яка відкриває нові можливості у стилетвірних вимірах.

Важлива роль надається поетиці колажу як способу загострення візіонерських здібностей шляхом поєднання різної природи художніх елементів у структурі художнього твору задля створення нового змісту й якісно нового контексту („Над сакральним озером” Б. Бойчука, „Фріда” М. Гримич та ін.). „Ансамблева” структура, яка передбачає майстерне поєднання різних композиційних частин, різноманітних жанрово-стильових планів, ґрунтується передусім на можливостях новели як структуротвірного чинника („Тисяча кроків”, „Єрусалим на горах” Р. Федоріва; „Казка білого інею” І. Чендея; „Роман юрби” В. Шевчука; „Хроніка міста Ярополя” Ю. Щербака; „Орлова балка” М. Руденка; „Шрами на скалі” Р. Іваничука; „Біла вілла” Н. Бічуї; „Осінь за щокою” В. Слапчука, „Богиня і консультант” В. Єшкілєва; „Подвійний Леон” Ю. Іздрика; „Анатомічний атлас” А. Чеха та ін.).

Інваріантна структура вставної новели набуває нових рис у результаті спостереження над функціонуванням „текстів у текстах” як полісуб’єктної діалогічної структури. Маргінальна, на перший погляд, вставна новела може відбивати основний зміст твору й набувати центричного статусу. У сучасній епіці те, що винесено за дужки, важить не менше за формально основний текст (Г. Пагутяк „Слуга з Добромиля”, І. Роздобудько „Гудзик”, С. Жадан „Ворошиловград” та ін.). Зовнішня узгодженість і довільність поєднання фрагментів у межах окремих частин есе компенсується взаємодією вставок і основного тексту на рівні алюзій і ремінісценцій („Людина на крижині” К. Москальця; „Янгол блакитного блюзу”, „Останній мандрівний дяк

української літератури” В. Даниленка та ін.). Зв’язки цих фрагментів свідчать про взаємопроникнення основного й елективного текстів, що є варіацією накладання культурних парадигм. Ризоматика як присутній принцип постмодерної естетики знайшов практичне втілення в новелістичних конструктах кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Аналіз контекстуальної взаємодії романної, повістєвої, новелістичної форм, дослідження інкорпорації новелістичного складника в драматичний твір, окреслення новелізації драми, проблем циклізації дають підстави стверджувати, що руйнування чітких меж між жанрами, виникнення чисельних невеликих романів-новел або новел-романів – стала традиція художнього розвитку, що набуває нових виявів.

Новелістичний текст постає внутрішнім чинником епічної та драматичної інтеграції. У творах Ю. Мейгеша „Фінал драми”, П. Маляра „Григорій Сковорода”, В. Герасимчука „Душа в огні”, частково Ю. Мушкетика „Суд над Сенекою” художній синтез увиразнює проблематику, загострює психологічний кризовий стан героїв, передає творчу, світоглядну й життєву драму. Натомість у літературі, асоційованій із постмодернізмом, цей прийом розгортається переважно в ігровій площині (Л. Шева „Протоколи рибного дня”).

У результаті дослідження простежено еволюцію вставної новели та її модифікації, окреслено стадії цієї еволюції: а) від античності до ХІХ ст., де новела постає в системі нерозчленованого сприймання художнього цілого як автономна частина; б) від ХІХ ст. до 60-х років ХХ ст., де домінує незводимість цілого (ідеального, духовного, містичного) до вставної новели; в) нарешті від 60-х років ХХ ст. і до сьогодні, так звана синтетична стадія, де переважають романи в новелах, ідеться про новелізацію драми, де зацентровано роль художньої системи, сукупності зв’язків і нової проблематики на рівнях інтеграції, ієрархії, субординації тощо.

Проаналізовані тексти дали змогу простежити модифікації вставних новел на прикладі творів різних стильових масивів та естетичної значущості,

оскільки до розгляду залучено як класичні тексти, так і твори сучасної і масової літератури. Цей функціональний варіативний ряд значно розширюється завдяки художній практиці та пошукам митців ХХ – ХХІ ст., адже кожен індивідуально неповторний приклад виявляє свій модус цього пошуку, балансування, вихід чи то за межі жанру, чи то за межі прийому залежно від продуктивності, наповнення, нарративних можливостей, внутрішньої потреби особистості митця, означеності на шляху у пошуку нового, оригінального, раніше не постульованого, або практикованого та призабутого чи вторинного й банального. Вставна новела потенційно потрапляє під різні перехресні погляди: онтологічний, антропологічний, інтуїтивістський, гносеологічний, рецептивний тощо. Отже, художня практика залишає простір для теоретичних рефлексій як над загальними проблемами розвитку новелістики, так і питаннями композиції, типології та модифікацій новел у структурі епічного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. – М. : Языки русс. культуры, 1996. – 447 с.
2. Агеева В. П. Мовні ігри В. Домонтовича / В. П. Агеева // В. Домонтович. Дівчина з ведмедиком : [роман] ; Болотяна Лукроза : [оповідання та нариси]. – К. : Критика, 2000. – С. 4 – 17.
3. Агеева В. П. Формалізм у концепціях київських неокласиків / В. П. Агеева // Наук. зап. НаУКМА : Філолог. науки. – 2005. – Т. 48. – С. 3 – 10.
4. Агранович Н. Б. Вторичные тексты в коммуникативно-когнитивном аспекте : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Агранович Надежда Борисовна. – М., 2006. – 152 с.
5. Агранович С. З. Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара : Изд-во „Самар. ун-т”, 2001. – 132 с.
6. Адорно Т. Теорія естетики / Теодор Адорно ; [пер. з нім. П. Тарашук]. – К. : В-во Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 518 с.
7. Александров А. В. Русский романтический рассказ : [монография] / А. В. Александров. – Одесса : Астро-Принт, 2000. – 142 с.
8. Андрухович Ю. Дванадцять обручів : [роман] / Ю. Андрухович. – К. : Критика, 2003. – 317 с.
9. Антоненко-Давидович Б. Д. Смерть ; Сибірські новели ; Завищені оцінки : [повісті, новели, оповідання] / Б. Д. Антоненко-Давидович / [упоряд. Б. О. Тимошенко ; прим. Л. С. Бойка]. – К. : Рад. письм., 1989. – 559 с.
10. Антоненко-Давидович Б. Нащадки прадідів / Б. Антоненко-Давидович // Життя й революція. – 1930. – Ч. 1. – С. 7 – 51.
11. Апулей. Метаморфози або Золотий осел / Апулей ; [пер. з лат. Й. Кобів, Ю. Цимбалюк]. – Х. : Фоліо, 2004. – 317 с.

12. Арістотель. Поетика / Арістотель; [з старогрец. пер. Б. Тен ; вступ. ст. і комент. Й. Кобова]. – К. : Мистецтво, 1967. – 82 с.
13. Арлаускайте Н. Анализ герметичного текста. Возможности пространственного моделирования смысла текстов : Велимир Хлебников / Наталия Арлаускайте. – Вильнюс : Изд-во Вильнюс. ун-та, 2005. – 163 с.
14. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : [сб. ст.] / И. В. Арнольд / [науч. ред. П. Е. Бухаркин]. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – 444 с.
15. Арсентьев А. Вальтер Бенъямин : Московский дневник [Электронный ресурс] / А. Арсентьев // Русский Журнал. – 1997. – 6 сентября. – Режим доступа до журналу:
http://www.russ.ru/journal/zloba_dn/97-09-06/arsent.htm.
16. Архипова Ю. В. Синкретизм в структуре культуры : дисс. ... канд. философ. наук : 09.00.13 / Архипова Юлия Валерьевна. – Саратов, 2005. – 145 с.
17. Астаф'єв О. Текст-донор і текст-реципієнт : трансформація давньоруських літописів у польських хроніках / Олександр Астаф'єв // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія „Літературознавство”. – Т. : ТНДУ, 2011. – Вип. 31. – С. 319 – 348 с.
18. Ауэрбах Э. Мимезис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – М. : Прогресс, 1972. – 558 с.
19. Бабелюк О. А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми : [монографія] / О. А. Бабелюк. – Дрогобич : ТзОВ „Вимір”, 2009. – 296 с.
20. Баган О. Неоромантизм. Неокатолицизм. Неоконсерватизм : Творчість Наталени Королевої в ідейно-естетичному контексті доби / Олег Баган // Королева Н. Без коріння. Во дні они. Quid est veritas? : [повість, роман, новели, оповідання, спогади] / [упоряд. і наук. ред.

- О. Баган ; літ. ред. Я. Радевич-Винницький ; передм. І. Набитовича]. – Дрогобич : Видавн. фірма „Відродження”, 2007. – С. 655 – 669.
21. Базюк У. Особливості фольклорної фантастики ранньої романтичної прози Пантелеймона Куліша / Уляна Базюк // Вісн. Львів. ун-ту. Сер. філологічна. – Л., 2004. – Вип. 35. – С. 397 – 405.
22. Балашов Н. И. Эволюция повествовательных структур от фавлю к новелле / Н. И. Балашов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1982. – Т. 41. – № 4. – С. 338 – 347.
23. Барабаш Ю. Я. „Коли забуду тебе, Єрусалиме...” : Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії / Юрій Барабаш. – Х. : Акта, 2001. – 373 с. – (Харківська школа).
24. Барабаш Ю. Я. Вибрані студії : Сковорода. Гоголь. Шевченко / Юрій Барабаш. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 741 с.
25. Баранов В. Русская fuga [Електронний ресурс] / Владимир Баранов // Компьютерра. – 2002. – № 271. – 12 мая. – Режим доступу до журналу: <http://www.lebed.com/2002/art2929.htm>
26. Барановская О. Н. Эволюция жанра новеллы во французской литературе последней трети XVI века : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 „Литературы народов Европы, Америки и Австралии” / О. Н. Барановская. – Москва, 1999. – 20 с.
27. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; [пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.
28. Барт Р. Нулевая степень письма / Ролан Барт ; [пер. с фр.]. – М. : Академ. проект, 2001. – 431 с. – (Философские технологии).
29. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
30. Бахтин М. М. Проблема текста : Опыт философского анализа / Михаил Бахтин // Вопросы литературы. – 1976. – № 10. – С.123 – 144.

31. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Сов. Россия, 1979. – 318 с.
32. Бача Ю. Олекса : [роман у новелах] / Юрій Бача. – К. : ІНТЕЛ, 1993. – 144 с.
33. Бежнар Г. П. Екзистенційний дискурс у творчості В. Винниченка / Г. П. Бежнар // Мультиверсум. Філософський альманах : [зб. наук. праць] / [гол. ред. В. В. Лях]. – К. : Укр. центр духовної культури, 2004. – Вип. 40. – С. 74 – 85.
34. Бейтсон Г. Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / Грегори Бейтсон ; [пер. с англ. Д. Я. Федотова, М. П. Папуша ; вступ. ст. А. М. Эткинда] – М. : Смысл, 2000. – 476 с. – (Золотой фонд мировой психологии).
35. Беліченко М. А. Поетика історичної прози Романа Іваничука (особливості часопросторових концепцій) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / М. А. Беліченко. – К., 2007. – 20 с.
36. Белопольская Е. В. Роман А. И. Солженицина „В круге первом”: опыт интерпретации / Белопольская Елена Владимировна. – Ростов н/Д : Изд-во Ин-та массовых коммуникаций, 1997. – 165 с.
37. Беляева Н. В. Самосознание русского постмодернизма : поп-арт роман Олега Сивуна „Brand” / Н. В. Беляева // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 28 – 36.
38. Бент М. И. Немецкая романтическая новелла : Генезис, эволюция, типология / М. И. Бент. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1987. – 120 с.
39. Беньямин В. Московский дневник / Вальтер Беньямин ; [пер. с нем. и прим. С. Ромашко]. – М. : Ad Marginem, 1997. – 221 с.
40. Беридзе М. М. Прецедентный (включенный) текст и проблемы его перевода : автореф. дисс. на соискание учен. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.12 „Теория и история перевода и литературных взаимосвязей”. – Тбилиси, 1997. – 53 с.

41. Бернадська Н. І. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : [монографія] / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
42. Бехта І. А. Структурно-семантичні кореляції постмодерністського тексту / І. А. Бехта // Вісн. Житомир. держ. ун-ту імені Івана Франка. – 2006. – Вип. 27. – С. 65 – 70.
43. Битов А. Вычитание зайца. 1825 / А. Битов. – М. : Изд-во „Независимая Газета”, 2001. – 368 с. – („Литературоведение”).
44. Бібліографія : „Плужанин” № 1, 2, 3 // ВАПЛІТЕ. – 1927. – № 2. – С. 186 – 187.
45. Білецький О. Російська проза Т. Г. Шевченка / Олександр Білецький // Білецький О. Зібр. праць : [у 5 т.]. – К. : Наук. думка, 1965. – Т. 2. – С. 219 – 242.
46. Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис / Ф. Білецький. – К. : Дніпро, 1966. – 89 с.
47. Бічуя Н. Л. Бенефіс : [повісті] / Н. Л. Бічуя. – К. : Дніпро, 1990. – 475 с.
48. Блюменберг Г. Світ як книга / Ганс Блюменберг ; [перекл. з нім., прим. та коментарі В. Єрмоленка]. – К. : Лібра, 2005. – 544 с.
49. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія і поетика : [монографія] / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ „Київ. ун-т”, 2010. – 180 с.
50. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів : [монографія] / Бовсунівська Тетяна Володимирівна. – К. : ВПЦ „Київ. ун-т”, 2008. – 519 с.
51. Бодриар Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Жан Бодриар ; [пер. с фр. Н. Сулова]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – 199 с. – (Академический бестселлер).
52. Бойчук Б. Над сакральним озером : [роман] / Бойчук Богдан. – К. : Факт, 2006. – 232 с. – (Серія „Excerptis excipiens”).

53. Боккаччо Дж. Декамерон / Джованні Боккаччо ; [перекл. М. Лукаш ; передм. Г. Кочура ; прим. О. Кругликової]. – Х. : Фоліо, 2003. – 671 с. – (Б-ка світ. літ.).
54. Бологова М. Стратегии чтения романа К. Вагинова „Козлиная песнь” : проблема имени в дискурсе обэриутов / Марина Бологова // Критика и семиотика. – 2001. – Вып. 3 – 4. – С. 206 – 225.
55. Большой глоссарий по антропологии : Национальная философская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://terme.ru/dictionary/702/word>
56. Большой Российский энциклопедический словарь. – М. : Науч. изд-во „Большая Рос. энцикл.”, 2003. – 1887 с. – (Золотой фонд).
57. Бондаренко Г. В. Советский рассказ (Проблемы композиции) / Г. В. Бондаренко. – М. : Знание, 1981. – 64 с. – (Новое в жизни, науке и технике). – (Серия „Литература” ; № 2).
58. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : [монографія] / Олена Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
59. Бонч-Осмоловская Т. Фракталы в литературе : в поисках утраченного оригинала [Электронный ресурс] / Татьяна Бонч-Осмоловская. – Режим доступа:
<http://www.metodolog.ru/01202/01202.html>
60. Борхес Х. Л. Алеф : Прозові твори / Х. Л. Борхес ; [пер. з ісп., передм. В. Г. Наріжної; прим. С. Ю. Борщевського]. – Х. : Фоліо, 2009. – 572 с. – (Б-ка світ. літ.).
61. Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література”/ О. М. Боярчук. – К., 2003. – 19 с.

62. Бразговская Е. Е. Текст в пространстве культуры : от события – к событию („Sny. Ogrody. Serettite” Ярослава Ивашкевича): [монографія] / Е. Е. Бразговская. – Пермь : Изд-во Перм. гос. пед. ун-та, 2001. – 114 с.
63. Братан М. І. Голодна кров : [роман] / М. І. Братан. – К. – Херсон : Просвіта, 2008. – 179 с.
64. Бровко О. О. Композиційні особливості есе Євгена Сверстюка „Трудівник” / О. О. Бровко // Літературна, публіцистична, наукова спадщина Івана та Надії Світличних у розвитку національної культури другої половини ХХ століття. – Луганськ, 2010. – С. 23 – 27.
65. Бровко О. Лірика Миколи Руденка / Олена Бровко. – Луганськ : Альма-матер, 2003. – 174 с.
66. Бровко О. О. Художня специфіка роману Ю. Андруховича „Дванадцять обручів” // Вісн. Луган. нац. пед. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2004. – № 7 (75). – С. 15 – 22.
67. Будний В. Хто говорить в літературному творі? / В. Будний // Українське літературознавство. Іван Франко : Статті та матеріали. – Л., 2003. – Вип. 66. – С. 117 – 127.
68. Бузько Д. І. Чайка ; Голяндія : [романи] / Д. І. Бузько ; [передм. Л. С. Бойка]. – К. : Дніпро, 1991. – 394 с.
69. Бук С. Форми нарації в романі Ю. Іздрика „Подвійний Леон” / Соломія Бук // Слово і Час. – 2006. – № 2. – С. 70 – 74.
70. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита : [роман] / Михаил Афанасьевич Булгаков. – Х. : Фолио, 2007. – 477 с.
71. Бурцев А. А. Английский рассказ, конец XIX – начало XX века : Проблемы типологии и поэтики / А. А. Бурцев. – Иркутск : Изд-во Ирк. ун-та, 1991. – 366 с.
72. Бурцев А. А. Судьбы английского короткого рассказа / А. А. Бурцев // Вопросы литературы. – 1987. – № 6. – С. 257 – 264.
73. Буряк В. Д. Поетика інформаційно-художньої свідомості. Еволюція форм і методів вираження інформації (факту) в контексті

- інтелектуалізації творчої свідомості : [монографія] / В. Д. Буряк. – Д. : Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2001. – 390 с.
74. Бэлнеп Р. Структура „Братьев Карамазовых” / Роберт Бэлнеп ; [пер. В. С. Баевский] – СПб : ГА „Академ. проект”, 1997. – 144 с. – (Современная западная русистика).
75. Вайно М. Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету : [роман у новелах] / Марія Вайно. – К. : Факт, 2008. – 216 с. – (Серія „Ехсертис ехсіріендіс”).
76. Васильєва М. Б. Українська модерна новела кінця ХІХ – початку ХХ століть : розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Васильєва Майя Борисівна. – О., 2003. – 196 с.
77. Васильченко С. Оповідання. Повісті. Драматичні твори / Степан Васильченко ; [упоряд. і приміт. Н. Шумило]. – К. : Наук. думка, 1988. – 600 с.
78. Васьків М. С. Романні форми в українській літературі 1920 – 30-х років : [монографія] / М. С. Васьків. – Кам’янець-Подільський : ПП Буйницький О.А., 2009. – 325 с.
79. Васьків М. С. Український роман 1920-х – 1930-х років : Генерика й архітектоніка / М. С. Васьків. – Кам’янець-Подільський : ПП „Буйницький О. А.”, 2007. – 208 с.
80. Вежбицка А. Метатекст в тексті / А. Вежбицка // Новое в зарубежной лингвистике : Лингвистика текста. – М. : Прогресс, 1978. – Вып VIII. – С. 402 – 424.
81. Великовский С. И. Умозрение и словесность : Очерки французской культуры / Самарий Великовский. – М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. – 711 с.
82. Величко С. В. Літопис / С. В. Величко ; [пер. з книжн. укр. мови, комент. В. О. Шевчука ; відп. ред. О. В. Мишанич]. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1991. – 642 с.

83. Вервес Г. Повість Івана Франка „Не спитавши броду” / Григорій Вервес // Франко І. Не спитавши броду : [повість]. – К. : Наук. думка, 1966. – С. 221 – 242.
84. Вертій О. Народні джерела концепції національного характеру в творчості Пантелеймона Куліша / О. Вертій // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 42 – 46.
85. Винниченко В. Історія Якимового будинку / Володимир Винниченко. – К. – Відень : Вид-во „Дзвін”, 1919. – С. 5 – 75.
86. Винниченко В. Лепрозорій / Володимир Винниченко // Вітчизна. – 1999. – № 1 – 2. – С. 2 – 63.
87. Винниченко В. Лепрозорій / Володимир Винниченко // Вітчизна. – 1999. – № 5 – 6. – С. 20 – 80.
88. Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики / И. А. Виноградов. – М. : Сов. писатель, 1972. – 423 с.
89. Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана ; [пер. с фр. И. Окунева] / Поль Вирлио. – М. : „Гнозис”; „Прагматика культуры”, 2002. – 192 с.
90. Вовк М. Світове дерево у контексті сакрального виміру українців / М. Вовк // Вісник НАУ : Філософія. Культурологія. – 2006. – № 2 (4). – С. 204 – 207.
91. Выготский Л. С. Психология искусства : анализ эстетической реакции / Лев Семенович Выготский. – 5-е изд., испр. и доп. – М. : Лабиринт, 1998. – 416 с.
92. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор : еволюція творчої майстерності : [монографія] / Валентина Миколаївна Галич. – К. : Наук. думка, 2004. – 816 с.
93. Галич О. А. Теорія літератури : [підруч. для студ. філол. спец. вищ. навч. закл.] / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв ; за наук. ред. Олександра Галича. – Вид. 4-е, стер. – К. : Либідь, 2008. – 486 с.

94. Гаркуша Я. А. Подорож лабіринтами пам'яті у романі Еко „Загадкове полум'я королеви Лоани” / Я. А. Гаркуша // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 130 – 133.
95. Гегель Г. В. Ф. Естетика : [в 4 т.] / Гегель, Георг Вильгельм Фридрих. – Т. 3. – М. : Искусство, 1971. – 621 с.
96. Гегель Г. Наука логики : [в 3 т.] / Гегель Г.-В.-Ф. – Т. 2. – М. : Мысль, 1971. – 248 с. – (Серия „Философское наследие”).
97. Герасим'юк В. Хтось на сході жертву приніс / Василь Герасим'юк // Процюк С. Жертвопринесення. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2007. – С. 203 – 205.
98. Герасимчук В. П'єси про великих / В. Герасимчук. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 2003. – 272 с.
99. Герхард М. Искусство повествования : Литературное исследование „1001 ночи” / Герхард Миа И. ; [пер. с англ. А. И. Матвеева, предисл. И. М. Фильштинского]. – М. : Гл. ред. изд-ва вост. лит. „Наука”, 1984. – 455 с.
100. Гете И. В. Собрание сочинений : [в 10 т.] / И. В. Гете / [ред. А. Аникст, Н. Вильмонт]. – Т. 6 : Романы и повести. – М. : Худож. лит., 1978. – 480 с.
101. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы / М. М. Гиршман. – М. : Сов. писатель, 1982. – 267 с.
102. Гиршман М. М. Литературное произведение : Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – 2-е изд., доп., М. : Языки славян. культур, 2007. – 560 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).
103. Гірняк М. Дзеркало в тексті та текст як дзеркало (на матеріалі інтелектуальної прози В. Домонтовича) / Мар'яна Гірняк // Вісн. Львів. ун-ту. Серія філологічна. – Л., 2004. – Вип. 33. – Ч. I. – С. 137 – 145.
104. Гірняк М. О. Деверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

- філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / М. О. Гірняк. – К., 2006. – 20 с.
105. Гнатюк М. Юрій Яновський : текст і авантекст : [монографія] / М. Гнатюк. – Ніжин : ТОВ „Аспект-Поліграф”, 2006. – 328 с.
106. Гнатюк М. М. Над текстами Івана Сенченка / М. М. Гнатюк. – К. : Наук. думка, 1989. – 110 с.
107. Гнатюк М. М. Текстологічні проблеми творчості Юрія Яновського : теоретичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” ; 10.01.01 „Українська література” / М. М. Гнатюк. – К., 2006. – 37 с.
108. Гоголь М. В. Зібрання творів : [у 7 т] / М. В. Гоголь / [гол. ред. кол. М. Г. Жулинський] / НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Т. 5 : Мертві душі : [поема] / [упоряд. П. В. Михед]. – К. : Наук. думка, 2009. – 360 с.
109. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем : [в 17 т] / Н. В. Гоголь. – Т. 12 : Переписка, 1842 – 1844 / [сост., подгот. текстов и коммент.: И. А. Виноградов, д-р филол. наук, В. А. Воропаев, д-р филол. наук]. – М. ; Киев : Изд-во Моск. Патриархии, 2009. – 704 с.
110. Голосовкер Я. Э. Засекреченный секрет : Философская проза / Голосовкер Яков Эммануилович. – Томск : Водолей, 1998. – 224 с.
111. Голубева З. С. Новаторство українського радянського роману 20-х років (Проблематика. Характери. Поиски форми) : автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра филол. наук / З. С. Голубева. – Киев, 1967. – 42 с.
112. Голубева З. С. Український радянський роман 20-х років / З. С. Голубева. – Х. : Вид-во Харків. ун-ту, 1967. – 215 с.
113. Голубовська І. В. Творчість Наталени Королевої в контексті розвитку української літератури першої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / І. В. Голубовська. – К., 2003. – 20 с.

114. Гончар О. Т. Твори : [в 6 т.] : / О. Т. Гончар ; [передм. В. Фащенко]. – К. : Дніпро, 1978– . –
Т. 1 : Фронтові поезії ; Прапороносці ; Поезії ; Новели. – 1978. – 502 с.
Т. 4 : Людина і зброя ; Циклон. – 1978. – 564 с.
Т. 6 : Бригантина ; Берег любові ; Статті ; Бібліографічний покажчик. – 1978. – 622 с.
115. Гончар О. Т. Твори : [в 7 т.] : / О. Т. Гончар ; [приміт. В. Ковалю]. – Т. 6 : Берег любові ; Оповідання ; Статті. – К. : Дніпро, 1988 – 703 с
116. Гончар О. Т. Твори : [в 12 т.] / О. Т. Гончар ; [голов. ред., передне сл. М. Г. Жулинський] / НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Т. 5 : Тронка ; Собор ; Коментарі. – К. : Наук. думка, 2005. – 576 с.
117. Городнюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука : компаративні аспекти / Н. Городнюк. – К. : Твім інтер, 2006. – 216 с.
118. Гоффеншефер В. Судьба новеллы / В. Гоффеншефер // Лит. критик. – 1935. – № 6. – С. 31 – 56.
119. Грабович Г. Недооцінений Костецький / Григорій Грабович // Критика. – 2000. – Ч. 1/2 (27/28). – С. 28 – 41.
120. Греймас А.-Ж. Структурная семантика : поиск метода / А.-Ж. Греймас. – М. : Академ. проект, 2004. – 368 с.
121. Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм : фрагментарный стиль мышления / В. И. Грешных. – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1991. – 144 с.
122. Григорьева Е. Г. Эмблема. Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры / Е. Г. Григорьева.– М. : Водолей Publishers, 2005. – 252 с.
123. Гримич М. Фріда : [роман] / Марина Гримич. – К. : ПП „Дуліби” , 2006. – 192 с.
124. Гринцер П. А. Избранные произведения : [в 2 т.] / П. А. Гринцер. – Т. 1 : Древнеиндийская литература. – М. : Изд. центр РГГУ, 2008. – 548 с.

125. Грифцов Б. Теория романа / Б. Грифцов. – М. : ГосАХН, 1927. – Вып. 6. – 151 с. – (История и теория искусства).
126. Грицанов А. А. История философии : Энциклопедия / А. А. Грицанов, Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко ; под общ. ред. А. И. Мерцалова. – Минск : Книжный дом, 2002. – 1376 с.
127. Грицик Л. В. Українська компаративістика : концептуальні проєкції / Людмила Грицик. – Донецьк : Юго-Восток, 2010. – 299 с.
128. Гуляк А. Б. Полістилізм (жанрова дифузійність) малої прози Юрія Яновського : проблеми традиції і новаторства / А. Б. Гуляк // Наука і сучасність. – К., 2004. – Т. 45 : Педагогіка. Філологія. – С.169 – 174.
129. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодерн : [монографія] / Тамара Гундорова. – К. : Часопис „Критика”, 2005. – 264 с.
130. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Л. : Літопис, 1997. – 297 с.
131. Гусак Н. І. Щастя в етичній концепції „Конкордизму” Володимира Винниченка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.07 „Етика” / Н. І. Гусак. – К., 1999. – 19 с.
132. Даниленко В. Кохання в стилі бароко : [роман] / Володимир Даниленко. – Л. : ЛА „Піраміда”, 2009. – 300 с.
133. Даниленко В. Лісоруб у пустелі : Письменник і літературний процес / Володимир Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
134. Данилин Ю. Жизнь и творчество Мопассана / Юрий Данилин. – М. : Худ. лит., 1968. – 255 с.
135. Данькевич Ю. В. „Лівий” роман : проблеми становлення та масового функціонування жанру / Ю. В. Данькевич // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / [відп. ред. В. А. Зарва]. – К. – Ніжин : ТОВ „Аспект – Поліграф”, 2007. – Вип. XIV : Лінгвістика і літературознавство. – С. 183 – 188.

136. Дарвин М. Н. Русский лирический цикл : проблемы истории и теории : на материале поэзии первой половины XIX в. / М. Н. Дарвин. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. – 137 с.
137. Дегтярьова І. Інтертекстуальність як спосіб індивідуального текстотворення Ю. Іздрика / Ірина Дегтярьова // Культура слова. – 2007. – Вип. 68 – 69. – С. 12 – 17.
138. Дегтярьова І. Стилiстичний синтаксис української постмодерністської прози / Ірина Дегтярьова // Українська мова. – 2009. – № 3. – С. 27 – 38.
139. Делез Ж. Алфавит [Електронний ресурс] / Жиль Делез. – Режим доступу:
http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/delez_alf/01.php.
140. Делез Ж. Анти-Эдип : Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; [пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкин ; науч. ред. В. Кузнецов]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 672 с. (Philosophy).
141. Делез Ж. Логика смысла / Жиль Делез. – М. : Академия, 1995. – 302 с.
142. Делез Ж. Что такое философия / Жиль Делез, Феликс Гваттари ; [пер. с фр. С. Н. Зенкин]. – М. : Ин-т эксперим. социологии ; СПб : Алетейя, 1998. – 287 с.
143. Демчук Н. Р. Художній світ прози Т. Шевченка (проблема психологічного аналізу) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Н. Р. Демчук. – Л., 1999. – 19 с.
144. Денисенко О. В. До інтерпретації жанру новели у світовому літературознавстві / О. В. Денисенко // Культура народів Причорномор'я. – Симферополь : Межвуз. центр „Крым”. – 2004. – № 49. – Т. 2. – С. 109 – 111
145. Денисова Т. Н. Роман і проблеми його композиції / Т. Н. Денисова. – К. : Наук. думка, 1968. – 219 с.

146. Денисюк І. О. Проблема новели у польському літературознавстві / І. О. Денисюк // Вісник : Сер. Філологічна. – Л. : Вид-во Львів. ун-ту. – 1969. – Вип. 6. – С. 107 – 109.
147. Денисюк І. О. Поетика новели / І. О. Денисюк // Жовтень. – 1969. – № 10. – С. 127 – 134.
148. Денисюк І. О. Новела чи оповідання? / І. О. Денисюк // Жовтень. – 1966. – № 4. – С. 92 – 99.
149. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. / І. О. Денисюк. – Л. : Академ. експрес, 1999. – 238 с.
150. Денисюк І. О. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. / І. О. Денисюк // Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. : Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К. : Наук. думка, 1989. – С. 5 – 27.
151. Джулай Ю. В. Поема М. В. Гоголя „Мертві душі” : рефлексії в стилі постструктуралізму / Ю. В. Джулай // Наук. зап. НаУКМА : Теорія та історія культури. – 2004. – Т. 24. – С. 16 – 21.
152. Дзира Я. Італійські джерела в поемі „Великий льох” / Ярослав Дзира // Всесвіт. – 1964. – № 5. – С. 21 – 26.
153. Дибелиус В. Морфологія романа / В. Дибелиус // Проблемы литературной формы / [под ред. В. Жирмунского]. – Л. : Academia, 1928. – С. 105 – 130.
154. Дімаров А. А. Боги на продаж : міські історії / А. А. Дімаров. – К. : Рад. письм., 1988. – 512 с.
155. Дмитренко В. І. Літературний дискурс „Ланки” – МАРСу першої третини ХХ століття : [монографія] / Вікторія Ігорівна Дмитренко. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2009. – 280 с.
156. Домбровський В. Українська поетика : Про найважливіші роди прози / В. Домбровський. – Л., 1924. – 173 с.
157. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком : [роман] ; Болотяна Лукроза : [оповідання та нариси] / В. Домонтович. – К. : Критика, 2000. – 413 с.

158. Дончик В. Г. Український радянський роман : рух ідей і форм / В. Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1987. – 429 с.
159. Досвітній О. Твори : [у 2 т.] / Олесь Досвітній. – Т. 2 : Роман ; Повісті ; Оповідання. – К. : Дніпро, 1991. – 572 с.
160. Евзрезов Д. В. Аналіз категорій „паттерн” и „метапаттерн” / Д. В. Евзрезов, Б. О. Майер // Філософія образования. – Новосибирск : Изд-во СО РАН. – 2006. – № 3 (17). – С. 63 – 70.
161. Ейхенбаум Б. Теорія „формального методу” / Б. Ейхенбаум // Червоний шлях. – 1926. – № 7 – 8. – С. 182 – 207.
162. Еко У. Роль читача. Дослідження семіотики текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ. М. Гірняк]. – Л. : Літопис, 2004. – 383 с.
163. Енциклопедія постмодернізму ; [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во С. Павличко „Основи”, 2003. – 503 с.
164. Енциклопедія українознавства : Словникова частина / [ред. В. Кубійович ; Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові]. – Л. : Молоде життя. – (Репринт. відтворення вид. 1955 – 1984 років). – Т. 10 : Перевидання в Україні. – 2000. – С. 3605 – 4015.
165. Еремина О. А. Вставные новеллы в рассказах И. А. Ефремова [Електронний ресурс] / О. А. Еремина. – Режим доступу: <http://efremov-fiction.ru/publicity/134/page/1>.
166. Ермолаева И. И. Лирическое отступление как включенный текст : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Ермолаева Ирина Ивановна. – Екатеринбург, 1996. – 197 с.
167. Єременко О. Літературний образ у силовому полі синкретизму : (на матеріалі укр. прози другої половини ХІХ – початку ХХ ст.) / О. Єременко. – К. : Вид. „Євшан-зілля”, 2008. – 320 с.
168. Єшкілев В. Адепт. Роман знаків / Володимир Єшкілев, Олег Гуцуляк. – Х. : Вид-во „Клуб сімейного дозвілля”, 2008. – 240 с.

169. Єшкілев В. Богиня і Консультант: [роман] / Володимир Єшкілев, Олег Гуцуляк. – Х. : Вид-во „Клуб сімейного дозвілля”, 2009. – 320 с.
170. Єшкілев В. Пафос : [роман] / Володимир Єшкілев. – Л. : Кальварія, 2002. – 208 с.
171. Жадан С. Ворошиловград : [роман] / Сергій Жадан. – Х. : Фоліо, 2010. – 447 с.
172. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Жерар Женетт // Женетт Ж. Фигуры: [в 2-х томах] / [пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. Н. Зенкина]. – Т. 2. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 60 – 281.
173. Жеребкіна І. А. Метафізика як жанр / Ірина Жеребкіна, Сергій Жеребкін. – Київ : ЦГО НАН України, 1996. – 313 с.
174. Жирмунський В. М. Байрон і Пушкін : Из истории романтической поэмы / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1978. – 423 с.
175. Жирмунський В. М. Мелодика стиха (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума „Мелодика стиха”) / В. М. Жирмунский // Мысль. – 1922. – № 3. – С. 109 – 139.
176. Жирмунський В. М. Відгук про книгу Якобсона / В. Жирмунський // Начала. – 1921. – № 1. – С. 215.
177. Жолковський А. К. Работы по поэтике выразительности : Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов / [предисл. М. Л. Гаспарова]. – М. : Изд. группа „Прогресс”, 1996. – 344 с.
178. Жук З. К. „Доки ми не дістали облич” Клайва Стейплза Льюїса в контексті англійського інтелектуального роману / З. К. Жук // Магістеріум : Літературознавчі студії. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2005. – Вип. 21. – С. 9 – 12.
179. Жулинський М. Г. Коли людина буває великою? / М. Г. Жулинський // Слово про Олеся Гончара : [нариси, статті, листи, есе, дослідження] / [упоряд. В. Коваль]. – К. : Рад. письм. 1988. – С. 366 – 372.

180. Журенко О. М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / О. М. Журенко. – К., 2003. – 20 с.
181. Забужко О. Казка про калинову сопілку / О. Забужко. – К. : Факт, 2000. – 83 с.
182. Завадович Р. Передмова редактора до першого видання „Quid est veritas?” (Що є істина?) / Р. Завадович // Всесвіт. – 1996. – № 2. – С. 4 –7.
183. Завадська В. 100 найвідоміших образів української міфології / В. Завадська, Я. Музиченко, О. Таланчук, О. Шалак. – К. : Орфей, 2002. – 448 с. – (100 найвідоміших).
184. Загребельний П. А. Добрий диявол : [роман] / Павло Загребельний. – К. : Вид-во худ. літ. „Дніпро”, 1967. – 181 с.
185. Загребельний П. А. Твори : [в 6-ти т.] / Павло Загребельний. – К. : Дніпро, 1979 – 1982. – Т. 6. – 1981. – 560 с.
186. Западное литературоведение ХХ века : энциклопедия / [Е. А. Цурганова (гл. науч. ред.)]. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.
187. Зарва В. А. Просвітницькі тенденції в російській та українській прозі 60 – 80-х рр. ХІХ століття : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.05 / Зарва Вікторія Анатоліївна. – К., 2005. – 428 с.
188. Зарівна Т. Каміння, що росте крізь нас / Т. Зарівна // Березіль. – 1999. – № 9 – 10. – С.14 – 117.
189. Затонский Д. В. Искусство романа и ХХ век / Дмитрий Владимирович Затонский. – М. : Худ. лит, 1968. – 535 с.
190. Заярная И. С. Барокко и русская поэзия ХХ столетия : Типология и преемственность художественных форм : [монография] / И. С. Заярная. – Киев : ВПЦ „Київ. ун-т”, 2004. – 405 с.
191. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська, М. Ільницька. – Л. : Літопис, 1999. – 336 с.
192. Звиняцковський В. Я. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського / В. Я. Звиняцковський. – К. : Наук. думка, 1987. – 107 с.

193. Зеров М. К. Твори : [у 2 т.] / Микола Зеров / [упоряд.: Г. П. Кочур, Д. В. Павличко]. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – К. : Дніпро. – 600 с.
194. Зинченко В. Г. Межкультурная коммуникация : От системного похода к синергетической парадигме / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. – М. : Флинта ; Наука, 2007. – 224 с.
195. Золотова Г. А. Говорящее лицо и структура текста / Г. А. Золотова // Язык – система. Язык – текст : к 60-летию Ю. Н. Караулова : [сб. научн. ст.]. – М., 1995. – С. 120 – 123.
196. Зубарев А. Н. Некоторые вопросы теории новеллы в современном английском и американском литературоведении / А. Н. Зубарев // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе : [сб. трудов ; отв. ред. Н. П. Михальская]. – М. : Изд-во МГПИ им. В. И. Ленина, 1977. – С. 135 – 146.
197. Зырянов О. В. Лирическая новелла как жанр русской „поэзии сердца” / О. В. Зырянов // Изв. Урал. гос. ун-та : Гуманитарные науки : Филология. – Выпуск I. – 1997. – № 7. – С. 77 – 90.
198. Зюлина О. С. Повествовательная структура прозы Е. И. Замятина : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 „Русский язык” / О. С. Зюлина. – М., 1996. – 19 с.
199. Иваник А. И. Проблема взаимодействия романной и новеллистической форм в литературе критического реализма США в конце XIX – первой половине XX в. : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 „Литературы народов Европы, Америки и Австралии” / А. И. Иваник. – К., 1977. – 22 с.
200. Иванов Вяч. Вс. Фильм в фильме / Вяч. Вс. Иванов // Труды по знаковым системам XIV / [Ю. Лотман (отв. ред.)] – Тарту : Тартус. ун-т, 1981. – С. 33 – 44.

201. Иванюта Г. Л. Из наблюдений за поэтикой поздних Стругацких „Хромая судьба” / Г. Л. Иванюта // Вестн. Удмурт. гос. ун-та имени 50 лет СССР. – 1993. – № 4. – С. 112 – 114.
202. Ивин А. А. Словарь по логике [Электронный ресурс] / А. А. Ивин, А. Л. Никифоров. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с. – Режим доступа:
http://yanko.lib.ru/books/dictionary/slovar-po-logike.htm#_Тoc513624854
203. Ильин И. П. Постмодернизм : словарь терминов / Илья Петрович Ильин, РАН ; Ин-т научн. информ. по обществ. наукам – М. : Intrada, 2001. – 344 с.
204. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 255 с.
205. Ингарден Р. Очерки по философии литературы / Р. Ингарден ; [А. Якушев (ред.), А. Ермилов, Б. Федоров (пер. с пол.)]. – Благовещенск : Благовещен. Гуманитар. колледж им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. – 184 с.
206. Іваничук Р. І. Четвертий вимір. Шрами на скалі : [романи] / Р. І. Іваничук. – Харків : Фоліо, 2008. – 447 с. – (Історія України в романах).
207. Иванцова М. Вітражі / Міла Іванцова. – К. : Нора-Друк. – 2010. – 208 с. – (Сер. „День Європи”).
208. Іванюк Б. П. Жанрологічний словник : Лірика / Іванюк Борис Павлович. – Чернівці : Рута, 2001. – 92 с.
209. Издрик Ю. Р. 3:1. Острів КРК. Воццек Подвійний Леон / Ю. Р. Издрик – Х. : Вид-во „Клуб сімейного дозвілля”, 2009. – 320 с.
210. Издрик. Ам™. Як досягти безсмертя в домашніх умовах / Издрик. – Х. : Вид-во „Клуб сімейного дозвілля”, 2010. – 318 с.
211. Ільницький О. Український футуризм (1914 – 1930) / О. Ільницький ; [пер. з англ. Р. Тхорук]. – Л. : Літопис, 2003. – 456 с.

212. Історія Русів / [передм. І. Драч ; вст. сл. В. Шевчука]. – К. : Рад. письм., 1991. – 318 с.
213. Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен / [упоряд. Р. Мельників]. – 2-ге вид., доп. – К. : Смолоскип, 2009. – 766 с. – (Серія „Розстріляне відродження”).
214. Йогансен М. Як будується оповідання : Аналіза прозових зразків / Майк Йогансен. – Х. : Книгоспілка, 1928. – 145 с.
215. Кавун Л. І. „М’ятежні” романтики вітаїзму : проза ВАПЛІТЕ : [монографія] / Л. І. Кавун. – Черкаси : Брама-Україна, 2006. – 328 с.
216. Капленко О. М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Капленко Оксана Миколаївна. – К., 2005. – 194 с.
217. Карасу Б. Сад спочилих котів / Більге Карасу ; [пер. з тур. О. Кальчинський]. – Х. : Фоліо, 2010. – 286 с. – (Карта світу).
218. Карцева З. И. Особенности развития болгарской прозы 60 – 80-х годов / З. И. Карцева. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 144 с.
219. Качура Я. Вибрані твори : [в 2 т.] / Я. Качура / [вст. ст. Б. Буряка ; упоряд. М. І. Качура]. – Т. 2. – К. : Держлітвидав, 1958. – 603 с.
220. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / Качуровський Ігор Васильович. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2005. – 376 с.
221. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М. : Сов. энцикл., 1966. – 375 с.
222. Кенигсберг М. Анализ понятия „стих” [Електронний ресурс] / М. Кенигсберг / [вст. заметка и примеч. М. И. Шапира] // PHILOLOGICA : Двухязычн. журн. по русс. и теор. филологии. – 1994. – № 1. – Режим доступу до журналу:
<http://www.rvb.ru/philologica/01/01kenigsberg.htm>.
223. Кенигсберг М. Об искусстве новеллы : Заметки / М. Кенигсберг // Корабль : Лит.-худ. двухнедельник. – 1923. – № 7 – 8. – С. 28 – 30.

224. Ким Х. Е. Теория метатекста и формы ее проявления в поэтике / Ким Хен Хен // Acta Slavica Iaponica. – 2004. – № 21. – С. 202 – 213.
225. Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла / Александр Кирилюк. – Одесса : Астропринт, 1998. – 142 с.
226. Кирпичников А. Греческіє романы в новой литературѣ : Повѣсть о Варлаамѣ и Юсафѣ / А. Кирпичников. – Х. : Университ. типографія, 1876. – 213 с.
227. Кіш Д. Енциклопедія мертвих / Данило Кіш ; [пер. з серб. А. Татаренко]. – Л. : Класика, 1998. – 147 с.
228. Клочек Г. „Художній світ” як категоріальне поняття / Григорій Клочек // Слово і Час. – 2007. – № 9. – С. 3 – 14.
229. Клочек Г. Проблеми складу поезики літературного твору / Григорій Клочек // Клочек Г. Енергія художнього слова : [зб. ст.]. – Кіровоград : РВВ Кіровоград. держ. пед. ун-ту імені Володимира Винниченка, 2007. – С. 10 – 32.
230. Кобів Й. У. Визначна пам'ятка античного роману / Й. У. Кобів // Апулей. Метаморфози, або Золотий осел. – К. : Дніпро, 1982. – С. 5 – 17.
231. Кобчінська О. І. Функціональна семантика дзеркала у включених жанрах роману Тагара Бен Джеллуна „Дитя піску” / О. І. Кобчінська // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 262 – 266.
232. Ковалев Ю. Заметки об английской новелле / Ю. Ковалев // Английская новелла / [сост. Ю. Ковалев]. – Л. : Госиздат, 1961. – С. 498 – 525.
233. Коваленко Ю. Маститому літератору пред'явили обвинення в плагиате [Електронний ресурс] / Юрий Коваленко. – Режим доступу: <http://nauka.izvestia.ru/mifs/article103360.html>
234. Коваль М. Гра в романі і гра в роман: (Про творчість Джона Барта) / Марта Коваль. – Л. : Піраміда, 2000. – 121 с.

235. Козлик І. В. Вступ до історії західноєвропейської літератури доби Середньовіччя та епоха Відродження. („Картина світу. Естетика. Поетика”) / І. В. Козлик. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. – 155 с.
236. Козлик І. Теорія літератури в ситуації „кінця теорії літератури” // І. Козлик // Слово і Час. – 2003. – № 9. – С. 5 – 15.
237. Копиленко О. І. Буйний хміль : [роман, повість, оповідання] / О. І. Копиленко. – К. : Дніпро, 1990. – 416 с.
238. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства [монографія] / Нонна Копистянська ; [літ. ред. Анна Думич]. – Л. : ПАІС, 2005. – 368 с.
239. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська ; [пер. з пол. З. Рибчинська]. – Л. : Літопис, 2009. – 207 с.
240. Корниенко А. А. Современная французская новелла в поисках новых форм : семио-лингвистическое исследование : [монография] / А. А. Корниенко. – Пятигорск : Изд-во ПГЛУ, 2000. – 292 с.
241. Королева Н. Без коріння. Во дні они. Quid est veritas? : [повість, роман, новели, оповідання, спогади] / [упоряд. і наук. ред. О. Баган; літ. ред. Я. Радевич-Винницький; передм. І. Набитовича]. – Дрогобич : Видавн. фірма „Відродження”, 2007. – 671 с. – (Серія „Укр. модерн”).
242. Корольова А. В. Типологія нарративних кодів інтимізації в художньому тексті : [монографія] / А. В. Корольова. – К. : ВЦ КНЛУ, 2002. – 267 с.
243. Коряк В. Місто в українській поезії / В. Коряк // Шляхи мистецтва. – Х., 1921. – № 1. – С. 40 – 47.
244. Косарев А. Ф. Философия мифа : Методология и ее эвристическая значимость : [учебн. пособ. для вузов] / А. Ф. Косарев. – М. : ПЕР СЭ ; СПб. : Университет. книга, 2000. – 304 с. – (Humanitas).

245. Косович Л. Додаток (Постскрипт. Коментар. Примітки) / Л. Косович // Іздрик. Подвійний Леон. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – С. 176 – 199.
246. Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори / Ігор Костецький / [вид. підгот. М. Р. Стех]. – К. : Критика, 2005. – 527 с.
247. Костюк В. Модерн як поле експерименту : Комічне, фрагмент, інтертекстуальність / Костюк Василь, Денисенко Вадим. – К., 2002. – 176 с.
248. Коцюбинський М. М. Твори : [в 7 т.] / М. М. Коцюбинський / [ред. колегія: О. Є. Засенко та ін]. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 1974. – 486 с.
249. Краткая литературная энциклопедия : [в 9 т.] – Т. 5 : Мурари – Припев. – М. : Сов. энцикл., 1968. – 976 с. – 1968 стлб.
250. Кречотень В. І. Вибрані праці / В. І. Кречотень. – К. : Обереги, 1999. – 343 с.
251. Кривонос В. Ш. „Мертвые души” Гоголя и становление новой русской прозы : Проблемы повествования / Владислав Шаевич Кривонос. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1985. – 159 с.
252. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму ; [пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Изд. группа „Прогресс”, 2000. – С. 427 – 457.
253. Кроновер Р. Фракталы и хаос в динамических системах / Р. Кроновер. – М. : Техносфера, 2006. – 448 с.
254. Крутилин С. А. Липяги : [роман] / Сергей Крутилин. – М. : Сов. Россия, 1982. – 592 с.
255. Куліш П. Огнений змії (Повість з народних переказів) ; [пер. з рос. Євгена Кирилюка] // Огнений змії : Фантастичні твори українських письменників ХІХ сторіччя / [упор. Ю. П. Винничук]. – К. : Молодь, 1990. – С. 101 – 150.

256. Куліш П. О. Твори : [в 2-х томах]. – Т. 2 : Чорна рада : Хроніка 1663 року ; Оповідання ; Драматичні твори ; Статті та рецензії. – К. : Дніпро, 1989. – 586 с.
257. Кучумова Г. В. Роман в системі культурних парадигм (на матеріалі німецькомовного роману 1980 – 2000 гг. : автореф. дисс. на соиск. учен. степени д-ра філол. наук : спец. 10.01.08 „Теорія літератури. Текстологія” / Г. В. Кучумова. – Самара. – 2010. – 47 с.
258. Ласло-Куцюк М. Засади поетики / Магдалена Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1983. – 396 с.
259. Ле І. Л. Твори : [в 7 т.] / І. Л. Ле. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1982. – 536 с.
260. Лебедев С. А. Філософія науки : словарь основних термінів / С. А. Лебедев. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Академ. проект, 2006. – 320 с. – (Серия „Gaudeamus”).
261. Лебедев С. Ю. Образ повествователя : структура, типологія, функції (на матеріалі малої прози) : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. філол. наук : спец. 10.01.08. „Теорія літератури. Текстологія” / С. Ю. Лебедев. – Минск, 2003. – 20 с.
262. Лебедева О. В. Поетика новелл Джона Фаулза : автореф. дисс. на соискание учен. ступени канд. філол. наук : спец. 10.01.03 „Література народів зарубіжжя (країни германської мовної сім'ї)” / О. В. Лебедева. – В. Новгород, 2005. – 24 с.
263. Лебедева О. В. Поетика новелл Джона Фаулза : дисс. ... канд. філол. наук : 10.01.03 / Лебедева Ольга Владимировна. – В. Новгород, 2005. – 199 с.
264. Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин. – М. : Языки русс. культуры, 1998. – 824 с.
265. Левченко М. Новелістична форма роману / Михайло Левченко // Рад. літературознавство. – 1966. – № 2 – 3. – С. 33 – 44.

266. Легкий М. Українська проза Пантелеймона Куліша в тогочасному нарративному контексті / Микола Легкий // Наук. зап. НаУКМА : Філологія. – 1999. – Т. 17. – С. 23 – 25.
267. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка : [монографія] / М. З. Легкий ; Львів. відділ. Ін-ту літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Л. : [б.в.], 1999. – 156 с. – (Франкознавча серія ; вип. 2).
268. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра : Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 – 70-е годы : [монографія]. / Н. Л. Лейдерман / [ред. М. А. Федотовских]. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.
269. Лейтес. Точка, запятая и проза Габриловича / Лейтес // Лит. газета. – 1924. – 12 ноября.
270. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [ред. А. Волков, О. Бойченко та ін.] ; Буковин. центр гуманіт. досліджень. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 634 с.
271. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – К. : Вища шк., 1979. – 203 с.
272. Липовецкий М. След Кыси [Електронний ресурс] / Марк Липовецкий // Искусство кино. – 2001. – № 2. – Режим доступу до журналу: http://www.rodichenkov.ru/critic/tatiana_tolstaya/index.html.
273. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х годов) / М. Н. Липовецкий. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 194 с.
274. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) : [монографія] / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.
275. Лист М. Куліша до І. Дніпровського від 24.XII.1924 р. // Прапор. – 1958. – № 7. – С. 95.
276. Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы : [сб. статей ; редкол.: Н. И. Балашов и др]. – М. : Наука, 1967. – 516 с.

277. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 751 с.
278. Лімборський І. Європейське та українське Просвітництво : незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм / І. Лімборський. – Черкаси : ЧДТУ, 2006. – 364 с.
279. Літературознавство : словник основних понять ; [пер. з нім. А. Цяпа]. – Тернопіль : Богдан ; Штуттгарт – Ваймар : Й. Б. Метцлер, 2008. – 278 с. – („Metzler kompakt”).
280. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 1. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
281. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
282. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
283. Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки ; [пер. із староукр. Р. Г. Іванченка]. – К. : Т-во „Знання” України, 1992 – 192 с.
284. Логвиненко В. А. Твори. Чорні бушлати. Важка вода / Логвиненко В. А. – К. : Рад. письм., 1985. – 528 с.
285. Ломакина Е. В. Жанровое своеобразие сборника Елены Гуро „Небесные верблюжата” : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 „Русская литература” / Е. В. Ломакина. – Самара, 2009. – 18 с.
286. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь : Кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
287. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русс. культуры, 1996. – 464 с.

288. Лотман Ю. М. Об искусстве : структура художественного текста : Семиотика кино и проблемы киноэстетики; Статьи. Заметки. Выступления (1962 – 1993) / Юрий Михайлович Лотман / [вступит. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля ; послесл. М. Ю. Лотмана ; сост. Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман ; сост. альбома ил. И. Г. Ландер]. – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.
289. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світ. літ.-крит. думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Л. : Літопис, 1996. – С. 581 – 595.
290. Луцак С. Внутрішня організація прозового твору : на матеріалі „Сойчиного крила” Івана Франка / С. Луцак // Вісн. Прикарпат. ун-ту : Філологія. – Івано-Франківськ. – 2000. – Вип. 5. – С. 145 – 152.
291. Любченко А. Вибрані твори / А. Любченко / [передм. Л. Пізнюк]. – К. : Смолоскип, 1999. – 520 с. – (Серія „Розстріляне Відродження”).
292. Лященко О. А. Наративний дискурс у прозі мистецького українського руху : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Лященко Олеся Анатоліївна. – К., 2006. – 203 с.
293. Майенова М. Р. Теория текста и традиционные проблемы поэтики / М. Р. Майенова // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. – М. : Прогресс, 1978. – Вып VIII. – С. 425 – 441.
294. Майфет Г. Олесь Досвітній / Григорій Майфет // Життя й революція. – 1928. – Кн. III. – С. 127 – 139.
295. Майфет Гр. Природа новели / Григорій Майфет. – Х. : ДВУ, 1928. – 167 с.
296. Майфет Гр. Природа новелі : Збірка друга / Григорій Майфет. – Х. : ДВУ, 1929. – 343 с.
297. Максимов Б. А. Особенности сюжетной структуры в авторской сказке и фантастической новелле эпохи романтизма : дисс. ... кандидата филол. наук : 10.01.08 / Максимов Борис Александрович. – Москва, 2007. – 221 с.

298. Малик В. К. Князь Кий : [роман] / В. К. Малик. – Х. : Фоліо, 2009. – 282 с. – (Історія України в романах).
299. Маляр П. Григорій Сковорода / Павло Маляр // Слово : література, мистецтво, критика, мемуари, документи : зб. 6. – Нью-Йорк : Об'єднання укр. письмен. в Екзилі, 1976. – С. 121 – 133.
300. Малярчук Т. Звірослов / Таня Малярчук. – Х. : Фоліо, 2009. – 281 с. – (Графіті).
301. Манн Т. Доктор Фаустус : [роман] / Т. Манн ; [перекл. з нім. Є. О. Попович]. – Х. : Фоліо, 2011. – 575 с. – (Б-ка нім. л-ри).
302. Манн Ю. В. Диалектика художественного образу / Ю. В. Манн. – М. : Сов. писатель, 1987. – 320 с.
303. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – 2-е изд., доп. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.
304. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2002. – 347. – („Gallicinium”).
305. Мариніч Н. В. Різома як нелінійна модель у художньому світі сучасних письменників (Юрій Іздрик та Ієн Мак'юен / Н. В. Мариніч // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. О. Соболев та ін.]. – К. – Ніжин : ТОВ „Видавництво „Аспект – Поліграф”, 2006. – Вип. XI : Лінгвістика і літературознавство. – 2006. – С. 419 – 424.
306. Марко В. П. Художня концепція людини і стиль : закономірності взаємодії (на матеріалі сучасної української прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук / В. П. Марко. – К., 1992. – 44 с.
307. Маркова Л. А. Философия из хаоса. Ж. Делез и постмодернизм в философии, науке, религии / Л. А. Маркова. – М. : Канон +, 2004. – 384 с. – (Современная философия).
308. Мартич Ю. Путь новели / Юхим Мартич. – К. : Держ. літ.видав., 1941. – 148 с.

309. Мартич Юх. Велич традиції / Юхим Мартич // Літ. критика. – 1940. – № 1. – С. 55 – 68.
310. Матвієнко С. Г. Дискурс формалізму : Український контекст: лекція на пошану Соломії Павличко / С. Г. Матвієнко ; Центр гум. досліджень Львів. нац. ун-ту. – Л. : Літопис, 2004. – 144 с. – (Соло триває... нові голоси).
311. Матіос М. ...Майже ніколи не навпаки : сімейна сага в новелах / Марія Матіос. – Л. : Піраміда, 2008. – 169, [2] с.
312. Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20 – 30-х років ХХ століття : парадигма реконквісти : [монографія] / Мафтин Наталя Василівна. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.
313. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології : [монографія] / Л. Мацевко-Бекерська. – Л. : Сплайн, 2008. – 408 с.
314. Мацевко-Бекерська Л. Часова перспектива викладу як один із параметрів форматування української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі творів М. Коцюбинського) // Науковий вісник Миколаїв. держ. ун-ту. Вип. 22. Філологічні науки. Збірник наукових праць. – Миколаїв : МДУ, 2009. – С.129 – 137.
315. Мейгеш Ю. В. Фінал драми / Юрій Мейгеш. – К. : Укр. письм., 1989. – 239 с.
316. Мелетинский Е. М. Заметки о средневековых жанрах, преимущественно повествовательных / Е. М. Мелетинский // Проблема жанра в литературе Средневековья. – М. : Наследие, 1994. – С. 7 – 26.
317. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новелы : [монографія] / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1990. – 278 с.
318. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи : Русская проза 80 – 90-х годов ХХ века : [монографія] / А. Ю. Мережинская. – Киев : ИПЦ „Киев. ун-т”, 2001. – 433 с.

319. Миллер Т. А. Аристотель и античная литературная теория / Т. А. Миллер // Аристотель и античная литература / [отв. ред. М. Л. Гаспаров]. – М. : Наука, 1978. – С. 5 – 106.
320. Миролюбова А. Ю. Испанская новелла : рождение и рассвет / А. Ю. Миролюбова // Испанская новелла Золотого века / [сост., справки об авт. З. Плавскина ; вступ. ст. А. Миролюбовой]. – Л. : Худ. лит., 1989. – С. 5 – 20.
321. Мирний П. Зібр. тв. : [в 7 т.] / Мирний Панас / [ред. кол. М. Є. Сиваченко (гол.) та ін. – К. : Наук. думка, 1968 – 1971– . – Т. 2. Хіба режуть воли, як ясла повні? – 1969. – 451 с.
Т. 3. Повія. – 1968. – 531 с.
322. Михайличенко Г. Блакитний роман / Гнат Михайличенко // Шлях мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 17 – 25.
323. Михайлов А. В. Языки культуры : риторика и история искусств. Ключевые слова культуры. Самоосмысление гуманитарной науки : [учебн. пособ. по культурологии] / А. В. Михайлов. – М. : Шк. „Языки русс. культуры”, 1997. – 909 с.
324. Михайлова А. А. Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20 – 30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / А. А. Михайлова. – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с.
325. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : [монографія] / Раїса Мовчан. – К. : ВД „Стилос”, 2008. – 544 с.
326. Могилянський М. Честь / М. Могилянський // Вітчизна. – 1990. – № 1. – С. 92 – 147.
327. Моклиця М. В. Основи літературознавства : [посібник для студ] / М. В. Моклиця. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. – 192 с.
328. Моль А. Социодинамика культуры / Абрам Моль ; [пер. с франц., предисл. Б. В. Бирюкова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 416 с.

329. Мосендз Л. Засів : [повість] / Леонід Мосендз. – 2-ге вид. – Прага : Вид-во „Колос”, 1941. – 96 с.
330. Москалець К. Людина на крижині : Літ. критика та есеїстка / К. Москалець. – К. : Критика, 1999. – 256 с. – (Бібліотека ХХІ століття).
331. Мушкетик Ю. М. Смерть Сократа : [повісті, оповідання] / Юрій Мушкетик. – Х. : Фоліо, 2008. – 320 с. – (Українська література).
332. Мущенко Е. Поэтика сказа / Е. Мущенко, В. Скобелев, Л. Кройчик. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. – 278 с.
333. Мюллер-Фрейнфельс Р. Поэтика / Р. Мюллер-Фрейнфельс ; [пер. с нем.] – Х. : Труд, 1923. – 216 с.
334. Набитович І. Леонід Мосендз – лицар святого Грааля : Творчість письменника в контексті європейської літератури / І. Набитович. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 222 с.
335. Набитович І. Універсум *sacrum*’у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму) : [монографія]. – Дрогобич – Люблін : Посвіт, 2008. – 600 с.
336. Набитович І. Художній всевіт на палімпсестах минулого : Літературні обрії Наталени Королевої / І. Набитович // Королева Н. Без коріння. Во дні они. *Quid est Veritas?* : [повість, роман, оповідання, спогади]. – Дрогобич : ВФ „Відродження”, 2007. – С. 3 – 36.
337. Наєнко М. К. Романтичний епос : Лірико-романтична стильова течія в українській радянській прозі / Михайло Кузьмович Наєнко. – К. : Наук. думка. 1988. – 312 с.
338. Наєнко М. Наука і кон’юнктура (українське літературознавство 1917 –1922 років) / Михайло Наєнко. – К. : ПБМП „Фотовідеосервіс”, 1993. – 141 с.
339. Наєнко М. К. Жовтневі крила новелістики : Питання розвитку української радянської новелістики в період становлення літератури соціалістичного реалізму 1917 – 1932 / М. К. Наєнко – К. : Вища шк., 1980. – 166 с.

340. Наливайко Д. С. Українські поетики й риторики епохи бароко : типологія літературно-критичного мислення та художня практика / Д. С. Наливайко // Наук. зап. НаУКМА : Філолог. науки. – 2001. – Т. 48. – 2001. – С. 3 – 18.
341. Насмінчук І. А. Стильове розмаїття прози М. Матіос / І. А. Насмінчук. – Кам'янець-Подільський, 2009. – 180 с.
342. Насмінчук І. А. Стильова специфіка прози Марії Матіос : до проблеми єдності формальних та змістових чинників / І. А. Насмінчук // Наук. праці Кам'янець-Поділ. нац. ун-ту імені Івана Огієнка : Філол. науки. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2009. – Вип. 18. – С. 173 – 177.
343. Николаев П. А. Словарь по литературоведению [Електронний ресурс] / П. А. Николаев. – Режим доступу:
<http://www.nature.wed.ru/litera/content.html>.
344. Николишин С. Націоналізм у літературі на східних українських землях [Електронний ресурс] / С. Николишин. – Париж, 1938. – 48 с. – Режим доступу:
<http://dontsov-nic.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid>
345. Ничев Б. Современный болгарский роман / Боян Ничев. – М. : Радуга, 1983. – 348 с.
346. Новейший философский словарь / [гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – Минск : Совр. литератор, 2007. – 816 с.
347. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика) / Л. В. Овчинникова – М. : Ред.-изд. центр „Альфа”, 2001. – 324 с.
348. Одинокое В. Г. Художественно-исторический опыт в поэтике русских писателей / В. Г. Одинокое. – Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1990. – 209 с.
349. Оленева В. И. Модернистская новелла США. 60 – 70-е годы / В. И. Оленева. – К. : Наук. думка, 1985. – 295 с. – (Литературоведение).

350. Оленева В. И. Современная американская новелла. Проблемы развития жанра / В. И. Оленева. – К. : Наук. думка, 1973. – 255 с.
351. Оленєва В. Американська новела. До історії і теорії жанру / В. Оленєва // Рад. літературознавство. – 1969. – № 5. – С. 17 – 26.
352. Оленєва В. И. Short story і постмодернізм / В. Оленєва // Вікно в світ. – 1999. – № 5. – С. 94 – 101.
353. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Ортега-і-Гасет ; [перекл. з ісп. В. Бурггардт, В. Сахно, О. Товстенко]. – К. : Основи, 1994. – 420 с.
354. Осадча Ю. В. Его-белетристика як жанр : питання поетики (на матеріалі японської та української прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Ю. В. Осадча. – К., 2006. – 20 с.
355. Османова З. Г. Встречи и преобразования : Поэтика повествовательных жанров в контексте взаимосвязей национальных литератур / З. Г. Османова. – М. : Наследие, 1993. – 232 с.
356. Осьмачка Т. Старший боярин : [збірка] / Т. Осьмачка [и др.]. – Х. : [б.в.], 2008. – 348 с. – (Серія „Українська література”).
357. Павич М. Хозарський словник : Роман-лексикон на 100000 слів : Чоловічий примірник / Мілорад Павич ; [пер. з серб. О. Рось] – Х. : Фоліо, 2006. – 350, [1] с. – (Література).
358. Павич М. Зоряна мантия : астрологічний путівник для невтаємничених / Мілорад Павич ; [пер. з серб. Алла Татаренко]. – Л. : ВНТЛ-Класика, 2002. – 120 с.
359. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / Соломія Паличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Либідь. – 447 с.
360. Пагутяк Г. Кіт з потонулого будинку / Галина Пагутяк // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 148. – С. 3 – 24.
361. Пагутяк Г. Слуга з Добромиля : [роман] / Г. Пагутяк. – К. : ПП „Дуліби”, 2006. – 336 с.

362. Пагутяк Г. Урізька готика : [роман] / Галина Пагутяк. – К. : ПП „Дуліби”, 2009. – 352 с. – (Склянка крові з льодом).
363. Палій О. П. Романи Мілана Кундери : проблематика, поетика, нарративні стратегії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.03 „Література слов’янських народів” / О. П. Палій. – К., 2005. – 19 с.
364. Памук О. Біла фортеця : [роман] / О. Памук ; [пер. з тур. Г. В. Рог]. – Х. : Фоліо, 2011. – 191 с.
365. Памук О. Сніг : [роман] / О. Памук ; [пер. з тур. О. Б. Кульчинський]. – Х. : Фоліо, 2006. – 479 с. – (Література).
366. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1902 – 1920 рр. у європейському літературному контексті / Володимир Панченко. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
367. Панченко В. Є. Володимир Винниченко : Парадокси долі і творчості : Книга розвідок та мандрівок / В. Є. Панченко. – К. : Твім інтер, 2004. – 288 с.
368. Панченко П. В. Циклизация как прием создания художественного единства в книге рассказов В. Шаламова „Левый берег” : дисс. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Панченко Полина Валентиновна. – Астрахань, 2009. – 187 с.
369. Папуша І. В. Modus orientalis. Індійська література в рецепції Івана Франка [Текст] / І. В. Папуша. – Т. : Збруч, 2000. – 203 с.
370. Пахсарьян Н. Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690 – 1760-х гг. / Н. Т. Пасхарьян. – Днепропетровск : Пороги, 1996. – 269 с.
371. Пашковський Є. Вовча зоря / Євген Пашковський. – К. : Молодь, 1991. – 216 с. – (Перша кн. прозаїка).
372. Пашник О. В. Творчість О. Копиленка крізь призму універсально-культурного аналізу / О. В. Пашник // Вісник Житомир. державного ун-ту імені Івана Франка. – 2004. – № 16. – С. 64 – 66.

373. Пащенко М. В. Метафорична природа новели : (структура, рецепція, концептуалізація) : [монографія] / М. В. Пащенко. – О. : Астропринт, 2009. – 296 с.
374. Пелевин В. О. Священная книга оборотня : [роман] / В. О. Пелевин. – М. : Эксмо, 2004. – 384 с.
375. Перес-Реверте А. Кожа для барабана, или Севильское причастие : [роман] / Артуро Перес-Реверте ; [пер. с исп. Н. Кириллова] – М. : ЭКСМО, 2003. – 590 с.
376. Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы. [пособие и справочник для преподавателей, студентов и самообразования] / В. Перетц. – Пб. : Academia, 1922. – 162 с.
377. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия / В. А. Пестерев. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 1999. – 312 с.
378. Петишева В. А. Романы Л. М. Леонова 1920 – 1990-х годов: эволюция, поэтика, структура жанра / В. А. Петишева. – М. : МПГУ. – 2006. – 348 с.
379. Петренко Л. Я. Поэтика експресіонізму в українській літературі 20 – 40-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. „Українська література” / Л. Я. Петренко. – Івано-Франківськ, 2008. – 19 с.
380. Петровский М. А. Композиция новеллы у Мопассана (Опыт теоретического описания и анализа) / М. А. Петровский // Начала : Журнал истории литературы и истории общественности. – 1921. – № 1. – С. 106 – 127.
381. Петровский М. А. Морфология новеллы / М. А. Петровский // Ars poetica : [сб. статей Б. И. Ярхо, А. М. Пешковского, М. А. Петровского, М. П. Столярова, Р. О. Шор]. – М. : Изд. ГАХН. – 1927. – Вып. I. – С. 69 – 100.

382. Петроний Арбитр. Сатириконт / А. Петроний. – М. : Правда, 1991. – 400 с. – (Библиотека Юмора и Сатиры).
383. Пиксанов И. Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (принципы и методы) / И. Пиксанов // Искусство : Журнал РАХН. – М., 1923. – № 1. – С. 94 –113.
384. Пинчевська Б. Володимир Єшкілев : дотягнутися до простоти // Богдана Пинчевська // Дзеркало тижня. – 2009.– № 26 (754). – 11 – 31 липня.
385. Пиралишвили О. Теоретические проблемы изобразительного искусства : критерии завершенности в искусстве и теория „NON FINITO” / Отар Пиралишвили. – Тбилиси : Хеловнеба, 1973. – 200 с.
386. Підмогильний В. Відповідь на анкету „Моя остання книга” / В. Підмогильний // Універсальний журнал. – 1929. – № 1. – С. 45.
387. Підмогильний В. П. Місто : [роман, оповідання] / Підмогильний Валер’ян Петрович. – К. : Молодь, 1989. – 448 с.
388. Пізнюк Л. „Вертеп” Аркадія Любченка як множинна структура / Леся Пізнюк // Наук. зап. НаУКМА. – 1999. – Т. 17 : Філологія. – С. 58 – 60.
389. Пізнюк Л. В. Еволюція художнього мислення Аркадія Любченка : від „романтики вітаїзму” до соцреалізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 „Українська література” / Л. В. Пізнюк. – К., 2002. – 17 с.
390. Плужник Є. Змова в Києві : [роман, п’єси] / Є. Плужник. – К. : Укр. письм., 1992. – 428 с.
391. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка / Семен Погорілий. – Нью-Йорк : УВАН у США ; Комісія для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка : Сер. 3 : 3 нашого минулого. – 1981. – Ч. 4. – 212 с.
392. Подорога В. А. Театр без маски (Попытка философского комментария) [Електронний ресурс] / В. А. Подорога // Человек. – 1990. – № 1. – Режим доступу до журналу:

<http://dironweb.com/klinamen/dist8.html>

393. Поліщук В. Повісті Михайла Старицького : [монографічне дослідження] / Володимир Поліщук. – Черкаси : БРАМА ; Видавець Вовчок О. В., 2003. – 156 с.
394. Поліщук Я. Пейзажі людини / Ярослав Поліщук. – Х. : Акта, 2008. – 358 с.
395. Поляк Д. М. Жанр дневника и проблемы его типологии : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08 „Теория литературы” / Д. М. Поляк. – Алматы, 2004. – 31 с.
396. Поляков М. Я. В мире идей и образов : Историческая поэтика и теория жанров / М. Я. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1983. – 367 с.
397. Полякова С. В. „Метаморфозы” или „Золотой осел” Апулея / С. В. Полякова. – М. : Гл. ред. изд-ва вост. лит. „Наука”, 1988. – 150 с.
398. Помпео Л. „Новела про сатира” Самійла Величка : джерела і літературні моделі / Лоренцо Помпео // IV Міжнар. конгр. українців, Одеса 26 – 29 серп. 1999. – К., 2000. – Кн.1. – С.113 – 118.
399. Поп В. Юрій Мейгеш. Життя і творчість : Літ.-крит. нарис / Василь Поп. – Ужгород : Патент, 1997. – 160 с.
400. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Поспелов. – М. : Просвещение, 1972. – 271 с.
401. Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров / Г. Н. Поспелов // Вестн. Моск. ун-та.– Сер. 9 : Филология. – 1978. – № 4. – С. 17 – 18.
402. Постмодернизм : энциклопедия / [сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко] [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://www.infoliolib.info/philos/postmod/risoma2.html>
403. Прибыткова И. Мы – не маргиналы, маргиналы – не мы? / И. Прибыткова // Филос. и социол. мысль. – 1995. – № 11 – 12. – С. 70 – 86.

404. Пригожин И. Порядок из хаоса : Новый диалог человека с природой / Илья Пригожин, Изабелла Стенгерс ; [пер. з англ. Ю. А. Данилова ; общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова.]. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
405. Проблемы типологии русского реализма : [сб. ст.] / [под ред. Н. Степанова, У. Фохта]. – М. : Наука, 1969. – 472 с.
406. Проза про життя інших : Юрій Косач : тексти, інтерпретації, коментарі / [упоряд. В. П. Агеєва]. – К. : Факт, 2003. – 352 с. – (Літературний проект „Текст + контекст”).
407. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2004. – 336 с.
408. Пропп В. Я. Принцип классификации фольклорных жанров / В. Я. Пропп // Сов. этнография. – 1964. – № 4. – С. 147 – 154.
409. Просалова В. А. Празька літературна школа : текст, контекст, інтертекст : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 / Просалова Віра Андріївна. – К., 2006. – 403 с.
410. Прохасько Т. Лексикон таємних знань / Тарас Прохасько. – Л. : Кальварія, 2004. – 200 с.
411. Прохасько Т. Непрості / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 140 с.
412. Процюк С. Жертвопринесення / Степан Процюк. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2007. – 207 с.
413. Прусенко Г. Е. Особенности метапрозы в романе Андрея Белого „Записки чудака” / Г. Е. Прусенко // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 465 – 469.
414. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро ; [пер с фр. Г. К. Косиков, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 270 с.

415. Развитие повествовательных форм в зарубежной литературе XX века : [сб. статей] / [отв. ред. О. М. Ушакова]. – Тюмень : Изд-во ТГУ, 2000. – 171 с.
416. Райков Т. „Обрыв” Гончарова как художественное целое / Т. Райков // Вопросы теории и психологии творчества / [под. ред. Б. А. Левзина]. – Х., 1916. – Т. VII. – С. 32 – 75.
417. Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции / А. А. Реформатский ; Моск. Кружок ОПОЯЗ. – Вып. I. – М. : Проф. тех. школа полиграф. производства, 1922. – 20 с.
418. Ржевская Н. Ф. Концепция художественного времени в современном романе (Функции ретроспекций в романе) / Нел. Ф. Ржевская // Филол. науки. – 1970. – № 4. – С. 28 – 40.
419. Рикёр П. Время и рассказ / Поль Рикёр ; [пер. Т. В. Славко]. – М. ; СПб. : Университетская книга, 1998 – 2000. – (Книга света).
Т. 1: Интрига и исторический рассказ. – 1998. – 313 с.
Т. 2: Конфигурация в вымышленном рассказе. – 2000. – 224 с.
420. Роботи Т. Литература путешествий // Русская проза : [сб. ст. К. Скрипиной, Т. Роботи, Н. Степанова, Л. Гинзбург, Н. Коварского, В. Зильбер, В. Вухштаб, В. Гофмана] / [под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова]. – Л. : ACADEMIA, 1926. – С. 43 – 73.
421. Рог Г. В. Жанрово-стильові моделі сучасного турецького роману (80 – 90 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 „Література зарубіжних країн” / Г. В. Рог. – К., 2006. – 16 с.
422. Рог Г. Відкриття літератури дев’яностих : Орхан Памук / Ганна Рог // Літературознавчі студії. – К. : ВПЦ „Київ. ун-т”, 2004. – Вип. 10. – С. 280 – 284.
423. Роздобудько І. Гудзик [психологічна драма] / Ірен Роздобудько. – Х. : Фоліо, 2006. – 222 с.
424. Романенко О. В. Концепція людини в українській літературі 20-х років (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка,

- В. Підмогильного) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література”/ О. В. Романенко. – К., 2002. – 21 с.
425. Романчук Л. А. Проблематика романа Фаулза „Подруга французского лейтенанта” [Електронний ресурс] / Любовь Романчук. – Режим доступу: <http://www.roman-chuk.narod.ru/1/Fauls.htm>
426. Ромодановская Е. К. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе / Е. К. Ромодановская // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : [сб. науч. тр.] / [отв. ред. В. Н. Захаров]. – Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1998. – Вып. 2. – С. 73 – 111.
427. Руденко М. Д. Найбільше диво – життя : Спогади / М. Д. Руденко. – К. – Едмонтон –Торонто : Таксон, 1998. – 560 с.
428. Руденко М. Д. Орлова балка : [роман] / М. Д. Руденко. – К. : Молодь, 2002. – 351 с.
429. Руденко М. Д. У череві дракона : [романи] / М. Руденко. – К. : Ред. журн. „Дніпро”, 2007. – 582 с.
430. Руденко М. Екстрадієгетичний дискурс „Вступної новели” М. Хвильового : інтертекстуальна стратегія / Марта Руденко // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 57 – 63.
431. Руденко М. Наративна типологія художньої прози Миколи Хвильового : монографія / Марта Руденко. – Т. : Вид-во ТДПУ імені Володимира Гнатюка, 2003. – 80 с.
432. Руднев В. Морфология реальности : Исследование по „философии текста” / Руднев Вадим. – М. : Гнозис, 1996. – 207 с. – (Пирамида / Русское феноменологическое общество; 15).
433. Руднев В. П. Прочь от реальности : Исследования по философии текста. II / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 432 с.
434. Руднев В. П. Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / Вадим Петрович Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.

435. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке „Молода Муза”? / Михайло Рудницький. – Дрогобич : Вид. фірма „Відродження”, 2009. – 502 с. – (Сер. „Cognito: навчальна класика”).
436. Рудяков П. Н. История как роман : Андрич, Селимович, Крлежа, Црњанский / Павел Николаевич Рудяков. – К. : Наук. думка, 1993. – 220 с.
437. Русова Н. От аллегории до ямба : терминологический словарь-тезаурус по литературоведению / Н. Русова. – М. : Флинта ; Наука, 2004. – 302 с.
438. Рыбникова М. А. Один из приемов композиции у Тургенева / Мария Александровна Рыбникова // Рыбникова М. А. Избранные труды / [ред. кол.: Д. Д. Благой, В. В. Голубков, А. М. Елогин, Л. И. Тимофеев]. – М. : Изд-во АПН РСФСР, 1958. – С. 195 – 212.
439. Рылкин М. Две Москвы : „Московский дневник” 70 лет спустя / Максим Рылкин // Бенъямин В. Московский дневник ; [пер. с нем. и прим. С. Ромашко]. – М. : Ad Marginem, 1997. – С. 202 – 221.
440. Рымарь Н. Т. Поэтика романа / Н. Т. Рымарь. – Куйбышев : Изд-во СГУ, Куйб. филиал, 1990. – 252 с.
441. Сапаров М. А. Размышления о структуре художественного произведения // Структура литературного произведения : [сб. научн. тр.] / [отв. ред. А. Ф. Бритиков, В. А. Ковалев]. – Л. : Наука. 1984. – С. 179 – 205.
442. Сенченко І. К. Твори : [в 2-х т.] / І. К. Сенченко. – К. : Дніпро, 1981. – Т. 1. – 464 с.
Т. 2. – 472 с.
443. Сегал Д. М. Литература как вторичная моделирующая система / Д. М. Сегал // Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. – М. : Водолей Publishers, 2006. – С. 50 – 155.
444. Семенчук І. Р. Мистецтво композиції і характер / І. Р. Семенчук. – К. : Вид-во об'єднання „Вища шк.”, 1974. – 136 с.

445. Сервантес де М. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі : [роман] : [в 2 ч.]. – Ч. 1 / Сервантес Сааведра, Мігель де ; [пер. з ісп. М. Лукаш, передм. Г. Кочура]. – Х. : Фоліо, 2008. – 479 с. – (Б-ка світової літ.).
446. Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський „метароман” Володимира Винниченка : текст і контекст / Г. М. Сиваченко. – К. : Альтернативи. – 2003. – 265 с.
447. Сивун О. „Brand” / Олег Сивун // Новий Мир. – 2008. – № 10. – С. 7 – 68.
448. Силантьєв І. В. Поетика мотива / Ігорь Силантьєв. – М. : Язика славян. культури, 2004. – 294 с.
449. Силантьєва В. І. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись: А. П. Чехов, И. И. Левитан, В. А. Серов, К. А. Коровин / В. И. Силантьева. – Одесса : Астропринт, 2000. – 352 с.
450. Сильман Т. Подтекст – это глубина текста / Т. Сильман // Вопросы литературы. – 1969. – № 1. – С. 89 – 94.
451. Сірук В. Наративні структури в українській новелістиці 80 – 90-х років ХХ ст. (типологія та внутрішньотекстові моделі) / В. Сірук. – Луцьк : РВВ „Вежа”, 2006. – 224 с.
452. Скафтымов А. П. Поетика художественного произведения / А. П. Скафтымов. – М. : Высш. шк., 2007. – 535 с. – (Классика литературной науки).
453. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей : статьи и исследования о русских классиках / А. П. Скафтымов / [вст. ст. Т. Е. Покусаева, А. А. Жук]. – М. : Худ. лит., 1972. – 544 с.
454. Сковорода Г. Твори : У 2 т. / Григорій Сковорода. – К. : ТОВ «Вид-во „Обереги”», 2005. – 2-е вид., виправ. (Київська б-ка давнього укр. письменства. Студії; Т. 5, 6).
- Т. 1 : Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. – 528 с.
- Т. 2 : Трактати. Діалоги. Притчі. Переклади. Листи. – 480 с.

455. Скрипник Л. Інтелігент. Екранізований роман на 6 частин з прологом та епілогом / Л. Скрипник. – Х. : Пролетарій, 1929. – 146 с.
456. Слапчук В. Осінь за щокою: [роман] / Василь Дмитрович Слапчук. – К. : Факт, 2006. – 277 с. – (Серія „Ехсептіс ехсіріендіс”).
457. Слепова А. В. Специфика жанра новеллы в творчестве Исаака Башевиса Зингера : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Слепова Александра Валерьевна. – Челябинск, 2005. – 195 с.
458. Словарь литературоведческих терминов / [ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев]. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
459. Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Л. : Літопис, 2001. – 832 с.
460. Смирнов И. Мегаистория. К исторической типологии культуры / Игорь Смирнов. – М. : Аграф, 2000. – 544 с.
461. Смілянський Л. „Двері в день”. Роман Гео Шкурупія. Вид-во „Пролетарій” / Л. Смілянський // Літ. газета. – 1929. – № 8 (15 квіт.). – С. 3.
462. Соболев В. Исторична проза про Гадяцьку унію : Спроба осмислення у світлі інгарденівських ідей / Валентина Соболев // Тека Ком. Пол.-Укр. Związ. Kult. – OL PAN. – 2009. – S. 94 – 105.
463. Соболев В. О. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко / В. О. Соболев. – Донецьк : МП „Отечество”, 1996. – 336 с.
464. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США : концепции, школы, термины : энциклопедический справочник / [сост. А. В. Драпов и др. / РАН ; Ин-т научн. инф. по обществ. наукам]. – М. : Интрада, 1999. – 319 с.
465. Современный словарь-справочник по литературе / [сост. С. Кормилов]. – М.: Олимп : ООО „Издательство АСТ”, 2000. – 704 с.
466. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман / Л. Сокол // Слово і Час. – 2002. – № 11. – С.76 – 80.

467. Соколов Б. В. Расшифрованный Гоголь. Вий. Тарас Бульба. Ревизор. Мертвые души / Б. В. Соколов. – М. : Яуза ; Эксмо, 2007. – 352 с. – (Расшифрованная литература. Гоголь).
468. Сомадева. Океан сказаний : Избранные повести и рассказы ; [пер. с санскрита, послесл., примеч., глоссарий И. Серебрякова. – М. : Terra, 1999. – 544 с. – (Сер. „Б-ка восточной литературы”).
469. Сорникова М. Я. Жанровая модель новеллы в „Письмах русского путешественника” Н. М. Карамзина / М. Я. Сорникова // Жанрологический сборник. – Вып. 1. – Елец : ЕГУ имени И. А. Бунина. – 2004. – С. 30 – 38.
470. Софронова Л. А. Культура сквозь призму поэтики / Л. А. Софронова. – М. : Языки славян. культур, 2006. – 832 с. – (Studia philological).
471. Старицкий М. П. Твори : [у 8 т.] / М. П. Старицкий. – Том 7 : Повісті. – К. : Вид-во худ. літ-ри „Дніпро”, 1965. – 669 с.
472. Стах В. Борщ для „Лісоруба...” / В. Стах // Україна молода. – 2008. – № 65. – 5 квітня.
473. Стельмах М. Вибрані твори / Михайло Стельмах. / [передм. М. Ткачука]. – К. : Сакцент Плюс, 2005. – 736 с.
474. Стех М. Р. Стил ь / М. Р. Стех // Костецкий І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори. – К. : Критика, 2005. – С. 163 – 175.
475. Стрельникова И. П. „Метаморфозы” Апулея / И. П. Стрельникова // Античный роман / [Е. А. Беркова, И. П. Стрельникова, Н. П. Зембатова и др. ; отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек]. – М. : Наука, 1969. – С. 332 – 364.
476. Стругацкий А. Н. Гадкие лебеди / Стругацкий Аркадий Натанович, Стругацкий Борис Натанович // Сборник научной фантастики. – Вып. 34 / [сост. Зарецкая М. А., Чуткова Л. А.] – М. : Знание, 1991. – С. 10 – 165.
477. Стругацкий А. Н. Хромая судьба. Пять ложек эликсира : [фантастические романы, повести, рассказы] / Аркадий Натанович Стругацкий, Борис Натанович Стругацкий / [сост. Н. Ютанов; послесл.

- С. Переслегин; илл. Я. Ашмариной] – М. : „ООО Издательство АСТ”; СПб. : Terra Fantastica, 2002. – 539 с.
478. Судьба жанра в литературном процессе / [под. ред. Н. В. Дуловой]. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1996. – 148 с.
479. Сулима-Блохина О. Вибране : Поезії. Новелістика. Наук. та публіцистичні розвідки / Сулима-Блохина Олександра. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 1995. – 288 с.
480. Суріна Г. Ю. Міфологема світового дерева як один із виявів архетипу триєдності / Г. Ю. Суріна // Мультиверсум : Філософський альманах : зб. наук. праць / Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К. : Укр. Центр духовн. культури, 2006. – Вип. 56. – С. 166 – 176.
481. Суровцев Ю. Время в композиции романа / Ю. Суровцев // Дружба народов. – 1971. – № 9. – С. 245 – 255.
482. Сухих С. И. „Технологическая” поэтика формальной школы : из лекций по истории русского литературоведения / Станислав Иванович Сухих. – Н. Новгород : КиТиздат, 2001. – 160 с.
483. Сюжетосложение в русской литературе : [сб. статей] / [отв. ред. Л. М. Цилевич]. – Даугавпилс : ГПИ, 1980. – 163 с.
484. Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы типологии и поэтики жанра / Н. Д. Тамарченко. – М. : Росс. гос. гуманитар. ун-т, 1997. – 203 с.
485. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика : понятия и определения : хрестоматия для студентов филолог. факультетов / Н. Д. Тамарченко. – М. : РГГУ, 1999. – 286 с.
486. Тарасов О. Ю. Рама и образ : Риторика обрамления в русском искусстве / О. Ю. Тарасов. – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – 448 с.
487. Тарасова Е. Мещанин во дворянстве / Екатерина Тарасова // Иностранная литература. – 2002. – № 4. – С. 278 – 280. – (Среди книг). – Рец. на кн.: Бэнкс И. Шаги по стеклу; [пер. с англ. Е. Петровой]. – СПб. : Азбука, 2001.

488. Тарасюк Г. Т. Між пеклом і раєм (Сни анахорета) : [роман-гіпотеза] / Г. Т. Тарасюк. – вид. 2-е. – Чернівці : Місто, 2006. – 186 с.
489. Тарасюк Г. Т. Храм на болоті : новочасна притча / Галина Тимофіївна Тарасюк. – Бровари : Відродження, 2007. – 219, [1] с.
490. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) / Алла Татаренко. – Л. : ПАІС, 2010. – 543 с.
491. Ташлыков С. А. Русская новелла : вопреки традиции / С. А. Ташлыков // Традиции в русской литературе : [межвуз. сб. научн. тр.]. – Н. Новгород : Изд-во НГПУ, 2002. – С. 38 – 51.
492. Текст : Семантика и структура : [сб. тр.] / [отв. ред. Т.В. Цивьян]. – М. : Наука, 1983. – 302 с.
493. Тенета Б. Гармонія і свинушник : Частина I / Борис Тенета // Життя й революція. – 1927. – № 7 – 8. – С. 48 – 75.
494. Тенета Б. Гармонія і свинушник : Частина II / Борис Тенета // Життя й революція. – 1927. – № 9. – С. 240 – 259.
495. Тенета Б. Листи з Криму / Б. Тенета. – К. : Маса, 1927. – 84 с.
496. Тенета Б. Місто / Б. Тенета // Життя й революція. – 1926. – № 1. – С. 17 – 21.
497. Теория литературы : [в 4 т.] / РАН ; Ин-т мировой литературы им А. М. Горького / [гл. ред. Ю. В. Боров]. – Том III : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.
498. Теория литературы : [учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : [в 2 т.] / [под ред. Н. Д. Тamarченко]. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М. : Изд. центр „Академия”, 2004. – 510 с.
499. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев. – М. : Просвещение, 1966. – 478 с.
500. Тишунина Н. В. Интермедальность: к определению границ понятия / Н. В. Тишунина // Тезисы I Междунар. Конференции „Литература в

- системе искусств : методология междисциплинарных исследований 23 – 25 марта 2000 г.” – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. – 2000. – С. 16 – 18.
501. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств : опыт интермедиального анализа / Н. В. Тишунина. – СПб. : Изд-во РГПУ, 1998. – 159 с.
502. Ткаченко А. Мистецтво слова : вступ до літературознавства : [підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів] / Анатолій Ткаченко. – 2-е вид. випр. і доповн. – К. : ВПЦ “Київ. ун-т”, 2003. – 448 с.
503. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) / М. Ткачук / [ред. Р. Т. Гром’як]. – Т., 2003. – 382 с.
504. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / М. Ткачук. – Т. : ТНПУ, 2007. – 464 с.
505. Ткачук О. Наратологічний словник / Олександр М. Ткачук. – Т. : Астон, 2002. – 173 с.
506. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров ; [пер. з фр. Є. Марічев]. – К. : Видавн. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 164 с.
507. Толстая Т. Н. Кысь : [роман] / Татьяна Толстая. – М. : Эксмо, Олимп, 2007. – 352 с. – (My Best).
508. Томашевский Б. В. Сюжетное построение / Б. В. Томашевский // Хрест. по теоретическому литературоведению / [изд. подгот. И. Чернов]. – Тарту : Тартус. гос. ун-т, 1976. – С. 154 – 182.
509. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : [учеб. пособие] / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 334 с.
510. Топоров В. „Світове дерево” : універсальний образ міфологічної свідомості / В. Топоров // Всесвіт. – 1977. – № 6. – С. 176 – 193.

511. Тороп П. Проблема интекста / П. Тороп // Труды по знаковым системам XIV / [Ю. Лотман (отв. ред.)]. – Тарту : Тартус. ун-т, 1981. – С. 33 – 44.
512. Тростюк І. М. Мала проза І. Франка кінця ХІХ – початку ХХ ст. (проблеми циклізації та жанрової модифікації) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / І. М. Тростюк. – Л., 1990. – 24 с.
513. Трофименко Т. „Звірослов” Тані Малярчук або сучасний „Бестіарій” [Електронний ресурс] / Тетяна Трофименко. – Режим доступу:
<http://books.netagency.com.ua/digest/2009/11/24/132349.html>.
514. Трофимова Н. П. К вопросу о жанровой структуре „Мертвых душ” М. В. Гоголя / Н. П. Трофимова // Сюжет. Композиция. Жанр. Вопросы русского языкознания и литературы : [межвуз. сб.] / [ред. кол.: В. Н. Мигирин, С. В. Степанюк]. – Кишинев : Штиинца, 1978. – С. 25 – 36.
515. Трубецкова Е. Г. Некоторые замечания о структуре „текст в тексте” в романе ХХ века / Е. Г. Трубецкова // Лотмановские чтения : К 75-летию Ю. М. Лотмана. – Саратов : Изд. центр. Саратов. гос. эконом. академии, 1998. – С. 40 – 54.
516. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. / Юрий Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.
517. Тынянов Ю. Предисловие / Ю. Тынянов // Русская проза : [сб. статей К. Скрипиной, Т. Роболы, Н. Степанова, Л. Гинзбург, Н. Коварского, В. Зильбер, В. Вухштаб, В. Гофмана] / [под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова]. – Л. : ACADEMIA, 1926. – С. 8 – 11.
518. Тюпа В. И. Аналитика художественного : Введение в литературный анализ / В. И. Тюпа. – М. : Лабиринт : РГТУ, 2001. – 192 с.
519. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения : Вопросы типологии / В. И. Тюпа. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. – 217 с.

520. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа / В. И. Тюпа. – М. : Высш. шк., 1989. – 135 с.
521. Українська літературна енциклопедія : [у 5 т]. / [ред.-кол.: І. О. Дзевєрін (відповід. ред.) та ін.] – Т. 1. – К. : Голов.ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. – 536 с.
522. Українське бароко : [у 2 т.] / [наук. та літ. ред. Л. Ушкалов]. – Т. 1 – Х. : Вид-во „Акта”, 2004. – 636 с.
523. Український письменник Олесь Досвітній, 1891 – 1934 : Бібліогр. покажч. / Харк. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка / [уклад. Н. Л. Манова ; ред. Л. Н. Суворова]. – Х., 1997. – 35 с. – (Повернені імена).
524. Уртминцева М. Г. Жанр літературного портрета в русській літературі другої половини ХІХ століття : генезис, поезика, типологія : дисс. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Уртминцева Марина Генриховна. – Н. Новгород, 2005. – 322 с.
525. Усманова О. В. Жанрово-структурні особливості та стильові модифікації творів Романа Федоріва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / О. В. Усманова. – Кіровоград, 2010. – 20 с.
526. Успенский Б. А. Семиотика искусства : Пoesтика композиции. Семиотика иконы : Ст. об искусстве / Б. А. Успенский. – М.: Шк. „Яз. русс. культуры”, 1995. – 357 с., [28] л. ил. – (Язык. Семиотика. Культура).
527. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы / Н. П. Утехин. – Л. : Наука, 1982. – 185 с.
528. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов. – К. : Факт – Наш час, 2006. – 284 с. – (Серія „Висока полиця”).
529. Уэллек Р. Теория литературы / Уэллек Рене, Уоррен Остин ; [пер. с англ.]. – М. : Прогресс, 1978. – 324 с.
530. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.

531. Фаулз Дж. Волхв : [роман] / Джон Фаулз ; [пер. с англ., примеч. Б. Кузьминский]. – М. : Махаон, 2002. – 697, [2] с. – (Современная классика).
532. Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта : [роман] / Джон Фаулз; [пер. с англ. М. И. Беккер и И. Б. Комарова]. – М. : Профиздат, 2007. – 494, [1] с. – (Литературные шедевры).
533. Фащенко В. В. Вибрані статті / В. В. Фащенко. – К. : Дніпро, 1988. – 373 с.
534. Фащенко В. В. Новела і новелісти / В. В. Фащенко. – К. : Рад. письм., 1968. – 264 с.
535. Фащенко В. В. Із студій про новелу : Жанрово-стильові питання / В. В. Фащенко.– К. : Рад. школа, 1971. – 213 с.
536. Федер Е. Фракталы / Е. Федер ; [пер. з англ. Ю. А. Данилов]. – М. : Мир. – 1991. – 254 с.
537. Федорів Р. М. Єрусалим на горах : [роман] / Р. М. Федорів ; вступ. сл. М. Слабошпицького. – К. : Вид-во гуманіт. л-ри, 2008. – 607 с. – (Бібліотека Шевченківського комітету).
538. Федорів Р. М. Твори : [в 3 т.] / Р. М. Федорів. – Т. 2 : Повісті. – К. : Дніпро, 1990. – 555 с.
539. Федотов О. И. Ритм прозы / О. И. Федотов // Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха : [в 2 кн.]. – Кн. 1. – М. : Флинта ; Наука, 2002. – С. 326 – 331.
540. Филипович П. Літературно-критичні статті / [упор., автор передм. і прим. С. С. Гречанюк]. – К. : Дніпро, 1991. – 220 с. – (Українська літературна думка).
541. Философия : энциклопедический словарь / [под ред. А. А. Ивина]. – М. : Гардарики, 2006. – 1072 с.
542. Философский энциклопедический словарь / [гл. ред. Л. Ф. Ильичева]. – М. : Сов. энцикл., 1983. – 838 с.

543. Фильдинг Г. История Тома Джонса найденыша / Г. Фильдинг ; [пер. с англ.] / Г. Фильдинг. – М. : Худож. лит., 1973. – 879 с.
544. Фильштинский И. М. История арабской литературы X – XVIII века / И. М. Фильштинский. – М. : Наука ; Гл. ред. научн. л-ры, 1991. – 726 с.
545. Фоменко В. Г. Місто і література : українська візія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.
546. Формалізм : [зб. статей] / [упоряд. Олена Галета, Зоряна Рибчинська / Центр гум. досліджень Львів. нац. ун-ту]. – Л. : Літопис, 2004. – 144 с.
547. Франко І. Зібрання творів : [у 50 т.] / Іван Франко ; [редкол. : Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1976 – 1986– . –
- Т. 22 : Повісті та оповідання (1904 – 1913) / [упоряд. та комент. О. В. Мишанича ; ред. Н. Є. Крутікова]. – 1979. – 519 с.
- Т. 30. : Літературно-критичні праці (1895 – 1897) / [упоряд та комент. І. О. Денисюка С. С. Дідик, Л. О. Гаєвської, В. П. Колосової, Є. М. Черняхівської ; ред. І. І. Дорошенко, Н. Л. Калениченко]. – 1981. – 719 с.
- Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897 – 1899) / [упоряд. та комент. Ю. Л. Булаховської, В. П. Ведіної, Т. І. Комаринця та ін. ; ред. Г. Д. Вервес, О. Н. Мороз]. – 1981. – 595 с.
- Т. 41 : Літературно-критичні праці (1890 – 1910) / [упоряд. та комент. В. І. Крекотня, Т. Г. Третяченко ; ред. П. П. Колесник]. – 1984. – 684 с.
548. Франко І. Не спитавши броду : [повість] / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1966. – 243 с.
549. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Фрейденберг Ольга Михайловна / РАН ; Ин-т востоковедения. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Вост. литература, 1998. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

550. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Фрейденберг Ольга Михайловна / [Н. В. Брагинская (подгот. текста, общ. ред.)]. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с. – (Философия риторики и риторика философии).
551. Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета / О. Фрейденберг // Монтаж : Литература. Театр. Кино / [отв. ред. Б. Раутенбах]. – М. : Наука, 1988. – С. 216 – 237.
552. Фуко М. О трансгрессии / М. Фуко // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 111 – 131.
553. Хайнади З. Русский роман / Золтан Хайнади. – Дебрецен : Ин-т славян. филологии ; ун-т им. Лайоша Кошута, 1992. – 257 с.
554. Хализев В. Е. Теория литературы : [учебник] / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2007. – 405 с.
555. Хаманганова В. М. Описательный текст в семиотическом аспекте / В. М. Хаманганова. – М. : Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2000. – 157 с.
556. Хамракулова Х. Д. Современный роман в новеллах (к проблеме жанрово-стилевого многообразия советской литературы : автореф. дисс. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 „Литература народов СССР” / Х. Д. Хамракулова. – М., 1980. – 28 с.
557. Хамракулова Х. Д. Современный роман в новеллах (к проблемы жанрово-стилевого многообразия советской литературы / Х. Д. Хамракулова // Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 6 : Филология. – 1980. – № 2. – С. 3 – 13.
558. Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм : Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге А. Ханзен-Леве ; [пер. с нем. С. А. Ромашко]. – М. : Языки русс. культуры, 2001. – 669 с.

559. Харитонов А. А. Способы выражения авторской позиции в повести Андрея Платонова „Котлован” : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Харитонов Александр Анатольевич. – СПб, 1993. – 271 с.
560. Харт К. Постмодернизм / Кевин Харт ; [пер. с англ. К. Ткаченко]. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2006. – 272 с. – (Наука & Жизнь).
561. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века : [монография] / Хатямова Марина Альбертовна. – М. : Языки славян. культуры, 2008. – 326 с. – (Серия „Коммуникативные стратегии культуры”).
562. Хвильовий М. Одвертий лист до Володимира Коряка / Микола Хвильовий // ВАПЛІТЕ : Літ.-худ. журн. – 1927. – № 5. – С. 158 – 173.
563. Хвильовий М. Твори : [у 2 т.] / М. Хвильовий. – Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / [упоряд. М. Г. Жулинський, П. І. Майданченко ; передм. М. Г. Жулинського]. – К. : Дніпро, 1990. – 650 с.
564. Храпченко М. Б. Собрание сочинений : [в 4-х т.] / Михаил Борисович Храпченко. – Т. 4 : Художественное творчество, действительность, человек. – М. : Худож. лит., 1982. – 479 с.
565. Цалін С. Д. Логічний словник-довідник / С. Д. Цалин. – 4-те вид., випр. і доп. – Х. : Факт, 2006. – 384 с.
566. Чавчавадзе Н. В. Вставная новелла в римской художественной прозе : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.14 „Классическая филология” / Н. В. Чавчавадзе. – Тбилиси, 1985. – 20 с.
567. Чебанов С. В. Семиотика описательных текстов : Типологический аспект / С. В. Чебанов, Г. Я. Мартыненко. – СПб : Изд-во С-Пб. ун-та, 1999. – 424 с.
568. Чендей І. Скрип колиски: [роман] / Іван Чендей. – Ужгород : Карпати, 1987. – 412 с.

569. Червяченко Г. А. Поэма в советской литературе. Закономерности развития и типология жанра : дисс. ... д-ра филол. наук : 10.01.02 ; 10.01.08 / Червяченко Григорий Александрович. – Ростов-на-Дону, 1982. – 379 с.
570. Чернец Л. В. Литературные жанры : Проблемы типологии и поэтики / Л. В. Чернец. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 192 с.
571. Чернышев В. О. О сюжете романов и повестей в новеллах / В. О. Чернышев // Вопросы истории литературы : Учен. зап. – Ульяновск : Изд-во УГПИ имени И. Н. Ульянова, 1988. – Т. XXI. – Вып. 2. – Ч. 1. – С. 140 – 162.
572. Чех А. Анатомічний атлас. Важко бути жабою : [роман] / Артем Чех. – Х. : Фоліо, 2008. – 187 с.
573. Чижевський Д. І. Філософські твори : [у 4 т.] / Д. І. Чижевський / [під заг. ред. В. С. Лісового ; Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАН України, Наук. т-во ім. Шевченка в Америці, Укр. вільна акад. наук (США)]. – Т. 3 : Філософія життя у Людовіта Штура. Філософська славістика. – К. : Смолоскип, 2005. – 455 с.
574. Чижевський Д. Українське літературне бароко : Вибрані праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – 576 с.
575. Чумаченко О. Ю. Наративні стратегії й авторські інтенції в емігрантських романах Володимира Винниченка / О. Ю. Чумаченко // Наук. вісн. Ізмаїл. держ. гуманіт. ун-ту : Історичні науки ; Філологічні науки. – 2008. – Вип. 24. – С. 114 – 119.
576. Чупасов В. Б. Тексты в текстах и реальность в реальностях (к проблеме „сцены на сцене”) / В. Б. Чупасов // Драма и театр : [сб. научн. трудов]. – Тверь : Твер. гос. ун-т. – 2001. – Вып. II. – С. 24 – 37.
577. Шалыгина О. В. Проблема композиции поэтической прозы (А. П. Чехов – А. Белый – Б. Л. Пастернак : [монографія] / О. В. Шалыгина. – М. : ОБРАЗОВАНИЕ 3000, 2008. – 242 с.

578. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : [монографія] / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
579. Шева Л. Протоколи рибного дня / Лія Шева. – Л. : Кальварія, 2005. – 238 с. – (Б-ка Часопису текстів та візії Четвер).
580. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : [у 12 т.] / Т. Г. Шевченко / [редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка. – 2001– .
–
Т. 3 : Драматичні твори. Повісті. 2003. – 592 с.
Т. 4 : Повісті. – К. : Наук. думка, 2003. – 600 с.
581. Шевчук В. О. Дім на горі : [роман-балада] / В. О. Шевчук. – К. : Рад. письм., 1983. – 487 с.
582. Шевчук В. О. Роман юрби : хроніка „безперспективної” вулиці (1972 – 1991) / В. О. Шевчук. – К. : Пульсари, 2009. – 622 с.
583. Шевчук В. Сон сподіваної віри : готично-притчева проза / Шевчук Валерій. – Л. : ЛА „Піраміда”, 2006. – 416 с.
584. Шевякова Э. Н. Лабиринты зеркал Алена Роб-Грийе : поэтика целого на основе дисгармонии / Э. Н. Шевякова // Вопросы филологии. – 2002. – № 3 (12). – С. 70 – 79.
585. Шейко-Маленьких С. И. Поэтика русского постмодернизма в прозе 1990-х годов (Мир как текст) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Шейко-Маленьких Софья Ивановна. – СПб., 2004. – 162 с.
586. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: [в 2 т.] / Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг / [пер. с нем.; сост., ред., авт. вступ. ст. А. В. Гулига]. – М. : Мысль, 1987. – Т. 1 – 637 с. – (Филос. наследие).
587. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Шеффер Жан-Мари ; [пер. с фр., послесл. С. Н. Зенкина] – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
588. Шинкаренко О. Іздрик „Таке” : важка філософська інтоксикація [Електронний ресурс] / Олег Шинкаренко // Культурванш : Богемний вісник. – 2009. – № 2. – С. 8 – 10. – Режим доступу до журналу:

<http://www.kultrevansh.com/archive.php?id=2>.

589. Шкандрій М. Модерністи, марксисти і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Мирослав Шкандрій ; [пер. з англ. Микола Климчук ; наук. ред. Ярина Цимбал]. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 384 с.
590. Шкловский В. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 383 с.
591. Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы / В. Б. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1961. – 667 с.
592. Шкловский В. Б. Строение рассказа и романа [Електронний ресурс] / В. Б. Шкловский // О теории прозы. – М. : Круг, 1925. – С. 56 – 69. – Режим доступу:
http://www.opojaz.ru/shklovsky/strojenie_rasskaza.html.
593. Шкурупій Г. Двері в день. Вибране / Г. Шкурупій / [передм. А. Тростянецького]. – К. : Рад. письм., 1968. – 328 с.
594. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : [в 2-х т.] / Фридрих Шлегель. [вст. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попов]. – М. : Искусство, 1983. – (История эстетики в памятниках и документах).
 Т. 1. – 479 с.
 Т. 2. – 448 с.
595. Шляхова Н. Концепт „автор” у літературознавчому дискурсі / Н. Шляхова // Філологічні семінари : Понятійний апарат сучасного літературознавства : „своє” й „чуже”. – К. : ВПЦ „Київ. ун-т”, 2008. – Вип. 10. – С. 119 – 126.
596. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славян. культуры, 2003. – 312 с.
597. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард / Вольф Шмид. – СПб. : Инапресс, 1998. – 788 с.
598. Шпол Ю. Вибрані твори / Юліан Шпол / [упоряд., передм., прим. та комент. О. Ушкалов]. – К. : Смолоскип, 2007. – 531 с. – (Серія „Розстріляне Відродження”).

599. Штонь Г. Анатолій Дімаров / Г. Штонь // Слово і Час. – 1995. – № 5 – 6. – С. 12 – 17.
600. Шубин Э. А. Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра / Э. А. Шубин. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. – 182 с.
601. Щербак Ю. М. Хроніка міста Ярополя / Ю. М. Щербак / [післямова В. Є. Панченка]. – Х. : Фоліо, 2008. – 255 с. – (Укр. літ.)
602. Щетинин Р. Б. Традиции античного романа в романе Ф. М. Достоевского „Идиот” / Р. Б. Щетинин // Бюл. оператив. науч. информ. – Томск : Изд-во Томск. гос. ун-т. – 2006. – № 84. – С. 82 – 86.
603. Эйхенбаум Б. О прозе : [сб. статей] / Б. М. Эйхенбаум. – М. : Худож. лит., 1969. – 503 с.
604. Эйхенбаум Б. М. О литературе : работы разных лет / Борис Михайлович Эйхенбаум. – М. : Сов. писатель, 1987. – 554 с.
605. Эйхенбаум Б. О. Генри и теория новеллы / Б. Эйхенбаум // Звезда : Лит.-обществ. и научн.-популярный журнал. – 1925. – № 6 (12). – С. – 291 – 308.
606. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха / Б. Эйхенбаум. – Пб. : ОПОЯЗ, 1922. – 199 с.
607. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Иоганн Петер Эккерман; [пер. с нем. Н. Ман ; вст. ст. Н. Вильмонт]. – М. : Худож. лит., 1981. – 687 с.
608. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. – СПб. : ТОО ТК „Петрополис”, 1998. – 423 с.
609. Энгельгардт Б. Формальный метод в истории литературы / Б. Энгельгардт // Вопросы поэтики : Непериодическая серия, издаваемая отделом словесных искусств. – Л. : „Academia”, 1927. – Вып. XI. – 117 с.
610. Эрлих В. Русский формализм : история и теория / Виктор Эрлих ; [пер. с англ. А. В. Глебовской]. – СПб. : Академ. проект, 1996. – 352 с. – (Серия „Современная западная русистика”).

611. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А. Я. Эсалнек. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 184 с.
612. Эсалнек А. Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты) / А. Я. Эсалнек. – М. : Изд-во МГУ, 1991. – 159 с.
613. Юриняк А. Літературний твір і його автор : Монографія літературного факту і критичні нариси / Анатоль Юриняк. – Буенос-Айрес : Перемога, 1955. – 289 с.
614. Юриняк А. Літературні жанри малої форми / Анатоль Юриняк. – Вінніпег : Товариство „Волинь”, 1981. – 118 с.
615. Юрчук О. О. Новела у світлі історичної поетики : Проблеми типології жанру : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Юрчук Олена Олексіївна. – К., 1999. – 166 с.
616. Якименко Л. Г. На дорогах века (Актуальные вопросы советской литературы) / Л. Г. Якименко. – М. : Худож. лит, 1978. – 494 с.
617. Якобсон Р. Славянская филология в России за годы войны и революции / Р. Якобсон, П. Богатырев. – Берлин, 1923. – 62 с. – („ОПОЯЗ”).
618. Якубовський Ф. Від новели до роману : Етюди про розвиток української художньої прози ХХ століття / Ф. Якубовський. – К. : Держлітвидав Укр., 1929. – 266 с.
619. Якубовський Ф. Перед „Дверима в день” (Гео Шкурупій – від „Психотез” до роману) / Ф. Якубовський // Критика. – 1929. – № 5. – С. 45 – 62.
620. Якубський Б. Елементи теорії літератури (поетики) / Б. В. Якубський. – К. : Рад. шк., 1940. – 66 с.
621. Ямпольский М. Б. Память Тиресия : интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – М. : РИК „Культура”, 1993. – 464 с. – („Философия по краям”).

622. Яновський Ю. І. Твори : [в 5 т.] / Ю. І. Яновський. – Т. 2 : Майстер корабля. Чотири шаблі. Вершники : Романи. – К. : Дніпро, 1983. – 424 с.
623. Ярошенко В. Гробовище / Володимир Ярошенко. – К. : Держлітвидав Укр., 1928. – 136 с.
624. Яусс Х. Р. Средневековая литература и теория жанров / Х. Р. Яусс // Вестн. Моск. ун-та : Сер. 9 : Филология. – 1998. – № 2. – С. 96 – 120.
625. Balassa P. The Transfiguration of the Novel / Péter Balassa. – Budapest : Akademiai Kiado, 1999. – 168 с. – (Studies in modern philology).
626. Bates H. The Modern Short Story / H. Bates. – London, 1942. – 142 p.
627. Clément M. L. Michel Houellebecq, tout simplement [Електронний ресурс] / Murielle Lucie Clément. – Режим доступу: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20101107.BIB5891/michel-houellebecq-tout-simplement.html>.
628. Collins A. English Literature of the Twentieth Century / A. Collins. – London, 1965. – 179 p.
629. Dällenbach L. Le récit spéculatif: Essai sur la mise en abyme / L. Dällenbach. – P., 1977. – 247 p.
630. Głowiński M. Słownik terminów literackich / M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopien-Sławińska, Ja Sławiński. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1998. – 706 s.
631. Grojnovski D. Lire la nouvelle / D. Grojnovski.– P. : Dunod, 1993. – 210 p.
632. Kucharski E. Poetika noveli / E. Kucharski. – Lwow, 1936.– 320 с.
633. May Ch. E. Short Story Theories / Ch. E. May. – Athens Ohio, 1976. – 239 p.
634. Ozwald T. La nouvelle / T. Ozwald – P. : Hachette, 1996. – 191 p.
635. Pabst W. Novellentheorie und Novellendichtung : Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen / Pabst Walter. – Heidelberg : Winter, 1967. – 283 p.

636. Pieczka B. Teoria i typologia opowiadania (1945 – 1963) z zagadnien strukturu i narracji / Bogdan Pieczka. – Wrocław. – 1975. – 188 c.
637. Sierotwiński S. Słownik terminów literackich : teoria i nauki pomocnicze literatury / S. Sierotwiński. – Wrocław–Warszawa–Kraków, 1970. – 412 s.
638. Slovník literární teorie / Red. Št. Vlašín.– Praha – Brno : Československý spisovatel, 1977. – 472 s.
639. Teorija priče : Panorama ideja o umijeću pričanja : zbornik / Tomislav Sabljak, editor. – Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2007. – 547 s.
640. The Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism / Joseph Childers and Gary Hentzi, general editors. – New York : Columbia University Press. – 1995. – XII. – 362 p.
641. Wilpert G. SachworteBuch der Literatur / G.Wilpert. – Stuttgart, 1989.– 1054 s.