

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ

*На правах рукопису*

ЖИГУН СНІЖАНА ВІТАЛІЇВНА

УДК:82.09

УКРАЇНСЬКИЙ НЕОРЕАЛІЗМ: ЕВОЛЮЦІЯ НАУКОВОГО І  
ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ  
10.01.06 – теорія літератури

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
доктора філологічних наук

Науковий консультант:  
доктор філологічних наук,  
професор Бернадська  
Ніна Іванівна

Київ  
2015

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>Розділ 1. УКРАЇНСЬКИЙ НЕОРЕАЛІЗМ ЯК ТЕЧІЯ МОДЕРНІЗМУ</b> .....	12
1.1. Наукове осмислення неореалізму у сучасному літературознавстві....	12
1.2. Український варіант неореалізму.....	34
1.2.1. Ланчани і модернізм.....	34
1.2.2. На шляху до естетики неореалізму.....	42
1.2.3. Основні концепти українського неореалізму.....	58
Висновки до розділу 1.....	75
<b>Розділ 2. ХУДОЖНІЙ СВІТ УКРАЇНСЬКОГО НЕОРЕАЛІЗМУ</b> .....	78
2.1. Особливості часопростору .....	78
2.2. Людина в художній системі неореалізму .....	112
2.2.1. Змалювання героїв: поглиблений психологізм .....	112
2.2.2. Ідеологічні концепти: гендер, нація, клас.....	131
Висновки до розділу 2.....	164
<b>Розділ 3. НЕОРЕАЛІСТИЧНА ПРАКТИКА ПИСЬМА</b> .....	170
3.1. Наративні моделі .....	170
3.2. Способи оповіді.....	198
3.3. Жанрові параметри.....	217
Висновки до розділу 3.....	261
<b>Розділ 4. НЕОРЕАЛІЗМ У ПАРАДИГМІ РЕАЛІСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ</b> .....	265
4.1. Хронологічні межі неореалізму: перервність традиції .....	265
4.2. Реалістичні традиції у прозі ХХ ст.....	282
4.3. Еволюція неореалізму у другій пол. ХХ ст.....	308
Висновки до розділу 4.....	349

<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>353</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>368</b>

## ВСТУП

**Актуальність.** У дискурсі сучасного літературознавства тема українського неореалізму вражає різноманітністю трактувань, які неможливо представити за єдиною шкалою. Йдеться про те, що цим терміном позначають найрізноманітніші явища різної естетичної природи й різних обсягів. Скажімо, Дмитро Наливайко, Ніна Крутікова, Василь Фащенко, Володимир Мельник, Любов Пономаренко, Марія Берберфіш, Людмила Рева розглядають його у контексті розвитку реалізму, хоч і не сходяться в думці щодо статусу (метод, напрям чи течія). Натомість Василь Пахаренко, Раїса Мовчан бачать неореалізм частиною модерністського дискурсу. Крім того, різняться погляди на тривалість розвитку явища, яка варіюється від кількох десятків років до усього ХХ ст., а також попри те, що більшість науковців бачить оригінальну генезу українського неореалізму, деякі (напр., Поліна Водяна) узалежнюють його від італійського. Відтак існує необхідність запропонувати ефективний варіант осмислення цього естетичного явища, що врахував би його художню своєрідність, а також особливості історичного розвитку.

Термін «неореалізм» з'являється в літературознавстві на початку ХХ ст. для позначення постсимволістських тенденцій. В Україні його вперше використовує Микола Вороний, окреслюючи розвиток нової європейської драми як її натуралістичну, символічну та неореалістичну фази. Оксана Головій справедливо зазначає, «терміном «неореалізм» М. Вороний відмежував новітній реалізм від натуралізму, тим самим заперечив його стосунок до позитивістської філософії, однак далі визначення концептуальної ознаки неореалізму – поглибленого психологізму – критик не пішов» [71, 9]. У 1920-х роках поняття «неореалізм» використовували Григорій Косинка, Микола Зеров, Олександр Дорошкевич, Сергій Пилипенко, Володимир Коряк, щоб схарактеризувати естетику, відмінну від неоромантизму, символізму чи імпресіонізму, або ж на позначення нового «пролетарського» стилю. Скажімо,

М. Зеров, говорячи про «двовластя в літературі неореалізму та неоромантизму» [109, 31], зараховував до першого і футуризм, і «революційну поезію харківських», і прозу Миколи Хвильового. Попри неоднозначність такої думки, важливим є те, що критик використовував термін «неореалізм» на позначення модерністських явищ. Натомість В. Коряк вважав, що неореалізм – це «реалізм глибоко ідейний, конструктивний і динамічний, соковитий, що використовував усі здобутки технічні попередників і поволі одкидає все зайве (романтику, натуралізм, розливний ліризм, надмірний психологізм, естетизм, але залишає всі фарби, звуки й пахощі дійсності, не зводить її до голої алгебраїчної формули)» [154, 223]. Однак як тільки єдиним стилем радянської літератури стає соціалістичний реалізм, неореалізм зникає з літературознавчих студій.

У радянському літературознавстві неореалізм використовують на позначення течії в італійському мистецтві [258], натомість дослідження українського неореалізму гальмувала потреба з'ясувати взаємовпливи між реалістичною та модерністською системами, якій не було місця у радянському літературознавстві. Попри те, що останнє було реалізоцентричним, глибокому вивченню цього явища завадила тенденційність: у 30-х роках реалізм розуміли як художній напрям періодів розквіту і початкового занепаду капіталізму; у повоєнні роки розвивається концепція, що зводила художній розвиток людства до поступу реалізму і його протистояння антиреалістичним течіям; у 60-і її замінили концепцією чотирьохетапного розвитку реалізму: ренесансного, просвітницького, критичного й соціалістичного, проголошеного синтезом найвищих художніх здобутків. Тому проблема реалізму у межах соціалістичного канону в ХХ столітті вирішувалася цілком однозначно. Зокрема, науковці намагались уникати навіть терміну «неореалізм», як це зробили російські дослідники, автори колективної праці «Долі російського реалізму початку ХХ століття» (1972), які характеризували літературний процес початку ХХ століття як боротьбу двох головних напрямів – реалістичного та символічного. Тогочасне

українське літературознавство мало додаткову причину оминати неореалізм – письменники, чия творча практика сформувалась у руслі цієї течії, були репресованими й забороненими, тому об'єктивне дослідження їхнього спадку унеможлиблювалось.

Однак термін продовжує функціонувати у діаспорному літературознавстві. Зокрема, у «Малій літературній енциклопедії» Павла Богацького, написаній у 1948 – 50-х роках, неореалізм визначається як «напрямок, що виник в мистецтві і літературі як реакція проти «лівих» течій (кубізм, футуризм та багато інших) і вертається до тематичного, «ідейного» реалізму й натуралізму. В українській літературі до неореалістів належать: Т. Бордуляк, М. Коцюбинський, В. Стефаник, В. Винниченко та багато інших» [191, 138].

Демократизація радянського суспільства, що створила передумови Незалежності, уможливила реабілітацію української літератури першої третини ХХ ст. і реабілітацію модернізму. Відтак тогочасних письменників розглядали передусім у зв'язках з цією художньою системою. У «Літературознавчому словнику-довіднику» (1997) неореалізм трактується як «стильова течія в українській літературі, яка виявила себе у 20-і ХХ ст., зокрема у творчості Г. Косинки, В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича, у 60 – 70-ті – у Гр. Тютюнника та ін.» [180, 504], – ця невизначеність (течія якого напрямку?) відбиває реальне використання терміна в працях літературознавців від початку 1990-х і дотепер. Розрізнити обсяги, що нині позначають терміном «неореалізм», запропонували Анатолій та Роман Козлови: вони лишають його на позначення методу художньої творчості; перший напрям, що виникає у ХІХ ст. пропонують називати «новореалізмом», а італійський неореалізм – європейським [145, 39]. Однак співзвучність (та й власне, формальна ідентичність) термінів «неореалізм» – «новореалізм» не видається зручною.

Реалістичний тип творчості розвивається упродовж усієї історії літератури, а у ХІХ ст. втілюється у конкретно-історичний напрям.

Прихильники контекстуальних теорій розвитку літературного процесу узалежнюють літературний напрям від сучасного людині світогляду, що в свою чергу визначається колом найважливіших ідей доби. Для реалізму XIX ст. такими були позитивізм, емпіризм, детермінізм, мерологічний підхід до дійсності, типовість тощо. Відповідно, зміни світогляду, спричинені суттєвими змінами у колі ідей, вели до зміни літературних напрямів. Водночас психологічна схильність автора до певного типу творчості лишалася важливим чинником його стилю. Коли письменники усвідомлювали її як естетичну цінність, то на цій основі формувалися художні явища, відмінні від основного стилю доби, але не антагоністичні до нього. Якщо ж ця схильність лишалася неакцентованою, вона позначалася на індивідуальному стилі письменника.

Ідеї Ніцше, Шопенгауера, Фройда, низка наукових відкриттів, що докорінно змінювали попередні уявлення про світ, а згодом і травма Першої світової війни сформували наприкінці XIX – на початку XX ст. нове світобачення. Апологізуючи суб'єктивність, воно дало змогу творити художні системи на основі будь-яких типів творчості, залучаючи елементи з перейдених напрямів. Так у модернізмі виникли неоромантизм, неокласицизм, необароко і неореалізм. Прикметною є оцінка літературознавцями неокласиків: починаючи з монографії Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі», їх розглядають у дискурсі модернізму, демонструючи, як актуалізуються у ньому принципи класицистичного типу творчості (естетизм, модернізація культури, увага до форми, інтелектуальність тощо). Видається, аналогічно неореалізм актуалізував принципи реалістичного типу творчості, утворюючи нову особливу художню систему.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Робота виконана на кафедрі теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка і відповідає науковій темі «Мови та літератури народів

світу: взаємодія і самотність» (Державний реєстраційний номер 11БФ044-01, науковий керівник д.філол. наук, проф. Г. Ф. Семенюк).

**Мета** дослідження полягає у визначенні системи художніх принципів українського неореалізму як наслідку взаємодії реалістичного типу творчості із модернізмом, що був панівною естетикою ХХ ст. Щоб досягнути мети, необхідно вирішити низку **завдань**:

- обґрунтувати розуміння неореалізму як течії модернізму, спираючись на аналіз сучасного наукового дискурсу про нього;
- довести правомірність розгляду прозової спадщини «Ланки» як неореалістичної, що передбачає висвітлення її місця в українському модернізмі;
- проаналізувати естетичну еволюцію письменників, які входили до організації, та синтезувати головні художні ідеї неореалізму на підставі літературно-критичної спадщини ланчан;
- оприятити художній світ неореалізму, з'ясувати головні параметри та принципи, що визначають його функціонування;
- виявити особливості неореалістичної манери письма;
- з'ясувати жанрову палітру неореалізму;
- з'ясувати часові рамки неореалізму, уточнити етапи й закономірності його розвитку;
- визначити місце неореалізму серед інших реалістичних явищ літератури ХХ ст.;
- скорелювати поняття реалізм / неореалізм / модернізм, спираючись на художні принципи цих явищ.

Оскільки у найрізноманітніших текстах можна знайти ті чи інші спільні риси, неможливо покладатися на суб'єктивну оцінку, визначаючи **об'єкт дослідження**. Тому найбільш вдалою визнано пропозицію Д.Перкінса досліджувати стилі (як систему естетичних норм), аналізуючи спадщину відомих історії груп письменників, яких об'єднували спільні естетичні ідеали. Такою групою письменників, що дотримувалися реалістичних



принципів відображення, у літературі українського модернізму є «Ланка», яка 1924 року об'єднала В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинку, Є. Плужника, Т. Осьмачку та М. Галич. Видається перспективним з'ясувати систему принципів українського неореалізму (що є **предметом дослідження**) на підставі прозової спадщини цих письменників.

**Теоретико-методологічна основа.** Гіпотеза дослідження спиралася на пропозиції В. Пахаренка, Р. Мовчан, Т. Давидової розглядати неореалізм як течію модернізму. Відтак цінними для роботи стали праці дослідників модернізму (М. Моклиці, С. Павличко, Т. Гундорової, В. Агєєвої) та реалізму (Д. Наливайка, Л. Ушкалова, Дж. Бейкера, М. Тарнавського, О. Астаф'єва). Концепція еволюції неореалізму розвиває й уточнює ідеї «іманентних теорій» Д. Чижевського, Д. Ліхачова, І. Смирнова. Характеристика художнього світу течії спиралася на ідеї Д. Ліхачова, М. Бахтіна, Г. Ключека, В. Марка, а дослідження її ідеологічних концептів – на новітні літературознавчі методології: постколоніальні та гендерні студії, сучасну марксистську критику. Своєрідність нарації неореалізму оприявлена, покликаючись на дослідження Ж. Женетта, П. Баррі, Б. Успенського, Ц. Тодорова. Для з'ясування особливостей жанрової системи цінними були роботи В. Фащенко, І. Качуровського, Н. Бернадської, О. Бровко, В. Головка. Крім того, у роботі використано результати досліджень істориків літератури, що спеціалізуються на вивченні літературного процесу 1920-х років (М. Шкандрія, М. Тарнавського, В. Мельника, Я. Цимбал, Л. Кавун, О. Ільницького, Л. Бойка, М. Сулими, Л. Череватенка та ін.)

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що у ній вперше висвітлено український неореалізм як естетичну систему, обґрунтовано його місце у колі модернізму, а також виявлено його відмінність від інших реалістичних явищ ХХ ст. Крім того, у роботі пропонується новий контекст для оцінки творчості як письменників літературної групи «Ланка», так і інших письменників періоду 1920 – 30-х років та другої пол. ХХ ст. Також здійснено нову інтерпретацію низки творів («Смерть», «Печатка», «За ширмою»

Б. Антоненка-Давидовича; «Друкарка», «Моя кар'єра» М. Галич, «Комуніст», «Невеличка драма» В. Підмогильного, «Змовини», «Серце» Г. Косинки та ін.), які розглядаються з точки зору постколоніальних, гендерних студій; частина текстів вперше стала об'єктом аналізу («Записка» Д. Борзяка, «Чорна кість» В. Охріменка, «Її кар'єра» І. Ле та ін.).

**Практичне значення** дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані під час читання вишівських курсів з теорії та історії української літератури, спецсеминарів, при написанні підручників та навчальних посібників, фахових видань довідкового характеру, а також при подальшому теоретичному опрацюванні проблем естетики та поетики модернізму й реалізму.

**Особистий внесок авторки.** Дисертація є підсумком студій художньої своєрідності українського неореалізму, зокрема його модерністського контексту. Надруковані у фахових виданнях наукові праці виконані без співавторів.

**Апробація роботи.** Дисертацію обговорено на засіданні кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 4 від 21 жовтня 2015 року). Її основні положення оприлюднено в доповідях на 18 наукових конференціях різного рівня, зокрема *міжнародних*: «Філологічні семінари. Що таке історія літератури?» (Київ, 2009), «Філологічні семінари. Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект» (Київ, 2011), «Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст» (Київ, 2012), «Мова і культура» (Київ, 2012), «Що водить сонце й зорні стелі? Поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 2012), «Славянскія літературы у кантэксте сусветнай: да 900-годдзя Кірыла Тураускага і 200-годдзя Тараса Шаучэнкі» (Мінськ, Білорусь, 2013), «Скарбница розуму: інтелектуальний дискурс літератури» (Бердянськ, 2013), «Літератури світу: поетика, ментальність, духовність» (Кривий Ріг, 2013), «Україністика: традиція та сучасність» (Варшава, Польща, 2013), «Гендерні та

постколоніальні студії в слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи» (Миколаїв, 2013), «Современная славистика между традицией и инновацией» (Клуж-Напока, Румунія, 2013), XII міжнародна наукова конференція молодих учених (Київ, 2013), «Прагматика наративу: когнітивно-поетологічні аспекти» (Тернопіль, 2014), «Сучасна україністика» (Оломоуц, Чехія, 2014), «Contextualizing Changes: Migrations, Shifting Borders and New Identities in Eastern Europe» (Софія, Болгарія, 2014), «Драгоманівські читання» (Софія, Болгарія, 2014); а також *всеукраїнських*: «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (Київ, 2013), «Слово в літературі: сакральне і профанне» (Миколаїв, 2013), «Письменник в умовах заблокованої культури» (Кременець, 2013), «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, 2014). Результати дослідження використовувалися під час викладацької роботи в Київському національному університеті культури і мистецтва (2010 – 2013).

**Публікації.** За матеріалами дисертації опублікована монографія «Лабіринти і горизонти українського неореалізму» (Київ, 2015 ; 15,8 д. а.), 38 наукових статей, із яких 28 у вітчизняних фахових виданнях, і 4 – у закордонних.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел (387 позиції). Загальний обсяг дисертації – 404 сторінок, з них – 367 основного тексту.

## Розділ 1.

# УКРАЇНСЬКИЙ НЕОРЕАЛІЗМ ЯК ТЕЧІЯ МОДЕРНІЗМУ

### 1.1. Наукове осмислення неореалізму у сучасному літературознавстві

Загальновідомо, що історія літератури не може описувати велику кількість творів у їхній індивідуальності, вона змушена оперувати їх обмеженою кількістю, застосовуючи принципи впорядкування чи порівняння. Одним із варіантів періодизації літератури став поділ її за критерієм єдиного стилю доби Д. Чижевського [353], який, безумовно, був би неможливий без значних узагальнень. Після певних дискусій науковці схильні погодитися, що великі періоди є домінуючими системами норм і цінностей, у межах яких (або поруч з якими) можливі неоднорідність і боротьба. Тому попри те, що робота зі стилем передбачає узагальнення за якимось комплексом критеріїв, ті явища, які не підпадають під них, не заперечуються, вони існують водночас. Таксономічні поняття на основі естетичного критерію необхідні саме як умовні конструкції не лише для зручного оперування літературним матеріалом, але й для унаочнення художньої своєрідності конкретних творів. Д. Перкінс, що досліджував проблему класифікацій, стверджує: «Услід за Кроче можна було б сказати, що ми можемо класифікувати тексти як нам завгодно, оскільки етикетка не змінює нашого враження від читання. Щодо цього останнього, то я переконаний, що він помиляється, тому що класифікація поміщає твір у контекст інших. Зміною цього контексту ми вводимо в дію відмінну систему очікувань, герменевтичних перед-значень» [235, 53].

Д. Перкінс характеризує дослідження певної таксономічної одиниці як рух в герменевтичному колі: від поняття до набору текстів і від набору текстів до поняття. Тобто, групуючи тексти, доводиться постійно порівнювати їх із

таксономічною концепцією, яка мусить ґрунтуватися на тих текстах. Це нагадує замкнуте коло, але дослідник завжди входить у нього в певній точці, тобто, маючи певні перед-поняття, забезпечені традицією чи попередниками. Ці міркування визначають подальшу методику роботи:

1. Виклад перед-понять.
2. Обґрунтування вибору текстів.
3. Дослідження текстів.
4. Уточнення концепції.

На сучасному етапі в літературознавстві визнається факт існування неореалізму, однак говорити про консенсус щодо того, як його характеризувати і які тексти вважати неореалістичними, зарано. При цьому дослідження обсягу поняття і групування текстів часто ідуть паралельно, що загалом не є чимось новим для літературознавства, однак у випадку неореалізму посилює невизначеність. Своєрідність явища зумовлює те, що дослідження неореалізму є значною мірою актом зміни контексту для частини творів української літератури, серед яких і ті, що належать до канону. Низка сучасних досліджень, власне, це й робить: скажімо, Марія Берберфіш [33] пропонує новий «неореалістичний» контекст для Антона Крушельницького, Юлія Лаврісюк [170] – для Олекси Слісаренка, а Ольга Козій – для Івана Чендея [144], однак неможливо не звернути увагу на методологічну хибу: ці письменники виявляються представниками неореалізму тому, що обсяг поняття було обрано на матеріалі них самих, а тому «вигляд» неореалізму в цих випадках суттєво різниться, адже міркування дослідниць визначають приклади, які вони обрали. Відтак, оглядаючи наукову літературу про неореалізм, слід зосередитися на дослідженнях, що охоплюють ширший матеріал.

У другій половині ХХ ст. першу концепцію неореалізму запропонував російський дослідник Всеволод Келдиш у 1970-х роках («Нове у критичному реалізмі та його естетиці», «Російський реалізм початку ХХ століття») [131, 133]. Учений виявив нові якості реалізму початку ХХ століття: подолання

емпіризму художнього мислення, посилення особистісного начала, сповідальності. Аналізуючи взаємовплив модернізму та реалізму, він виділяє нове художнє явище – неореалізм, трактуючи його межовим явищем між цими естетичними системами. У 1990-і роки він уточнює і розвиває свою концепцію. У статті «На межі художніх епох (Про російську літературу кінця XIX – початку XX століття)» [130] дослідник стверджує принципове новаторство реалістичної літератури початку XX століття: посилення особистісного начала, активізацію образного мислення та (під впливом символізму) пафос філософичності й постановку буттєвих проблем. В.Келдиш звертає увагу на взаємовпливи художніх систем, зокрема «перетікання» зображально-виражальних засобів: «Модерністи черпають із стильового арсеналу реалізму, щедро використовуючи ... зображальну стихію, освячену традицією. А реалісти звертаються до «чужого» стильового досвіду, сприймаючи нові виражальні можливості у символістській, імпресіоністичній, експресіоністичній поезії» [130, 92]. Цю якість він називає «амбівалентністю художніх станів». Надалі він доповнив свої погляди на неореалізм у розділі «Реалізм і неореалізм» колективної праці «Російська література межі віків. 1890-і – початок 1920-х років» (2000) [132]. Якщо досі вчений вважав неореалізм межовим явищем, то у цій праці він називає його особливою течією в межах реалістичного напрямку, що більше, ніж інші, стикалася з процесами, що протікали у модернізмі, і яка позбулася натуралістичного впливу. Основою неореалістичного світосприйняття він вважав синтез буттєвого й соціально-конкретного світобачення за домінування першого.

Спираючись на позиції В. Келдиша, розглядає неореалізм Уболсин Абишева [1], яка вважає його новим етапом у розвитку реалізму, що припадає на 1890 – 1900-і роки, і доводить відкритість художньої системи реалізму до пошуків і розвитку. Свою концепцію дослідниця сформулювала на матеріалі творчості Б. Зайцева, І. Шмельова, С. Сергєєва-Ценського, Є. Замятіна, О. Толстого та інших. У. Абишева виокремлює неореалізм з-поміж інших течій реалізму кінця XIX ст.: побуто- і звичаєвоописової прози,

неонатуралізму, реалізму «знаньєвського типу»<sup>1</sup>, зазначаючи в межах неореалізму різноманіття художніх ліній. Передумовами становлення неореалізму вона називає кризу народницької ідеології, яка вела до оновлення художнього мислення, що втілювалось у подоланні традиційних уявлень про «стійкість», незмінність дійсності, відході від соціальної детермінованості життєвих процесів. Відповідно неореалізм відходить від принципів відображення життя у формах самого життя, відмовляється бачити світ крізь призму соціальної історії, від соціальної детермінованості характерів, що визначали точку зору «знаньєвського» реалізму.

Філософською основою, на якій сформувався неореалізм, У. Абишева вважає «філософію життя», концепції інтуїтивізму і філософію російського космізму. Так, з «філософії життя» було перейняте розуміння життя як єдиної цілісності, яку не можна розподілити на сутність і явище, матерію і дух, об'єкт і суб'єкт. Інші ідеї цього вчення, зокрема переоцінка цінностей, на думку дослідниці, не отримали розвитку в неореалізмі, хоча частково позначилися на ньому. Вплив інтуїтивізму сприяв поглибленню особистісного начала, уваги до внутрішнього світу людини, прагнення увібрати в себе весь світ, сприймати його цілісно, у складних взаємозв'язках природного і культурного буття. Все це вплинуло на поглиблення змалювання внутрішнього життя персонажів, увагу до світу відчуттів, сприйняття, пам'яті. Філософія інтуїтивізму найбільше вплинула на ту лінію неореалізму, що постала у синтезі з імпресіонізмом (Б. Зайцев, С. Сергєєв-Ценський). Однак загалом неореалізм, на думку дослідниці, виник із взаємодії реалізму, символізму, імпресіонізму та експресіонізму. Під впливом модерністських тенденцій у неореалістичній прозі «ламались» традиційні форми оповіді, композиції, психологічного аналізу і розвитку характерів; посилювались виразність художнього слова, ліризм, емоційність, символічна образність.

---

<sup>1</sup> Від назви збірників «Знання», які редагував М.Горький і де друкувалися І.Бунін, О.Купрін, М.Гарін та інші.

Дослідниця спостерігає у неореалістичній прозі загальний для того часу процес синтезування різних жанрових форм, їх «багатошаровість». Жанрова система неореалізму є рухомою, її елементи відкриті і взаємодіють один з одним. У. Абишева виводить такі закономірності: інтенсивні жанрові трансформації, дифузія жанрів, що веде до появи okazіональних жанрів, змінність міжжанрових кордонів. Відхід від лінійності, фабульності оповіді, активне звернення до символічної образності втілюється у жанри поезії в прозі, ліричного етюд, ліричної мініатюри, жанрах, що поєднують нарис і оповідання.

Вплив філософії Володимира Соловйова визначив розвиток другої лінії неореалізму, для якої центральною проблемою стає ідея взаємозв'язку, гармонії людини і Всесвіту. Цю лінію представляють твори М. Пришвіна, І. Шмелюва. З-поміж інших течій реалізму їхня творчість вирізняється художнім виявленням багатомірних зв'язків зі світом, зверненням до онтологічних проблем, усвідомленням цілісності світотворення. «У прозі неореалістів виявилось прагнення за одиничними реаліями життя побачити щось вічне, початкове, у ній відбилосся визнання єдності світу як гармонійного цілого, переконаність у органічно цілісному характері Буття, іманентної причетності людської істоти до Космосу» [1, 355], – наголошує дослідниця.

Третя лінія розвитку неореалізму, яку виокремлює У. Абишева, представлена творчістю Є. Замятіна та О. Толстого, її характерною якістю є звернення до традицій російської класики ХІХ ст. Письменників цікавить «діалог з традицією», який вони розуміють як складний творчий процес, у якому відбувається складне поєднання її спадкоємності і подальшого розвитку і переробки. При цьому дослідниця зазначає не лише перегук проблематики і образів, але й запозичень нових художніх форм і засобів з інших видів мистецтв, зокрема живопису та кіно. Так класична традиція поєднується з прийомами монтажу, кіностилістикою тощо.

Відповідаючи на питання про хронологічну межу неореалізму, У. Абишева визначає її на рівні 1920-х років, вважаючи, що історичні події



того часу перешкодили подальшому синтезу художніх систем реалізму і модернізму.

В українському літературознавстві останніх десятиліть інтерес до неореалізму також визрівав у сфері досліджень реалізму. Знаковою працею на цьому шляху є колективне дослідження «Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст.». Зокрема, у ній подано статтю Тамари Гундорової «Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку XX ст. (теоретико-методологічний аспект)» [82], де термін «неореалізм» вживається на позначення течії реалізму наприкінці XIX – поч. XX ст., що розвивається, коли занепадає тенденційність, соціальний дидактизм, утилітаризм «старого» реалізму і виникає модернізм. Криза індивідуалізму і антропологізму, на думку дослідниці, стає передумовою зближення неореалізму і модернізму на підставі гуманістичних ідеалів. У її концепції межовим явищем між модернізмом і неореалізмом є неоромантична ідейно-естетична тенденція (О. Кобилянська, Г. Хоткевич, М. Яцків, М. Вороний, Х. Алчевська та ін.). Через взаємодію з неоромантизмом у реалізмі нового типу формується естетика особливого, з'являється ідеальний характер, чим стверджується його реальна міра. Тому процес художнього освоєння дійсності у неореалізмі Т. Гундорова окреслює як рух від реальності до ідеалу і від ідеалу назад не заради повчання, а заради пошуку правди. У підсумку дослідниця стверджує, що реалізм цього типу був зорієнтований на загальнолюдську, чуттєво-практичну і духовну спільність. Проте колективне дослідження містить і інший погляд на проблему розвитку літератури цього періоду: Наталя Шумило, досліджуючи «ліризацію» прози цього періоду, твердить, що під впливом неоромантизму виникають психологічна та лірико-психологічна течії, які готували ґрунт для виникнення нової синтезуючої епічної прози [364].

Нині ж розглядати неореалізм як нову фазу реалізму пропонує Людмила Рева. З-поміж інших досліджень її монографія «Неореалізм: дискурс теорій та художніх ідей (на матеріалі української та російської літератури і критики)»

[261] вирізняється насамперед тим, що виводить інше філософське підґрунтя неореалізму. Дослідниця пропонує вважати таким ідеї філософії неореалізму: теорію незалежності об'єкта від суб'єкта (достовірність знань про об'єкт не залежить від суб'єкта сприйняття) та вчення про безпосередність процесу пізнання. Щоправда, аргументація впливу цієї філософії на літературну творчість не виглядає переконливою: «Зауважимо, що цей матеріал має літературознавчі паралелі. Так, категорія суб'єкта у художньому творі визначається як персонаж, або людина, а її інтелектуальні, чуттєві, ментальні, фізіологічні дані – як характеристика та особливості. Філософськими та літературознавчими даними наділений і об'єкт. У художньому творі – це довколишній світ живої (сонце, небо, птах, інша людина) та неживої (місто, село, дім, дорога, хліб, книга) природи. Неореалісти звернули увагу на складні речі відношень суб'єкта-людини до об'єкта, як іншої людини, в чому завжди убачались існуючі протиріччя поглядів і філософських міркувань... Філософія неореалізму знайшла своєрідне відбиття у неореалістичній літературі у формах створення таких реальностей світу, в якому високе і низьке, вродливе і потворне, добре і зле, порядне і підле, мудре і нерозумне завжди знаходяться поряд і не можливо виявити кордони цих протилежностей. Неореалісти-філософи у дослідженні цих категоріальних антонімів спиралась на ейнштейнівську теорію відносності, основні ідеї якої помітно накреслюють суть ідей та конфліктів у художніх творах письменників-неореалістів» [261, 62 – 63]. Однак ці дискусійні тези авторка не перетворює в методологію: у подальших розділах вона не згадує філософів-неореалістів, а в останньому підрозділі цього розділу узалежнює творчість В.Винниченка і Максима Горького від ніцшеанства, а В. Підмогильного та І. Буніна від фрейдизму.

Зародження неореалізму як літературного напрямку Л.Рева, спираючись на дослідження Миколи Кодака [143] та Анатолія Козлова [145], вбачає у творчості І. Франка та Лесі Українки, а також М. Коцюбинського, М. Вороного, Покутської трійці. Певна парадоксальність тверджень Л.Реви, яка вбачає продовження реалізму у творчості письменників, нині канонічних

модерністів, спирається на те, що всі ці митці шукали нові засоби художньої виразності, новий реалізм. Однак тут слід пам'ятати, що реалізмом часто називали прагнення адекватно відбивати світ, а кожен стиль на те претендує. Тут варто згадати статтю Г. Клочека «Про деякі закономірності переходу реалізму в модернізм» [138], де вчений говорить про «зужиття» традиційних виражальних ресурсів і потребу передавати новий зміст новими засобами. «На вищих стадіях свого розвитку реалізм починає схилитися до умовних виражальних форм, тобто непомітно переходить у нову стадію свого розвитку – модернізм» [138, 22], – переконує дослідник.

Аналіз творчої практики у монографії Л. Реви хвилює на вибірковість: у третьому розділі розглядається специфіка нарації В. Підмогильного та І. Буніна, а в четвертому – окремі аспекти характеротворення у творах (переважно В. Винниченка, а частково М. Горького й І. Шмелюва). Але й з цього аналізу не випливають висновки, які авторка подала у таблиці, порівнюючи реалізм і неореалізм (такі висновки мали б впливати з порівняння, скажімо, І. Франка і В. Підмогильного). Авторка вважає, що реалізм сформувався на підґрунті натуралізму, є романтичним, дотримується літературної художності, ідеалістичний, дидактичний, містить елементи соціологізації, коректний, утверджує правильність на основі розширення спільності поглядів, ретельно продуманий, вивірений, сюжет логічний, поширена тема «аристократія і народ», тема «місто і село» представлена як органічний єдиний простір, створені типові характери, утверджує красу слова. Натомість неореалізм сформувався на підґрунті реалізму та символізму, прагматичний, відкритий для наукових інновацій, дуалістичний, інтимізований, «більш соціологізований на основі катаклізмів початку ХХ ст.; розширює тему «людина і суспільство», фізіологічний (оголює правду життя), атомізований на основі індивідуалізації, структурований «на швидку руку», сюжет розмитий, поширені теми «народ і влада», «інтелігенція і народ», урбаністична тематика з темою села представлена як зіткнення, створені алогічні характери, експериментує зі словом. Спільними рисами авторка

вважає філософічність, гносеологізм, психологізм, естетизм, ліро-епічність, наявність ментальних ознак, конфлікти (людина і суспільство, людина і життя, доля людини, чоловік і жінка, батьки і діти). Випадковість цих висновків як щодо попереднього викладу, так і щодо літератури, очевидна, майже кожен пункт характеристики реалізму і неореалізму (окрім частини спільних) можна заперечити художньою практикою чи авторитетними дослідженнями.

На протигагу теоріям «нового реалізму», Василь Пахаренко [234], Раїса Мовчан [206], а в російському літературознавстві Тетяна Давидова [85] пропонують розглядати неореалізм у контексті модернізму. В.Пахаренко вважає, що неореалізм успадкував основні зображально-виражальні засоби класичного реалізму (зосередження на повсякденній сучасності, відтворення суспільно-побутової атмосфери, злободенної проблематики, метонімічна поетика), але поглибив психологізм, зображаючи не так дії і вчинки, як відчуття та думки героя; поєднав пізнавально-аналітичні та естетико-творчі настанови, скорочуючи відстань між загальним та індивідуальним, особистим і соціальним, спостереженим і модельованим; перетворив тип на характер. На думку дослідника, неореалізм відтворює боротьбу двох антитетичних начал у душі людини, становлення характеру й відчуження особистості в суспільстві, а внутрішні суперечності постають як вияви понадчасового, метафізичного двобою добра і зла, конфлікт між якими не має однозначного розв'язку.

Р. Мовчан структурує український модернізм за двома векторами: неокласичним та авангардним. Перший апелює до класики, її гармонії та одвічних цінностей, тоді як авангардний розриває із традицією, руйнуючи стильові форми та жанри. Неореалізм у цій схемі потрапляє до неокласичної парадигми, хоч дослідниця і наголошує на неоднозначності його взаємин із іншими художніми явищами. Вона так визначає його природу: «...Модернізм 1920-х загалом значно розширив поле активного використання набутків попередніх художніх систем... Постійна присутність у ньому двох опозиційних стратегічних тенденцій як онтологічно-генезисних кодів

(неокласичний та авангардний) не так урівноважувало пошуки нових форм, як створювало ту вибухову ситуацію зіткнення, що породжувала екзистенційний «кларнетизм» лірики П. Тичини, перетини імпресіонізму з експресіонізмом у Г. Михайличенка, експресивний реалізм вистав Леся Курбаса..., неореалізм В. Підмогильного...» [206, 11]. Таким чином, неореалізм посідає своє місце у системі модернізму 20-х років ХХ ст.

Найбільш розроблена концепція неореалізму як течії модернізму належить Т. Давидовій, яка спиралася на думки Є. Замятіна, що в свою чергу сформувались у колі тогочасних мистецьких ідей. Серед них вона називає статтю «Ті, що подолали символізм» (1916 року) Віктора Жирмунського [101], де критик назвав творчий метод акмеїстів неореалізмом, що ознаменувався виходом «з лірично зануреної в себе особистості поета-індивідуаліста у різноманітний і багатий чуттєвими враженнями зовнішній світ» [85]. Крім того, Т. Давидова цитує А. Белого, що серед літературних шкіл модернізму називає і неореалізм, а також посилається на тогочасного критика Олену Колтоновську, що вважала неореалізм «творчою комбінацією» старого прямолінійного реалізму і модернізму, завдяки якому письменники нової течії збагатили «свою мову і прийоми». До формування теорії неореалізму долучився й Разумник Іванов-Разумник, який на прикладі ранньої творчості О. Ремізова окреслив своєрідність неореалізму і його проміжне становище між реалізмом і модернізмом. Учень О. Ремізова, Є. Замятін, сформулював власне розуміння неореалізму (статті «Сучасна російська література», «Про синтетизм», «Про літературу, революцію і ентропію», «Про мову»). На його думку, неореалізм виник з поєднання протилежних течій – реалізму, що зображав «тіло життя, побуту», та символізму, що подавав узагальнені символи. Неореалісти, користуючись тим самим матеріалом, як і реалісти, застосовують його для зображення того ж боку життя, що й символісти. Він виокремив такі риси неореалізму: позірна неправдоподібність дійових осіб і подій, що розкриває справжню реальність; різкість барв, прагнення перейти від побуту до буття, філософії, показування, а не розказування, лаконізм і

імпресіоністичність образів, натяки, недомовленості, що відкривають шлях до співучасті читача; нове мовлення, символи. Особливо промовистим, на думку Т. Давидової, є заувага Є. Замятіна, що сутність неореалізму полягає не в копіюванні дійсності, а в зсуві, деформуванні, необ'єктивності зображення. Спираючись у цілому на концепцію Замятіна, дослідниця корегує її: «В неореалістичних творах, поруч з символістськими, суттєві й імпресіоністичні, примітивістські, експресіоністичні способи типізації та виражально-зображальні засоби й прийоми» [85, 6]. Але це не позначається на визначенні нею течії: «Неореалізм – постсимволістська літературна модерністська стильова течія 1910 – 1930-х рр., заснована на неореалістичному художньому методі. У цьому методі синтезовано риси реалізму і символізму за домінування останніх» [85, 6]. Т. Давидова називає неореалістів «останніми з модерністів», вважаючи, що у своїх творах вони, як і інші модерністи, поруч із земною реальністю прагли зобразити інобуттєвість. Інтерес до метафізичного, філософської проблематики зближував їх із символістами, а інтерес до земного світу – з акмеїстами: «вони міцно стояли на землі, але сумували за іншою дійсністю, з Творцем чи без нього» [85, 6]. Відповідно до останнього, Т. Давидова виокремлює дві підтечі неореалізму: релігійна (творчість О. Ремізова, М. Прішвіна, С. Сергєєва-Ценського, І. Шмельова, А. Чапигіна, В. Шишкова, М. Булгакова) та атеїстична (творчість Є. Замятіна та низка творів І. Еренбурга, В. Каверіна, В. Катаєва, А. Платонова). Відповідно, важливою особливістю неореалізму, на її думку, є актуалізація жанрових форм із релігійною функцією, таких як житіє й апокриф. Скажімо, вона вбачає у жанровій структурі неореалістичних повістей І. Шмельова, О. Ремізова композицію ікон, клейма яких зображали епізоди спокус і випробувань святого. Натомість повість Є. Замятіна, зберігаючи цю структуру, наповнюється антижитійним змістом, перетворюючись на перевернуту євангельську притчу.

Т. Давидова періодизує неореалізм на три етапи: 1900 – 1910, 1920-і, 1930-і роки. У перший період неореалізм пов'язується із неонародницьким

журналом «Завети» (Заповіти). У цей час критики помітили нові якості творчості молодих прозаїків, назвавши їх неореалістами, або новореалістами. У другій половині періоду складається концепція «органічної» чи «первісної» людини, поглиблюється розуміння місця «маленької людини» в світі, розгалужується типологія героїв. Письменники цього періоду шукають свій ґрунт у фольклорі, мистецтві Київської Русі, діалектах провінції. Цьому періоду притаманна сказово-орнаментальна манера.

У 1920-і роки оформлюється теорія неореалізму як синтетизму. Неореалісти другої хвилі представлені групою «Серапіонові брати», а також це Є. Замятін, М. Прішвін, О. Толстой, А. Платонов, М. Булгаков. У цей час характерним стає неоміфологізаторство. Оригінально комбінуючи і переосмислюючи міфологеми традиційних міфологій і «вічні» образи світової культури, письменники створюють «авторські міфи». У цей час неореалістів цікавить феномен революції і пов'язані з ним питання свободи і щастя, національної самобутності Росії, співвіднесення цивілізації та культури. Неореалізм цього часу синтезує реалістичні якості із символістськими, експресіоністичними і примітивістськими. Творчість неореалістів у цей період вирізняють установка на жанровий синтез, експеримент і гру, деформовану, суб'єктивістську образність, пошук нових, відмінних від сказово-метафоричної форм оповіді, зокрема звернення до оповіді книжного типу. 1930-і роки – завершальний етап існування неореалізму. У цей час у ньому формується нова стильова манера, прикметами якої є звернення до мотивів і образів творів класичного реалізму, формам його психологізму, прийомам відтворення історичного минулого, підкреслена простота стилю. Важливою темою у цей період стає митець та психологія творчості.

Окремо слід розглядати науковців, що спостерігають неореалізм упродовж усього ХХ ст. У програмі курсу «Історія української літератури» В.Фащенко окреслив таку художню структуру доби: «з минулого століття у наш вік перейшли, оновившись, збагатившись самобутніми барвами, два творчі методи, котрі доцільно позначити термінами «неоромантизм» і

«неореалізм». І виникли два нові – «неокласицизм» і «соціалістичний реалізм». Окрім того, у межах цих методів і між ними існували, поруч із своїми, корінними, такі стильові течії і тенденції, як імпресіонізм, експресіонізм, символізм, футуризм...» [322, 3 – 4]. Неореалізм дослідник визначає як «творчий метод, сутність якого полягає в узагальненні типового, апелює передусім не до вольових зусиль індивіда, а до його пізнавальних здатностей, до осягнення складних взаємозалежностей між соціальним середовищем і психологічно-моральними спроможностями особистості. Збагачений новим баченням світу, передусім ірраціонального, часто незбагненого й фатального, цей метод набув рис «неореалізму» (Є. Замятін) у таких українських письменників, як В. Стефаник, В. Винниченко, Б. Лепкий, В. Підмогильний, М. Куліш, Є. Плужник, Т. Осьмачка, І. Багряний, В. Барка, П. Загребельний, Г. Тютюнник, В. Дрозд, І. Драч, Р. Іванчук, Валерій Шевчук» [322, 4 – 5].

У концепції С. Тузкова неореалізм та опозиційний йому модернізм приходять на зміну реалізму ХІХ ст., що вичерпав себе. Однак, на відміну від Т. Давидової, рацію багатьох спостережень якої дослідник визнає, він пропонує розширити сферу використання терміна: «неореалізм слід розглядати в одному ряду з реалізмом і модернізмом як новий етап у російському реалізмі, що синтезував досвід реалізму ХІХ століття і модернізму (символізму, експресіонізму, імпресіонізму і т.ін.) порубіжжя ХІХ – ХХ століть [317, 13]. У спільній з І. Тузковою роботі «Неореализм: жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца ХІХ – начала ХХ века» [316] дослідник тлумачить неореалізм як напрям, що охоплював романтичну і модерністську стильові тенденції, які виникли на реалістичній основі, хоча і як «антитеза раціональній картині світу». Взаємодія реалізму з романтизмом втілилася у дві парадигми: суб'єктивно-сповідальну та суб'єктивно-об'єктивну; а наслідком взаємодії реалістичного начала з модернізмом стали імпресіоністично-натуралістична, екзистенціальна, міфологічна та сказово-орнаментальна. Таким чином було охоплено найрізноманітніші творчі



практики, але водночас термін «неореалізм» позбувся самодостатності, потребуючи уточнення.

Широкий обсяг терміну відстоює й О. Головій, щоправда, вона тлумачить неореалізм як модерну і постмодерну стильову тенденцію, що «засвідчила вияв у новітньому мистецтві реалістичного типу творчості, його здатність органічно поєднуватися /синтезуватися з модернізмом та постмодернізмом; це своєрідне «перехідне» синтезоване художнє явище, що розвивалося упродовж цілого ХХ ст.» [71, 16]. На її переконання, неореалісти – «митці з релятивістським світовідчуттям, які втратили віру у всевладдя розуму, відповідно перестали вважати себе всевідаючими деміургами, місіонерами-дидактами, шукачами панацеї від усіх суспільних негараздів» [70, 19]. Тому з їхньої творчості зникає наскрізний критицизм, нівелюється принцип детермінованості, але посилюються інтелектуалізм, психологізм, ліризм. При цьому інтенсивність проникнення новацій у реалістичну основу різна і дослідниця не бачить можливості навести чіткі пропорції між елементами реалістичної та модерністської системи, стверджуючи, що «головне в неореалізмі – домінування реалістичного типу творчості та, відповідно, реалістичних поетикально-стильових принципів і художніх засобів» [70, 19].

Відповідно, вона робить висновок про багатоплановість неореалізму як напряду, що «на кожному з етапів свого розвитку набуває специфічних поетикально-стильових рис і визначається в першу чергу світоглядно-філософськими настановами» [71, 16]. Особливістю її концепції є те, що за основний матеріал править теоретико-критичний дискурс в українському та російському літературознавстві. Однак з'ясування сутності явища через судження про нього не є найпевнішим шляхом. За її концепцією, неореалізм зароджується з усвідомлення обмеженості реалізму (концепція «вищого»/«фантастичного» реалізму Ф. Достоєвського, «ідеальний реалізм» І. Франка), збагачується, зблизившись з модернізмом у 1900 – 1920-х (розглядається на матеріалі статей В. Брюсова, Є. Замятіна, Р. Іванова-Разумніка, М. Вороного,

М. Зерова), набуває поширення і розмаїття у 1920 – 30-х, витісняється соцреалізмом у 1930 – 1940 (передусім, на матеріалі праць О. Дорошкевича), іманентно зберігається у діаспорному літературознавстві (у роботах П. Богацького і навіть Ю. Шереха, У. Самчука) та концепції «реалізму без берегів» у 1950 – 1980-их. О. Головій виокремлює два етапи неореалізму: у першій половині ХХ століття він розвивається паралельно із модернізмом, а в другій половині – із постмодернізмом, що зумовило низку відмінностей у художній системі та світоглядно-філософській основі. Зокрема, дослідниця говорить про витіснення філософії життя екзистенціалізмом, що впливає на концепцію героя та проблематику творів [69]. Таким чином, в осмисленні О. Головій, неореалізм також охоплює усі найрізноманітніші вияви реалістичного типу творчості у ХХ ст. (поруч дивовижним чином опиняються Є. Замятін і У. Самчук). Частково це зумовлено специфікою обраного матеріалу: усі мовці від Ф. Достоевського й І. Франка й до сучасних дослідників говорили про потребу відходу від позитивізму, що віджив своє, розширення засобів психологічного аналізу, посилення суб'єктивності, при загальному збереженні реалістичного типу творчості. Однак при більш-менш однакових вимогах кінцевий результат бачився (і втілювався) суттєво відмінним. І той факт, що реалістичні явища ХХ століття мають різну епістемологію і техніку, ставить питання про спільність їхньої природи. Та й для суто практичного вжитку структура «реалізм (як тип творчості) – неореалізм (як його вияв у ХХ ст.) – конкретні явища» є не надто зручною.

У цьому контексті варто також згадати роботу Поліни Водяної [49], що, спираючись на дослідження італійського неореалізму 1960 – 1980-х років, узалежнює від нього українську прозу середини ХХ ст. Якщо полишити ідеологічні стереотипи, перенесені з радянських видань, можна зробити висновок, що осердям цього неореалізму є лірична документальність. Герой неореалізму, у цій концепції, «проста людина, змальована з нових позицій: не з поблажливою жалістю до її гіркої долі, а з почуттям гордості за її сили й можливості» [50, 17]. На думку П. Водяної, з неореалістичною стильовою

тенденцією пов'язані найзначніші здобутки письменників-шістдесятників (В. Шевчука, Є. Гуцала).

Також слід зазначити роботу Марії Васишин, яка, досліджуючи сербську літературу 60 – 70-х років ХХ ст., відмовляється від назви «література дійсності», яку мають опрацьовані нею тексти в оригінальній культурі, на користь неореалізму, і зокрема, посилаючись на спорідненість пошуків сербських митців із італійськими неореалістами. Хоча стверджує об'єкт дослідження як «результат розвитку на національному ґрунті реалістичної європейської прозової традиції, як один із літературних варіантів реалізму» [43, 13]. Зазначаючи складність виведення чітких естетичних засад, дослідниця виокремлює такі характеристики явища: увага до конкретної реальності, документалізм та достовірність, посилення ваги у художньому світі суспільної периферії, брудного й неестетичного, трагічне бачення світу, нарративні експерименти.

Варто звернути увагу, що хоч ці дві роботи посилаються на те саме джерело досліджуваних явищ, якості цих явищ виглядають цілком відмінними. Видається, спроба узалежнювати розвиток національних літератур від явищ у неспорідненій чужомовній літературі, що не стали домінуючими у світовій, не є особливо вдалою.

Таким чином, сутність неореалізму в сучасному науковому дискурсі прямо залежить від матеріалу дослідження, а також від того, як науковець відповідає на питання: «Чи є неореалізм методом, напрямом чи течією? А відтак якою є природа неореалізму?». І похідні від них: «Хто є представником неореалізму в українській літературі? Які часові рамки неореалізму?» Варіативність контамінації відповідей на ці питання творить сучасну гетерогенність наукового дискурсу неореалізму, систематизувати який можливо було б лише за допомогою фасетної класифікації, за якої множина об'єктів може незалежно поділятися на класифікаційні угруповання за певною ознакою, а кожен об'єкт одночасно входить у різні групи.

Визначення неореалізму як методу, напрямку чи течії є доволі дискусійним питанням. Нагадаємо, що методом його називають В. Фащенко, Л. Рева, А. та Р. Козлови; напрямом П. Богацький, Л. Рева (sic!), С. та І. Тузкови; течією (реалізму) В. Келдиш, У. Абишева; (модернізму) В. Пахаренко, Р. Мовчан, Т. Давидова; стильовою тенденцією О. Головій. Нині поняття «метод» як гносеологічна й аксіологічна категорія сходиться зі сторінок літературознавчих досліджень з огляду на те, що мистецтво не можна розглядати лише в сфері людського раціо. Тому воно все частіше поступається поняттю «тип творчості» [детал. див.: 304] (реалістичний, романтичний, класицистичний тощо). Тип творчості – певний спосіб художнього мислення, що існує тривалий час, актуалізуючись у певні епохи розвитку літератури заради адекватнішої (ніж інші типи) реалізації актуальних мистецьких завдань. Без сумніву, неореалізм є однією з реалізацій реалістичного типу творчості, однак чи втілюється він у окремий напрям, чи є течією? «Літературознавчий словник-довідник» визначає такі найважливіші чинники формування напрямку: 1. Світоглядний фундамент, який породжує певну концепцію дійсності, певний спосіб її пізнання. 2. Поетика як система більш-менш нормативних правил, котрі виростили на філософському ґрунті. 3. Спільність мотивів, тем, ідей, образів, сюжетних схем, що переважають у певному напрямі. 4. Сукупність художніх засобів, регульованих поетикою [180, 419]. Тоді як течія – вужча спорідненість творчих принципів. Таким чином, неореалізм як напрям мусив би мати спільний світоглядний фундамент, що формував би однотипні параметри творення художнього світу; спільні особливості форми та змісту. Однак ті роботи, що трактують неореалізм як напрям, демонструють надто різні твори, що виражають різний ідеологічний зміст і різні художні структури, що не мають певного естетичного еквіваленту (поза властивостями реалістичного типу творчості). Спроби поставити в один ряд В. Винниченка, А. Крушельницького, В. Підмогильного, І. Сенченка, У. Самчука, І. Чендея, Г. Тютюнника,

В. Шевчука<sup>2</sup> видаються відверто силуваними і нагадують завдання «Викресліть зайве», однак, щоб його виконати, необхідно мати певну естетичну матрицю, інакше коректніше говорити, як це робить О. Головій, про стильову тенденцію прояву у новітньому мистецтві реалістичного типу творчості. Все ж видається, що цю стильову тенденцію можна і варто розщепити на окремі художні явища. Для цього слід визначитися із відповіддю на питання: чи продовжує неореалізм розвиток реалізму чи є частиною модерністського дискурсу. Течією реалізму неореалізм вважають Д. Наливайко, Н. Крутікова<sup>3</sup>, В. Мельник, Л. Пономаренко, а течією модернізму В. Пахаренко, Р. Мовчан. Попри переважання прихильників теорії «нового реалізму», все ж варто піддати сумніву їхню слушність. Назва «неореалізм» передбачає певне відродження чи актуалізацію реалізму, однак важко уявити собі розвиток напряду, який після апогею переходив би до відродження. Між цими етапами очевидно мусить бути якийсь занепад або ж неореалізм сам мусить бути явищем занепаду реалізму, однак цьому суперечать усі дослідження, що показують його як естетично актуальніший, здатний адекватніше відбивати зміни.

Намагання продовжити життя реалізму ХІХ ст. у ХХ робить його унікальною – безсмертною – художньою системою. Але, як слушно писав Д. Затонський, «... ті три кити, на яких трималася загальна теорія реалізму ХІХ ст. [типологізація, соціальний аналіз, життєподібність. – С.Ж.], зникли: зараз узагалі не існує літератури, яка б силкувалася щось типізувати, вести соціальний аналіз чи видавати себе за щось життєподібне. Але бажання завжди випереджує можливості, тому згаданих вище письменників усе-таки нарекли «реалістами... ХХ-го століття». Цей крок реалізм, як не дивно, не обезсмертив, навіть не додав йому років життя, а навпаки, його ніби скасував, бо що ж це тоді за «творчий метод», якщо він здатен зберегти назву, втрачаючи при цьому всі свої родові ознаки?» [107, 16]. Однак, видається, що

<sup>2</sup> Усі вони фігурують у роботах дослідників неореалізму.

<sup>3</sup> Ці дослідники ведуть мову загалом про реалізм ХХ ст.

назва течії, що виникла за аналогією до «неоромантизму», «неокласицизму», «необароко», апелювала не до реалізму XIX ст., естетика якого на початку XX ст. була нівельована, а до загальної позачасової властивості чи типу художньої творчості. На подвійність тлумачення терміну «реалізм» звертає увагу Д. Наливайко [215], посилаючись на праці Е. Курціуса, Е. Ауербаха, А. Гаузера, Г. Лівайна та Р. Веллека. Відповідно він формулює поняття реаліста «в його естетико-художньому значенні: це митець, орієнтований не на умоглядні ідеали й моделі, а на емпіричну дійсність, з якою він співвідносить свої ідеї та образи» [215, 258] та епістемологічний принцип, з якого виходять різні течії і варіанти реалізму: «світ являє собою субстанційну реальність із властивими їй іманентними законами й відносинами, в систему котрих включена людина, і ця реальність піддається як науковому, так і художньому пізнанню» [215, 265]. Письменник-реаліст завжди спирається на науку, висуваючи на перший план пізнавальну функцію, а аналітичність є конструктивним складником рівня поетики реалістичної творчості.

Зрозуміло, що цих абстрактних міркувань недостатньо, щоб визначитися із сутністю неореалізму. Необхідно виявити ядро естетичної системи і порівняти із головними засадами реалізму та модернізму. Оскільки ці напрями суміжні (послідовні), слушно звернути увагу на чинники, що спричинили зміни. Основні теорії розвитку літературного процесу можна звести до двох груп: контекстуальні та іманентні. На переконання прихильників контекстуальних теорій, художня система напряму чи епохи визначається світоглядом особистості. Відповідно, світогляд митця XIX ст. визначав емпіричний позитивізм, за яким істинне знання про світ складають наукові відомості, очищені від гуманітарних (філософських) інтерпретацій. На підставі цього гносеологічного принципу, Д. Наливайко визначає реалізм XIX ст. як «художню систему, корелятивну тим глибинним «сцієнтичним» зрушенням і процесам, що відбулися в культурі XIX ст. на епістемологічному рівні; для цієї художньої системи атрибутивним є ставлення до дійсності як до предмета спостереження, вивчення та достовірного відтворення. Твір у цій

системі мислиться і здійснюється також як художнє дослідження життєвих феноменів, що є настановою, якої не знайти ні в класицистичній, ні в романтичній, ні в інших художніх системах» [215, 261]. Звідси – деміургічна позиція письменника-реаліста, гносеологічний оптимізм і віра в необмежені можливості пізнання і вираження, що становлять основу і пафос реалістичної літератури XIX ст. Відтак, Д. Наливайко формулює і художні структури та стилі реалістичного письма: об'єктивізований об'ємний часопростір зі своїми планами, глибиною, мізансценами та ритмом їх змін, «автономність» персонажів щодо автора, що формують ілюзію об'єктивованої дійсності, що функціонує за іманентними законами і сама себе розгортає, відтак показ стає провідним засобом нарації [215, 272].

Низка наукових відкриттів кін. XIX ст. – поч. XX (розщеплення атома, теорія відносності, популяризація геометрії Лобачевського тощо) спричинилися до знецінення позитивізму (адже знані з античності істини виявилися ілюзорними). Водночас технічний прогрес викликав масове виробництво, що разом спонукало людину перевести свою увагу із непізнаваного зовнішнього світу на внутрішній. Також до факторів зміни світогляду зараховують нові соціальні рухи (оформлення націй, соціалізм та фемінізм), що, зорієнтовані на інтелігенцію, вплинули на формування нової системи цінностей. І досі найпривабливіший для дослідників аспект – нові філософські ідеї. З-поміж них найбільший вплив на модернізм справили думки Зигмунда Фройда, Фрідріха Ніцше, Артура Шопенгауера. Ідеї австрійського психоаналітика змінили розуміння психології, людська свідомість перестала розумітися як чиста дошка, на якій пише досвід. А. Шопенгауер ствердив безглуздість соціальних перетворень, з огляду на те, що жорстокість життя – його сутнісна якість. Ф. Ніцше переоцінив християнську мораль, що багато століть була непорушною, і замість кволого покірного праведника висунув сильного, спраглого життя іммораліста. Філософські ідеї Фройда, Ніцше, Шопенгауера, а також Анрі Бергсона, Серена Кєркегора та інших сформували низку течій, що вибірково сприймали їх,

поєднували, утворюючи нові художні світи. Ці теорії значно послабили важливий для реалізму детермінізм, передусім економічний і суспільний, лишивши в сильній позиції біологічний, однак з часом і він перестає домінувати. Варто зазначити, що і саме наукове пізнання, до якого апелював реалізм, змінює підхід до дослідження світу. Якщо у XIX столітті панував мерологічний, що передбачає пізнання комплексного об'єкта через його складові, то у XX ст. активізується голістичний, що осмислював явища як процеси, а не стани, динамічні групи, а не ізольовані елементи, підтверджуючи слова Арістотеля: «Ціле – більше, ніж сума його частин».

Прихильники теорії іманентних змін вбачають розвиток літературного процесу в автоматизації і поновленні прийомів (Ю. Тинянов). Механізм цього процесу, видається, можна розкрити спираючись на погляди Д. Чижевського та Ю. Шевельова, якщо погодитися із системністю мистецьких рухів та змін. Д. Чижевський виходив з того, що історія літератури є історією стилів, тобто «історією зміни певних для кожної доби характеристичних систем мистецьких ідеалів, мистецьких смаків та характеристичних рис мистецької творчості» [353, 6]. Цей процес є не хаотичним і випадковим, а спрямованим і хвилеподібним, «коливаючись межі двома різними типами, що протистоять один одному» [353, 13]. Отже, коливання здійснюються між такими опозиціями, як метонімічний/метафоричний, простий/ускладнений, неігровий/ігровий тощо. Труднощі роботи з теорією культурних хвиль визначив сам автор: ідеться про неможливість говорити про межі епохи та перехідні явища. Вирішення цих питань Д. Чижевський покладав на подальші дослідження історичних фактів. Натомість у пізніших теоріях ці труднощі ще загострилися, оскільки ступінь узагальнення суттєво зріс.

Скажімо, Д. Ліхачов [178] поділив усі стилі на первинні і вторинні, що змінюють один одного. Первинний стиль виникає під дією нових соціальних умов, тому він простий і ясний, «ідеологічний» і активний. Натомість вторинний стиль меншою мірою пов'язаний із соціальними чинниками і більшою – з саморозвитком, самоускладненням, а тому він певною мірою



самостійний щодо ідеології. Ідеї Д. Ліхачова розвиває І. Смирнов [278], який вважав головною відмінністю між цими стилями те, «що усі «вторинні» художні системи (стилі) ототожнюють фактичну реальність з семантичним універсумом, тобто надають їй рис тексту, поділяють її на план вираження і план змісту, на сферу, яку спостерігають і яку осмислюють; натомість усі «первинні» художні системи, навпаки, розуміють світ смислів як продовження фактичної дійсності, зливають зображення з зображуваним, надають знакам референціальний статус» [278, 22]. І. Смирнов оперує такими художніми системами як романеск, ренесанс, класицизм, реалізм і постсимволізм (первинні) та готика, бароко, романтизм, символізм (вторинні). На перший погляд, неореалізм у цій системі слід шукати у сфері «постсимволізму», однак аналіз текстів виявляє суттєве проникнення у художню систему неореалізму якостей вторинних стилів, про що буде мова далі. Проте теорія І. Смирнова не містить пропозицій щодо аналізу межових, зрощених систем, окрім їх констатації.

Все ж описані труднощі не видаються неподоланими, якщо поєднати теорію культурних хвиль із роздумами Ю. Шевельова про традицію і новаторство. Якщо вдатися до образного мислення, таке поєднання уможливить уявлення площинної синусоїди Д. Чижевського у просторових вимірах. Отже, на думку Ю. Шевельова, «історія літератури складається з безперервних хвиль новаторства, що набігають на старе і його змивають... Змивають, вбираючи його в себе» [355, 356]. Таким чином, на кожному етапі літературного процесу одночасно присутні і традиціоналісти, і новатори («не або – або, а і – і. Традиція і модернізм» [355, 356]). Виокремлені дві причини новаторства (бажання ускладнення і бажання реалізму – тобто адекватнішого відбиття дійсності) видаються універсальними чинниками взаємодії мистецьких явищ – прагнення іншості та пошук ефективніших виражальних засобів. Останнє впливає і на розв'язання опозиції переконань Д. Чижевського та В. Державина, тобто питання, наскільки міцний зв'язок стилю (у загальноестетичному значенні) із історичним часом, адже розширення

можливостей бачення й осмислення світу щораз штовхає письменників до вироблення нових виражальних засобів.

Якщо вдатися до метафори Ю. Гинянова, який пояснював стильову еволюцію як боротьбу поколінь, то еволюція стилів (точніше той фрагмент, що нас цікавить) має виглядати так: реалісти XIX століття – ранні модерністи – неореалісти. Тобто неореалізм стає реакцією на ранній модернізм (як свідчать праці російських дослідників, у цій літературі йдеться передусім про символізм), який продовжує розвиватися далі, тоді як неореалізм існує водночас. Цю теоретичну модель спробуємо перевірити практикою, шукаючи матеріал дослідження у період 1920-х років XX ст.

## 1.2. Український варіант неореалізму

**1.2.1. Ланчани і модернізм.** Як ствердив Д. Перкінс, «вивчення і порівняння текстів майже ніколи не буває *єдиною* основою певної виокремлюваної категорії», оскільки «тексти мають нескінченну кількість аспектів, вони можуть бути пов'язані з нескінченною кількістю інших текстів, з якими вони мають один або більше спільних аспектів, хоча в усіх інших відношеннях ці таким чином пов'язані тексти можуть бути абсолютно несхожими» [235, 64]. Тому суб'єктивний вибір матеріалу, як це пропонує Л. Рева у своїй монографії, є дуже вразливим. Значно ефективнішим є поєднання критерію подібності (спорідненості) художніх якостей із критерієм екстратекстуальним: близькість, стверджувана самими авторами та їхніми сучасниками. У своєму дослідженні Д. Перкінс доходить висновку: «Коли та чи та класифікація відповідає цим критеріям – вважати групою тих, хто сам себе вважав групою, хто як група мав вплив на історію і створив те, що видається нам справжнім цілісним корпусом творів, – тоді це повною мірою дієва літературна класифікація» [235, 96]. Відповідно до цих критеріїв і варто шукати матеріал для подальшого дослідження неореалізму, звісно, у літературному процесі присутні й інші представники цієї течії, а також окремі

твори, зорієнтовані на цю художню систему, однак їхня належність до неореалізму буде мірятися відповідно до «контрольної групи».

В історії українського модернізму, а, як вже йшлося, у цей час слід шукати неореалізм, присутня група митців, що пов'язували свою творчість із реалістичним типом, але в той же час неодноразово ставали об'єктом дослідження у модерністському контексті. Цікаво, що авторитетні науковці – автори «Літературознавчого словника-довідника» – інтуїтивно назвали їхні твори зразками неореалізму ще 1997 року. Тому видається закономірним звернути увагу саме на це письменницьке об'єднання – літературну групу «Ланка».

Попри те, що в літературознавстві не бракує досліджень про Валерія Підмогильного, Григорія Косинку, Бориса Антоненка-Давидовича, Євгена Плужника, Тодося Осьмачку, (хоч і значно менше їх про Марію Галич), спроби розглянути цих письменників як творче об'єднання є досить рідкісними [Марії Белєєнко [35], Вікторії Дмитренко [94], Ольги Вернік [45]], а питання про неореалізм як платформу об'єднання посутньо не порушувалося (В. Дмитренко говорить про «полістилізм», а Р. Мовчан частіше об'єднує ланчан словом «попутники»).

В історії української літератури стосовно «Ланки»-МАРС не існує однозначної думки. Річ у тім, що ця організація не мала власного друкованого органу і не турбувалася публікацією маніфестів, резолюцій чи відозв. Тому нині дослідники переважно спираються на матеріали мемуарного характеру (Б. Антоненка-Давидовича, Т. Осьмачки, М. Галич, Ю. Смолича, Г. Костюка, Ю. Лавріненка, Л. Коваленко, Т. Мороз-Стрілець, Г. Коваленко-Плужник ), що не позбавлені суб'єктивності<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Спогади Т. Осьмачки «Мої товариші» містять так багато «неточностей», що мимоволі вкрадається сумнів щодо цілого тексту, а це унеможливорює оперування ним як джерелом для наукових узагальнень. Б. Антоненко-Давидович не лишив цілісних спогадів про «Ланку» (хоч і мав намір це зробити у другій книзі мемуарів «Що коштує чорний хліб»), вони розсіпані у різних текстах, до того ж суперечливі у датах. Мемуари Ю. Смолича, відтворюючи суспільну атмосферу тих часів, передають і ті викривлені оцінки, що супроводжували київську організацію, применшуючи її значення. Крім того, інші спогади, записані після 1956 року, часто грішать «реабілітаційним

Видається, першим, хто зацікавився «Ланкою», був Василь Півторадні, який мав можливість отримати відомості від Б. Антоненка-Давидовича. Згодом інформацію про «Ланку» містили дослідження Володимира Мельника про життя і творчість В. Підмогильного [201; 202], вступна стаття Леоніда Череватенка до збірки Є.Плужника «Поезії» [351]. 2004 року Олена Воронцова захистила кандидатську дисертацію «Особливості творчості Марії Галич у контексті літературної організації «Ланка» – МАРС» [53], у якій зроблено перше узагальнення розрізнених фактів, а 2009 побачила світ монографія «Літературний дискурс «Ланки»-МАРСу першої третини ХХ століття» В. Дмитренко [94], у якій авторка систематизувала багатий матеріал щодо історії об'єднання, естетичних уподобань, участі у літературній дискусії 1925 – 1928 років, однак наполягає на полістильових пошуках угруповання. Тому існує необхідність переглянути історію й оцінку цього об'єднання під кутом зору розвитку неореалізму. Крім того, від часу виходу попередніх досліджень з'явилися публікації листів В. Підмогильного до Є. Плужника (оприлюднив Л. Череватенко) [242] та добірка листів Г. Косинки до В. Винниченка (передрук Сергієм Гальченком закордонної публікації Григорія Костюка) [176], що увиразнюють попередній матеріал.

Однак спершу розглянемо історичні відомості. Отже, влітку 1924 року «Ланка» виокремилася з багатоликого «Аспису», що об'єднував київських письменників під керівництвом М. Зерова. Важливо принагідно нагадати, що сам «Аспис» згуртувався 1923 року як відповідь на тиск пролетарських письменників «Гарту», що приїхали з Харкова підкорити «буржуазний» Київ. Саме ця апріорна «контрреволюційність» колишньої столиці певною мірою визначила упередження стосовно «Ланки» [детал. див. : 280] та МАРСу аж до читання назви останньої навпаки. Мемуаристи називають різні причини виходу «Ланки» з «Аспису», що варіюються від світоглядних до ледь не побутових, особистісних. Однак найпереконливішою видається версія

---

синдромом»: намагаючись будь-якою ціною обілити героя спогадів, його підносять за рахунок приниження колег по перу, викривлюючи їхню роль у літературному процесі.

Б. Антоненка-Давидовича, що говорить про «бунт молодих» і пошук нового стилю в літературі («це, передусім, був бунт молодих проти віджилих традицій, звичаїв; смаків старих» [11, 452]). Склад організації тривалий час варіювався у довідковій літературі, однак О. Воронцова і В. Дмитренко усталили його: Б. Антоненко-Давидович, Г. Косинка, В. Підмогильний, Т. Осьмачка, М. Галич та Є. Плужник. Щоправда, В. Дмитренко дещо плутає час приходу Є. Плужника, посилаючись на спогади Б. Антоненка-Давидовича, який називає літо 1925 року, але це помилка пам'яті чи друкарні, адже у повідомленні журналу «Життя й революція» (№1, 1925) Є. Плужник названий серед учасників. Складнішим є питання участі Б. Тенети, якого неодноразово називає серед ланчан Б. Антоненко-Давидович (листи, спогади) та Тамара Мороз-Стрілець. О. Воронцова та В. Дмитренко, спираючись на біографічні відомості про Б. Тенету, який навчався у Катеринославі і переїхав до Києва восени 1926 року, вважають, що він не міг входити до «Ланки», яка в листопаді 1926 року реорганізувалася. І хоч Б. Тенета міг мати організаційний зв'язок з «Ланкою» незалежно від місця свого проживання, аналіз його прози виявляє дещо іншу естетику. Але, очевидно, з усіх новоприбулих він імпував ланчанам найбільше.

Лідером «Ланки» зазвичай називають В. Підмогильного: «Перед тут вів Валеріан Підмогильний, організатор і душа «Ланки», який і дав цій групі її ім'я, що об'єднувало нас, таких різних своїм творчим обличчям, у одне здружене товариство» [8, 159]. Лідером організації його називає і Ю. Смолич, і Т. Осьмачка, хоча нинішні дослідники Л. Череватенко, Л. Бойко відводять важливу роль Б. Антоненку-Давидовичу<sup>5</sup>.

Назва організації мотивувалась тим, що ланчани прагли своєю творчістю «заповнити зяючу прогалину, що утворилася в українській літературі після великих катаклізмів, і всім разом стати ланкою в розірваному ретязі» [8, 159].

<sup>5</sup> У спогадах Л. Коваленко є таке свідчення: «Відчувалось приховане змагання за провідництво між Антоненком-Давидовичем і Підмогильним, у якому зрештою переміг Підмогильний, але це не було якесь велике змагання, що захоплювало б цілком обох їх чи когось із групи» [141, 15].

Водночас у спогадах М. Галич згадується і ще один смисл назви: «Але найбільше цікавило Підмогильного, та і нас усіх, міжнародне об'єднання прогресивних письменників, діячів культури «Кларте»... Підмогильний передплачував журнал, що видавала та асоціація... Звичайно, Підмогильний хотів би, щоб там видрукувано було щось і з української радянської літератури, щоб у той ланцюг всесвітньої культури включити й українську ланку» [59].

У інформації, що з'явилась у першому числі журналу «Життя й революція» за підписом В. П. [очевидно, В. Підмогильний. – С.Ж.], йдеться про завдання, яке ставили перед собою ланчани: «Письменство повинно правдиво відбити в художніх формах добу, як вона синтезується в творчій уяві письменника» [103, 103], а також власне мету організації – товариське співробітництво, взаємодопомога, захист авторських прав. Формами діяльності визначалися студійна робота, відстеження розвитку літератури радянських республік і літератури світової, переклад українською мовою найкращих зразків світової літератури, «участь у поточній пресі УРСР, влаштування прилюдних вечірок, диспутів». Попри те, що О. Дорошкевич, висвітлюючи роль організації у «Підручнику історії української літератури» та в статті «Літературний рух на Україні в 1924 р.» твердить, що «Ланка» як організація жодної роботи не виявляла, інформація в журналі «Життя й революція» подає такий звіт: «В 1924 році асоціація брала участь у поточній праці УСРР [...] і здала збірник творів усіх своїх членів [...], влаштувала 3 вечірки» [103, 104]. Б. Антоненко-Давидович згадує літературні вечірки в залі Всенародної бібліотеки Української академії наук, постійні читання та обговорення нових творів учасників. А Т. Осьмачка у спогадах пише, що «загальні збори «Ланки» завжди відбувалися конче один раз на неділю. А підставами для зборів поза визначеними межами були: написання твору нового яким-небудь членом організації, політична подія, що могла впливати на життя України, культурне явище у духовнім житті, яке могло зацікавити чи пресу однієї якоїсь нації, чи пресу всіх націй. Так, коли умер Анатоль Франс,

то ми збиралися і читали про нього доповідь і посилали своє співчуття Французькій Академії» [224, 104 – 105]. Крім того, загальновідомою є участь «Ланки» у літературній дискусії 1925 – 26 років.

Утім, вже 7 листопада 1926 року «Ланка» реорганізувалася (а за формулюванням О. Дорошкевича, «влилась») в МАРС (Майстерню революційного слова). Щоправда, в оголошенні, розміщеному в поточних новинах часопису «Життя й революція», йдеться про нову літературну організацію, метою якої є об'єднати революційних письменників і критиків Києва, а завданням – боротьба з графоманством і зарозумілістю в літературі. Покладаючи в основу своєї мистецької праці «засади комуністичної партії», МАРС надавав своїм членам права користатися різними літературно-художніми засобами. В оголошенні подано і членів організації: Борис Антоненко-Давидович, Гордій Брасюк, Марія Галич, Яків Качура, Григорій Косинка, Валеріян Підмогильний, Євген Плужник, Борис Тенета, Дмитро Фальківський, Володимир Ярошенко. Пізніше до складу організації долучились Дмитро Тась та Іван Багрянний, однак приписаний критикою Михайло Івченко, як твердить Б. Антоненко-Давидович, ніколи до МАРСу не належав. Що ж до Т. Осьмачки, якого у переліку не згадано, то деякі дослідники схиляються до думки про його вихід [94] з організації, хоча Б. Антоненко-Давидович зараховує до МАРСу і його. У листі до В. Півторадні Б. Антоненко-Давидович зазначив, що «реорганізація «Ланки» не дала нічого позитивного, а лиш стерла її окремішність і певну літературну оригінальність» [21]. 1927 року письменники МАРСу серед інших супроводжують на Чернечу гору румунського письменника Панаїта Істраті. Однак під зовнішнім тиском вже 1928 р. МАРС розпадається, та його осердя – ланчан – і надалі поєднують не лише дружні стосунки, але й спільні погляди на літературу. Від 1934 року учасники організації, за винятком М. Галич і з певними застереженнями Т. Осьмачки (а з МАРСу – Я. Качури), були репресовані і тривалий час замовчувані. Причину реформації «Ланки» в МАРС можна вбачати у тексті, поданому одразу після оголошення про

заснування МАРСу: «Після літературної дискусії, що точилася на Україні 1925 – 26 року та спричинилася до розпаду деяких літорганізацій («Гарт»), почався період нової організації літературних сил» [103, 111]. В.Дмитренко наводить низку фрагментів спогадів Т. Осьмачки, М. Галич та Б. Антоненка-Давидовича, що так чи інакше говорять про зовнішній тиск. Можна також згадати про політизацію життя, про що свідчить продемонстрована Яриною Цимбал «кадрова політика» ВАПЛіте (зарахування до організації першочергово письменників із партквитком) [346], і цим пояснити потребу розширення (серед нових учасників також з'явилися партійні Д. Фальківський, Б. Тенета).

В. Бер (Віктор Петров) пише про цю літорганізацію так: «Ланка-Марс для Києва була тим, чим для Харкова була Вапліте-Пролітфронт: чільною організацією, що об'єднувала переважну більшість письменників цього міста» [32, 45], зазначаючи, що своєю мистецькою вагою вона не поступалася ВАПЛіте. І. Багрянний у автобіографії твердить, що МАРС сприймалася як Київська філія ВАПЛіте, І. Кошелівець наполягає на мистецькій окремішності київської організації. У листі до Контрольної Ради ВАПЛіте М. Бажан називає МАРС «прихильною до Академії організацією» [89, 176], однак стосовно групи ланчан це твердження потребує додаткової уваги. Для цього варто накреслити фрагмент літературної структури тогочасної доби, як це пропонує робити Юрій Лотман [182], що увиразнить погляди письменників на власне місце у літературному процесі. Нагадаємо, що цю структуру становить висока і масова література, остання при цьому визначає ставлення того чи іншого колективу до певної групи текстів, при цьому, хоч висока література й не визнає масову, вони складають у певному сенсі єдине ціле, і кожен «високий» поет має своєрідного двійника у «масовій». Таким чином, можна накреслити такі опозиції: В. Підмогильний – Микола Хвильовий, Є. Плужник і Т. Осьмачка – В. Сосюра, Б. Антоненко-Давидович – Остап Вишня. Якщо стосунки першої пари вже звично характеризувати як опонентські [Див.: 281], то інші потребують уточнення. «Масовість» В. Сосюри засвідчують і гасла



«Молоді поети, ососюртеся!», і спогади Б. Антоненка-Давидовича: «...Він ходив по київських вулицях, оточений гуртом початківців та своїх шанувальників, слухав кустарні спроби численних безіменних поетів, що перли на Парнас, читав тут же свої вірші, швидко зближаючись з незнайомими досі людьми й стаючи для них просто «Володею» [12, 182]. У описі прозаїка В. Сосюра, як ніхто інший, відповідає Лотмановому визначенню «двійника»: «Це фігура висока і анекдотична одночасно. Поет і п'яниця,... він своєю творчістю, як і своєю поведінкою, і стверджував, і пародіював норми високої поезії» [182, 385]. Що ж до опозиції в «Ланці», то відомою є приказка Є. Плужника щодо віршів початківців: «Дрянъ, конечно, стишки, но всё же лучше, чем у Сосюры», а у творчості Т. Осьмачки є гротескне оповідання «Психічна розрядка», яке виказує, що своїм антиподом автор теж бачив саме «неповторного Володю».

Третя опозиція засвідчена рецензією Б. Антоненка-Давидовича на твори Остапа Вишні [19, 411 – 421]: констатуючи широку популярність гумориста, рецензент пов'язує її із закоріненістю у сільську тематику, однак закидає Остапові Вишні зведення її до примітивності, перенесенні цієї примітивності і в фейлетони іншої тематики, формуючи власне літературне обличчя й ціле явище «Вишніянство», що перетворюють «Вишневі усмішки» на «Вишневі гримаси» і культивують читача низького культурного рівня. Тому рецензент пов'язує творчість Остапа Вишні з традиціями малоросійства і закликає звільнитися від них.

Досить несподіваний висновок, що письменники «Ланки» свої уявлення про масову літературу пов'язували саме з письменниками найпотужнішого й естетично найзначимішого об'єднання того часу, можна коментувати, посилаючись на своєрідність доби. Адже саме в цей час і відбувалося розшарування української літератури, а цей процес, як стверджують дослідники, неминуче супроводжується кардинальними змінами у самоусвідомленні письменників, в уявленнях про функції літератури й значення її для суспільства, що виливається у боротьбу між літорганізаціями –

оголошенні певних словесних зразків і практик масовими, розважальними на противагу серйозній літературі [291, 48]. Таке ставлення до ВАПЛіте парадоксально виявляє і певну спорідненість мистецьких шукань, адже інакше ці процеси розподібнення взагалі б не відбувалися. Так контакти ланчан із футуристами були спорадичними, і найзначимішим епізодом стала критика представників «Нової генерації» Б. Антоненка-Давидовича і Т. Осьмачки (1928 – 1930 рр.). Однак реакція ланчан була млявою, опоненти не були для ланчан авторитетами. Натомість покликання до ваплітян і неокласиків присутні не лише у публіцистичних виступах, але й на сторінках творів: ланчани обирають за епіграфи рядки з Майка Йогансена, Юрія Яновського, Василя Еллана, згадують вірші Володимира Сосюри, Максима Рильського, стверджуючи таким чином свою зорієнтованість на сучасність.

**1.2.2. На шляху до естетики неореалізму.** Можна стверджувати, що на ідейно-тематичному рівні між «Ланкою» та ВАПЛіте прослідковується певна спорідненість (яку опосередковано зазначають Лідія Кавун [116], Раїса Мовчан [207]), але на рівні форми ці об'єднання постають антиподами. Тим цікавішим є факт, що частина письменників «Ланки» починали у лірико-психологічній, часто орнаментальній манері, яку культивували лідери ВАПЛіте. Ця манера стала ознакою модернізму ще на межі віків. Її роль у літературному процесі розкрила Н. Шумило, зокрема, ствердивши: «руйнуючи стару жанрову систему, «ліричний експеримент» молодих, з одного боку, дав пошуковість, що відмежовувалася від побутовізму, а з другого – модерні зразки фрагментарної прози» [364, 21]. Однак плідна на межі віків лірико-психологічна течія спричинила кризовий стан у літературі 1920-х років [369].

Очевидно, цю кризу гостро відчули і майбутні прозаїки «Ланки», бо ж за якийсь час їхня оцінка власної творчості різко змінюється. У нарисі «Тонни і грам» Б. Антоненко-Давидович так описує добу: «Це був час, коли вважалося, що і в літературі мають відбутись кардинальні зміни – з ламанням

старих канонів і шуканням нових форм... Що далі від класичної простоти й ясності і що більше словесної еквілібристики й крутиголовок смислової зарозумілості – тим краще, тим ближче до загадкових обривів пролетарської літератури прийдешнього...

У цьому первозданному хаосі ораторія витискала з поезії лірику, а коротка новела, етюд і шкіц намагалися монополізувати прозу.

Не пас задніх і я, помацки вибиваючись на власну стежку в пошуках «нового» стилю... Ця витієвата пишномовність із загадковими образами, які часто-густо скидались на ребуси й шаради, здавалась мені й багатьом іншим тим новим словом, що відповідає вимогам революційної епохи. Треба було недовго часу, щоб мені самому стало ясно: не на новий стиль я втрапив, а лиш безпорадно борсався в чужих впливах, незугарно модернізуючи їх» [20, 173 – 174]. У листі Г. Косинки до В. Винниченка не менш прикра характеристика свого раннього стилю: «Коли людина рве речення, ставить де треба й де не треба крапки, – думка її є справді подібна до отієї «дикої птиці, що настовбурчена по клітці гасає». Моя мисль горіла, образи товпилися, кричали фарбою, а я безсилий був передати їх, бо логіка моя німа була» [176, 126]. Критик Ф. Якубовський, що звернув увагу на зміни в стилі письменника, вітав їх: «Отже, сказавши не одно слово «за упокой» тих шляхів, того стилю, що його перейшов Косинка, ми закінчуємо «за здоров'є» тої нової стежки, на яку він стає» [370, 320]. У нарисі Т. Мороз-Стрілець читаємо: «Перша збірка творів Косинки під назвою «На золотих богів» вийшла 1922 року... Основні твори – «Політика», «Анкета», «Мати», «За ворітьми», «Товариш Гавриш», «Серце», «Змовини», «Гармонія», «Перевесла» – Косинка написав у період з 1924 по 1934 рік» [212, 570]. Якщо взяти до уваги, що до 1924 року було написано понад 20 творів, то впадає в око виразна перевага, яку надає Т. Мороз-Стрілець творам останнього десятиліття життя письменника.

Динаміку у творчості М. Галич зазначила Докія Гуменна у рецензії на першу збірку письменниці, продемонструвавши шлях авторки від творів з імпресіоністичною символікою, «що, не маючи сюжетного кістяка, надолужує

кетягами образів та стилізацією» [78, 188], через вправи над формою (посилення сюжетності і психологізму) до оповідання «Друкарка», що показує М. Галич «як майстра тонкого психологічного малюнку» [78, 189].

Є низка й інших, дрібніших свідчень, що письменники «Ланки» пройшли певну еволюцію. Проте ніякі коментарі не переконують у зміні творчої манери так, як безпосереднє враження від текстів. Тому варто зосередитися на з'ясуванні еволюції у творчості ланчан, спільний вектор якої стане доказом того, що об'єднання не було ситуативним.

Традиційно для вітчизняного літературознавства мистецькі спільноти характеризують через ідейно-тематичну спорідненість (так осмислює ВАПЛіте Л. Кавун, а В. Дмитренко – «Ланку»), однак, щоб продемонструвати спільність естетичних пошуків, видається ефективніше звернутися до нової стилістики, що забезпечує доказовість естетичних вражень лінгвістичними одиницями. Адже попри те, що динаміка у творчості прозаїків «Ланки» впадає в око, лінгвостилістичне дослідження відкриє, як саме твориться нова художня якість і який ефект вона досягає. На думку представників нової стилістики, лінгвістика пропонує об'єктивніший спосіб вивчення літератури, тому ця методологія намагається забезпечити доказовість естетичних вражень, тож стилістичний аналіз часто вдається до математичних вирахувань відсотка вживаності того чи іншого елемента. Прихильники цієї методології доводять, що вплив художнього твору залежить водночас і від форми, і від змісту. Сильний естетичний вплив виникає внаслідок поєднання різних факторів, коли зміст посилюють граматичні особливості тексту. Таким чином, немає жодного нейтрального аспекту мови: граматичні та синтаксичні моделі, морфеми й фонemi – все це є частиною літературного значення. Нова стилістика застосовує спеціалізовану технічну термінологію і поняття. Зокрема, «перехідність», «недостатня лексикалізація», «порядок слів», «зв'язки» тощо. «Перехідність», як відомо, стосується різних видів речення, в яких вживаються дієслова («слова дії»). Традиційно дієслово вважається перехідним, коли дія, яку воно позначає, має чітко визначену «мету»,

«адресата» чи «предмет». «Недостатня лексикалізація» – поняття, винайдене Роджером Фаулером, щоб позначити «брак відповідних слів для вираження певних ідей» (Кейті Вейлс) [Цит. за.: 29, 256]. «Порядок слів» позначає звичну чи очікувану послідовність слів. Тобто йдеться про те, що слова часто вживаються у групах, які є до певної міри передбачуваними. Розрив звичних зв'язків між словами вказує на тематично навантажені частини тексту, що значно полегшує інтерпретацію. «Зв'язки» – лексичні одиниці, які долають межі речень, пов'язуючи їх у єдине ціле, навіть якщо вони є граматично незалежними. Обізнаність із цим явищем допомагає зрозуміти, що відбувається в творах, де розриви у зв'язках між реченнями створюють ефект невідповідності між граматичною зв'язністю форми висловлювання та логічною, концептуальною й емоційною розірваністю його змісту.

Опис граматичних особливостей тексту нові стилісти кладуть в основу інтерпретацій, однак зараз ця методологія буде використана для доведення робочої гіпотези. Нею є припущення, що зміна творчої манери пов'язана із впливом неореалістичної естетики, яку сповідувала «Ланка». Тому матеріалом дослідження будуть текстові зразки до 1924 року і після.

Для такого аналізу із творчості Г. Косинки взято новели «Десять», «Місячний сміх» та «Темна ніч» (I період), «Циркуль» (II); із творчості М. Галич – «Перстень», «Убили» (I), кількісно домірний фрагмент оповідання «Друкарка» (II); із творчості Б. Антоненка-Давидовича – фрагмент повісті «Синя Волошка» (I) і домірний з «Тук-тук» (II), з творчості В. Підмогильного – фрагменти новел «Гайдамака» і «Сонце сходить».

Отже, аналіз мовного матеріалу новел Г. Косинки демонструє, що цьому періодові притаманна недостатня лексикалізація, змінений порядок слів та опускання зв'язок. Перше втілюється як у тропях, так і в фігурах. Скажімо, серед метафор вагомими є метафори із значенням смерті: *весілля смерті криваве, далека дорога, наше весілля, покласти голову*. Недостатня лексикалізація підтримується опусканням зв'язок. Особливістю синтаксису Г. Косинки цього часу є порушення логіко-граматичних норм оформлення

фрази, зокрема вимог зв'язаності та єдності. Найочевиднішим виявом цього є обриви, яких на 13 сторінках тексту – 213, з них 69 є авторськими і 144 у мовленні персонажів. При цьому обриви позначають як певну недомовленість, так і перескакування з однієї думки чи теми на іншу і навіть обриви слів. Усе це передає фрагментарність і мінливість враження, демонструє динамічність зображуваного світу і спонукає читача до інтерпретації. Також брак зв'язок помітний і в оформленні прямої мови, адже репліки героїв часто подаються без мови автора, тому не завжди можна чітко їх ідентифікувати. У поєднанні з еліптичними та безсполучниковими конструкціями це створює у тексті ті лакуни, які читач змушений заповнювати самотійно, що веде до емоційної інтерпретації тексту. Той самий наслідок має і використання автором займенників та неозначено-особових речень, які передбачають відновлення суб'єкта дії у різних емоційних параметрах: *«Коло порога стояли з рушницями; на лаві ж сиділи у чорних шинелях, заряджали «Нагана» і балакали...»* [155, 63], (повстанці, дядьки, бандити тощо). Таким чином автор ніби дещо відсторонюється від оцінок, даючи волю своєму читачеві.

Змінений порядок слів демонструють оригінальні тропи, найхарактерніші з них персоніфіковані: епітети – *білобрисий лісок; хитрий бір; кокетливий туман; уособлення – посміхнулася стара береза, поклонився явір коло порога;* а також тавтології, значна частина яких народно-поетичного походження: *цілуються, ой да милуються, примовляли-приказували, пий-напивайся, блиском огнем;* ще частина є дублетами, що загострюють враження інтенсивності дії чи ознаки: *гостро-гостро врізалось у пам'ять; і сміялися-сміялися; тихо-тихо шуміло жито.*

Також характерною фігурою художнього мовлення цього періоду є інверсії, які формують мелодику і ритміку фрази, посилюючи таким чином поетичний струмінь: *На комині затанцював од сміху лойовий каганець, а на лаві засвітились засмалені лоби і тіннями великими одбилися по білих стінах хати постаті людські...* [155, 62].

Порушують очікуваний виклад і повтори, що у художньому мовленні раннього Г. Косинки переважно мають поетичну функцію: вони формують ритм фрази і тексту, але частина імітують розмовне мовлення із його повтором тематичного слова.

Отже, стилістичні засоби першого періоду відтворюють світ фрагментарним, розірваним і яскравим. Поетичні прийоми його творення зміщують увагу з повідомленого на код, таким чином послаблюючи драматизм зображуваного.

У творчості другого періоду спадає кількість тропів: епітетів, уособлень, метафор, лише порівняння демонструють стабільність. Також змінюються тенденції використання: якщо у попередньому періоді тропи були оригінальними, мали «косметичну» функцію, стираючи різкі контури і пом'якшуючи контрасти; то у другому періоді вони часто опосередковано передають психологію героя. Так, опис села передає голодний стан головного героя, якому світ втілюється у хлібні образи. Ця тема підкріплена й іншими образами: *«дощ засівав землю»*; сонце *«блиснуло вогненним серпом»*, бог *«посіяв»* село, губа героїні *«товста та велика, мов копиця»*. Такий добір образів з одного семантичного поля спрямовує читацьку рецепцію.

Помічаємо зникнення тавтологій і повторів, а оскільки вони у попередньому періоді були народно-пісенного походження і часто формували орнаментальний елемент, то можна говорити як про відхід від орнаментальної прози, так і про орієнтацію на нейтральний стиль, який зберігає лише окремі народні образи у сталих порівняннях, паралелізмі (*«Верби край дороги скам'яніли, і мислі Коропа наче хто скував»* [155, 166 – 167]) і оригінальних пареміях: *«Хотіла з чорта молока, як він не пасеться!»* [155, 167].

У творчості другого періоду зменшується простір для невисловленого. Недостатня лексикалізація обертається на прийом психологічної характеристики: *«Верби край дороги скам'яніли, і мислі Коропа наче хто скував – ніяких, одна всі інші заступила – чи дадуть хліба на селі, чи... Короп не виводить кінців своєї думки – боїться»* [155, 166 – 167].

Суттєво посилюється зв'язаність тексту. Передусім йдеться про вдвічі меншу кількість обривів – 109, з яких лише 28 – у мові автора. Пряма мова супроводжується коментарем, що однозначно ідентифікує репліки та характеризує мовлення. Синтаксичну неповноту і безсполучниковість заступають складні речення із двоскладними поширеними елементами.

Зв'язаність тексту обмежує співтворчість читача, оскільки не лишає лакун, а порядок слів нормалізується, підкорившись прагненню якомога точніше передати читачеві авторову думку. Внутрішній світ втрачає антропоморфність і самодостатність, структуруючись свідомістю головного персонажа.

З-поміж ранніх творів Б. Антоненка-Давидовича було обрано лірико-орнаментальний зразок, щоб продемонструвати цей вектор руху. Аналізований текст виявив тенденцію до недостатньої лексикалізації, непередбачуваного порядку слів та асоціативних зв'язок. Ефект недостатньої лексикалізації виникає через складні метафоричні комплекси, які потребують контакту з внутрішнім світом читача й апелюють до його емоцій. Так, парадоксально, але накопичення, ускладненість та надмірність у поєднанні з катахрезністю, якими характеризуються метафори, стають перепорою для розуміння, спонукають читача зупинитися і розщеплювати складну метафору (напр., *молоді джури перламутрових ранків наших мрій*) на складові. А часом і це не допомагає, бо ж перенесення може відбуватися між такими віддаленими об'єктами, що інтерпретація дуже умовна: *десь на півночі моїх грудей блимнуть холодні заграви*. Цей текст якнайбільше тяжіє до мови символів, як її характеризує М. Моклиця, хоча і тексти першого періоду творчості Г. Косинки й М. Галич виявляють таку тенденцію: «Мова символів – це, найперш, алогічна мова. Через алогізм ми не можемо сприймати текст так, як сприймаємо будь-який твір, де щось змальовано: з допомогою уяви ми «оживляємо» запропоновану поетом картину, споглядаємо її і відповідно, так, як прагнув поет, реагуємо на неї. Символістський текст розірвано на окремі



образи, які не даються до об'єднання у цілісну картину. Якщо розглядати цей текст з точки зору логіки, то кожен рядок викличе питання» [209, 167].

Змінений порядок слів демонструють як оригінальні тропи (крім метафор, привертають увагу персоніфіковані епітети, що надають неістотам людських рис: *кістляве гілля, полохливий спів*), так і фігури накопичення, адже їх присутність також є відхиленням від норми. Якщо у синтаксисі раннього Г. Косинки переважали фігури, пов'язані з недомовленістю, то у раннього Антоненка-Давидовича переважають плеонастичні фігури. Передусім це накопичення однорідних членів речення («*сірий, беззмістовний, холодний осінній ранок*», «*старим, іржавим, пробитим шрапнеллю дахом і кулеметами подзьобаним муром*»), з них, окрім означень, характерними є присудки, які автор поширює, суттєво уповільнюючи темп тексту: «*...Стисну міцно долонями скроні, зіпрусь ліктями на возку лутку, прилипну чолом до холодного скла і зв'яжу зморений погляд із ліхтаревими плямами на калюжі серед пішоходу...*» [15, 3]. Все ж монотонність, ймовірно, не задовольняла й автора, що часом намагається надломити її несподіваним введенням нової дії, руйнуючи тим самим автоматизм сприйняття («*Сірий ранок нахабно розглядатиме по кімнаті розкидані речі, сизими плямами підлізе до фотографічної картки, на вулиці виставить новий покрашений дах, і вийдуть замітати брук двірники*» [15, 4]) або контрастним образом («*Надворі стогнуть обшарпані дерева і стукають, благаючи кістлявим гіллям у вікно, плачуть дощі й тільки дико сміється-радіє чомусь вітер*» [15, 4]). Усе ж такі намагання не надто змінювали одноманітну розлогість тексту, де майже кожен іменник має прикметник, а дія – прислівник.

Добірка також демонструє присутність у тексті обривів, але вони мало порушують цілісність і зв'язаність тексту, а швидше творять «інтонацію недомовленості». Зазвичай вони завершують повнозначне речення і виявляють авторську емоційність. Граматична неповнота (еліпс) є рідкісною. Але зв'язаність тексту є досить умовною, не лише через присутність у ньому двох пластів, але й через те, що перший з них твориться асоціативно. Тому

речення у ньому часто поєднуються алогічно, нехтуючи розповідність. Вагомим прийомом його творення стає розгортання лейтмотивів, що інкорпорують деталі: скажімо, у вибірці двічі згадується фотознімок («*Сірий ранок нахабно розглядатиме по кімнаті розкидані речі, сизими плямами підлізе до фотографічної картки...; Вони [згадки] плазують днями по моїх книжках, по зів□ялій, забутій квітці; як діти торкнуться блідого лиця на фотографії...*» [15, 4]), а наприкінці тексту цей лейтмотив набуде значення: «*І мовчки дивиться з фотографічної картки таке наївне, зовсім дитяче обличчя*» [15, 33]. Лейтмотиви, інверсії, що формують мелодику і ритміку фрази, повтори посилюють поетичний струмінь тексту.

Друга вибірка демонструє спадання кількості тропів та фігур принаймні вдвічі, натомість вони урізноманітнюються. Головним образом у вибірці є анкета, розгортання якого відбувається через градацію: *коштовний папір – жива істота – холодна, кабінетна, байдужа* [тобто набуває рис службовця] – *паперовий деспот – анкета, прищуливши по-ленінському око* [тобто вона стає партійцем] – *слідчий*. «Оживленню» анкети сприяють численні уособлення: «*Йому кортіло навіть поглузувати з анкети: мовляв, знаємо, чого ти хочеш, та дзузьки!*» [18, 238]; «*Анкета, прищуливши по-ленінському око, мов знаючи заздалегідь, яке це справить враження, запитала*» [18, 238]. Влада анкети над головним героєм пояснюється через гіперболу: «*Єдине місце на всьому життєвому шляху й сумлінні Василя Григоровича, де він почував, що не все в нього гаразд*», «*...що виповзає наверх сама що ні є контрреволюція, дурман, опіум, темрява*», а власне причина – через пейоратив *попович!*, що контрастує із доти вживаними мейозисами *стільчик, дрібненькі, краєчок, маленький*, які демонстрували мізерність Василя Григоровича. Тобто тропи організовано у систему задля якнайточнішого змалювання пригнічення людини у нових соціальних умовах. Цей зміст увиразнюють і фігури: два еліпси стосуються остраху Гусятинського щодо свого соцпоходження, антитези демонструють його розгубленість і ширше – дисгармонію з новими умовами, а розмова з анкетною підкреслює силу паперу над людиною. У вибірці є два обриви, один з

яких – інтонаційний, при повторі, демонструє одноманітність життя героя, а другий – у його мовленні – передає страх перед партійцем. Впадає в око переборення автором мовленнєвої надмірності: хоч означення й далі мають суттєву вагу у його тексті, їх рідко буває поруч більше за два, натомість автор опановує ретардаційну властивість однорідних присудків. Тепер ці нечисленні конструкції демонструють зволікання героя: *«Коло дверей місцевкому Василь Григорович трошки постояв, протер окуляри, погладив лисину, обдивився ще раз написану анкету і навипиньки ввійшов»* [18, 239].

Таким чином, виявляється та сама тенденція знецінення недостатньої лексикалізації і її можливостей для множення смислів; порушення порядку слів пов'язується переважно із виражальними можливостями тропів та посилюються зв'язки.

Подібні тенденції простежуються і в еволюції М. Галич, ранній стиль її був таким ускладненим, що редакція «Нової громади», куди вона подала новелу «Залізний кінь»<sup>6</sup>, питала: «Чи не можна б трохи простіше, зрозуміліше писати?» [222, 46]. Ранні твори письменниці належать до орнаментальної прози і також виявляють тенденцію до недостатньої лексикалізації, яка втілюється у метафоричних комплексах, що розвиваються упродовж тексту, формуючи таким чином сюжет. Скажімо, на початку новели «Перстень» було подано метафоричний комплекс: *«Іде дорогами... Мережками по полотні: удень червоними хрестами, а вночі чорними – шиє»*, а наприкінці тексту – *«Голка зламалась»* [61, 4]. Останню метафору неможливо трактувати осібно від попередньої, лише у зв'язку з нею ця метафора набуває змісту: мати шила = жила, тож зламана голка означає смерть. Інша сюжетотвірна метафора (*щастя, що його на сході зозулі кують*) ускладнена омофоном: герой викував перстень, тож і *щастя, що його на сході зозулі кують... Кругле, як цей перстень*. Так метафори й уособлення, що є найчастотнішими тропами у цей період, лишаять враження недовомовленості, розмивання значення й потребують емоційного контакту з внутрішнім світом читача. Недостатня

<sup>6</sup> Лишилась невідомою.

лексикалізація підтримується ілеїзмом і граматичною неповнотою: «*На руці перстень. Із мідного п'ятака, сам викував і вишкрябав шилом «Комуна»; Надів на руку і просто на схід пішов»* [61, 3]. Також характерним прийомом є еліпс, що спричиняє й семантичну неповноту: «*Сонце запишалось у жовтогарячій хустці – мережана червоним листом підтичка і біла пазуха»* [61, 5].

Творам цього періоду також бракує зв'язок і, хоч формально у вибірці лише 5 обривів, зв'язки між реченнями частіше є асоціативними, ніж логічними й граматичними. Репліки героїв подаються без слів автора, що часом унеможлиблює ідентифікування їх. Характерною ознакою стилю є порушення порядку слів, як сполучуваності, так і граматичного: більшість речень у вибірці демонструють інверсію, що ритмізує фразу. А також вагомим конструктивним прийомом є повтор, як окремих навантажених слів: *...стелеться по полях. А на тих полях! На людських полях ходять хліба голівати...*; так і окремих речень, які стають поетичним мотивом, ритмізують текст.

Оглядаючи вибірку з другого періоду, помічаємо спадання кількості метафор і незначне збільшення кількості епітетів. При цьому метафори спрощуються і стають самодостатніми: *сад повис шумно зеленою хвилею; вискочить зайцем легкий авто*. Таким чином вони сприяють точнішій лексикалізації. Епітети порушують очікуваний порядок слів, надаючи предметам людських якостей (*стрункий сад*), невластивих (*глибокий вечір*) чи метафоричних ознак (*широколисті дні*). Також спадає інверсивність та повтори, що втрачають поетичну функцію і стають тематичними, наголошуючи акцентоване слово. Так само зв'язок у реченні міцнішає, однак між реченнями, власне між фрагментами, він лишається слабким. Репліки героїв часто вводяться без слів автора, непідготовлено виникають фантазії Надії, ускладнюючи читачеві розмежування реальності й уяви.

Щоб прокоментувати цю специфіку, слід згадати проблему «жіночої мови», яку обговорюють феміністичні критики (Вірджинія Вулф, Дейл

Спенсер, Елен Сіксу та інші). На їхню думку, жіноче письмо характеризується слабкими граматичними структурами (тобто ослабленим зв'язком між частинами речення та суміжними фразами). Тому переборення лірико-імпресіоністичного письма, з яким ланчани пов'язували формування неореалістичної манери, було для М. Галич не лише питанням стилю й відбулося меншою мірою.

Зміни в стилістиці відбуваються не лише у прозі, але й у поезії, наприклад, Є. Плужника. Щоб продемонструвати це, почергово розглянемо стилістичні засоби двох збірок «Дні» та «Рання осінь». Впадає в око знайома динаміка: від розмиття до ясності. Поетичному світу «Днів» властива недостатня лексикалізація. Зокрема, поняття «смерть» неназване у тексті, однак представлене через низку метафор (від фольклорного образу нареченої до бруталного угноєння ґрунту), що створює враження особливого, тонкого сприйняття цієї події, а також загострює її індивідуалізованість. Недостатньо лексикалізовані і герої творів, які реалізовані у тексті через займенники 3-ї особи, що створює враження всезагальності трагедії, її стосунку до кожного. І сам ліричний герой та й загалом світ знебарвлені епітетами *сірий, тихий, маленький*, що є найчастотнішими. Особливістю синтаксису Є. Плужника у першому періоді є домінування дієслівних характеристик над номінативними формами: об'єкти зображення лишаються неназваними, однак схарактеризованими через дію.

До явищ недостатньої лексикалізації належить і еліпс, адже, хоча пропущене легко відновлюється читачем самотужки, варто говорити, що часто відновлюється загальна сема, однак її втілення у те чи інше слово з певним семантичним відтінком залежить від внутрішнього світу читача. Еліпс підсилює динаміку фрази та наближає поезію до розмовного мовлення. Іншою характерною рисою ранньої поезії Є. Плужника є часта зредукованість зв'язок: дуже поширеними у його творчості асиндетони та обриви (їх у «Днях» 92!). Обриви передають схвильованість авторового мовлення, його рвучкість. При цьому обрив може закінчувати й цілком завершені речення, і

неповні. Найчастіше три крапки позначають обрив теми перед переходом до іншої. У поєднанні з еліпсом ця фігура надає художньому мовленню ефекту розмовності, спонтанності та емоційності, а крім того – створює численні лакуни, які читач може заповнювати самостійно.

Серед фігур, пов'язаних з відхиленням від певних логіко-граматичних норм оформлення фрази, найменш характерна для поезії Є.Плужника інверсія. Вагомим стилетвірним прийомом у його творчості є протиставлення, що втілюється у фігуру антитези. Її лексико-семантичним центром виступають здебільшого антоніми, однак у поезії Є. Плужника антитези можуть формуватися й за рахунок сполучників чи часток. Особливістю ідіостилю раннього Є. Плужника є активне використання риторичних фігур, що веде до посилення емоційності й робить інтонацію напруженою, різкою, уривчастою, різноманітною в тональному та емоційному реєстрі. Також риторичні фігури в його творчості слугують ефективним засобом поетичної комунікації, тобто вони набувають функції засобів побудови діалогу із зовнішнім та внутрішнім світом. Концептуальними образами для характеристики такого діалогу в поетичному світі Є. Плужника виступають образи майбутнього, часу, серця. І відповідно засоби актуалізації такого умовного діалогу набувають функціональної специфіки. Рання поезія Є. Плужника характеризується активним використанням риторичних звертань, закликів, вигуків, спонукальних конструкцій. Знак оклику на сторінках збірки «Дні» зустрічається 124 рази. При цьому він може не обов'язково закінчувати завершене речення, підсилюючи його вагу у структурі тексту, але й розривати його, підсилюючи емоційність: *«О майбутнє моє! Для тебе! /Тисячі слів подужав! – /Нащо ж в'їлись до самого серця між ребер/ Кулі та нужа?»* [251, 144]. Підвищена експресія синтаксису пояснюється нелінійністю манери викладу, за якої за допомогою окремих складників синтаксичного цілого висвітлюються найяскравіші враження й асоціації, що передають живе й активне сприйняття світу. Тому кожен смисловий та інтонаційний компонент малюнку підкреслюється знаками пунктуації.

Один із дослідників творчості Є. Плужника В. Державин пов'язав його творчість з шуканнями імпресіоністів, зіперши свій висновок на специфіку образу поета: «...Високе й складне мистецтво аристократичного оперування самими лише інтонаціями слів та нюансами образів зветься в літературі – за слушною аналогією до образотворчих мистецтв – імпресіонізмом. В імпресіонізмі поетичний образ... збудований на самих відтінках емоцій і присмаках сприйняття, що не можна об'єктивно визначити, чи значення його є іманентно притаманним поетиці твору, а чи потребує для свого адекватного розкриття звертання до поза естетичних чинників світогляду авторового» [87, 356]. Специфіка фігур поетичного мовлення Є. Плужника дозволяє довести вплив імпресіонізму на його ранню творчість, що втілювалось у зорієнтованості на передачу сьогочасних вражень та найтонших порухів людської душі та у прагненні максимально наблизити поетичне мовлення до реального, чому сприяли численні обриви та еліпси, емоційність риторичних фігур. А своєрідність антитези, а саме необов'язковість її побудови на антонімах, демонструє настанову імпресіонізму передавати якомога більше відтінків.

Тепер звернімося до збірки «Рання осінь» (1927). Зміни у системі тропів найбільше пов'язані зі зміною тематики (очікування смерті й неспроможності творчості). Натомість суттєво змінюються синтаксичні особливості поезії: зникає ілеїзм, поступившись місцем першоособовим дієсловам. Еліпси із характерних фігур стають епізодичними (їх лише 4 проти 15 у «Днях»), це надає фразі плавного звучання з чіткими логіко-смысловими акцентами. Обриви (їх 104) лишаються найчастотнішою фігурою, переважно позначаючи місця переходів від однієї думки до іншої. Водночас у збірці «Рання осінь» відчутно зростає кількість фігур надлишковості, зокрема полісиндетонів, анафор та повторів. Останні є переважно варіативними (інверсивні та семантичні). Порушення заданого порядку слів веде до унаочнення тонких граней смислу і вказує на семантично навантажені образи: *«Цвітуть думки, а на слова скупіше... Цвітуть думки, і на слова скупіше...»*

(Якщо в першому рядку йшлося про безсилість поетичного вираження, то у другому – про філософську самозосередженість).

Найбільш вагомим є вплив полісиндетонів на загальну картину поетичного світу, адже вони встановлюють чіткі зв'язки між тезами, а це робить поетичне мовлення плавним і розміреним. Активним мовним засобом лишається протиставлення. У другій збірці зменшується частка риторичних фігур. Зокрема, кількість окличних речень у збірці є вдвічі меншою (63). При цьому майже всі вони підсилюють загальну думку, а не окремі її частини, що теж робить інтонаційний малюнок вірша плавнішим. Зменшується і кількість риторичних питань та звертань, щодо останніх, то змінюються і їх об'єкти: досвід і спокій, сподівана утома, могильна плита, осінь, доля, мрії, друзі. Якщо діалогічність «Днів» була звернена переважно до зовнішнього світу, то у другій збірці – до внутрішнього.

Недостатня лексикалізація та відсутність зв'язок не притаманна від початку В. Підмогильному (навіть циклу «Повстанці», що тяжіє до імпресіонізму). Вже раннє оповідання «Гайдамака» (1918 року) демонструє обмежене й обдумане використання тропів та фігур. Їхня функція в тексті – не прикрашати, а точніше передавати авторову думку. З-поміж фігур найчастотнішими є накопичення (6), протиставлення (8) й повтори (3). При цьому накопичення рідко мають хоч три елементи і не обтяжують речення, як це було в стилі Б. Антоненка-Давидовича, а повтори не ритмізують прозу, як це було характерно раннім Г. Косинці та М. Галич. Це повтори тематичного слова, що наголошують на ньому, привертають увагу читача: *зрозумів, що він непотрібний. Від свідомості своєї непотрібності він мучився й плакав.* Найвагомими є фігури протиставлення, які посилюють зв'язки: у вибірці описи двох гайдамаків творяться за допомогою протиставлення, що формує зв'язок не лише між реченнями, а й між фрагментами описів.

Вибірка з пізнішого оповідання демонструє ту саму ощадливість у тропях, з-поміж яких стабільні метафори і, зокрема, їх різновид – уособлення. Спостерігається конденсація тропів у фрагменті опису: *«Літній вечір падав*



*швидко. Сонця вже не було. На землі розляглися сірі тіні й сягнули серпанками до неба. Разом із тінями котився вечірній сум, стелився холодним мереживом на вулицю й на душу. Сонце повело з собою сміх за далекий обрій, і земля лишилась, як випитий келих» [248, 199].* На цей невеликий фрагмент припадає 2/3 тропів з вибірки. Таким чином, тропам як окрасі тексту обмежено функціонування. З-поміж фігур найчастотнішими лишаються протиставлення. У мові героїв присутній ілеїзм та еліпс, що імітують розмовність.

Варто визнати слушність характеристики, яку дав стилю письменника марксистський критик Кость Довгань, рецензуючи «Третю революцію»: «В. Підмогильний є один з тих дуже небагатьох українських письменників, що цілком вільно й культурно орудують мовою, що мову творять. Дбале добирання найвідповіднішого для даної думки вислову, робота над поширенням мовного діапазону, тонке розуміння найдрібніших нюансів лексичних – усе це в нього поєднується з вишуканою синтаксисою, з багатим асортиментом фразеологічним. Але дивна річ! І дивна, ще незбагнена діалектика художніх процесів! Це суто «язикове» збагачення мови В. Підмогильного – йде в парі з процесом зворотним: з образно емоційним зубожінням цієї мови... Особливо виразно позначається це на його епітеті. Намагаючись дібрати якнайточніше визначення – В. Підмогильний його надто *виточує*, надто математизує – не залишаючи зовсім місця для *емоції пізнавання, здогадування* (виділення автора. – С.Ж.)» [95, 178 – 179]. Критик спостеріг найголовнішу прикмету стилю – апелювання не до емоційного, а раціонального сприйняття, це стало підставою закидати авторові «інтелігентство».

Отже, зі здійсненого аналізу випливає, що спільним вектором письменників «Ланки» став рух від сенсуалізму до раціоналізму, від алогізму символів до логіки оповіді, що виявилось у їхній відхід від лірико-імпресіоністичної манери і наближенні до неореалістичної. Якщо у перший період своєї творчості ці письменники відтворювали світ як суму емоційно сприйнятих фрагментів, що зумовило такі характеристики тексту, як

неповнота, розірваність, емоційність, то у 1924 – 25 рр. відбувається зміна творчих орієнтирів: прагнення цілісного відображення викликає нові якості тексту: ними стають ясність та чіткість, зв'язаність, що зменшують простір для невисловленого, допомагаючи якомога точніше передати читачеві авторову думку. Ці якості відповідають важливій настанові реалізму, який «сприймає життя як зв'язану єдність і прагне змалювати її за принципом синтаксичної зв'язаності тексту. Тому кожна його складова (мовно-виражальна одиниця) актуалізує свій системний зміст, не заступаючи собою чогось більшого і важливішого, а є його скромним коліщатком» [22, 44 – 45] (Олександр Астаф'єв). Тож спільність мистецьких поглядів ланчан виявляється не лише у декларованому назвою прагненні поєднати класичну спадщину із новими здобутками літератури, але й у переборенні імпресіоністичної манери, популярної в тогочасній українській літературі, а, отже, віднаходженні власної манери в українському модернізмі. Однак слід зазначити, що лірико-імпресіоністична проза справила суттєвий вплив на літературний процес, наслідки якого були актуальними і для ланчан. Як ствердила Н. Шумило, «ліризм малої прози поч. ХХ ст.... готував якісно нову епічність художнього мислення, порівняно з епічністю І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного» [364, 21]. Ця новизна полягала передусім у зосередженості на внутрішньому світі персонажа, у якому заломлюється об'єктивний світ.

Оскільки стиль В. Підмогильного від початку мав характеристики, що розвинули інші ланчани, видається, що його естетичний авторитет також може бути аргументом у питанні лідерства в «Ланці».

**1.2.3. Основні концепти українського неореалізму.** Спроби синтезувати естетичні погляди «Ланки» зазвичай зупинялися на участі В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича у літературній дискусії 1925 – 28 років, задовольняючись загальним твердженням: «разом з ваплітянами й неокласиками вони орієнтувалися на естетичну вартість художнього слова, підтримали позицію Миколи Хвильового про відродження національної

літератури, виступивши проти масовізму в літературі й проти розуміння її завдань як ілюстратора партійних настанов» [94, 67]. Так робить Олена Кравченко (Воронцова) та Вікторія Дмитренко, аналізуючи стенограму виступу обох промовців від 24 травня 1925 року. Окрім цього, існує огляд публіцистичних та літературно-критичних виступів Г. Косинки [214], зроблений Михайлом Наєнком, аналіз окремих статей В. Підмогильного у роботах Максима Гарнавського [294; 385] та роздуми Леоніда Бойка [37] над публіцистикою Б. Антоненка-Давидовича. Однак системний розгляд літературно-критичних виступів ланчан (рецензії «Без стерна» В. Підмогильного та «За комізм ситуації, а не вислову» Б. Антоненка-Давидовича, «Дружні нотатки» Г. Косинки, психоаналітична розвідка про Нечуя, відгук про роман Юрія Яновського та видання творів Тимофія Бордуляка, передмови В. Підмогильного до творів Івана Нечуя-Левицького, публіцистичні статті «Критика й критики», «Воскресіння Шельменка», «Дым отечества», «Шануймо друковане слово»; нариси, зокрема «На шляху до легкої слави» Б. Антоненка-Давидовича; автокоментарі: передмова до збірки «Проблема хліба» В. Підмогильного, «Моя остання книга» В. Підмогильного й Б. Антоненка-Давидовича та окремі листи<sup>7</sup>) у сукупності не здійснювався, частина з названих текстів рідко потрапляє у поле зору дослідників. Так ведеться з часів виходу бібліографічної праці Олександра Лейтеса і Миколи Яшека «Десять років української літератури», у якій згадки здобулися лише виступи Б. Антоненка-Давидовича й В. Підмогильного під час диспуту, повідомлення про утворення «Ланки» та стаття Б. Антоненка-Давидовича «Про критику й критиків». Група навіть не була виокремлена з-поміж інших у розділі «Літературне буття», підпавши під тезу: «Решта організацій довліючого значення не мали; в об'єднаннях чи в боротьбі вони ставали на бік однієї з головних літературних організацій» [174, 383]. Не надає самостійної ролі групі й Мирослав Шкандрій у праці «Модерністи, марксисты і нація», згадуючи ланчан у розділі про полеміку неокласиків із нігілістами, як

<sup>7</sup> Залучати їх до розгляду дає підстави дослідження В. Кузьменка [165].

учасників альянсу «олімпійців, академіків і естетів» (останніми, очевидно, й були ланчани) [358].

Нині звично оглядати літературний процес 1920-х років крізь призму літературної дискусії 1925 – 28. Ланчани справді не виявили в ній такої активності, як головні супротивники, але заслуговує уваги факт, що зі згасанням дискусії і «покаянням» М. Хвильового ланчани активізуються: 1927 рік стає вершинним у критичній діяльності В. Підмогильного, а в 1928 – 29 роках виходять друком найважливіші статті Б. Антоненка-Давидовича. Однак хронологічне зміщення, хоч і наштовхує на роздуми, не таке цікаве, як тематичне. М. Шкандрій структурував дискусію за двома парадигмами: «Олімп проти Просвіти: Микола Хвильовий дискутує з Сергієм Пилипенком. Харків, 1925 – 1926 роки» та «Європейська спадщина. Неокласики полемізують із нігілістами, Київ, 1925 – 1926 роки». Ймовірно, варто почати із того, якою була позиція ланчан у цих питаннях, продемонструвавши її своєрідність, а потім перейти до тих питань, які пропонували до обговорення ланчани.

Але попередньо варто згадати епізод, у якому можна побачити пролог подальшого розходження «Ланки» й ВАПЛіте: оглядаючи літературний матеріал журналу «Нова Україна», М.Хвильовий дав негативну оцінку циклу В. Підмогильного «Повстанці»: ідеологія, на думку рецензента, важливіша за художню вартість. За кілька місяців В.Підмогильний відповів колективним листом (з Г. Косинкою та Т. Осьмачкою): «Ця підозра кожний відбиток життя повертала на контрреволюцію, кожне слово, сказане не в романтичному духові, мала за доказ бандитизму, всякий глибший підхід до людської душі проголошувала містиккою і за цим сипалися на нас обвинувачення» [248, 752]. І йдеться не про особисту неприязнь (власне, стосунки ланчан з М. Хвильовим склалися по-різному<sup>8</sup>), а про відмінне бачення художньої творчості. Слід визнати, що у дискусії М. Хвильовий бачив у них опонентів, а не союзників: бажання Сергія Пилипенка утворити «єдиний радянський фронт в формі

<sup>8</sup> Скажімо, М.Хвильовий сприяв друку першої збірки Б.Антоненка-Давидовича. [Див.: 338, 289].

української федерації радянських письменників «Гарт», «Молот», «Жовтень», «Плуг», «Ланка» та інші» Хвильовий коментує так: «... «Молот» та «Жовтень», як усім відомо, не більше, як фікція... «Гарт» без «олімпійців» майже не існує, отже, залишається «Ланка», «Плуг» та «інші». Що таке «Ланка», здається, всі знають. Отже, і тут чуємо диктовку куркуля» [337, 457]. Зважаючи на це переконання М. Хвильового, говорити про спільні позиції можна після 1927 року, коли ВАПЛіте вивела його зі свого складу, а ланчани утворили «МАРС», ввівши до нього й групу письменників-комуністів<sup>9</sup>. Ця ідеологічна (та й стилістична), але толерована неоднорідність уможлиблювала зближення.

Озираючись на цей епізод, виступ В. Підмогильного на диспуті 1925 року видається не так підтримкою М. Хвильового, як нагадуванням. Не випадково, у час, коли більшість промовців намагалися з'ясувати значення «психологічної Європи», В. Підмогильний звернув увагу на інший аспект памфлету: образ «ура-комуніста» – «сатани з бочки», давши власне бачення причин його з'яви. Промовець зазначив: «у нас всякий твір, коли він абсолютно й категорично не відповідає вимогам офіційної ідеології, засуджують, незалежно від того, чи гарний він, чи дійсний і чи потрібний» [360, 37 – 38]. У своєму виступі В. Підмогильний наголосив на потребі естетичного, а не ідеологічного підходу до оцінки художніх творів, зазначивши, що оцінка музичного твору за правильністю його ідеології є загально визнаним нонсенсом, і так само слід трактувати критику літературних творів з ідеологічних позицій. Бо саме ідеологічний підхід до мистецтва слова і породив той небезпечний тип «ура-комуніста». Цю проблему В. Підмогильний характеризував як загально суспільну, вбачаючи появу такого сатани у кожній галузі. Натомість літературна спільнота замість відторгати це явище, сама масовіє, сприяючи перетворенню непідготовлених, малоталановитих, але ідеологічно підкутих письменників на «сатани в бочці».

<sup>9</sup> Про вагу цього кроку у виконанні ВАПЛіте див. цит. працю Я.Цимбал «Історія ВАПЛіте в 3D».

Тобто, тримаючи в пам'яті оцінку «Повстанців», біля джерел масовізму, видається, завуальовано опинявся сам М. Хвильовий.

До питання ідеології ще доведеться повернутися, а поки варто сказати, що масовізм надалі був темою лише однієї публікації: «На шляху до легкої слави» Б. Антоненка-Давидовича (1928), де масовий похід у літературу постає у комічному ключі. Замість теоретичних побудов, якими оперували опоненти, автор нарису викладає перед читачем багатючий матеріал «типів», що йому довелося спостерігати на посаді секретаря журналу «Глобус». Їх появу Б. Антоненко-Давидович іронічно пояснює як певний психологічний феномен, своєрідну ініціацію, тобто виводить за межі диспуту.

Значно складнішим у літературно-критичному дискурсі ланчан є друге, з визначених М. Шкандрієм, питання, бо його слід додатково розкласти і окремо розглядати традицію та окциденталізм.

Літературні об'єднання з авангардистськими переконаннями відкидали досягнення попередників, керуючись давньою (з 1914 року) тезою М. Семенка: «де є культ, там немає мистецтва». «Молодняк», «Жовтень», «Гарт», «Плуг», керуючись марксизмом, не сприймали попередню літературу як буржуазну. Генератор дискусії Микола Хвильовий закликав орієнтуватися на світову класику, засудивши національну як безнадійно відсталу (не випадково своїх опонентів уже в першому памфлеті він назвав «сатаною в бочці», апелюючи до примітивного водевілю XIX ст.). Співзвучними, хоч і менш радикальними, були позиції групи неокласиків, які висунули гасло «до джерел», спонукаючи молодих письменників вивчати формальні досягнення світових майстрів. В атмосфері нівеляції національної традиції ланчани лишилися її прихильниками, заявивши це вже назвою.

Осердям українського літературно-критичного дискурсу 20-х років XX ст. є ідея пролетарської літератури. В українську культуру вона прийшла за посередництва Гната Михайличенка, есера й авангардиста, який прагнув поєднати соціальну революцію з естетичною. Це визначило два вектори розгортання цього поняття: як літератури означеного класу та як вільної від

буржуазного спадку. Перше значення утверджували такі літературні організації, як «Гарт», «Молодняк», згодом ВУСПП, і в цілому «Плуг». Пролетарська література тяжіла до модернізму у концепціях ВАПЛіте, «Нової генерації», «Авангарду»<sup>10</sup>. Натомість ланчани замість пролетарського мистецтва, висувають концепцію національної літератури, яка, очевидно, продовжує традиції українських реалістів, і зокрема І. Нечуя-Левицького. У статті «Сьогочасне літературне прямування» він сформулював такі принципи літератури: реалізм, національність, народність. Принаймні два з них обстоювали і ланчани, зберігаючи увагу до обох компонентів принципу національності, сформульованих І. Нечуєм-Левицьким: мови та національної психології. Уважно стежачи за розвитком зарубіжної літератури, активно перекладаючи французьку (В. Підмогильний), англійську (Т. Осьмачка), американську (Б. Антоненко-Давидович), російську (Є. Плужник, Г. Косинка) прозу, вони наполягали на тому, що мистецтво цікаве не ідеологією (як переконували літератори-марксистки), не формальними пошуками (як наполягали авангардисти і формалісти), а національною специфікою. Це переконання мало наслідком відносну толерантність до інших літературних угруповань, головне, щоб їхні твори були талановиті і збагачували українську культуру; осуд «провінційності», якою вони називали колоніальне мислення, та пієтет до класики.

Початки національної концепції можна побачити вже у виступі під час обговорення памфлетів М. Хвильового, коли Б. Антоненко-Давидович наполягає на потребі оцінювати письменника не за ідеологією, а за оригінальністю, новизною думок і вважати: «той письменник, що дає справжній художній твір (а під художнім твором розуміємо якнайменше

---

<sup>10</sup> Більше про це: 208. І зокрема: «Від часу проголошення цього [Михайличенкового. – С.Ж.] першого маніфесту «пролетарської літератури» її міф обростав новими змістами, відповідно до індивідуального світосприйняття, бо кожен вкладав у нього своє розуміння мистецтва не лише в контексті стратегічних планів і тактичних дій тодішньої влади, а й відповідно до тих модерністських тенденцій, що були ще живими і проникали через ідеологічну схоластику. Врешті, під цією ж маркою «пролетарського мистецтва», що первісно означала щось суперсучасне, революційно нове, творилося дуже різне за стильовими ознаками мистецтво».

тенденціозності), той письменник вносить новий скарб у літературну скарбницю УСРР, і його треба вітати» [361, 65]. Тобто, утверджуючи естетичну оцінку художнього твору, промовець ставив розвиток національної культури вище за ідеологію й політику та пропагував мистецьку толерантність та плюралізм. Відповідно, він робить висновок: «Наше гасло не «Європа чи просвіта?», а – література УСРР, позбавлена халтури» [361, 69]. І важить не лише те, що письменник заперечує інтернаціональність літератури, проголошеної на диспуті Самійлом Щупаком та Іваном Ле, а те, що ідеологічне поступається національному, але останнє не заступає художнього (лише оригінальні речі наповнюють національну скарбницю). Згодом ці погляди втіляться у репортажах, зокрема « $2 \times 2 = 4$ », та статті «Дым отечества»: «Можна, здається, не доводити, що кожне мистецтво в якійсь країні неминуче мусить мати своєю формою всі притаманні національні ознаки даної країни. Розуміється, маємо на увазі справжнє органічне мистецтво (...), а не сурогат, який, не маючи певного мистецького обличчя, не має в той же час і обличчя національного. Досі справжнє мистецтво виростало тільки на конкретній національній базі й, певно, ще довго виростатиме так, поки взагалі існують на нашій планеті нації й національні особливості» [7, 152]. У рецензії на повість Юрія Смолича письменник ствердить: «Якщо одкинути Хвильового, Підмогильного, Косинку й ще кількох, якщо не брати до уваги неоетнографізм багатьох наших «мужиковствующих», тоді мало що й залишиться в сучасній українській літературі своєрідного, локального, національного» [17, 179].

Ці думки суттєво суперечать ідеям М. Хвильового, який, пропонуючи орієнтуватися на «психологічну Європу», стверджував універсальність «громадської людини», яка творить історію, і ставив знак рівності між Августом, Вольтером, Марксом і Леніним. В українській культурі він чомусь бачив єдиним зразком громадської людини П. Куліша. Натомість решту літератури М. Хвильовий заперечував і за стилістичним принципом: старі мистецькі засоби, на його переконання, не могли відбивати сучасність.



Ставлення ланчан до попередників впливало з їхньої концепції. Вони критично оцінювали тих письменників, чия творчість була позначена і спричинилася до розвитку провінціалізму, колоніального стану української нації та літератури. Скажімо, широко відомою є стаття Б. Антоненка-Давидовича «Воскресіння Шельменка», написана як протест проти виявів національної нетолерантності й шовінізму у російських виданнях, де автор дає гостру оцінку основоположнику нової української прози: «хоч би який там він був батько української повісти, ... а все ж Грицько Квітка-Основ'яненко назавжди залишиться бридким, як автор славнозвісного «Шельменка-деньщика» [11, 263]. Лист до приятеля доповнює і прояснює ситуацію: Квітка був зразком компромісу між патріотизмом і вірністю престолу, що в наслідку давав «культурництво хуторянського масштабу й неодмінний етнографізм, що протягом нашої історії збивав на цвіту нашу потенцію і робив нас вишиваними крестинами» [11, 272]. Критичну рецепцію традиції яскраво відбиває ставлення ланчан до Шевченка: вони шанують його як творця нації і зачинателя національної літератури («Треба було Шевченкової музи, щоб реабілітувати якомось минулу українську літературу, що мала такі смердючі початки, як Квітки та Котляревські» [11, 273]), чия поезія стала претекстом майбутніх поколінь («Землею українською» Б. Антоненка-Давидовича, «Шевченко» Є. Плужника), але критикують провінційну обмеженість сприйняття його творчості (оповідання «Просвітяни», роман «Нащадки прадідів» Б. Антоненка-Давидовича), пов'язуючи її з колоніальним мисленням. Така позиція забезпечує ланчанам осібне місце у контексті доби, загалом позначеної боротьбою футуристів та М. Хвильового з культом Шевченка заради оновлення естетики.

І навпаки, ланчани з великим пієтетом ставилися до письменників, чії твори втілили національну своєрідність (не плутати з етнографізмом): В. Підмогильний написав статті, що супроводжували видання творів І. Нечуя-Левицького та Т. Бордуляка, намагаючись наблизити їх до сучасників;

Г. Косинка листувався з В. Стефаником та М. Черемшиною, Б. Антоненко-Давидович опікувався С. Васильченком, чий образ втілено і в його творах.

Цей «культурний націоналізм» (О. Ільницький) [113, 144] був розкритикований футуристами: у 1928 – 30-х роках на сторінках журналу «Нова генерація» опубліковано низку критичних статей про «малоросійський націоналізм» Б. Антоненка-Давидовича [74; 359; 360] та Т. Осьмачки [139]. Критична перспектива футуристів об'єднала колишніх ланчан із однодумцями М. Хвильового, яким також у цей час закидалася національна орієнтація. Вийшовши з різних пунктів, шукання цих митців перетнулися у національному питанні, і окремі публікації Б. Антоненка-Давидовича можуть бути зразками протесту у теорії боротьби двох культур тоді, коли «хвильовисти» засудили свої ухили.

Якщо повернутися до питання про окциденталізм, то сказане попереду пояснює, чому письменники, які активно працювали на перекладацькій ниві, відмовилися робити вибір між «Європою і просвітою» («Наше гасло не «Європа чи просвіта?», а – література УСРР, позбавлена халтури...»). І все ж питання це дуже дражливе, зважаючи на те, що у сучасному літературознавстві окциденталізм є неодмінною складовою модернізму, однією з його основоположних рис. Тож чи не проблематизує така позиція ланчан їхню причетність до головного напрямку доби?

У статті «Європейський вплив на українську модерністську прозу» М. Тарнавський [384] спростовує вододіл між реалізмом та модернізмом за такою ознакою, як окциденталізм, доводячи, що український реалізм так само зазнав європейського впливу, особливо в темах: «Повія» Панаса Мирного перегукується із «Наною», «Борислав сміється» І. Франка із «Жерміналем» Золя, а в бажанні І. Нечуя-Левицького зобразити усі прошарки суспільства відчувається вплив Бальзака. Подібно до цього можна розглядати вплив А. Франса і в цілому французької традиції на В. Підмогильного, К. Гамсуна на Г. Косинку, американця Ш. Андерсена на Б. Антоненка-Давидовича. В. Дмитренко також аргументує європейські орієнтації ланчан тематичними

перегуками: «Серед модерністських мотивів, що стали провідними в їхній творчості й свідчать про європейськість їхнього творчого надбання, особливо виділимо мотиви самотності, відчуження людини, смерті й ті, які навіюють думку про неминучу історично-моральну катастрофу переважно філософського, а також суспільно-політичного підґрунтя» [384, 211]. Однак найважливіший вплив, який справила Європа на творчість ланчан, полягав не в артикульованих вподобаннях (не лише згадками вчителів, топосами чи мотивами), а в зміні ракурсу зображення, як робить висновок М. Тарнавський: «Європеїзація української літератури у модерністський період втілювалася не в копіювання європейської модерністської техніки чи тем в українських творах, а в погляд на українські предмети зображення з перспективи європейського спостерігача. Український модернізм був зорієнтований на міську інтелектуальну аудиторію» [94, 141]. Це підтверджує автокоментар В. Підмогильного в «УЖі»: «Написав «Місто», бо люблю місто і не мислю поза ним ні себе, ні своєї роботи. Написав ще й тому, щоб наблизити, в міру змоги, місто до української психіки, щоб сконцентрувати його в ній... занадто вже довго жили ми під стріхами, щоб лишатись романтиками їх» [246, 45]. Прикметними словами тут, безумовно, є «щоб наблизити», які й виявляють сторонню позицію автора проти масової української аудиторії, яка на той час складалася переважно з вихідців із сіл.

Питання «Європа і ланчани» має ще один аспект, відбитий у грайливій передмові В. Підмогильного до своєї збірки «Проблема хліба» і в серйозній – до збірки творів І. Нечуя-Левицького. Йдеться про культивовані у тогочасній літературі тематичні і технічні запозичення із розважальної, пригодницької літератури, від яких рішуче відмежовується автор: «І цей мій обов'язок доповнити себе серйозністю в письменстві має виявитись насамперед в одкиданні сюжету. Ох, цей хвальний сюжет і не менше славетна фабула! Чи не в катастрофічному прагненні сучасного читача до легкотравності й забавності бере свої коріння ця непевна пара? Його рація. І читач може бути певен, що його вимоги задовольнять – він споживач, він купує... Я не можу

визнати рації тим письменникам, що свої шукання кінчають на фабульних цукерках, – однословно, я боюся, щоб уся наша література не почала бити в один фабульно-сюжетний барабан» [248, 754]. У цитованому тексті письменник уникає прізвищ, хоч вони й вгадуються – О. Слісаренко та М. Хвильовий (на підставі його роману «Іраїда»), а в передмові до творів Нечуя називає їх та В. Ярошенка. Можна нагадати творчі пошуки Ю. Яновського, М. Йогансена, Ю. Смолича та інших, що вагому роль у побудові власних творів відводили інтризі, таємниці, омані та впізнаванню. Саме в цей час українська література освоює пригодницький, детективний, фантастичний жанри. Натомість провідні прозаїки «Ланки» принципово і послідовно утримуються в колі тяжіння психологічної літератури, заступаючи сюжет інтриг і таємниць розкриттям внутрішнього світу персонажів. Більше того, Підмогильний називає звернення до сюжетності «капітуляцією письменницьких шукань» [249, vii] і рішуче відкидає її як «єдину ознаку художності», вважаючи перейденою у тій Європі, звідки її запозичили: «І звичайно, в нас шириться Бенуа, коли у Франції вже вирости П'єр Амп і Жюль Ромен, та Генрі, коли для сучасної Америки характерніші Шервуд Андерсон і Вальдо Франк» [249, viii] (тобто В. Підмогильний опосередковано стверджує орієнтації ланчан як найсучасніші). Напрям психологічних шукань автора виказує його спроба психоаналізу творчості І. Нечуя-Левицького.

Запевнення В. Підмогильного, що сам він ніколи не писатиме ні фабульних, ні сюжетних творів, доведене його практикою: як відомо, його роман «Місто» за первісним задумом мав бути комедійним кіносценарієм. Зважаючи на тодішню кінопрактику, можна передбачати, що твір мав би мати саме ті характеристики, які письменник заперечував, однак, побачивши «свою цілковиту безпорадність на цьому зрадливому полі» [246, 45] чи не задовольнившись результатом, він використовує імпульс для написання роману, де подієвий сюжет є лише причинком для розвитку психологічного.

З автокоментаря Б. Антоненка-Давидовича до написання повісті «Смерть» зрозуміло, що первинним у задумі, ядром майбутнього твору був не

сюжет, а психологія: «Одного разу мені спав на думку невеличкий психологічний етюд: мають розстріляти заручників... Я уявив собі до дрібниць усю цю складну картину й мені стало шкода убгати ці складні психологічні манівці в коротеньке оповідання. Тоді ж я надумав писати повість» [10, 45]. При цьому автор пов'язував психологізм не з особистим вибором відповідно до своїх схильностей, а з тогочасними потребами літературного процесу: «Я свідомо подав «Смерть» у психологічному розрізі: в мистецтві доба підбивання підсумків після великих політичних катаклізмів була й буде добою психологізму» [10, 46] (Тут цікаво навести цитату з листа М. Хвильового до М. Зерова, що теж визнавав потребу звернення до психологізму, але не почувався впевнено на цьому полі: «Жах перед психологізмом, до якого я повертаюсь (в моїх ранніх творах був психологізм). Повертаюсь не тому, що хочу, а тим, що є відповідні предпосилки в суспільстві, які так чи інакше впливають на творчий інтелект» [337, 842]). Принагідно слід зазначити, що психологізм скоріше є властивістю обраного стилю, бо ж Б. Антоненко-Давидович і через кілька десятиліть, після «великих катаклізмів» не полишив своєї практики (не лише студій психології своїх героїв, але й розгортання майбутнього тексту із психологічного етюд<sup>11</sup>).

Психологізм і реалістична мотивація – головні критерії оцінки Б. Антоненком-Давидовичем повісті Ю. Смолича «Півтори людини»: «Коли б автор побудував свою повість саме під знаком цієї символіки (перспектив нового і віджилого старого. – С.Ж.) в звичайних, «невикрутасних» реалістичних тонах, його повість наближалась би до тих літературних речей, що зветься епохальними, принаймні, коли брати наш український масштаб. Але... надавши своїй повісті авантурного напрямку, автор захопився притаманними для такого жанру несподіванками та фокусами і в другій половині повісті звів нанівець усі оті елементи, що могли б піднести його повість понад рівень звичайної читабельності» [17, 180].

<sup>11</sup> У листі до В. Брюгена є розповідь, що так творилася і повість «Завищені оцінки». Див.: 6.

Сюжетність ланчани лишали «несерйозній» літературі, зокрема, – гумористичній. Критикуючи творчість Остапа Вишні в рецензії «За комізм ситуації, а не вислову», Б. Антоненко-Давидович пропонує альтернативний шлях українського гумору: «визнати за аксіому, що коріння справжнього, не скороминучого і поверхового, а глибокого і тривалого гумору ховається в комізмі ситуації, що примушує читача захоплюватись і сміятись із дислокації дієвих осіб та речей у гумористичному творі, де динаміка дії натрапляє на несподіваність, ускладнення й дивує ефективним, часто занадто простим (і в цьому чи не найбільший ефект!) розв'язанням» [19, 414]. Мистецьким орієнтиром на цьому шляху Б. Антоненко-Давидович вважає творчість Джерома К. Джерома, Марка Твена, Михайла Салтикова-Щедріна, Ярослава Гашека, О. Генрі.

Отже, як бачимо, під час дискусії про пролетарську літературу ланчани висували зовсім іншу концепцію – національного мистецтва, що передбачала оцінку мистецьких творів за їхньою художньою вартістю, а не ідеологією. І хоч у контексті тодішнього літературного життя ці погляди не мали перспектив, ланчани дотримувалися їх, оцінюючи літературу (зокрема, Г. Косинка у рецензії на книжку Петра Козланюка вивіряє мистецьку вправність, про ідеологію згадуючи лише тоді, коли застерігав автора, що вона не мусить «заступати письменникові художній світ» [156]). Втім, це не єдине нове питання, з яким ланчани зверталися до літературної спільноти. Непроминальними для «теорії мистецтва» ланчан є проблема реалістичного типу творчості та мови.

Перша з'являється у рецензії В. Підмогильного «Без стерна» на творчість М. Рильського – єдиній відомій спробі прозаїка В. Підмогильного оцінювати поезію. Від початку статті автор визначає два типи творчості: реалістичний та романтичний, відповідно до того, як поет вирішує колізію між дійсністю та мрією. І головною тезою автора є заклик: «Будь ласка, розв'яжуйте, поете, сутичку вашої мрії та дійсности по своїй уподобі, але розв'яжіть!» [240, 39]. Натомість М. Рильському, на думку прозаїка, бракує

послідовності вибору, його однозначності, бо ж жодне проектування його мрії (а такі реалізації «білих островів» В. Підмогильний вбачає у природі, коханні й мистецтві), не стає самодостатнім: «ми констатуємо в поета не тільки живодайне противенство дійсності та мрії, але й творчу силу від дійсності відірватись, щоб з мрії другу дійсність збудувати» [240, 41]. Ця нездібність «творчим поривом ні відмовитись від них [мрій. – С.Ж.], ні цілком їм віддатись» [240, 53], на переконання прозаїка руйнує цілісність художнього світу. Критичний тон цієї статті з іронічними заувагами спричинилися до того, що пізніші дослідники оцінювали її як завуальований наклеп на поета, що, мовляв, був чужим епосі соціальних змін [41, 22]. Натомість дослідник В. Підмогильного В. Мельник пояснював її як реакцію рецензента на «відчутне полівіння поета», і внутрішні суперечки, відчуті В. Підмогильним у творах М. Рильського [202, 175 – 176] (хоча слід зазначити, що у рецензії немає й натяку на ідеологію). Тому дослідник акцентує увагу на прикінцевому заклик: «Будь цільний, поете! Через які хочеш моря веди свій корабель, але ти веди, а не воля бурь» [240, 53]. Слушною видається думка М. Тарнавського, який вбачає у цій статті передусім діалог митців. Він твердить, що дуалізм мислення Підмогильного полягав у поєднанні розуму та ірраціональності. Тому, оцінюючи поезію М. Рильського, йому передусім йшлося, що вона була свідомою втечею від раціонального [386]. Таку версію підкріплює і відгук В. Підмогильного про роман «Майстер корабля» Ю.Яновського: «Охоче погодився б я, щоб «майстром корабля» була саме жінка, але не думаю, щоб романтизм міг бути фарватером нашого літературного річища. Перед нами складаються нові взаємини, відшаровується новий побут, формується нова мораль, запановують нові творчі ідеї, навіть «вічні», «прокляті» питання людськості повстають у дивних «учудненнях» – тому більше, ніж будь-коли, на пізнання й на активізацію дійсності творчість мусить бути скерована. Реалізм, збагатившись на здобутки інших формальних напрямків, що завжди тільки торують йому переможний шлях, повинен стати в нас гаслом усіх мистецтв, «майстром» нашого

мистецького корабля. А романтизм матиме в ньому одну з невеликих кают» [247, 271]. Слід зазначити, що літературні критики неодноразово характеризували ланчан як реалістів: наприклад, у статті «Українська художня проза в Києві» (1927) Ф. Якубовський писав: «Покищо Вал. Підмогильний є реаліст, сумлінний реаліст... З Підмогильним ріднять Антоненка-Давидовича і деякі впливи Винниченка, подекуди, як і в Підмогильного й так само, як у Підмогильного перебільшені..., і цікавість до сірих, буденних людей, до їх животіння в добу революції. Але в Антоненка-Давидовича вже є своє певне й виразне обличчя – обличчя реаліста з досить гострим підходом до життя з великою дозою гумору і скепсису в змалюванні різних його сторін» [371, 56].

Особлива увага ланчан була прикута до питання, що хоч і лишилося поза дискусією, обговорювалося на сторінках літературних журналів [Див: 65; 66; 288]. Ідеться про мову художнього твору, суттєві зміни в якій були вагомими для модернізму. Конфлікт ланчан із мовою модернізму демонструє рецензія Б. Антоненка-Давидовича, де у назву винесено головну проблему, яка зачепила рецензента: «За комізм ситуації, а не вислову». Попри те, що рецензент закидав гумористу сільську примітивність, не обробка тем привертає його увагу, а те, що гумор Вишні «спирається насамперед на комізм вислову, часто комізм зрусифікованого вислову, або ще гірше комізм (якщо це можна серйозно назвати комізмом) вульгарщини...» [19, 414]. На підтвердження своєї рації рецензент наводить численні цитати того, що назвав покрученим словом і русизмом. Однак тут варто повернути творчість Остапа Вишні у контекст мистецьких шукань доби й нагадати, що тогочасні письменники-експериментатори задекларували докорінну зміну мистецьких орієнтирів, це виявилось, зокрема, у зміщенні акцентів у сфері взаємодії мистецького та естетичного: твір перестає відбивати естетичне, воно витворюється в результаті мистецького акту. На рівні стилю ця настанова втілювалася у мовній грі – нестандартному маніпулюванні лексикою, граматиною та фонетикою, тобто ламанні мовної норми, що розмивало межу між мовою та мовленням. Цій тенденції рішуче опиралися письменники



«Ланки»: у той час, як, скажімо, ваплітяни (а пізніше пролітфронтівці, до яких долучився й Остап Вишня) активно розширювали словниковий запас неологізмами, ланчани наполегливо дотримувалися мовної норми, бралися до кодифікації. Користуючись термінами Юрія Апресяна, можна сказати, що ваплітянам були притаманні експериментальні аномалії (грубі порушення правил мови заради отримання певного ефекту), а ланчанам – авторські (реалізують потенційні можливості мови, виникаючи за рахунок валентності слова). Спосіб викладу у творах експериментаторів характеризується ерративами, самозапереченнями, катахрезами, нелогічними перерахуваннями, асоціативними зв'язуваннями слів, оповідними аномаліями, алогізмами, що перемикають увагу читача з повідомлюваного на код. Тому те, що, з точки зору Б. Антоненка-Давидовича, є хибою, для ваплітян було втіленням вітальності слова. Скажімо, характерні повтори, що, на думку рецензента, «може, й веселять «медлительного в двіженнях малороса», – вплив настанови на ігровий стиль, де повтор – експресивний та емоційний засіб, що використовується для відтворення оцінки зображуваних автором явищ дійсності і водночас сприяє посиленню виразності мовлення, діючи на емоційний світ реципієнта.

Натомість для ланчан важливою характеристикою мови була чіткість і ясність. Вагу її демонструє згадана передмова В.Підмогильного до творів І. Нечуя-Левицького, де автор відводить їй особливу роль в оцінці творів письменника для сучасного читача: «Але художні хиби Левицького не в безсюжетності та безтемпераментності – це **взагалі** не хиби. Перший із справжніх гріхів нашого автора єсть необробленість його фрази. Його твори справляють таке вражіння, ніби автор їх ніколи, написавши, не перечитував – так вдирається в очі кострубатість, неохайність його речень... Невиструганість фрази тягне за собою взаємну неприпасованість речень» [249, х – хі]. Чому В.Підмогильний надає такого великого значення «невичитаності» тексту? Чи ж справді тут говорить митець, а не багаторічний редактор «Книгоспілки», а згодом «Життя й революції», «ЛіМу» й «Руху»,

один з укладачів словника фразеології ділової мови? Але письменник провадить: «З цією неприпасованістю речень зв'язані, безумовно, й композиційні огріхи у внутрішньому змалюванні подій» [249, x – xi]. Тобто кострубата мова ставить під загрозу цілісність твору, яку він врешті виводить головною чеснотою Нечуєвих творів.

Проблему мови як інструменту передачі змісту зачіпає й Г. Косинка у цитованому вище листі до В. Винниченка: «Коли людина рве речення, ставить де треба й не треба крапки, – думка її є справді подібна до отієї «дикої птиці, що настобурчена по клітці гасає». Моя думка горіла, образи товпилися, кричали фарбою, а я безсилий був передати їх, бо логіка моя німа була» [176, 126]. А В. Підмогильний – у листі до Є. Плужника: «Щодо Романів<sup>12</sup>, то один бігає, а другий ще лежить, навіть останні дні сильно був занедужав. Справа в тім, що передостанній розділ, що я пишу, починається з психологічного стану героїні, і я наперед знав, як моторошно буде його писати. Ви не уявляєте, як важко «змальовувати» психологічно! Слова ж усі затерті, заяложені, від усіх тих «хвилювань», «збентеження», «тривоги», «пригнічень» Вас нудить, а інших слів немає, і от мучився, на рядок по цигарці викурював, сам впадав у розпач, сам збентеження зазнавав і нарешті оце вибрюхався з цієї ковбані на чисте місце дії» [242, 530]. Тобто ці уривки демонструють намагання авторів дібрати якнайточніші лексичні засоби для передачі думки, замість апелювати до асоціацій, як це було властиво модерністам.

Отже, найголовнішими концептами літературної теорії письменників, що входили до «Ланки» були деїдеологічність, національність, психологізм, раціональний підхід до дійсності, і зокрема й ірраціональних явищ, та посилена увага до комунікативності мови. Заявлений ланчанами реалізм збагачується естетизмом (вимога оцінювати мистецький твір лише з точки зору його художності, критеріями якої стають оригінальність, новизна і нетенденційність). Увага письменників зміщується з аналізу соціальних

<sup>12</sup> Гра слів: Роман, що бігає, – син письменника, а той, що лежить, – «Невеличка драма».

законів на внутрішній світ людини, для дослідження якого залучаються новітні психологічні теорії.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Неореалізм – одне з тих літературних явищ, існування якого загальноновизнане, а характеристика невпинно дискутується. Частина дослідників схильна називати цим терміном кризу реалізму XIX ст., коли він зблизився з модернізмом; інші об'єднують ним усі вияви реалістичного начала у XX ст., вважаючи його напрямом, що розвивається поруч з модернізмом та постмодернізмом. Однак видається слушною пропозиція розглядати неореалізм як течію модернізму, яка актуалізує реалістичний тип творчості. При цьому останній є позачасовою властивістю, яка у конкретних історичних і художніх умовах формує свою естетичну систему.

Оскільки між літературними періодами не існує чіткої лінії розмежування, класифікуючи художні явища, варто орієнтуватися не на окремі елементи (які можна віднаходити і в творах попередніх епох), а на системи естетичних принципів у їхній взаємодії. Для реалізму XIX ст. такими були позитивізм, емпіризм, детермінізм, мерологічний підхід до дійсності, типовість тощо. Для модернізму – сенсуалізм, суб'єктивізм, ірраціональність, інтелектуальність та інш. Однак кожна течія модернізму організовувала з цих принципів власні системи, часом залучаючи (тобто узалежнюючи) чужорідні елементи. І йдеться не лише про течії, що апелювали до перейдених епох; скажімо, імпресіонізм спирався і на ідеї емпіричного позитивізму, наповнивши їх сенсуалістським змістом, а відтак у імпресіонізмі суттєво послаблюється ірраціональність. Неореалізм також організовує власну естетичну систему в межах модерністської, інкорпорує принципи аналітизму й детермінізму. Якщо реалізм XIX ст. розглядав передусім

закономірності розвитку світу, то неореалізм зосередився на аналізі людської суб'єктивності.

Очевидно, справедливо вести історію неореалізму як течії модернізму від В. Винниченка, однак для дослідження естетичних якостей цього літературного явища слід обрати ширший матеріал (інакше правомірніше буде говорити про «школу В. Винниченка»). Методологічно правильним є звернення до групи письменників, які самі характеризували себе як однодумців (безумовно, стосовно художньої творчості), яких сприймали як об'єднання і творчість яких може розглядатися як певна художня єдність. Такою групою в історії українського модернізму є «Ланка», прозаїки якої зазнали помітної еволюції. Більшість з них починала з імпресіонізму, але у 1924 – 25 роках відбулася зміна орієнтирів: замість суми емоційно сприйнятих фрагментів, читачу пропонувалося цілісне відображення й інтерпретація. Цей факт переборення імпресіонізму дозволяє стверджувати, що український неореалізм був постімпресіоністичною течією, на відміну від російського, який постав, здолавши символізм (щоправда, якщо визнати слушність М. Моклиці, що пропонує вважати імпресіонізм течією символізму, різниця не така вже й суттєва). Однак саме лірико-імпресіоністична манера підготувала ґрунт для нової епічності, що полягала у зосередженні на внутрішньому світі персонажа, що стає призмою для огляду об'єктивного світу. Якщо оцінити інтертекст як сферу авторського полілогу, виявиться, що ланчани лічені рази згадують реалістів XIX ст., натомість їхня мова переважно звернута до сучасників. Так само і свої естетичні орієнтири у світовій літературі вони заявляли як надсучасні. Це свідчить, що вони не почували себе анахронізмом, який мусить шукати співбесідників у минулих часах. Водночас огляд літературно-критичних висловлювань прозаїків «Ланки» демонструє їхню своєрідність у тогочасному літературному процесі. Найважливішими концептами їхньої теорії були деідеологічність, національність, реалізм, психологізм, комунікативність мовлення.

Тож у дальших розділах слід уточнити, які філософські ідеї склали основу світогляду неореалістів і визначили головні засади формування художнього світу, а також як параметри письма співвідносяться з домінантною манерою доби. При цьому слід пам'ятати, що група творів завжди творить лише умовну сталість: у масиві текстів присутні й такі, що містять художні якості, які не знаходять відгуку у творах колег, але здатні мати розвиток пізніше. А тому огляд текстів покликаний виявити якості, що складають ядро естетичної системи неореалізму та її периферію.

## РОЗДІЛ 2

### ХУДОЖНІЙ СВІТ НЕОРЕАЛІЗМУ

#### 2.1. Особливості часопростору

Дослідити стиль<sup>13</sup> – значить не лише виокремити домінантні художні прийоми та принципи, але й описати елементи естетичної структури у їх взаємодії. Такою естетичною структурою у прозових текстах вважають художній світ<sup>14</sup>, який варто розглядати у зв'язку з суб'єктом (письменником) і формою втілення (внутрішнім світом твору<sup>15</sup>). Методологічним підґрунтям реконструкції художнього світу вважатимемо позиції Григорія Ключека [137], що, спираючись на праці передусім Михайла Бахтіна, Дмитра Ліхачова, висновує важливий методологічний постулат: аналіз художнього світу письменника передбачає два компоненти – дослідження художнього мислення письменника та виявлення залежності між своєрідністю світобачення і внутрішнім світом його творів, виражально-зображальною технікою. Оскільки художній світ як естетичний об'єкт виникає у свідомості реципієнта вже під час читання творів (тобто до освоєння ним додаткових знань про суспільно-політичні переконання автора), варто зосередити дослідницьку увагу на тому, що є формальним «носієм» художнього світу, зокрема, елементах внутрішнього світу художніх творів, як результаті «ізоляції» (М. Бахтін) певної кількості реалій, обраних митцем з безмежної дійсності, що виявляє активне ціннісне ставлення автора до відображуваного. Але, зважаючи на завдання реконструювати не художній світ письменника, а певного стилю, слід внести корективу – унаочнювати

---

<sup>13</sup> Тут апелюється до загальноестетичного значення.

<sup>14</sup> Використання цього поняття стосовно естетики певного напрямку, течії вже має певну традицію. Див.: 153, 322; 323.

<sup>15</sup> Поняття, введене Д. Ліхачовим у роботі «Внутрішній світ художнього твору» (1967), на позначення світу мистецького твору, що формується за власними законами, відмінними від законів реальності.

прямий зв'язок між *спільністю* художнього мислення письменників та системою прийомів, що формують стильову своєрідність.

Перелік елементів внутрішнього світу не є сталим. Скажімо, Валентин Халізов характеризував їх за рівнями: найкрупніші компоненти – персонажі та сюжет; середня ланка – компоненти художньої предметності (акти поведінки персонажів, їхні портрети, речі, інтер'єри, пейзажі), найменшими і неподільними ланками художньої предметності є деталі [328]. Такий підхід зумовлений рівневим характером визначення складу літературного твору, однак у цій роботі тексти розглядатимуться не як багаторівневі структури, а як системно організовані цілісності. Тому для опису художнього світу буде приділено увагу найкрупнішим компонентам: хронотопу та концепції людини.

Д. Ліхачов, М. Бахтін, Ю. Лотман вважали хронотоп визначальним чинником художньої структури. У художньому світі просторові і часові компоненти інтегруються в осмислене і прикметне ціле. Час здатен уповільнюватися чи пришвидшуватися, простір – стискатися чи розширюватися відповідно до авторового світобачення, а «хронотопічні цінності» (М. Бахтін) дають змогу його інтерпретувати. Водночас, попри вагу хронотопу як форми існування внутрішнього світу, його центром у більшості творів є людина. Персонаж художнього твору також є результатом «ізоляції» і має значимість як носій стабільних чи динамічних властивостей, рис, чеснот. Принципи функціонування персонажів у художньому творі зумовлені поглядами автора на місце людини у світі.

Перша декада ХХ століття в історії України була позначена суттєвими історичними зрушеннями: у ході I Світової війни руйнується монархічний устрій Російської імперії і Україна після кількох століть отримує національно-культурну автономію, а відтак і незалежність, яку змушена захищати у війні з більшовиками. За три роки останні підкорюють усю її територію, запровадивши новий ідеологічний порядок. Швидкий перебіг десятиріччя 1914 – 1924 рр., густо насиченого подіями, у свідомості людей не міг не викликати контрасту порівняно з повільним плином років ХІХ століття. Крім

того, й характер зрушень, що відбулися в суспільстві за більшовиків (переоцінка економічних, політичних, суспільних, моральних цінностей), спонукала оцінювати сучасність як докорінно нову.

Водночас, відчуття зрушеного часу посилюється реформами календаря і годинникового циклу: 28.02.1918 року уряд УНР приймає рішення про перехід на Григоріанський календар, більшовики запроваджують паралельне до нього літочислення від року революції (яке частково збереглося аж до 1991 року і було покладене в основу наукових періодизацій, що поділяли розвиток певних знань на «дожовтневий» і «післяжовтневий» період, надаючи перевагу останньому), а також прагнуть підкорити часолік виробничим потребам, запроваджуючи 1929 року безперервний п'ятиденний робочий тиждень та зміщуючи години, незважаючи на сонячний цикл. «Щоденники» С. Єфремова фіксують сприйняття цих заходів людьми старшого покоління: «... нарешті вертаємось до сонця. Власне, маніпуляції з годинником – це була єдина реформа, що блискуче й безперечно удавалась большевикам. Та й крутили ж стрілкою ці новітні Ісуси Навіни! [...] Свого годинника я ні разу не перекручував і жив увесь час по сонцю. І виходить, що таки переміг. Якщо це символ, то дуже добрий: думаю, що так само попадають і інші дурниці і перемаже той, хто на своєму встоїть, не подаючись перед модними гаслами» [99, 102]. Однак такі настрої були характерні людям, що прожили значну частину життя у дореволюційні часи, сформувавши тоді свої цінності і погляди. Молоді ж люди прагнули осмислити сучасність у нових параметрах.

Ідеологічна оцінка часу накладала свій відбиток навіть на географію: з 1919 року більшовики використовують захоплений Харків як столицю УРСР, що дало змогу розпочати діяльність більшості установ «з нуля», оновивши таким чином кадровий склад. У той же час Київ оцінювався як належний буржуазному минулому. Ці настрої можна проілюструвати спогадами письменника Ю. Смолича: «Харків – тодішня столиця України – був пролетарським центром України, а Київ – колишній одвічний столий град – уважався в ті роки осердям українського міщанства; тож і ми всі, харків'яни,



якщо не почували, сказати б, класової ворожості до киян, то дивилися на них принаймні зверхньо, зневажливо» [280, 600]. Ця заувага була потрібною не лише для того, щоб продемонструвати тотальне занулення часу і розгляд його в аксіологічній площині, але й щоб увиразнити своєрідність статусу часопростору й самої «Ланки» у мистецтві 1920-х років.

Ставлення до часу демонструє вже сама назва організації, яка, як вже йшлося, відбивала прагнення «заповнити зяючу прогалину, що утворилася в українській літературі після великих катаклізмів, і всім разом стати ланкою в розірваному ретязі» [8, 159] часу. Ланчани не сприймали тогочасного переконання, що нова доба немає іншого підґрунтя, окрім революції, вважаючи її не основоположним чинником, а одним з етапів розвитку. Теоретик дослідження питання часу в художньому творі Д. Ліхачов наголошував на різниці, що існує між вивченням поглядів автора на час і вивченням часу художнього твору, припускаючи, що взаємовідношення між ними можуть становити окремий інтерес для дослідження [177, 78]. З'ясування такого взаємовідношення є одним з методологічних принципів, що дозволить висвітлити осмислення тих докорінно нових суспільних змін, які становили недавнє минуле та сучасність українських митців 1920-х років, а також унаочнити зв'язок між внутрішнім, світоглядним сприйняттям часу і формуванням художнього світу неореалізму.

Митці «Ланки» упродовж 1920 – 30-х років осмислювали сучасність, їх не вабили минулі віки, які були витокami тогочасних подій, чи міфічні сюжети, що допомогли б завуалювати конфлікти доби. Неореалісти зберігають структуру часу, характерну для відповідного стилю ХІХ століття. Як доводить Леонід Ушкалов, в українському реалізмі вона відповідала зламу – відміні кріпацтва, в наслідок якого з'явилося багато «непривітаних» людей, тих, що опинилися за межею нормального існування [319, 36], відповідно у неореалізмі цей злам був пов'язаний із революцією, яка зруйнувала стабільність і передбачуваність життя. Тому переважно структура часу є

бінарною: минуле й теперішнє. Майбутнє ж постає в апокаліптичних візіях розплати.

Історично зумовлене буття, що стало центром уваги митців «Ланки», вплинуло на формування їхніх сюжетних моделей. Сама тогочасна дійсність визначила обов'язковий, за Ю. Лотманом [183], елемент сюжету – семантичне поле, поділене на дві взаємодоповнюючі підмножини. Для неореалістів цією межею стали війна й революція, відповідно «минуле» характеризується стабільністю, сталими моральними орієнтирами та цінностями, серед яких багато важать родові зв'язки. Натомість «сучасне» – дезорганізоване війнами, голодом, розрухом, де нівельовано гуманістичні ідеали і раціональність, постає як хаос. Це яскраво демонструє повість Б. Антоненка-Давидовича «Смерть», герой якої Кость Горобенко намагається пристосуватися до нового життя. Але стати справжнім комуністом йому заважає минуле: його участь у національно-визвольних змаганнях, дореволюційні батьківські статки, гімназійна освіта і пам'ять про наречену. І хоч він щиро прагне розбудувати нові часи, але не може позбутися відчуття ідилічності минулого: «Вони [журнали. – С.Ж.] асоціювали з безліччю днів, таких затишних і запашних. Ці журнали немов щоденник. Наївні, трохи дурнуваті, але такі прості, такі близькі, такі свої, як те все, що було, що вже ніколи, ніколи не вернеться. На такі ж самі малюнки дивився покійний батько, дивилась мати, що невідомо де тепер, як і чому живе ще й досі, дивився, нарешті, він сам. Дивився тоді, коли амплітуда життя вимірювалась гімназійним табелем, коли життя бігло певно, безтурботно й весело, як санки після пороші...» [18, 78]. Революція мимохіть асоціюється героєві зі стихійним лихом – повинню, що змела на своєму шляху не лише унормованість минулого життя, але й усі його цінності. Нівелювання їх боляче переживає герой і це розвиває у нього страх перед часом: він боїться, що якби Надя не померла, їхня любов зміліла б, адже у нових умовах вона була б «баластом», «безпартійною сволоччю». Минуле стає важливою характеристикою героїв і простору: Славина – колишня вчителька, Радченко «з *колишніх* боротьбистів», Борисенко – «*колишній* лев

міських панночок», Ханов – «колишній директор», «колишній просторий купецький дім», «залізні поруччя колишнього готелю», навіть «колишня тітка» (виділення моє. – С.Ж.). Але, на відміну від будівель, люди набувають нового статусу, лише перейшовши страхітливу межу: «Життя, нове життя, Костю, купується кров'ю, добувається смертю. Це новий суворий закон, якого не обійти» [18, 167], «Ти мусиш, Костю, стріляти в позавчорашнього самого себе!». Якщо у минулі віки здобуття нового життя через смерть асоціювалося з жертвою Ісуса Христа, то у більшовицькі часи йдеться про криваву кругову поруку: нове життя Горобенко здобуває собі, беручи участь у розстрілі заручників. Таким чином, боротьба Правди й Кривди у новітні часи завершується поразкою першої.

Старий і новий час постають уособленими у героях оповідання «Іван Босий» В. Підмогильного. Титульний герой репрезентує релігійну свідомість і пов'язані з нею традиційні уявлення про життя, мораль, цінності, у параметрах яких революція є злочином і гріхом: «... Я бачив пограбовані церкви, роздерті ризи. Закаляні чаші, прострелені ікони. І ніде я не знайшов слова Божого, не натрапив на його святий образ» [248, 132], «І перед ними поставали гріхи, що кожен їх мав, бо кожний привласнив чуже й зійшов із шляху, яким досі йшов був» [248, 132]. Його опонент – начміліції – має завдання ліквідувати Босого, як підбурювача до повстань. І якщо Іван Босий стає пророком, почувши слово Боже, то мандат начміліції дає сама смерть: «він, що рубав був шаблею людей, що брав був участь у масових розстрілах...» [248, 137].

Старий світ зазнає поразки і в оповіданні «Тук-тук» Б. Антоненка-Давидовича: його героєві – Василю Григоровичу Гусятинському – ніяк не вдається при звичаїтись до нового життя: ані до нових умов праці, ані до нових обставин побуту своєї родини, і врешті-решт він гине у глухому завулку; усталеність його життя порушено, «коли впав на пішоход з телеграфу двохголовий орел і розбився на друзки, коли злазили по місту з п'єдесталів чавунні царі, міністри й діячі» [18, 248]. Героїня новели В. Підмогильного «З

життя будинку» Веледницька – донька царського сенатора, а в новий час жебрачка, божеволіє, дізнавшись, що покращення побуту трудящих здійснюватиметься за рахунок її кімнатки, помирає у нападі. Так новітній час постає у цих творах бездушним, дегуманізованим і безглуздим.

У художньому світі творів неореалізму час зазвичай утворює складну єдність історично-біографічного та побутового. Життя героїв визначають конкретні історичні події: I Світова й громадянська війна, встановлення більшовицької влади, що руйнують усталений лад і змушують героїв вирушати у світи, голодувати чи поневіритися. Водночас розрив нормального перебігу часу викликає не повновладдя випадку, а найчастіше заперечує лінійність руху: герої втрачають мету існування, рухаючись у своїх буднях по колу чи хаотично.

Внутрішній світ оповідань В. Підмогильного «Військовий літун», «Історія пані Ївги», «Сонце сходить» визначений історичним часом. Війна змусила Сергія Данченка («Військовий літун») залишити батькову садибу і стати до армійських лав, в той час як у лихолітті зруйнувалася його родина. Революція 1905 року змушує пані Ївгу («Історія пані Ївги») переглянути свої погляди на користь соціалізму, відмовитись від поміщицького життя, однак «соціалізм на багнетах» позбавляє її навіть скромного помешкання. Будні Володимира Петровича («Сонце сходить») також визначені втратою посади директора гімназії через політичні зміни. Однак домінантним часом є побутовий: у світі цих оповідань існують лише приватні події з життя героїв: спогади, мрії, роздуми, кохання, зради, дозвілля, господарчі клопоти – все, що не підлягає публічному звіту. Побутовий час цих і інших творів неореалізму вступає в протиріччя з публічністю доби, що разом із приватною власністю відмінила й приватність.

Еволюція неореалізму викликала розходження цих тенденцій у пізнішій великій прозі: Б. Антоненко-Давидович посилює увагу до історичного часу («Січ-мати»), а В. Підмогильний і Є. Плужник – до побутового («Місто», «Невеличка драма» В. Підмогильного, «Недуга» Є. Плужника). Увага до нього

нейтралізує оцінку сучасності, акцент зміщується на психологію героя, його становлення, а це актуально у всі часи. І навіть більше – образ часу в романах стає менш гнітючим; осмислюючи руйнування патріархального суспільства, автори знаходять у цьому й свої позитиви (наприклад, емансипація жінок).

Отже, світоглядні переконання ланчан були пов'язані із національним відродженням 1917 – 1918 років, а тому вони опинилися на маргінесі нового життя, отримавши згодом назву «попутники». Прихильники еволюційного розвитку, неореалісти оцінювали свою сучасність як крах набутків культури, з втратою яких не могли змиритися. Прагнучи стати ланкою у розірваному ланцюзі розвитку української літератури, неореалісти відчували себе часткою дійсності і свою причетність до всього, що в ній відбувається. Тому для неореалістів характерні етичні акценти оцінки часу. Вони прагнуть показати абсурдність, несправедливість розриву закономірностей суспільного життя, що веде до дегуманізації доби. Це втілюється у формування внутрішнього світу їхніх творів у параметрах історично-біографічного та побутового часу. Героями творів стають маленькі люди, чиє право на життя і приватність похитнула доба.

Для увиразнення варто навести аналіз часової своєрідності художнього світу письменників ВАПЛіте. Якщо для неореалістів межею у семантичному полі сюжету була війна й переворот, то для неоромантиків жовтнева революція і боротьба за перемогу соціалізму стає однією з підмножин, на противагу буденності 1920-х. Вир боротьби отримує героїчне і романтичне висвітлення. Характерно: якщо неореалісти чітко розрізняють лютневу революцію, що спричинила в Україні національне відродження, і жовтневу, що нівелювала його; то для неоромантиків цінна революція як явище активної боротьби, і навіть більше – революція стає категорією етики й пізнання: «вся правда – то ціла революція» [337, 65]. Натомість час по ній розчаровує: герої не можуть знайти у ньому собі місця, а головне – їх вражає й гнітить нівеляція революційних цінностей, комерціалізація побуту, зміщання. Тому зображувана дійсність постає у різкому контрасті з нещодавніми подіями.

Боротьба за соціальну рівність постає у цих авторів як етап багатовікової визвольної боротьби українців, опиняється в одному ряду з козаччиною, натомість ті сторінки української історії, що засвідчують помірний розвиток суспільно-економічних відносин, для неоромантиків є неактуальними, ваплітянам цілковито чужа сталість XIX століття. Нові часи у творах ваплітян часто легендаризувалися. Скажімо, у «Байгороді» Ю. Яновського дія розвивається у страсний тиждень і загибель героя у великодню ніч, що рятував життя суперникові і приніс перемогу місту, асоціюється із жертвою Христа. А в новелі «Із Варинної біографії» М. Хвильового трансформовано Біблійний сюжет про народження Ісуса. Загалом неоромантикам притаманне прагнення розглядати свою сучасність з перспективи століть, бачити в історіях життя сучасників початок легенди: «...наші нащадки, перелистуючи жовті, струхлявілі сторінки історії, скажуть тільки: «Вони були велетні!»... [372, 81].

У внутрішньому світі неоромантизму поруч із історично-біографічним та побутовим часом, які також мають свою вагу, присутній авантюрно-біографічний та інтенціональний. Історично-біографічний час має приблизно ті самі характеристики, що й у творах неореалістів, а ось побутовий час, у якому живе частина героїв, отримує негативне насвітлення («На глухій шляху», «Завулок» М. Хвильового). Авантюрно-біографічний формує сприйняття революції і війни як можливості виявити надзвичайні особисті якості: відвагу, жертвність, самоконтроль тощо.

Однак найхарактернішою особливістю часової організації художніх творів ваплітян є поява так званого «інтенціонального» часу (за аналогією до інтенціонального хронотопу Нонни Копистянської [151, 205]), у якому наратор веде діалог з читачем, розширюючи проблематику своїх творів естетичними питаннями. Характерно, що цей «час наратора» спрямовано у майбутнє і відбиває пошуки нової художності, яка, зокрема, передбачала і численні експерименти з часом художніх творів (напр., «Кіт у чоботях» М. Хвильового, «Роман Ма», «Байгород», «Майстер корабля» Ю. Яновського). Всі ці

експерименти мають комплексне завдання – створення нової літератури, ускладненість форми якої давала б змогу осмислювати й інтерпретувати складну повоєнну дійсність, суб'єктивізуючи процес художнього пізнання.

Отже, М. Хвильовий і його однодумці (серед яких були і «професійні» революціонери), перебуваючи під значним впливом ідеї докорінного оновлення життя і побудови нового ладу, оспівували революцію і війну, як час грандіозних зрушень заради майбутнього. Ця націленість у прийдешнє – суттєва характеристика їхнього світогляду. Минуле для них складається з окремих яскравих подій боротьби. Вростання ж у будні, яке ваплітяни спостерігали в 1920-х, є стагнацією в розвитку, а тому сучасність прийнятна для них лише творчою. Відповідно і в літературі М. Хвильовий і його однодумці відчували себе деміургами, що стоять над зображуваною дійсністю і творчою свідомістю естетизують предмет зображення. Тому час у внутрішньому світі творів зазнає численних експериментів, а історичний і побутовий час доповнюються авантюрно-біографічним та інтенціональним.

Простір у художньому світі ланчан структурується на три значні топоси: села (переважний у Г. Косинки, але вагомий і у В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича), містечка (у В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича) та великих міст (у В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, Є. Плужника, М. Галич).

Аналіз останніх досліджень і публікацій, присвячених творчості митців 20-х років, і ланчан В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича зокрема, демонструє дисбаланс уваги на користь міського простору. Топос міста висвітлюють Світлана Луцій, Тарас Пастух, Людмила Ярошевська, Надія Колошук, Вікторія Дмитренко. Навіть ті дослідження, що заявляють про аналіз взаємодії міста й села, містять останнє більшою мірою лише імпліцитно (Володимира Мельника, Наталі Лоцинської). З досліджень сільської тематики можна назвати статтю Костянтина Дуба «Імператив Г. Косинки як естетичне вираження селянської ментальності» (1999) [98], написану на матеріалі передусім імпресіоністичних творів; торкається цих питань і Наталя Мафтин,

Михайло Наєнко, Олег Поляруш, Лідія Кавун, однак у їхніх роботах село є передусім соціо-психологічною характеристикою. Тому видається цікавим розглянути село як топос, що увиразнить картину світу, відтворену неореалістами 20-х років.

Отже, сільський хронотоп представлено у творах «Циркуль», «Політика», «Змовини», «Гармонія» Г. Косинки, «Син», «На селі», «Іван Босий», «За день», «Остап Шаптала», «В епідемічному бараці» В. Підмогильного, «Крила Артема Летючого» та «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича.

Українська література XIX ст., що значною мірою була рустикальною, сформувала досить стійкі уявлення про село як систему ідей та цінностей. Їх сутність та рецепцію у літературі 20-х років XX ст. на початку 1990-х років досліджував Василь Пахаренко, який наголошував передусім телуризм (культ землі, природи; екологічний підхід до світу, космо- і кордоцентризм), приватну власність та демократичний, родинний устрій суспільства [233, 3 – 4] як основу ціннісної системи селянина. (Ці думки перегукуються і з дослідженням Лариси Горболіс, що наголошує на сакралізації землі й праці як основі сільського світогляду [75], та Наталі Мафтин [197], що вводить поняття антеїзму). В. Пахаренко виокремив два концептуально-ідеологічні підходи до сільської теми: романтично-моралістичний та соціально-аналітичний, яких об'єднує трактування села як моделі «досконалого, єдино іманентного для людини світу» [233, 4]. Дослідник також вважає, що характерними для теми є «розробка трьох тематичних пластів – світ села, протистояння села і міста, самоствердження інтелігенції через відновлення генетичного зв'язку з селом; творення неповторних образів селянина-правдошукача та скорботної матері; помітне превалювання романтизму; використання фольклорних зображально-виражальних засобів» [234, 5]. Аналізуючи осмислення сільської теми у 20-і роки, В. Пахаренко виявляє два вектори: соцреалістичний, що трансформує класичні традиції («Телуризм замінюється войовничим урбанізмом і техноцентризмом. Уособленням гармонії, раю стає пролетарсько-



більшовицьке місто, приватно-власницьке ж село – уособленням хаосу, дисгармонії, пекла» [234, 7]), та модерністський, що розвивав традиції телуризму.

Попри те, що це дослідження не втрачає свого значення й нині, сучасний розвиток знань про літературний процес 20-х років коригує деякі його висновки: долання телуризму у 20-х роках варто пов'язувати передусім з авангардом (а не соцреалізмом, який частково запозичив його ідеї); що ж до розвитку культу землі у модерністів, то ця теза потребує детальнішого вивіряння. Річ у тім, що до початку ХХ століття українські письменники (як підкреслює і В. Пахаренко) відтворювали тему з внутрішнього погляду, «фактично дивилися на світ очима селянина» [234, 3]. Однак творці українського модернізму переважно сформувалися у містах і містечках, а тому часто дивилися на село ззовні (в аналізованому матеріалі це погляд В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича, внутрішній погляд зберігає Г. Косинка та М. Галич). Позбавлений телуризму Олег Ільницький вважає, що «селянське» (іншими словами «хліборобське») життя ідентифікується із status quo, із такими поняттями, як нудьга, пасивність і поступливість. Ця система понять до того ж включає любов, сім'ю і шлюб» [112, 52]. «Нудьгу» у цьому переліку правомірно замінити на побутовість, оскільки саме вона спричинює постійну повторюваність подій, позбавляє різноманітності. Однак під впливом суспільно-історичних зрушень, що відбулися після 1917 року, село суттєво й різюче змінюється, (до того ж змінюється й позиція митця), а в наслідку – село позбавляється ідилічних рис, перестає бути сакральним центром життя.

Щоб розкрити сутність сільського хронотопу в обраних творах, необхідно його структурувати. Для багатьох аналізованих творів справджується твердження Н. Мафтин, що «часопростір сюжету формується часто за сіткою координат: хата (родина) – праця (лан) – духовність (церква)» [197, 179]. Тож головними характеристиками сільського хронотопу в цих текстах стають хліборобство, патріархальність, релігійність. Проте в деяких творах визначальним компонентом є природність. Ці групи творів

розрізняються художнім часом: у перших важливим є історично-побутовий час, тоді як у других – власне побутовий. Це впливає і на конфлікт: у творах першої групи представлено 1) поєднання національно-політичного конфлікту із психологічними колізіями («Мати», «Іван Босий», «Смерть»), 2) психологічні конфлікти з елементами соціальних («Циркуль», «Син») та 3) соціальні («Політика», «Змовини»); а в творах другої групи – конфлікти психологічні: немає героїв-антагоністів, тож відсутня гостра боротьба, персонажі протистоять загальноприйнятому і самі собі («На селі», «Крила Артема Летючого»). Таким чином, у межах сільського топосу маємо два хронотопи, які розглянемо по чергово.

Отже, осердям сільського хронотопу із історичним часом є суспільна криза поглядів на такі важливі речі, як влада, власність, релігія, праця тощо. Визначальним компонентом хронотопу є релігійність, яка не лише пронизує свідомість героїв (незалежно від соціального стану), але й визначає часові параметри. Адже історичний час поєднано із церковним календарем: частина подій в повісті «Остап Шаптала» відбуваються на Великдень, у «Крилах Артема Летючого» – у Петрівку, а у «Фавсті» та «Політиці» – на Різдво. Однак якщо у творах романтики вітаїзму такі знакові часові маркери мали символічне значення (напр., «Байгород» Ю. Яновського), то у аналізованих творах вони контрастують із зображеними подіями. Проте найважливіший прояв релігійності у сільському хронотопі – це апокаліптичні мотиви. Загальний огляд структури часу в художньому світі неореалізму демонструє, що вона переважно є бінарною (минуле й теперішнє, злам між якими і визначає сюжет та конфлікт твору), однак у сільському хронотопі з'являються і візії майбутнього, та вони загалом кінцесвітні: «Висихатимуть криниці, річки й моря, никнутиме хліб по степах, і люди жертимуть одне одного тим, що всі захотіли ласувати. Матері роздиратимуть свої діти, як вовчиці, всі багатства, на які поласились люди, їм ні на що не здадуться, й той рай, що обіцяли їм діти Антихриста, буде їм пеклом, прокляттям і смертю» [248, 132]. Апокаліпсис мислиться селянами як кара за гріхи: грабіж під час

громадянської війни; а нова влада видається їм від нечистого. У цьому контексті цікавою є новела В. Підмогильного «За день», що змальовує дві події: похід головного героя до поновленої ікони та виступ делегата Всеукраїнського з'їзду рад. Дублювання структури оповіді й рефрен «Не руште оман...» фактично ствердили комунізм як нову релігію, і її обіцяний рай є сумнівним: «нікому не урвати ланцюг людського лиха» [243, 3]. Таким чином занурення людини у зло, яке змальовували неореалісти, та кінцесвітне трактування життєвих перспектив є спадком реалізму XIX століття, осердя якого, як ствердив Л. Ушкалов, становить есхатологічна ідея.

Виявом близького кінця світу стає руйнування предковічних основ: нівеляція хліборобства (через посуху чи розкуркулення) та руйнування патріархальності. Аналізовані тексти зберігають хліборобську традицію українського селянства, щоправда, життєдайність землі позбувається піднесеності, символічності і в умовах голоду набуває гіркої конкретності. Хліборобство є основним і незмінним заняттям, набуваючи етичного змісту: «Діди й прадіди, думаю, хліборобили, а дочка в пани попнеться?.. Хай не цурається коло святого хліба впадати» [155, 213], – так коментує Рудик («Змовини» Г. Косинки) «вихід» бажаного зятя з сільського середовища (той здобував фах інженера). Хліб позначається і на мисленні героїв: Андрій Романюк («Мати» Г. Косинки) порівнює свою тугу із сажкою на пшениці, польські шинелі нагадують йому кольором жито, а голодному Коропу («Циркуль» Г. Косинки) село уподібнюється до кіп хліба.

Пейзажі переважно зображають степ (не дикий, а розораний), поля і землю: «Таке синє поле, аж в очах міниться. Земля лежить колотою грудю, і на пашні розколини, мов рани: нема дощу!» [155, 264]. При цьому зображення переважно позбавлені ідилічності, пасторальності, вони не надихають героя, не розпружують, а нагнітають: «Навкруги – висмажені сонцем хліби, зачучверілі від спеки огудини баштанів, обпалені стовбурці проса, листаті соняхи, пожвакані сараною» [243, 3]. Як влучно підмітила Ольга Харлан, «для передачі екзистенційного напруження в оповіданнях весь текст пронизано

словами та образами, що маркують катастрофічне світосприйняття та світовідчуття персонажів: «жовтий, мертвий, степ», «вигорілі ниви», «миршаві стовбурці занедбаного хліба», «безкрая палюча жовтизна», «пожежа», «вогонь» [333, 216]. Обмеженість вибору сільської природи (лише у «Смерті» згадується ліс, а в «Сині» – річка) опосередковано демонструє міцний зв'язок селянина із працею. Радість від перебування на природі повноцінно звучить лише у мисливській поемі «Семен Іванович Пальоха», однак у ній герої приїздять не в село, а на полювання, тож сільський топос має незначну вагу – як оселя дивака нероби-мисливця, основне ж місце дії – плавні.

Криза патріархальності виразно постає у творах Г. Косинки «Політика» та «Змовини». Перший демонструє розпад родини не лише у сцені сутички між Мусієм Швачкою та його родичами, але й у згадках про попереднє розкуркулення (поламани тещині ребра, Андріанове добро тощо) та втечу Мусія з «комуною», коли він полишив жінку й дітей на милість родичів та поталу супротивників. Тож перейнявшись більшовицькими гаслами, Мусій, як тисячі йому подібних, почали руйнувати предковічні основи свого суспільства. Порушення відвічних основ родинного життя і поваги до батьків драматизує й оповідання В. Підмогильного «Син»: у часи голоду, коли дочка жаліє хліба для матері, батько вигонить з дому власних дітей, і від родин лишаються самі сироти, нормальне, людяне поводження головного героя з матір'ю викликає нерозуміння оточення і недовіру.

Водночас ці оповідання дають матеріал для роздумів над питанням становища жінок, яке загострилося у першій чверті ХХ століття. Емансипація жінки й свобода вибору були в цілому підтримані неореалістами, проте у сільському хронотопі вони виглядають цілком неможливими. Рудик («Змовини») визначає партію своїй дочці, зважаючи на власні економічні розрахунки, не переймаючись її почуттями. Однак заміжжя з кохання Мар'яни («Політика») стає початком відторгнення її з родини. Характерно, що у цих оповіданнях немає любовних сюжетів, а жінки постають не

привабливими красунями, а міцними робітницями («нагадувала гарної породи овечку: огрядна, біла на тіло...була роботяща»).

У творах про громадянську війну та військовий комунізм присутне також висвітлення національних питань. Село постає тереном громадянської війни й напруги в очікуванні помсти. У цьому контексті загострюються стосунки між містом і селом, оскільки перше, з погляду селян, є джерелом нав'язаної влади: звідси приїздять активісти та карателі («Іван Босий», «Смерть»). Осердям «українського націоналізму» постає село у свідомості нового комуніста Костя Горобенка: прагнучи назавжди викреслити своє минуле (участь у національно-визвольних змаганнях) зі своєї біографії, він вирушає розстрілювати заручників (заможних селян), що означає для нього «стріляти в позавчорашнього самого себе!» [18, 167]. Але націю представляють не лише «стомлені від роботи, посічені зморшками лиця, скуйовджені бороди й навіть замурані сорочки» [18, 170], але й Прокіп Конюшина («Фавст»), який як «людина свідома» бажає «свідомо і прямо у вічі ворогові дивитися» [157, 91]. І справді, символічною є його передача хліба (!) темному Конончуку, якою автор висловлював свої надії. Тож село постає середовищем, здатним сформувати й зберегти українську націю.

Сільський хронотоп із побутовим часом представлено двома творами («На селі» та «Крила Артема Летючого»). У цих творах неможливо навіть визначити, коли саме відбуваються події – до революції чи у перші її роки? Але це й не суттєво, адже у внутрішньому світі цих оповідань існують лише приватні події з життя героїв. Таким творам притаманний принцип єдності людини й природи. У них земля набуває психологічних рис: «І була вона [земля. – С.Ж.] не рахманна, як стерня восени, а збентежена. Бо навесні все порозкидається і шукає собі пари» [19, 225], а подібність чорногуза на корнета Штокке з часів служби Артема Летючого у драгунах («чисто тобі чорногуз. Ноги довгі та тонкі – стукни ломачкою – і поламались би враз, а коли було проз ескадрон схильці йде, задом трусить... І чорногуз ішов схильці й трусив задом. Зненацька став на одній нозі, а другу під себе манірно підігнув. / –

Охвицер!» [19, 226]) наштовхує Артема спробувати здолати обмеженість людської природи й полетіти. Це переконання вводить героя у конфлікт із релігійною хліборобською свідомістю його оточення: «Був дядько роботящий, землю шанував, і хоч змагали його злидні, та працював чоловік... Був чоловік, та збувся» [19, 227], – так характеризують селяни переміни з Артемом Летючим, а його загибель трактують як кару Божу.

Природність села у творах В. Підмогильного корелює із зняттям культурних заборон у стосунках, вивільненням інстинктів. Скажімо, в оповіданні «Добрий Бог» згадуються сільські розваги героїв, хоч вони й опиняються поза сюжетом, а в оповіданні «На селі» випадковий неконтрольований потяг персонажа (гостя з міста) є центральною подією, яка нівелює його плани розібратися з соціалізмом і унеможлиблює подальше перебування у товаристві. На думку Геннадія Кудрі, «автор простежує, як впливають на підсвідомість, пробуджуючи чуттєвість персонажа, такі чинники, як ніч, пісня (прояв кордоцентризму) та близькість жіночого тіла» [163, 7], однак видається, що головним фактором ситуації стає саме топос, що підкреслює й заголовок. Тому висновок дослідника, що образ ночі письменник асоціативно поєднує з підсвідомістю, можна продовжити, додавши до цієї пари асоціацій і село. Таку можливість підтверджують естетизовані образи поля: «Тут вночі чудово, – думав він, жуєчи стиглі зерна, – вночі, коли замість розпеченого металу на небі сріблиться холодок. Тоді струнко стоять стебла та милуються зорями, котрих тепер поглинуло ненажерливе сонце. Вночі цей килим стеблів розливає пахощі в повітрі на славу місяцю, а той обсипає його діамантами... Неодмінно сюди цієї ночі з Оксаною» [248, 90]. Але ця ідилія пов'язана не з телуризмом, а з свободою інстинктів.

Чи існує зв'язок між цими двома втіленнями сільських топосів? Щоб відповісти на це питання, варто згадати дослідження Максима Тарнавського [294], де він продемонстрував конфліктність розуму та ірраціональності у творчості В. Підмогильного, які втілюються відповідно у день, обов'язки,

обмеження, матеріалізм, міське життя / ніч, свободу, чуттєвість, індивідуальність, степ, село. І хоч йдеться про оказіональну творчу практику, яку ніяким чином не можна поширити на неореалізм, оглянутий матеріал дає підстави говорити про те, що в більшості творів село є ірраціональним: воно вивільняє інстинкти («Циркуль», «Політика»), актуалізує релігійні вірування («Іван Босий», «За день»), фантазію («Крила Артема Летючого») та сексуальну свободу («На селі»). Ірраціональність першого з оглянутих хронотопів втілилась у катастрофізм. Цей умонастрій втілює острах загрози важливим цінностям, однак ними у художньому світі неореалізму є не телуризм, а індивідуальна свобода, чуттєвість, підсвідомість, яким загрожує удаваний раціоналізм нової влади.

Досліджуючи український реалізм, Дмитро Наливайко стверджує, що «характерною типологічною рисою української «сільської епіки» і є те, що автор ідентифікується з селянським середовищем, він дивиться на світ його очима, дотримується його шкали цінностей, переживає його почуттями, виражає себе за допомогою народнопоетичної образності... Він, говорячи терміном Р. Ескапі, залишається в одній «колективній системі» з селянством, яке зберігає значення головного адресата творчості, і дотримується в основному його світоглядно-ціннісних орієнтацій, виступає виразником його ментально-емоційних структур» [217, 294 – 295]. Оглянуті тексти демонструють суттєві зміни у зображенні «сільської теми»: твори В. Підмогильного і Б. Антоненка-Давидовича перебувають поза парадигмою селянського світосприйняття, а Г.Косинка, хоч і лишається виразником селянських емоційно-ментальних структур, апелює до іншої «колективної системи» (йдеться про зв'язки, які виникають між автором, його аудиторією і твором)<sup>16</sup>.

Дослідження міського тексту української літератури актуалізувалися в останню чверть століття. Ця тема обговорювалася на наукових конференціях

<sup>16</sup> Слід зазначити, що повість «Гармонія», що продемонструвала відмову від неореалізму, стала водночас і поверненням до спільної «колективної системи» із селянством.

(Бердянськ, 2009; Луганськ, 2011), отримала висвітлення у дисертаціях В. Фоменко, В. Левицького. І все ж говорити про її вичерпаність зарано, зокрема, й у контексті дискусії про рустикальність української літератури. Власне, дискусія щойно розпочинається у дослідженнях Віри Фоменко [325] та Надії Колошук [149], які поставили під сумнів дискретність української урбаністики. Річ у тім, що від часу виходу монографії Соломії Павличко літературознавці загалом погоджувалися із висловленими у ній тезами: «У європейських літературах урбанізм, як відомо, асоціюється з модернізмом. В українській, де перетворення сільської культури в міську ніколи остаточно не завершилося, ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом ... З революцією в російськомовне місто попрямували Степани Радченки та Володимири Сосюри. Почалося засвоєння міста неміською людиною, яка приносила до міста свої комплекси й страхи» [228, 206 – 207]. Подібні думки містить і монографія про модернізм Раїси Мовчан («...своєрідне ставлення української людини до Вічного міста – як погляд у «щілочку крізь паркан у чужий сад», її неоднозначні відчуття у полоні його атмосфери є симптомами маргіналізації, характерної для українського суспільства загалом» [207, 394]). Однак згадана В. Фоменко, розглядаючи українську урбаністику ХХ століття, демонструє еволюцію теми, оглядаючи творчість дев'яти авторів домодерної доби. Тож логічно повторити питання, що ставив Тарас Возняк стосовно Богдана-Ігоря Антонича: «Та що це означає – поет міста? Це поет, який відчуває суть міста? Чи поет, який є породженням, а отже – суттю міста? Чи є Антонич поетом міста у другому сенсі цього слова? Те, що Антонич писав про місто, причому конкретне місто, ще не означає, що він був породженням цього міста. Для мене головним запитанням є – чи поетика його поезії породжена містом, чи в опорі місту, чи в опорі на місто» [51]. Відповідно він розмежовує письменників, що пишуть про місто, та тих, що творять його текст.

Проблема міського тексту, запозичена з праць тартусько-московської школи, є дуже популярна в українському літературознавстві. Саме поняття



«міський текст» ввів Володимир Топоров, маючи на увазі специфічне явище, цілісну систему знаків і образів, що відображає вигляд міста: воно «говорить своїми вулицями, площами, садами, будівлями, вулицями, пам'ятниками, людьми, історією, ідеями і це може розумітися як гетерогенний текст, якому приписується загальний зміст і на основі якого може бути реконструйована певна система знаків, що реалізується в тексті» [314, 27]. У літературі місто стає відображенням синтезу реалій міського буття, історії, індивідуальних особливостей, що формують його долю. Змістову структуру тексту складають природна, матеріально-культурна та духовно-культурна сфери. Вихідною міфологемою міських текстів є структурно значимі на сюжетно-композиційному рівні елементи – локуси, що акумулюють символіку тексту. Спираючись на простір, Ю. Лотман поділив міста на концентричні (місто на пагорбах, посередник між небом і землею) та ексцентричні (місто біля ріки, а, отже, на межі світів).

Ці ідеї інтерпретувала у вітчизняному літературознавстві Ганна Степанова, що абсолютизувала опертя міського тексту на міф і визначила його як «сукупність культурних уявлень про місто, що відклалися у людській свідомості з часів його заснування і охоплюють відбиті у міському фольклорі перекази і легенди про народження міста, відомості про історичні події, осіб (деміургів), що відіграли доленосну роль у його житті тощо. На основі цих уявлень складається внутрішній образ міста, що акумулює духовний сенс його буття» [284, 304]. Міф є визначальним і для типології міст Т. Возняка, який поділив їх на: засновані божеством (із центром-храмом), засновані владцями (із центром-фортецею чи палацом) та виниклі самі по собі поруч торгових шляхів абощо (з центром-ратушею) [51].

Розгляд міста як цілісної художньої інтерпретації виявив низку локальних текстів культури: київський (досліджували Тамара Гундорова, Вячеслав Левицький, Віра Фоменко), львівський (Стефанія Андрусів), чернівецький (Ольга Харлан), харківський (Ярина Цимбал).

Таким чином, переконаність у рустикальності української літературної традиції та прагнення розглядати місто як знакову систему спричинили те, що у поле зору дослідників переважно потрапляють великі («легендарні») міста. Вперше на цей дисбаланс звернула увагу Н. Колошук, запевнивши, що розгляд локусу малих міст розхитає хрестоматійні тези. Адже «безпосереднє враження читача від спадщини «розстріляного Відродження» інше: ці автори та чимало їхніх героїв укорінені в соціумі (етнічно й культурно – питомо українському, хоча й значною мірою зрусифікованому) малих / провінційних міст, чиї образи представлені тогочасною літературою досить різноманітно й незрідка – насамперед у прозі – як знакові, метафоричні, що не виключає конкретно-реалістичних деталей та персонажів» [149, 259].

Цей екскурс був необхідним, щоб продемонструвати: показ своєрідності способу змалювання простору в українській неореалістичній прозі 20-х років ускладнений питанням розвитку національного світогляду, а також навіть громадсько-політичної позиції митців (важко не погодитися із Т. Возняком, який надав літературному «о-своєнню» міста політичного звучання – адже занехаяння його призвело до заміщення українського дискурсу міста іншонаціональними).

Попри те, що жоден з них не був «породженням міста», вони осягають його досить рано: зі вступом до гімназії (Б. Антоненко-Давидович, Є. Плужник), реального училища (В. Підмогильний) чи вирушивши на заробітки (Г. Косинка, М. Галич; тут слід зазначити, що паралельно Г. Косинка навчається і складає гімназійний курс, а М. Галич готується і зрештою вступає на філологічний факультет КІНО). Тому теза С. Павличко, що революція відкрила молоді шляхи до міста, потребує зауваження: стихійному рушенню передувала цілеспрямований рух здобуття освіти і, зрозуміло, відтворення їх у літературі суттєво різняться.

Своєрідністю зображення міст у неореалізмі є те, що вони позбавлені імен, називаючись просто «місто» або ж не називаючись ніяк. Якщо у часи реалізму опис місця дії був ретельним і точним, що зберегло для нащадків

образи тогочасних міст, своєрідність їх архітектури і пам'яток, то у неореалістичних текстах ескізна техніка маркує відмову від міметичності. Якщо раніше пейзаж розпочинав знайомство з новим місцем дії, то тепер відомості про нього містяться імпліцитно. Скажімо, у новелах В. Підмогильного місто постає у згадках (саме згадках, бо вони не стають локусами, структурно чи семантично значимими елементами простору) про двоповерховий будинок, гімназію, сінематограф, театр, бульвар, кав'ярню, візника, («Добрий Бог») університет, канцелярію, їдальню («Собака»), вокзал, театр, наросвіту, їдальню, авіаційний клуб з кафе, міський сад («Військовий літун»), Будинок наросвіти, пішоходи (тобто тротуари), гімназію, пошту й залізницю («Сонце сходить»), житлову контору та базар («З життя будинку»). У новелах Б. Антоненка-Давидовича: трудова школа, базар, кам'яниця, афішна тумба («Пиріжки, пиріжки»), гімназія, українська повітова рада, повітовий суд, пошта, соборний цвинтар, залізобляшана крамниця («Печатка»). Принагідно варто зазначити, що найчастотнішим маркером стають заклади освіти (гімназія, університет), що опосередковано вказує на досвід авторів. Водночас місто маркують не лише будівлі, але й його мешканці: візники, урядовці, діловоди, студенти, повії, перекупки, торговці, вчителі, фармазонщики, а також по-міському вбрані перехожі. Розмонтованість опису позбавляє читача можливості скласти цілісну картину, придатну для інтерпретації. Таким чином місто у групі творів стає соціальною характеристикою героя, демонструє соціокультурні умови його становлення і розвитку, своєрідність стосунків з оточенням.

Іншу групу складають тексти, що містять поширені описові конструкції («Старець», «Проблема хліба», «Військовий літун», «Остап Шаптала»), які характеризують внутрішній світ героя. Їхня присутність у тексті різна: скажімо, у «Проблемі хліба» маємо лише кілька речень на початку: «Я йшов, а обабіч вулиці розсілися велетенські стоокі жаби. То будинки, що їх ніч і сплющила, й припосадила. І все місто здавалося святковим збіговиськом жаб із безкраїх трясовин» [248, 122], які стають ключем до внутрішнього світу

героя. Натомість у інших текстах образи міста тяжіють до «пейзажу душі», як назвав його Анрі Фредерік Амблель. «Пейзаж душі» – це зіткнення і зустріч світів, «мого» і «чужого», це топос, де «я» поєднується із зовнішнім світом, де зникає межа між загальним і особистим» [236, 129], – характеризує його Людмила Петрухіна. Таким чином «створена художньою свідомістю образна топографія міста формує чуттєвість людини, подаючи образ міста як проекцію духовно-душевного стану особистості. У цьому значенні літературний текст постає як досвід осягнення міста» [285, 68]. Такий досвід демонструє повість В. Підмогильного «Остап Шаптала», сюжет якої постає ніби оберненим до класичної української традиції (виїхавши з села до міста, герой зазнає поневірянь і страждань): у Остаповій родині, що живе на селі, помирає сестра, втрата якої вибиває героя з колії, він повертається до міста, де мешкає від гімназійних років, шукаючи полегшення, та повернутися до попереднього життя вже не в змозі. Образ міста у повісті так само позбавлений конкретності: його реаліями є Дніпро, Борисівська вулиця, гамарня, міський сад, дзвіниця, базар, пансіон, університет, візники, трамваї. Ці дані не дають з впевненістю ідентифікувати місто: назва вулиці є невідомою, а Дніпро, гамарня, університет та трамвай можуть одночасно бути реаліями і Києва, і Катеринослава (сучас. Дніпра; де університет було відкрито за гетьмана Павла Скоропадського 1918 року, а трамвайна колія стала другою в Україні (1897)).

Опосередкованими аргументами на користь Катеринослава можуть бути згадка про Махна та біографічний матеріал: до написання твору молодий автор ще не залишав меж губернії, хоча непереконливість цих доказів очевидна.

У повісті автор не зачіпає історії міста, його неповторного образу (місто засноване на території Запорозької Січі російським царатом), міські реалії лише допомагають розкрити емоційно-психологічний стан героя: «Щоранку виходив Шаптала з хати і блукав по вулицях. І що більше скупчувалось на них народу, що більше гомону й стуку нависало в повітрі, то розхвильованішим почував себе Шаптала... і дріж проходила йому по тілу, коли візники гукали

на нього або дзвоник трамваю несподівано бринів йому коло вуха» [244, 141]. У своєму стражданні по Олюсі герой апологізує смерть, яка видається йому всевладною і бажаною, адже приносить спокій і позбавляє мук (подібний образ автор втілює і в етюді «Смерть»). Тож у тексті місто протиставляється не селу, з якого приїхав герой, а ріці, яка заспокоює його: «коли почуття власного загину опанувало ним, в уяві йому виник берег Дніпра, легенький плюскіт води і нависле пасмате небо» [244, 144], але потенційно містить небезпеку смерті (що підтверджує й епізод порятунку потопельниці). Річні пейзажі загалом притаманні творчості В.Підмогильного, містячи не лише острах смерті, але й снагу життя («Невеличка драма»). При цьому вони тяжіють до так званих гностичних пейзажів – відтворених митцем на основі «таємного знання», «емоційного досвіду раннього дитинства, коли образи навколишнього світу сприймаються радше почуттям, ніж розумом» [236, 130]. Тож зовнішній простір стає виразником внутрішнього, еквівалентом психологічного буття людини, адже місто й ріка творять той особливий психологічний діапазон, у котрому існує герой.

Дія роману Є. Плужника «Недуга» також розгортається у неназваному місті. Однак якщо Місто у однойменному романі В. Підмогильного легко ідентифікується з Києвом завдяки численним реальним вказівкам, то у романі Є. Плужника назви вулиць і установ, історичні місця не згадуються (єдина згадана Німецька вулиця має надто поширену назву). Ототожнення зображеного з позатекстовою дійсністю вимагає від читача логічної операції: у місті є опера, на той час в УРСР опери існували у Києві, Харкові, Одесі та Полтаві. Згадки про потребу їхати у справах до столиці та у відпустку до моря змушують відкинути Харків (тогочасний столий град) та Одесу. А відмовитись від Полтави (яка, до речі, в цей період саме ставила «Кармен») дозволяє репліка: «стояв він давно, на допиті в денікінській контррозвідці, в Полтаві...» [250, 52]. Позбавлений назви Київ постає урбаністичною моделлю, без історії та географії. Місто становлять опера, завод, пивниця, вулиці і окремі квартири героїв. Ці елементи своєрідно структуровано: центром міста є

опера, а завод, де працює частина героїв, розміщено на околиці. Рух персонажа між ними не лише фізичний, а й психологічний. Адже центральною подією твору є «недуга» головного героя – червоного директора заводу Івана Орловця, що змушує його шукати товариства «класово ворожої» співачки Ірини Завадської. Осердя конфлікту проте перебуває не в політичній, а психологічній площині. Іван Семенович болісно намагається зрозуміти, чому бажає жінки, яку бажати не хоче.

Психологічний стан героя спроектовано на образ міста, де завод і опера втілюють два антагоністичні начала. Завод є освоєним, стабільним світом Івана Семеновича, там «повертається йому певність і спокій, сила і міць його тілові» [250, 38]. Натомість у театрі «приємне почуття окремішності й злої ворожості до всіх навкруги обгорнуло його. Він дививсь на них, як на щось дивне і застаріле, що вже давно мусило зникнути геть з життя й, безперечно, зовсім зникло з поля його зору» [250, 29]. І марно він намагається нав'язати певну подібність до знайомого йому (сині халати працівників сцени нагадують йому робітників заводу). Все ж, попри такі чіткі оцінки, на час «недуги» Іван Семенович не може визначитися, до якого берега пристати. Він постійно перебуває ніби в дорозі до самого себе: «здався він собі чомусь затурканим-затурканим і самотнім без краю... Блукає він цими темними й тихими завулками і ніяк дорогу не напитає, і ніхто не хоче допомогти йому, кидають його напризволяще, самого як палець...» [250, 107], «Вгрузаючи в глибокі замети, думав Іван Семенович, що не знає з чого збилися його дні на сліпі, мов цей завулочок, манівці, де більше розмов, ніж потреби в них» [250, 64]. Таким чином блукання героєм вулицями між заводом і оперою символізує його душевні терзання, місто є не тлом чи місцем для розгортання подій, воно проникає у свідомість героя, стаючи її частиною.

У деяких творах внутрішній пейзаж укрупнюється й деталізується, формуючи міський текст, що дає підстави виокремлювати третій спосіб побутування міського простору у неореалістичних творах. Так постає Київ та рідна Б. Антоненку-Давидовичу Охтирка, яка вабила його упродовж усього

життя (у аналізованій період дія в ній відбувається у повісті «Смерть», оповіданні «Просвітяни» та незавершеному романі «Нащадки прадідів», а у другій пол. ХХ ст. – в новелах «Спокуса», ймовірно «Гроза», епізод оповідання «Образ» та ін.). Однак і ці міста у більшості текстів не мають назви, щоправда, міська топографія виписана так тонко, що стає впізнаваною без додаткових операцій. Скажімо, Охтирку у романі «Нащадки прадідів» виказує вулиця Повстяна, Бульвар, що три роки був Романівською вулицею, Успенська церква, та й детальний опис споруд і їх розміщення: «Ось пошта... ось казначейство, земська управа і, нарешті, – гімназія. Грати низенького паркану, ялини, берест і двоповерхова кам'яниця. Вікна чорними пильними очима дивляться з-під червоної цегли, ніби думають» [18, 284] (такий вигляд гімназія має й до сьогодні).

За типологією Т. Возняка, це місто позбавлене міфології, «праподії» – акту заснування божеством чи можновладцем. Однак у тексті роману її заступає козацька історія, витіснена імперією, однак незнищена: «Від давньої козацької Слобожанщини мало що залишилось у місті. Древня трьохбанна дерев'яна церква, важка пудова Євангелія, що колись був подарував їй Мазепа, та ще назва вулиці – Повстяна. Колись, за давнини, місто було полковим, і це з тих часів, не знати як, зберігся козацький поділ міста на сотні» [18, 345]. І хоч героєві рідне місто видається вилежалим і ледачим, а люди скнілими у безвихідній нудзі, зміна суспільного устрою (лютнева революція 1917) демонструє здатність витісненого на околиці до відновлення: українські мешканці виходять на мітинг, переконуючи русофілів – «Ні, таки не вмерла ця міфічна нація! Вона ниділа десь під заржавілими замками, щоб знову повстати до життя» [18, 367]. Тож повітове місто стає містком між селянською нацією та великим світом, адже воно формує нові прошарки – інтелігенцію та службовців. На жаль, роман лишився незавершеним, тож охтирський текст є уривчастим, однак численні звернення письменника до нього виказують його прагнення змалювати неповторний культурний силует рідного міста.

Образ Києва частіше розглядають на матеріалі творів В. Підмогильного («Місто», «Невеличка драма» та «Повість без назви»), демонструючи, як місто входить у свідомість героя [Див.: 187; 231; 373]. Однак у цих творах, а також Б. Антоненка-Давидовича присутні й самодостатні міські картини (не лише пейзажі, але й замальовки побуту), що творять особливий культурний текст. При цьому інтерпретація Києва у їхній творчості одночасно оперта на міф і протистоїть йому. Важливими компонентами київського міфу є слава християнської твердині (за легендою, місту передрік славу апостол Андрій; у подальші часи місто славилось багатьма церквами, завдяки яким отримало епітет «золотоверхий»), колиски української державності та осередку національного духу. Проте своєрідність окреслюваної ситуації у тому, що літературі радянської доби були чужими і християнський, і національний компонент київського міфу, а замінити його не було чим. У 1920-х роках історія Києва розгортає нову сторінку: після кількох років центрування української державності він знову стає «губернським» містом – з 1919 року більшовики використовують захоплений Харків як столицю УРСР, а за Києвом закріплюється ярлик спадку буржуазного минулого.

За спогадами Ю. Смолича, Т. Мороз-Стрілець та інших, ланчани добре знали і любили київську історію, місто було для них національною твердинею, у якій промовляє кожен камінь. Однак минуле ніколи не ставало об'єктом їхніх мистецьких шукань, тому історія не наснажує ключові міські образи: ні Софіївський собор, ні Київський університет, ні жодна інша пам'ятка не здобулися на більше, ніж епізод (Софія – у Г. Косинки, університет, Андріївська церква, Володимирська гірка – у В. Підмогильного). Київські пам'ятки ніби відступають на другий план, щоб увиразнити життя міста 1920-х років. Замість них Київ представляють установи, опера, річковий вокзал, ветеринарний інститут, КІНО, пивниці.

Значна кількість установ (Махортрест, телеграф, видавництва, редакції, Соробкооп, біржа), де сумлінно працюють герої творів, стає, здається, головною прикметою Києва. Як усвідомлює Городовський (з «Повісті без



назви...»), «яка хибна була його думка про те, що установ не дуже багато! Навпаки, їх безліч, деякі будинки примудряються вміщати їх по півдесятка, вони ховаються часто за непомітними вивісками, в глибині дворів і завулків» [248, 297]. Ці численні установи приймали до своїх лав недавніх вихідців з сіл, що широким потоком прибували в Київ на навчання і просто в пошуках кращої долі. Цьому денному світу праці протиставлено нічний світ пивних та ресторанів з окремими кабінетами, оркестрами та повіями.

І В. Підмогильний, і Б. Антоненко-Давидович охоче описують вулиці з трамваями, візниками, вогнями, вітринами й юрмами. Перший навіть ретельно виписує їхні назви, демонструючи широку топографію: Хрещатик, Нижній Вал, Велика Житомирська, Андріївський узвіз, Ботанічний сад, Житній базар, Бесарабка, Лавра, Аскольдова могила, Євбаз, Пролетарський сад та ін. Однак про екскурсії, описані Ю. Смоличем, нагадує лише триденний огляд міста, який робить Степан Радченко у перші дні свого перебування. Та він доходить досить сумного висновку: «не тільки від людей лишаються мертві написи, а й цілі доби історії минають майже без сліду, покидаючи там і там невиразні здогади про колишню велич» [248, 345].

І все ж попри цей позірний опір традиції, можна побачити й глибину її проникнення, Київ постає у текстах містом-палімпсестом, його образ багат шаровий, зітканий з кількох часових пластів, що існують у свідомості героя чи оповідача. Скажімо, на початку роману «Місто» В. Підмогильний порівнює «кожного юнака – як Кия, і кожну юнку, як Либідь», ввівши таким чином новотворення міста у легендарний простір. А в оповіданні Б. Антоненка-Давидовича «Тук-тук» неможливість героя призвичаїтись до нового життя спроектовано на київські вулиці, де архітектурні пам'ятки лишаються людям з попередніх епох.

Тепер годиться з'ясувати питання, чому знаки київської історії і слави не стали центром зображення чи, принаймні, не склали основу художньої тканини. Варто згадати, що упродовж XIX – на поч. XX ст. Київ був багатонаціональним містом, де корінному населенню відводилася скромна

роль соціальних низів, а верхні прошарки склали поляки та росіяни. Південною твердиною російського самодержавства постає Київ, наприклад, у прозі Михайла Булгакова, що досягається, зокрема, і вибірковістю топографії (письменник «помічає» лише архітектурні пам'ятки, встановленні царатом). Натомість для ланчан важить докорінна зміна співвідношення національних груп: Київ стає українським, і «кволенький голосок» в «могутній стихії нашого міста» [248, 663] лунає чимраз міцнішим. Ланчани стверджують сучасну роль Києва – провідного центру формування нової української ідентичності. Тож їхня проза демонструє, як влучно зазначає Ярослав Поліщук, здатність Києва «до модернізації і створення нових форм культури, що адекватно відповідають на запит свого часу» [254, 150].

Отже, своєрідність зображення Києва у прозі ланчан демонструє їхню боротьбу за символічний простір своєї нації. Вони свідомо зображають сучасне місто, де живуть і працюють вихідці з сіл і старосвітських містечок, щоб ствердити освоєння ними учорашнього оплоту колонізації. Тому осердям творів не стають архітектурні чи історичні пам'ятки, вони зринають лише подекуди, як топографічний орієнтир чи натяк на перейденість їх часів. Водночас, ці згадки про своєрідність київських пейзажів формують образ Києва як міста-палімпсеста, де у сучасних картинах проступають давніші, що увиразнює зображення та індивідуалізує його.

І наостанок варто зауважити часові параметри зображення міст. Н. Лоцинська, аналізуючи літературу на сторінках журналу «Червоний шлях», демонструє відмінності між текстами періоду військового комунізму та НЕПу [185]. Першому характерна емоційна романтизація міста у поєднанні з мисленням «сільськими категоріями», у другому – звучить критика міста, як осердя індивідуалізму, обивательства; для літераторів «червоного шляху» (йдеться не про журнал) місто НЕПу демонструвало поразку революції. У творах неореалістів змальовано міста на різних етапах. Місто перших років революції (тобто до більшовицької експансії) постає інертним, місто військового комунізму спонукає героя осмислювати голод і смерть, а періоду

НЕПу стає незатишним для «маленької» людини і простором реалізації активної.

Таким чином, аналіз художньої практики прозаїків «Ланки» демонструє розвиток зображення міського простору від окремих маркерів як соціокультурної характеристики через внутрішні пейзажі до цілісної інтерпретації міста, на яку здобувається не лише легендарний Київ («Місто», «Невеличка драма» В. Підмогильного, «Тук-тук» Б. Антоненка-Давидовича), але й маленька Охтирка («Нащадки прадідів» Б. Антоненка-Давидовича). При цьому міста у художньому світі неореалізму позбавлені імен, що концентрує увагу на внутрішньому світі людини, а також формує враження спільності моделей і контурів зображуваного світу.

Найвагомим засобом зображення міського простору стає внутрішній пейзаж, що виражає психологічний стан персонажа. При цьому, попри частотне відтворення у літературознавстві тези про психологічну опозицію «місто-село», проза ланчан демонструє різноманітніші психологічні колізії, які проектується на міський простір («Остап Шаптала», «Повість без назви» В. Підмогильного, «Недуга» Є. Плужника).

Оглянуті тексти демонструють незаперечний досвід осягнення міста: адже і автори, і їхні герої мислять міськими категоріями. Тож можна говорити, що творча практика ланчан демонструє й інший, проти второваного критикою, шлях освоєння міста. Їхні герої часто є породженням міста або ж прагнуть бути його органічною частиною. Своєрідно, що більшість аналізованих текстів лише зазначають або й замовчують русифікованість міст та їх мешканців (вона осмислюється лише у окремих творах, наприклад, повісті «Печатка» Б. Антоненка-Давидовича, романах «Невеличка драма» В. Підмогильного, «Нащадки прадідів» Б. Антоненка-Давидовича). Це спричинене як прагненням ствердити можливість української мови та літератури відображати не лише сільське життя, як того вимагав реалізм ХІХ століття, так і боротьбою за символічний простір нації.

Оглянувши два найхарактерніші хронотопи, варто звернути увагу й на окремі локуси. Серед міських локусів театру («Недуга» Є. Плужник, «Моя кар'єра» М. Галич), установ і закладів («Друкарка» М. Галич, «Невеличка драма», «Місто» В. Підмогильного, «Тук-тук», «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича), пивниць («Місто», «Недуга», «Тук-тук»), найвагомішим є кімната – маленький окремий простір, напівобжитий людиною, де життя протікає цілком приватно, складаючись з побутових подій. Головною ознакою цих помешкань була необлаштованість: «В кімнаті його було порожньо й непривітно. Невеличкий стіл, застелений газетою, стояв коло вікна; на йому купою лежали книжки, що він давно вже прочитав і возив з собою без мети... Півкімнати посідало широке подвійне ліжко, застелене сірою походовою ковдрою, а в головах його висів шолом та альтиметр. А далі – сірі порепані стіни й підлога з облізлою фарбою» [248, 172]. Ця історично зумовлена занедбаність помешкань переростає у символ закинутості людини у світі. Це питання гостро хвилює Івана Семеновича («Недуга»), як будівника нового життя: «То як же може людина, в побуті своїм скупа, бідна, неохайна, творити для інших побут світлий, кращий, новий? Адже творитиме вона його по образу своєму й подобію?..» [250, 82]. У тому чи іншому формулюванні цю думку підтримують й інші герої: «Як же з цеглин трухлих здебільшого й неоднакових вивести будівлю прекрасну?» [250, 62], «А то й таке статися може: пишний палац збудуємо, а в середині, по комірчинах окремих, – гниль та сморід...» [250, 65]. Ця тема іманентно містить тугу за впорядкованістю, яку у класичній літературі втілював образ дому, що був хранителем морально-етичних цінностей і традицій. Але дім розпадається на окремі кімнати, у яких герої живуть відрубно та герметично: навіть подружжя Орловців живе нарізно, замикаючи двері. І цей маленький світ породжує маленьких героїв – адже Іван Семенович Орловець – червоний директор заводу, влада якого, принаймні, у межах роману, формально широка й неподільна, і визнана навіть опонентами: «Під вами ходимо!»; постає не героїчною особою, що своїми діями міняє життя людства (чи хоча б середовища), а маленькою людиною зі

своєю «недугою», що навіть на її перебіг він не в змозі впливати. Він лише спостерігає за вибором інших, почуввається зайвим, однак змінити нічого не може.

Локус кімнати так чи інакше демонструє: людина неодмінно самотня у житті, і це одна з тих проблем, що найбільше цікавила ланчан. Однак у низці творів ця самотність дає змогу бути собою. Лишившись наодинці у своїй кімнаті, Кость Горобенко згадує Надю, а з нею й своє минуле («Смерть»), кімната Веледницької давала їй ілюзію перемоги над більшовиками («З життя будинку»), але найсильніше це звучить у творах М. Галич. Для її героїнь кімната – це окремий світ, де вони можуть розкриватися, віддаватися своїм фантазіям, де не тяжіють жодні необхідність і примус («Друкарка», «Весною»).

До цих спостережень над художнім простором варто ще додати такі «оказіональні» хронотопи, як кордон («Серце» Г. Косинки), тюрма («Фавст», а також втрачені «Хлібина»<sup>17</sup> та «Жаль»<sup>18</sup> Г. Косинки), а також природи (який вповні реалізувався лише у мисливській поемі «Семен Іванович Пальоха» Б. Антоненка-Давидовича, хоч епізодично зринає в окремих творах). Таке нерізноманіття топосів особливо вражає на фоні екзотичності тогочасної літератури. Спершу інтерес до позаукраїнських світів втілювався в «уявний закордон», як схарактеризував Микола Сулима [287, 203] тематику творів Михайля Семенка: його «Каблепоема за океан», а також «Руромарш», «Повість про містера Юза, м'юзік-гол, про таверну і трампа Джека», «Імобе з Галаму» Миколи Бажана, «Рура марш» Гео Шкурупія, триптих «Європа» Олекси Влизька і, до речі, «Рур» та «Європа» раннього Євгена Плужника (сюди ж можна додати й «Пригоди Гаррі Реперта...» Майка Йогансена, «Майстер корабля» Юрія Яновського). А після літературної дискусії 1925 – 27 років, де одним із центральних концептів була «психологічна Європа»,

<sup>17</sup> За інформацією №39 «Культури і побуту» 1926 року на С. 4: «Г. Косинка пише оповідання 'Хлібина' з тюрем. життя».

<sup>18</sup> У «Літературній газеті» від 13 червня 1928 року на С. 6 подано інформацію: Г. Косинка пише оповідання з тюрем. побуту під назвою «Жаль». А Т.Мороз-Стрілець згадує її як завершену: [212, 568]

почався «поїздковий» (М. Сулима) етап: 1925 року Павло Тичина з делегацією письменників відвідує Німеччину й Чехословаччину, 1928р. з Леонідом Первомайським відвідує Туреччину, на початку 1925 року Валеріян Поліщук побував у Франції, 1929р. М. Семенко й О. Влизько – у Німеччині. Всі вони лишили численні художні відгуки. Не менш активним було й освоєння українськими письменниками Сходу: окрім далекосхідної лірики Михайля Семенка періоду I Світової війни, можна назвати «Чорне озеро» Володимира Гжицького, «Монгольські оповідання» Гео Шкурупія, «Справа серця» Василя Вражливого, «Алай», «Гюлле», «Тюнгуї» Олеся Досвітнього. Тема подорожей набирає ваги у письменників-авангардистів, які пристосовують до неї літературний репортаж: «Герой нашого часу. Репортаж про Закавказзя 1929 року» Олексія Полторацького в оформленні Дана Сотника; «Подорож людини під кепом (Єврейські колонії)» (1929), «Подорож у радянську Болгарію» (1930), «Подорож у Дагестан» (1933), «Під парусом на дубі» (1933), «Кос-Чагил на Ембі» (1936) Майка Йогансена, «Поїзди їдуть на Берлін» Олексі Влизька. «Універсальний журнал» закликає подорожувати всіх, а якщо на те немає змоги – здійснювати уявні мандрівки [252, 95 – 97]. Наведений перелік аж ніяк не вичерпний, він лише свідчить, що подорожі проникли в лірику і прозу, романи, оповідання й репортажі, захопили неоромантиків і авангардистів. Однак неореалістів ця хвиля не зачепила. Попри те, що Б. Антоненко-Давидович також віддав данину репортажам, його збірка «Землею Українською», як свідчить вже назва, спрямована «всерединою» країни. Найекзотичнішими творами ланчан слід визнати оповідання «Крижані мережки» Б. Антоненка-Давидовича, дія якого відбувається в Брянську, де провів дитинство автор, і «Серце» Г. Косинки, що відбувається на кордоні. Хоча умовність цієї екзотики, особливо у другому з названих творів, очевидна (Особливо, якщо зважити на свідчення Дмитра Нитченка, що у первісному варіанті кривджена героїня була з польського боку [221, 129] і захист її українським прикордонником апелював до єдності нації). Могло видатися, що ланчани не мали відповідних вражень, бо не подорожували, але це не так:

В. Підмогильний, Є. Плужник, Т. Осьмачка відпочивали у Криму, Г. Косинка їздив на Кавказ, В. Підмогильний був у Німеччині та Чехії, разом з Б. Антоненком-Давидовичем бували в Москві, крім того, що активно подорожували тогочасною УРСР<sup>19</sup>. І все ж неореалісти цураються не лише екзотики нових місць, але й одного з найпоширеніших хронотопів – дороги. На думку М. Бахтіна, рідкісний твір обходиться без варіацій мотиву дороги, однак у творчості ланчан рідкісні й варіації: їх представлено лише у оповіданнях «П'ятдесят верстов» В. Підмогильного та «Фальшивий квиток» Б. Антоненка-Давидовича, і як суто технічний засіб перемістити героя в інший топос – «Печатка» Б. Антоненка-Давидовича, «За день», «Місто» В. Підмогильного. Ця «фігура відсутності» демонструє, що неореалісти зосереджувалися не на змалюванні зовнішнього світу (а хронотоп дороги давав змогу продемонструвати широкі простори і велику кількість персонажів), а на відтворенні внутрішнього світу героя.

Проведений аналіз часу і простору дає підстави говорити, що особливість їх зображення є знаком проникнення якостей «вторинних» стилів (І. Смирнов) у первинний. Річ у тім, що для первинних стилів характерна залежність часу і простору від людини, яка впливає на них, своєю появою відкриває нову еру, вступає у сутичку з напередвизначеністю свого існування, перетворює простір (як це, наприклад, характерно для реалізму XIX ст. і пролетарського реалізму); тоді як у творах вторинних стилів категорії часу і простору активно впливають на події: вони визначають коло можливостей, якими володіє персонаж: більшість героїв неореалізму не змінили свого часу, але час суттєво змінив їхнє життя.

---

<sup>19</sup>Найвідомішою є велосипедна подорож В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича та І. Багряного.

## 2.2 Людина в художній системі неореалізму

**2.2.1. Змалювання героїв: поглиблений психологізм.** Термін «художня концепція людини» має у літературознавчих дослідженнях різне тлумачення. На думку В. Халізева, щоб реконструювати концепцію персонажа, слід висвітлити ціннісні орієнтації героя, проаналізувати відтворення його свідомості і самосвідомості, портрету та форм поведінки [328]. Цей формальний підхід є зручним для опису, однак лишає осторонь деякі аспекти. Олена Романенко, авторка дисертації «Концепція людини в українській літературі 20-х років», говорить про три структурні рівні цього поняття. Структурно-стилістичний об'єднує мовностилістичні, семантичні особливості деталей тексту, внутрішнього життя героїв; художньо-образний рівень охоплює розвиток характерів, суперечності між зовнішньою дійсністю і внутрішнім життям особи; філософсько-універсальний втілює загальні смисли «людського» [263, 4]. Така методологія опису позбавлена формалізації, а, отже, не є зручною у використанні. Найбільш розробленою категорією є у наукових студіях Василя Марка, який пропонує систему концептуальних понять, що її характеризують. Складниками концепції він вважає естетичний ідеал, розуміння письменником біологічних, духовних і суспільних начал у людині й ставлення автора до персонажів, вибір героїв, принципи їх зображення. Ідейну спрямованість концепції визначають такі риси, як гуманізм / антигуманізм, масовість / елітарність, новаторство / традиції, групові / загальнолюдські цінності. Ідейно-естетичні аспекти концепції людини визначають взаємини людини зі світом, часом і собою. Також науковець пропонує висвітлювати джерела художньої концепції людини, під впливом яких формується творча особистість автора (суспільно-філософські, літературно-естетичні, сімейно-побутові). Всі ці аспекти впливають на формування стилю [194]. Попри те, що ця методологія видається найбільш вдалою, варто дещо формалізувати її. Отже, пропонується описувати концепцію людини у два етапи: 1 – форми зображення людину



(портрет, внутрішній світ, форми поведінки; прийоми зображення); 2 – виявлення принципів добору персонажів, зумовлених суспільно-філософськими поглядами письменника.

Особливий статус портрета у поезиці художнього твору зумовлений антропоцентричністю мистецтва слова. Як відомо, термін «портрет» прийшов у літературознавство з живопису, проте, на відміну від останнього, мистецтво слова може фіксувати не лише статичні риси зовнішності, але й динамічні. Тому, за визначенням В. Халізева, «портрет персонажа – це опис його зовнішності: тілесних, природних, зокрема, вікових особливостей (риса обличчя і статури, колір волосся), а також усього того у вигляді людини, що сформовано соціальним середовищем, культурною традицією, індивідуальною ініціативою (одяг і прикраси, зачіска і косметика). Портрет може фіксувати також характерні для персонажа рухи тіла і пози, жести і міміку, вираз обличчя й очей» [328, 181]. У «Літературознавчому словнику-довіднику» зараховують до портрета й зовнішні прояви емоцій та психічних станів. Авторка монографії, присвяченої портретуванню, Ксенія Сізова розширює обсяг поняття ще далі, вводячи до структури портрету, крім зовнішності персонажа і форм поведінки, характеристику через колір, пахощі, за допомогою паралельних образів чи концептів, а також ім'я героя, вважаючи, що портрет «включає усе, що так чи інакше сприяє створенню у читача цілісного сталого образу героя, а також розкриттю сутності цього образу, його семантики» [272, 22]. Таке розуміння портрета є перспективним щодо подальшого дослідження моделі персонажа, однак цілком нівелює дескриптивну природу портрета.

Матеріал дослідження (портрети у повісті «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича, оповіданні «Військовий літун» В. Підмогильного та романі «Недуга» Є. Плужника) загалом відповідає характеристиці М. Моклиці портрету у модернізмі: головні герої «мають або узагальнений портрет, або зовсім позбавлені портрета, а другорядні герої, не наділені розгорнутою психологією, мають детально описану, характерну зовнішність» [210, 179].

Так, портретної характеристики практично позбавлені Кость Горобенко та Іван Орловець, а Сергій Данченко натомість має один з небагатьох у творчості неореалістів портрет-силует, що підкреслює особливість персонажа: «Він був низький на зріст, з горбом на спині й мав надміру довгі, як у мавпи, руки. Плескуватий ніс, висохлі губи, косенькі хінські очі, ріденька рослинність робили його обличчя непомітною плямою» [248, 160]. У цілому ж у зображенні персонажів домінує портрет-характеристика. Зазвичай, його трактують як такий, що оприявлює внутрішній світ персонажа через зовнішні вияви. Такий портрет притаманний героям Б. Антоненка-Давидовича, наприклад, опис заручника перед стратою: «З-за пазухи розхристаної полотняної сорочки блищав на грудях маленький мідний хрестик. В густій, чорно-рудуватій, як мох, бороді заплуталась соломинка, маленькі гострі зіньки під скісними повіками полохливо бігали по партійцях, як зацьковані миші» [18, 172]. Елементи портрета-характеристики мають і головні герої. Скажімо, уявлення про зовнішність Горобенка формують згадки про його «легку іронічну усмішку» [18, 49], кашкет, чуб, який він відкидає на потилицю, та численні «почервонів», «зашарівся», «червоний аж до вух». Якщо перші характеристики є деіндивідуалізовані, то інші виказують його внутрішній стан упродовж твору. Портрети другорядних героїв у аналізованих творах подаються крізь призму свідомості головного персонажа, тому демонструє і ставлення фокалізованого героя: «Горобенко уважно вивчав Радченкове обличчя. Це обличчя жваво мінилось – брови, очі, рот, підборіддя й навіть волосся з вухами весь час рухались, і через це здавалось, що перед Радченком – не телефонна рурка, а тут збоку з ним сперечається жива людина, або в іншому разі – це говорить сам із собою небезпечний божевільний» [18, 83]. Подекуди фізичні характеристики зовнішності взагалі заступаються враженнями, які вона справляє: «Сергій глянув на неї й зрозумів, чом вона не любила згадувати про смерть родичів: то була жінка, що допіру стала нею; в її постаті й обличчі вчувалась весна. Весна віяла з кожного її руху, й вона щедро сіяла той дарунок навкруги. Смерть тікала від цієї дівчини. І Сергій згадав,

дивлячись на неї, казкових царівен з сяйливою зіркою на чолі» [248, 160]. Такі описи позбавляють читача інформації про цілісні візуалізовані образи осіб, перетворюючись на свідoctво пізнавального процесу та реєстрацію його перебігу, опис особи перетворюється на переживання сприйняття її.

Уже з наведених прикладів стає зрозуміло, що головним принципом портретування є психологізм. Ось опис арештованої більшовиками аристократки, яку, як річ, надано червоноармійському гуртку малювання: «Ця не ніяковіла й не соромилась. Вона закинула назад голову і зухвало, з викликом дивилась уперед, кудись крізь стіну, понад головами студійців. Каштанове волосся хвилясто бігло її тендітною спиною і лисніло, посріблене, проти вікна. Її довгі вії трохи ховали блакитні великі очі. Але з тої вогкуватої сутіні горіло стільки гніву, стільки ненависті й зневаги...» [18, 149]. Цей портрет розкриває внутрішню позицію жінки до свого приниження не гірше, ніж внутрішній монолог. Цей портрет також демонструє і ескізну техніку, яка притаманна і решті неореалістичних портретів. Письменники вихоплюють з портрету окремі промовисті елементи, полишаючи «невиписаними» решту. Зовнішній образ персонажа позбавлений чіткості, у наведеному прикладі згадано каштанове волосся і великі блакитні очі, трохи згодом згадані «маленькі, мов різьблені вуста», однак цілком проігнорована решта частин обличчя. Загалом неореалістичним портретам характерна увага до дрібних, малозначимих для сюжету, але промовистих деталей, що упродовж тексту набувають різних відтінків. Скажімо, однією з небагатьох характеристик зовнішності епізодичного персонажа Б. Антоненка-Давидовича є згадка про його заляпану борщем і воском куртку, що мала б говорити читачеві про неохайність викладача, але через сторінку Кость пригадує, що куртка та сама, у якій цей викладач ходив у гімназію у його юність, що мало б свідчити про нужденність вчителя. Ця деталь жодним чином не впливає на сюжет і мало – на формування цілісного образу епізодичного героя, але виражає емоційний стан Горобенка, його ставлення до ситуації: щоб передати напруження і зникнення героя у середовищі своїх колишніх вчителів наратор вихоплює ті

деталі, що відповідають пригніченому стану Горобенка. Якщо взяти до уваги, що опис згаданого героя (як і багатьох інших) складається з кількох окремих деталей, замовчуючи істотне і демонструючи несуттєве, видається слушною думка Дороти Корвін-Пйотровської, що тогочасний опис «став ніби сюжетним вікном, у якому замість презентації готового тла дії чи підготовки до наступних подій експонують експресію суб'єкта, отже, він став місцем нотування та евокування вражень» [152, 30].

Психологізм як принцип портретування та ескізна техніка унеможлиблюють формування чіткої моделі побудови портрета (визначеної послідовності технік і прийомів). Усі портрети вихоплюють індивідуальне, притаманне саме цьому героєві, що найвиразніше його характеризує. При цьому портрет є деконцентрований [42, 30], тобто розпорошений у всьому тексті. Якщо традиційно портрет супроводжував введення нового персонажа, то у аналізованих творах у першу зустріч герой представлений читачу однією-двома рисами, ознаками, які згодом посилюються іншими. Скажімо, портрет головного героя роману Є. Плужника «Недуга» формується дрібними деталями, розміщеними упродовж усього твору. З першої зустрічі Орловця читач дізнається лише, що він короткозорий і носить пенсне, потім, що має нерівний голос, далі – запалі очі, ще далі – що носить він бекешу і шапку, потім уточнено, що бекеша «крита солдатським сукном», а шапка облізла ззаду; що щоки його позаростали, обличчя бліде, хода нагадує журавля, а ще згодом зазначено, що має ріденькі біляві вуса. Це пунктирне зображення зовнішності, що розтягнулося на 60 сторінок, передає більшою мірою не зовнішню, а внутрішню, психологічну індивідуальність героя, його втому і занедбаність. Тобто портрет не має на меті візуалізацію, передавання цілісного зображення.

Деконцентрована позиція портрету посилює сюжетну несамотійність опису у художній практиці неореалізму. Якщо у реалістичних творах ХІХ століття підпорядкованість опису оповідній структурі визначала його місце у композиції твору і його ретардаційну функцію щодо розгортання дії, то

неореалістична техніка портретування втілена у розсип деталей, майже не уповільнює оповіді, а отже, не знижує емоційної напруги тексту.

Деконцентрованість портрету визначила те, що основним прийомом його творення став повтор характерної деталі («До них, якось дивно весь час присідаючи та *потираючи свої маленькі, густо порослі рудим волоссям ручки* (усі виділення мої. – С.Ж.), підскочив низенький не то хлопчик, не то дідок...» [250, 35], «Той ухопивсь за неї своїми *волохатими, спітнілими лапками* й тупцяв перед Іваном Семеновичем...» [250, 44], «Увійшов Мюфке, *волохаті ручки свої потираючи*» [250, 62], «Мюфке засміявсь тонко, пирхаючи й куточки губ заслинюючи...; тіпався всім тільцем своїм, *волохаті ручки свої потираючи*» [250, 63], «чоловічок крутнувся й, *радісно потираючи ручки*, підбіг до їхнього столика» [250, 75]) або ж художнього образу («Мабуть, через цю тоненьку, але в'юнку шию, що на ній раз у раз поверталась на всі боки її голова, Славіна скидалась на *курку з породи голошийок*» [18, 54], «Славіна прошмигнула дрібненькою, *курячою ходою* поміж чоловічими постатями...» [18, 54], «А Славіна *куркою бігала* по читальні і сунула всюди своє личко, *мов дзьобала зернята...*» [18, 144]). Іншими прийомами стають тропи, зокрема порівняння (часто зооморфні), метафори й уособлення і, зрозуміло, епітети. Для створення узагальненого портрету використовується синекдоха: «Ці криві хазяйські ноги й зігнута спина не хотіли вірити... Через те тремтячі губи мимрили якусь недоладну нісенітницю, а руки шугали в повітрі...» [18, 76] (портрет хазяїв реквізованих речей). Якщо у реалістичній літературі ХІХ ст. опис обличчя й постави героя часто тяжів до традиційних порівнянь і зворотів, то неореалісти цілком від них відмовляються. Із синтаксичних фігур частіше інших використовуються фігури протиставлення, що демонструють зміну у сприйнятті особи фокалізованим персонажем: «Назустріч йому вийшла жінка, і в ній він краще догадався, ніж пізнав, свою тітку. Її сиве волосся не походило на тодішнє русяве, дрантя, що було на ній, не нагадувало колишніх суконь, а обличчя, де в густих зморшках зачаївся звір, мовчало про усміхи та вроду» [248, 158], «І найбільше вразили Сергія Тимошівського губи

– дужі, червоні. Сосунчик! Ні, ті губи видалися Сергієві губами вампіра» [248, 186]. Власне, в оповіданні «Військовий літун» динаміка більшості портретів-характеристик втілюється у протиставленні, що демонструє розчарування головного героя у близьких і своїх надіях. Словотвірними засобами письменники користуються обмежено, переважно, для створення специфічного ефекту. Наприклад, для створення портрету Мюфке Є. Плужник вдався до зменшувальних суфіксів: маленький, руденький, ручки, лапки, тільце тощо. Тож використання прийомів створення портретів підкорені не традиції, а функціональності.

Розглядаючи принципи портретування у літературі упродовж понад століття, вже згадувана К. Сізова узалежнює їх від коливання концепції людини у межах опозиції «герой-функція – герой-тип». Перший спирається на міфологічний погляд на людину і притаманний романтизму та модернізму, а другий – на науковий, характерний реалістичній літературі. Цей тип погляду визначає й портретування: «література романтичної і модерної доби репрезентує дедуктивну схему, яка передбачає наявність загальної моделі портретного опису і характеристики героя. У літературі реалізму відбувається перехід до індуктивної схеми зображення, у якій з різноманітних часткових проявів впливають загальні закономірності» [272, 326]. Раймонд Дібре-Женетт подає уточнену схему змін у поетиці описів: реалізм починає з метафоричних конструкцій, що забезпечували чітке тлумачення літературного образу (Оноре Бальзак), через описи, що вимагали читацької реконструкції, засновані переважно на метонімічних зв'язках (Гюстав Флобер), до дескриптивного імпресіонізму, що вільно поєднував зв'язки прилягання і заміщення між елементами описів (брати Гонкури) [379, 681]. Портрети неореалізму демонструють традиції реалізму, що зазнали модерністських впливів. Як у реалізмі, портрет є індуктивним, індивідуалізованим, психологічним, а під впливом модернізму слабшає соціальна детермінованість, з'являються деталі, що підкреслюють індивідуальність і поєднані зв'язками прилягання. Неореалістичний портрет демонструє відхід

від нейтральної наочності до демонстрації суб'єктивних вражень і відчуттів. Вплив модернізму виявляється і в послабленні зв'язаності опису, його суб'єктивності та більшій пов'язаності із окремою «нараційною» схемою, ніж із цілісним сюжетом. Неореалістичний портрет загалом підпадає під характеристику техніки опису у модерністському письмі Д. Корвін-Пйотровської: «...корективи первинних спостережень, залучення опису до внутрішнього монологу персонажів, відмова від панорамної презентації тла подій, детальна опосередкована характеристика – ось найпомітніші ознаки цього різновиду дескрипції» [158, 30].

Отже, неореалістичний портрет є переважно портретом-характеристикою, з ослабленою візуалізацією. Головним принципом портретування стає психологізм, а оскільки портрет подається крізь призму сприйняття героя, він демонструє як внутрішній стан об'єкта зображення, так і суб'єкта. Ескізна техніка та деконцентрація портрета руйнують цілісність образу, демонструючи перебіг пізнавального процесу. Характерними якостями неореалістичного портрету стають неповнота, суб'єктивізм та індивідуалізованість. Нагадаємо, що на початку ХХ ст. виникає нова пізнавальна схема, що вимагала досліджувати явища як процеси, а не стани, динамічні групи, а не ізольовані елементи. Цей голістичний підхід до явищ впливає і на поетику опису, спричинюючи двоїсту природу неореалістичного портрету – реалістичний зміст у модерністській формі.

Аналізуючи психологізм реалістичних творів ХІХ століття, М. Тарнавський узалежнив його від розвитку психології як науки, однак вплив її вважав частковим і непослідовним. Зокрема, він демонструє прихильність Панаса Мирного до емпіричної моделі Джона Локка: на психіку «впливають тільки два елементи: те, що запам'яталося, або вивчилося, й те, що є спостережене. Іншими словами – наука й досвід» [293, 76]; а також вказує на те, що ці емпіричні враження мають «виключно раціональний, інтелектуальний характер» [293, 77], почуття героїв подаються як «збій» нормального функціонування розуму, «ірраціональність та інстинкт не

вкладаються» в психологічну модель Панаса Мирного, а тому психологія героїв підкорена механічній логіці, що пояснює її. Порівнюючи психологізм творів Панаса Мирного із психологізмом І. Нечуя-Левицького, він спостерігає певний поступ: «Нечуй вбачає в емоціях нормальну психічну функцію», однак у психічній моделі відсутнє поняття підсвідомості. Крім того, дослідник переконує у суттєвій вазі фольклорної символіки у психологічній характеристиці персонажів, що одночасно поглиблює психічний світ, але й обмежує письменників.

Оновлення психологічної моделі у неореалізмі є таким помітним, що мислиться окремими дослідниками як модифікуючий фактор. Передусім йдеться про розширення сфер зображення: не лише свідомість і самосвідомість персонажа, але і його підсвідоме. Нині незаперечним є вплив психоаналізу на творчість В. Підмогильного, втім видається, прозаїк не механічно користувався методом Зигмунда Фрейда для художнього проникнення у психологію своїх героїв, але, мислячи психоаналітичними категоріями, відтворив речі, доти незнані австрійським психоаналітиком. Зокрема, у новелі «Гайдамака» письменник осмислює «нелібідозну» мотивацію героя – бажання бути великим, яке потрапить у поле зору Фрейда лише наприкінці його життя і вповні буде відображене вже у працях американських психологів.

Фройдизм В. Підмогильного виявляється подвійно: він вдається як до психоаналітичної символіки («вона слаба була на ту ніжну й непереможну недугу, що таїться в надрах землі й людського тіла... на недугу прагнення до сонячного палу, що без кінця обертає плодющу вогкість життя» [248, 586] – курсив мій. – С.Ж.), так і до послідовних роз'яснень нових психологічних ідей, що готують читача до сприйняття стану героя: «До того ж депресивний стан у людини залежить найчастіше не від вичерпання енергії, а від надміру її, який, шукаючи виходу, спричинює прибільшений тиск на стінки психічного апарату» [248, 589].



Цікаво, що Б. Антоненко-Давидович, пишучи, що над столом В. Підмогильного висів портрет З. Фрейда, «не помічав» наслідків його впливу, однак ідеї психоаналітика, що ширилися не лише через письменника, але й зі сторінок періодичних видань (а крім того, як свідчить аналіз читацьких запитів, книжки Фрейда були серед найбільш запитуваних [27, 338]), дають про себе знати і в його власних творах, і в творах інших ланчан. Нова структура психіки героїв виявляється вже у характері внутрішніх конфліктів, коли свідоме бажання бореться з несвідомим, інстинктом; тоді як у реалізмі XIX століття внутрішній конфлікт полягав у боротьбі двох різних, але однаково усвідомлюваних спонук: прагнення суспільної справедливості та щастя коханої людини (Начко з «Лель та Полель» Івана Франка), жити по правді й реалізуватися в несправедливому суспільстві (Чіпка «Хіба ревуть воли...» Панаса Мирного та Івана Білика) тощо. Натомість у романі Є. Плужника «Недуга» Іван Орловець мучиться відкриттям, що може почувати до класового ворога не тільки ненависть і зневагу. Короткий епізод танцю збурило у його пам'яті давнє бажання, яке виявляється сильнішим за класову свідомість, усі переконування й теорії.

Ймовірно, коректно говорити про психоаналітичне мислення В. Підмогильного та психоаналіз як інструмент осмислення окремих психологічних питань у творчості інших учасників групи. Це доводить аналіз психологічних прийомів, до яких вдаються ланчани.

Зображення сновидінь не є новим прийомом, однак на початку XX ст. змінюється його техніка. У класичній українській літературі сні були або символічні (коли бачене уві сні віщувало подальший успіх чи біду), або ж мали раціональне пояснення (коли Герману Гольдкремеру снилося, що його душить полоз, виявилось, що його душив власний син). Однак на початку XX століття набуває поширення теорія сновидінь З. Фрейда, на думку якого сновидіння постає на основі конфлікту між підсвідомим і свідомим, коли перше вимагає задовольнити певне бажання. Відповідно він розрізняв «дитячі» сновидіння, що відбивають пряме вираження бажання; перекручені

сновидіння з непрямим вираженням бажання та страшні, у яких справдження бажання супроводжене страхом. У першому випадку справджуються дозволені бажання, у другому замасковано реалізуються згнічені, а в страшних – явно реалізуються заборонені.

Сни як прийом висвітлення внутрішнього світу персонажа демонструють зацікавлення ланчан підсвідомістю й теорією З. Фрейда як інструментом їхнього дослідження. Інтерес В. Підмогильного до фрейдизму є загальновідомий і засвідчений самим автором у статті «Іван Нечуй-Левицький (Спроба психоаналізи творчості)». Ця зацікавленість є досить ранньою і відчутна вже в перших творах. Надзвичайно промовистим з цієї точки зору є оповідання «Ваня», унікальне тим, що його герой – семилітній хлопчик, не здатний усвідомити деструктивний первінь своєї психіки, але вже має сформоване над-я: совість, почуття вини. Неконтрольований, інстинктивний вибух агресії виявився таким сильним стресом для Вані, що змінив усю його поведінку. Ваня облишив свої улюблені справи (занедбує свій городик) і наполегливо намагається знайти відповідь на своє питання вини і карі (він охоче слухає казки, допитується про рай і пекло). Ваня намагається замиритися із рештками Жучка, але, не отримавши прощення, вирішує ствердитись за допомогою сили і заспокоюється тим, що Жучок не зміг дати йому відсіч. Витіснені вдень страхи Вані повертаються до нього вночі: йому сниться, що його душить рідна матір, потім гадюка, потім Жучок, зрештою з-під ліжка вилазить чорт і штрикає його виделкою. Цей сон демонструє переживання хлопчиком своєї вини. Тому першою у сні з'являється мати, як втілення вимоги доброї поведінки. Гадюка передає жах, що його відчуває Ваня після свого вчинку, адже це найбільший гріх у його маленькому житті, і він ще не може співвіднести провини з покарою. Тому його підсвідомість витворює привид Жучка, щоб, постраждавши від нього, спокутувати провину. Тож уві сні він знає, що мусить іти за чортами, хоч на нього чекає біль.

Оскільки цей сон перебуває у фінальній позиції, його вага максимально висока, він розкриває значення описаних раніше подій: історію сильного стресу, який переживає дитина, вперше зіткнувшись із деструктивним у собі.

Однак В. Підмогильний (як і його колеги-ланчани) вдається й до традиційного символізму снів, створюючи додаткову перспективу тлумачення і якоюсь мірою заперечуючи її. У «Місті» Степану сниться сон про зустріч з голою жінкою в саду на березі ставу. Цей сон є прямим вираженням бажання (на що опосередковано вказують і мрії кількома абзацами вище), однак наратор коментує його, фокалізуючи Степана: «Він довго дивився в темряву перед себе – гола жінка вві сні, за народною мудрістю, віщує неминучий сором» [248, 365]. Однак наступний розділ не підтверджує цієї прикмети, справджуючи психоаналітичну насагу: незадоволений потяг штовхає Степана до стосунків з Мусінькою.

Сни демонструють прихильність до психоаналітичного інструментарію й Б. Антоненка-Давидовича. У повісті «Смерть» головному героєві сниться хід денікінців (якими, як натякає його перше враження, заміщено більшовиків), що от-от розчавить його, він зважується прийняти бій, аж поки не помічає єврейського хлопчика з прапорцем, якого конче хоче врятувати. Хлопчик у цьому сні стає символом дитинства, власного дитинства героя, його минулого, коли чинними були загальнолюдські цінності, які він раз по раз нівелює, вживаючись у нове суспільство. Тож сон демонструє бажання Горобенка врятувати, зберегти людське в собі від нищення. Й одночасно, характерним моментом сновидіння є «несила» Костя рятуватися: «Зірватись би й бігти. Бігти не оглядаючись. Навманя. Світ за очі. Аби тільки не чути молитовного реву й не бачити натовпу. Але бігти несила. Навіть обернутись не можна. Натовп вчепірів у нього тисячеський погляд і приковує до себе, паралізує Костя» [18, 135]; і так само він не в змозі застерегти хлопчика: «Кость хоче крикнути йому: «Тікай!» Але Костеві стулило щелепи, і він не може вимовити слова» [18, 136]. На думку З. Фрейда, неможливість щонебудь зробити уві сні відбиває конфлікт волі й підсвідомості. Свідомість

Костя ще зберігає гуманістичні цінності, однак у його підсвідомість витіснено страх кари за зроблене проти цих цінностей, а тому він не може порятуватися уві сні – натопв є його карою, якої він боїться і чекає.

Впливу фройдизму зазнає й Г. Косинка, про що свідчить сон у новелі «Змовини». Героєві цієї новели, що марно намагався заручити дочку з неможливістю заради порятунку майна, сниться, що весілля таки відбувається: він бачить весільний поїзд, який повіз дочку до молодого, хоругву з покрасою і підбурювача неможливих Скrekотня, що прийшов на весілля з мотузкою. Цю мотузку герой бачив напередодні, Скrekотень робив з неї петлю й затягував на шиї, демонструючи свою вигадку «на куркуля». Це весілля, бажане Рудиком наяву, бачиться у страшному сні, де звичаєва деталь (хоругва з покрасою), яку приносять неможливі, перетворюється на символ: оволодіння жінкою (Рудиковою дочкою) стає знаком соціального поневолення. Це символічне перенесення є досить поширеним у літературі колоніальних культур, як свідчать сучасні постколоніальні студії; воно присутнє і в повісті «Смерть»: розстрілявши заручника, Кость згадує кров на сорочці коханої.

Проте у наступній новелі «Серце», яка зазнала суттєвих переробок, Г. Косинка відмовився від психоаналізу на користь традиційних символічних сновидінь: Трохименкові сниться російсько-китайський кордон і мертвий китаєць, а в дійсності через порушення кордону гине дівчинка. Тобто сон був більшою мірою прийомом антиципації, аніж виразником внутрішнього світу персонажа, хоча частково, звісно, виказував і напругу, у якій жив герой і пояснював його вчинок минулим досвідом. У самому тексті цей сон отримує раціональне пояснення: він був спогадом про бій під Чорняєвим.

М. Тарнавський, пишучи про вплив психоаналізу на В. Підмогильного, відштовхується від його розвідки про І. Нечуя-Левицького, адже вона демонструє вектори власних інтересів В. Підмогильного. Тож окрім уваги до сновидінь, канадський дослідник виокремлює такі прийоми, як фройдівські обмовки («мадемуазель Помпадур»), зображення стосунків персонажів з

батьками в часи дитинства (Марта і її батько), зображення Едипового комплексу (зокрема й притлумленої гомосексуальності) та увага до абстрактних заміників матері (мова, батьківщина). У творах інших ланчан можна також простежити деякі з цих прийомів. Зображення персонажа на тлі його споминів про батьків присутнє у повісті Б. Антоненка-Давидовича «Смерть». На самому початку повісті Кость зізнається: «Отак само він колись обдурював батьків і ховався з «одиницею» за диктант. Яка різниця? Тоді – «одиниця», а тепер – ті два будинки, що їх мав колись до публічного торгу нетяга-батько в цьому ж місті...» [18, 49], а у наступній згадці про батька Кость називає його приниженим плазуном, «що нишком мріяв, мабуть, зрівнятись із сестрою в достатках» [18, 81]. Так характер родинних стосунків визначає Костів характер і поведінку: він криється і кориться новій владі, а також з усіх сил прагне зрівнятися з іншими членами осередку.

Цей прийом розгорнуто й в оповіданні «Крижані мережки» – історії з життя сина залізничника, яка була б цілком дитячим оповіданням, якби не рамка, що виказує бажання наратора порозумітися з собою, заглибившись у власне дитинство («лежать перед очима привиди моїх спогадів і биті, старі шляхи зішлися на роздоріжжі – це пролог і епілог до нескінченої повісті мого життя» [15, 155]). Щоб осмислити конфлікт, який хвилює наратора, слід залучити й інший фрейдистський прийом – абстрактний заміник матері, яким у цьому оповіданні постає північ (Росія), яку наратор любить як «далеку, чужу й рідну мені, холодну й теплу затишком мого дитинства» [15, 156]. Відомо, що рідна мати Б. Антоненка-Давидовича була російськомовною і, ймовірно, повість засвідчує психологічний конфлікт між індивідуальною історією та загальною. Упродовж життя письменник неодноразово підкреслював, що він шанує російську мову не лише як мову сусіднього народу, але і як мову свого дитинства, але українська є свідомим вибором, актом солідарності з предками. Якщо пригадати твори пізнішого часу («За ширмою», «Слово матері»), то можна стверджувати, що мати як символ України, мови, стає для них визначальним. Тобто автор прагнув досягти

консенсусу між Україною як заміником матері та сентиментами до власної історії.

Мова й Україна як абстрактні заміники матері у вцілілих частинах роману «Нащадки прадідів» мають те саме навантаження, що й у Підмогильного: мова стає засобом національної ідентифікації й часом отримує додаткове навантаження сексуальної привабливості героїв: «Дивись» і «гукнув» прикрим дисонансом вдерлись їй в уші і дошкульно замуляли там. Ах, для чого цей маскарад, ця груба фальш зараз, після того, що сталося у саду!» [18, 281]. Люся, як і Ірен, сприймає національне почуття лише як фантазію, якій треба до певного часу потурати. Однак Євген не Юрій, його патріотизм стає духовною потребою і Люся сприймає любов до батьківщини як втрату для власної: «Ти безоглядно віддала все, а тобі великодушно показано за це твою суперницю. Та ще яку! Панна Україна, ні, не панна – дівчина, дівка «Україна» є, Люсю, твоя суперниця...» [18, 375]. Так само можна розглядати й Україну у новелі «Фавст» Г. Косинки, де вона є єдиною любов'ю Конюшини, адже жінка, яка згадується у зв'язку з ним – його сестра.

Однак, окрім цих нейтральних перенесень, у Б. Антоненка-Давидовича присутні й драматичні, що власне повертають нас до едипового комплексу. Йдеться про мотив заборони, що з'являється, наприклад, в образі природи у мисливській поемі «Семен Іванович Пальоха», де вона одночасно викликає у героїв умиротворене замилювання й дикунську пристрасть. Заборона пов'язана з убивством (тварин), але це єдиний спосіб для героїв повернутися до неї (за зізнанням героя, літні місяці минають для нього в чеканні, тобто минають порожньо).

Таким чином, слід визнати, що фрейдизм як новітній інструмент для дослідження психіки мав значний вплив на зображення людини письменниками «Ланки». Хоча й не можна говорити про його всеохопність, бо прийоми простежуються у авторів з різною інтенсивністю. Якщо звернутися до традиційних прийомів психологізму, який явлений в обох його

формах – інтервентній та екстервентній (Лариса Каневська [118]), то слід зазначити, що прийоми екстервентної форми ширше представлені у творах Г. Косинки (герої якого менше схильні до самоаналізу) і в окремих творах В. Підмогильного, але використовуються й іншими письменниками як допоміжні засоби висвітлення внутрішнього світу персонажа. Передусім слід назвати мовлення персонажа і діалог. В аналізованих творах дуже частотним прийомом є відтворення поодиноких висловлювань персонажів, що не отримують, а часом і не передбачають відповіді. Це свідчить про певну комунікативну особність, закритість героїв для світу. Діалог новел є переважно побутовим, позбавленим філософських роздумів про світ, натомість у романах значно теоретизується і виявляє різні світоглядні концепції. Слід також зазначити, що психологічний шар зображення в екстервентній формі зазвичай існує у рівновазі із подієвим, а в інтервентній домінує над ним.

З-поміж інтервентних засобів найчастотнішим є психологічне авторське письмо зі значною часткою невластивої прямої мови, що демонструє динаміку думок персонажа. Прийоми внутрішнього монологу та діалогу формують два психологічні типи. Перший тяжіє до цілісності й драматизм виникає із зображуваної ситуації чи контрасту між думками та діями героя. Внутрішній монолог присутній у двох його формах: осмислення героєм навколишньої дійсності та медитація, які мають підвищену образність, певну афористичність і дуже часто своєю емоційно-естетичною наснагою контрастують із діями мовця, змушуючи читача переоцінювати ситуацію: «Уже вечір. І в мені сутеніє, скрізь запалюються живі вогні, мов світляки серед лісу. То – спогади. /Я люблю цей час, коли душа моя, мов усіма забута бабуся, розкладає свої довгі пасьянси з запилених карт. І тимчасом як удень здається, що не маєш минулого, ввечері певний, що майбутнє не існує. Ніби стежку, що нею йшов був, уже скінчено, й ти сів спочивати під тіннявим деревом і не маєш уже куди йти» [248, 131]. Такі роздуми автор вкладає в уста людини, що не спиняється ні перед крадіжкою, ні перед убивством. Це

досягає драматизму сприйняття й ускладнення оцінки персонажа, у якому дивовижно поєднуються інтелектуальне й нелюдське, тобто інтелект, розум опиняється поза етикою.

Другий тип героя, що постає у сумніві і сум'ятті, твориться за допомогою внутрішнього діалогу. Цей прийом представлений у новелі «Добрий Бог», повісті «Смерть», романі «Недуга». Зокрема, у творі Б. Антоненка-Давидовича триває діалог між людиною (з її болями і хвилюваннями) і більшовиком, коли емоційний розрив між репліками демонструє крайню напругу персонажа і несумісність людського з партійним: «Ці думки з відбіжною силою мчали в голові, п'янили мозок, хмільно туманили перспективу. І раптом у самому центрі їх устало вихлясте, наївне, майже дитяче запитання: «Це ти, Костику? Невже це ти?..» І Кость Горобенко весело, як пришелепкуватому, давно знайомому дурникові, відповів тому внутрішньому голосу: «Так, так, не дивуйся, друже мій, – це я. Власне, не я, а те, що було колись мною. <...> Зрозумій же, що Костика вже нема, як нема Наді, немає батька і його двох будинків, як нема того всього, що було тоді, але тепер є зате товариш Горобенко. Більшовик» [18, 126].

У структурі творів важливе значення мають спогади, переважно про спокійні, сталі, впорядковані часи, що контрастують із ворохобним сучасним героєм. Скажімо, Василь Григорович Гусятинський («Тук-тук») згадує свою молодість, сумлінну працю і надію на вислугу у той час, коли його робота, а отже, й життя, опиняється під загрозою. Спогади Тимергея («Собака» В. Підмогильного) про книжні захоплення контрастують із його нинішнім станом, демонструючи всевладдя голоду не лише над примітивними істотами.

Широкий набір прийомів дає змогу тонко виписати реакцію на світ персонажа, його почуття, мотивацію, цінності. Внутрішній світ людини стає центром твору, саме в ньому відбуваються головні зіткнення й конфлікти.

Розглядаючи форми поведінки персонажів, тобто зображені дії і вчинки, слід зазначити, що письменники-неореалісти відтворюють людину в кризових ситуаціях: смерті близьких («Мати», «Син» В. Підмогильного, «Пиріжки,



пиріжки» Б. Антоненка-Давидовича), убивства («Серце», «Політика» Г. Косинки, «Проблема хліба», «Іван Босий» В. Підмогильного, «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича), близького загину («Комуніст», «Гайдамака», «З життя будинку» В. Підмогильного) чи самогубства («Добрий Бог», «Військовий літун» В. Підмогильного, «Тук-тук» Б. Антоненка-Давидовича). Поруч з цим, кризовими ситуаціями у творчості В. Підмогильного стають стосунки з жінками («На селі», «Важке питання», «Добрий Бог», «Старець», «Військовий літун»), а в Б. Антоненка-Давидовича й Є. Плужника жінки постають як випробування, що іспитують цілісність світу героя («Смерть», «Нащадки прадідів», «Недуга»). Герой неореалізму виписаний у складних взаєминах зі світом, іншими людьми, що породжує внутрішні суперечності й конфлікти. І хоч у структурі персонажа домінує психологія, вона не є самоцінною, а розглядається письменниками у поєднанні зі вчинками героїв.

Важливим питанням, яке також слід вирішити на цьому етапі дослідження, – чи є психологізм неореалістичних творів автопсихологізмом? Річ у тім, що, осмислюючи модернізм, М. Моклиця робить визначальною його рисою характер психологізму: «Письменники-модерністи відрізняються від митців попередніх епох тим, що не намагаються видати умовну психологію за реальну. Вони чітко поділяють героїв на умовних (змальованих одним штрихом, зовні, таких, що бачаться читачем лише у зовнішніх проявах) і психологічно вірогідних, а отже таких, що мають психологію, спільну з авторською... Або автор тримає героя на віддалі, не намагається змальовувати його почуття, або занурюється у внутрішній світ героя і тоді наділяє його особисто пережитим» [209, 127].

Справді, неореалістичні твори покликані до життя не бажанням проаналізувати добу, а прагненням осмислити людину, її почуття, спонуки тощо. Найбільш доступною й адекватною моделлю ставав сам автор, чий емоційний та інтелектуальний досвід пропонувався як загальноцінний. Однак ставити знак рівності між неореалістом та його героєм не випадає, бо ж у такому разі спрощується важливий механізм смислопородження –

моделювання й абстрагування. Індивідуальний досвід певного автора обмежений у своїй конкретиці, а модель набуває універсальності. Моделювання, до якого вдаються автори, можна проілюструвати на прикладі двох романів – «Недуги» Є. Плужника та «Міста» В. Підмогильного. У першому головним героєм є червоний директор Іван Орловець, який несподівано для себе відчуває нестримний потяг до оперної співачки. Намагаючись зблизитись з нею, він відкриває двох інженерів зі свого заводу, диспут між якими й становить те особисте переживання, що непокоїло автора. Інженер Звірятин сповідує гедонізм, закликаючи: «Бери від життя все без розбору!», натомість його опонент застерігає: «Не жени, як звір, зваж, обирай лише необхідне, щоб надмір і випадковість не обтяжували». Відомо, що Є. Плужник був важкохворим на сухоти і питання особистого щастя (шлюбу, батьківства) були пов'язані для нього з відповідальністю («Чи можу я видавати векселі, які не зможу сплатити?»). Отже, з боротьби життя із свідомим самообмеженням і народжується інтелектуальний конфлікт, де Іван Орловець лише поле бою чи екран, на який ця боротьба відкидає тіні.

Подібною є ситуація із романом В. Підмогильного, щоправда, її ускладнюють вируюючі пристрасті. Дослідники наділяють автора психологією його героя, однак далі буде продемонстровано, що образ Степана є досить далеким від автора, однак він, як і більшість героїв В. Підмогильного, є моделлю конфлікту, що цікавив письменника упродовж усієї творчості. М. Тарнавський виніс його навіть у назву свого дослідження – «Між розумом та ірраціональністю», прослідкувавши цей конфлікт в еволюції від ранніх оповідань до останнього відомого твору. Він дійшов певності, що «конфлікт між розумом та інстинктом мав і особисте значення для Підмогильного. Це значення не вкладається в рамки засвоєних теорій та впливів. Це яскраво виражений особистий погляд на людське існування» [294, 186]. Таким чином, твір є самовиразом автора у змодельованих, чужих для нього ситуаціях, і це зроблено не лише заради погляду на власну проблему «збоку», але й заради

ускладнення форми, адже модернізм не визнавав прямого, дидактичного впливу на читача.

**2.2.2. Ідеологічні концепти: гендер, нація, клас.** Художній світ стилю, так само як і твору, є результатом «ізоляції» (М. Бахтін) певної кількості реалій, обраних митцями з безмежної дійсності, що виявляє ціннісне ставлення автора до відображуваної реальності. Відповідно має значення зв'язування питання, хто стає героєм того чи іншого стилю. У радянський час відповідь на це питання пов'язувалася із соціальним станом персонажів, стверджуючи, що класицизм зображав аристократів, а реалізм вивів на сторінки своїх творів соціальні низи, але нині такий підхід безнадійно застарів. У ситуації сучасної кризи ліберального гуманізму варто характеризувати персонажів за кількома параметрами: гендерним, класовим, расовим, який, зважаючи на специфіку матеріалу, варто замінити на національний. Водночас осмислення саме цих характеристик людини у 1920-і роки було надзвичайно актуальним. Центральним для більшовиків стало поняття класу, яке притлумило національне й підкорило собі гендер. Однак письменники «Ланки» не абсолютизували класову свідомість, а тому ці характеристики будуть розглядатися послідовно, а не ієрархічно.

Як відомо, поняття гендеру запроваджене американським психоаналітиком Робертом Столлером у роботі «Стать і гендер: про розвиток мужності і жіночності» (1968) задля розрізнення біологічного терміну «стать» і психологічно-культурного «гендер». Введене поняття акцентує соціокультурний аспект статевої належності людини. Йдеться про соціалізацію людини відповідно статі й суспільний запит «фемінності» й «маскулінності» як прояву різних психологічних характеристик, історично сформованих особливостями культури середовища. Маскулінність вважається виявом екстравертивної діяльності, спрямованої на зовнішній світ, незалежність, самодостатність, а фемінність – інтровертивної, спрямованої на внутрішній світ, пасивність, залежність.

Після поразки національно-визвольних змагань Україна стала ареною суспільних експериментів більшовиків. Уже перші декрети переможців (від 19 і 20 грудня 1917 року) «Про відміну шлюбу» та «Про цивільний шлюб, дітей і про внесення в акти цивільного стану» юридично руйнували тодішнє патріархальне суспільство, позбавляючи чоловіка права на керівництво сім'єю, надаючи жінці повне матеріальне й сексуальне самовизначення та право на вільний вибір. Однак ці заходи були більш ніж передчасними, до краю дезорганізуючи суспільство, і врешті-решт згорнутими у 1930-і роки. Структуруємо гендер за моделлю Роберта Коннелла, якій властиві взаємовідносини: влади, виробництва, емоційного навантаження [260]. Влада втілюється у патріархат – систему домінування чоловіків над жінками, під виробництвом мається на увазі статевий розподіл праці і нерівномірну оплату, а емоційне навантаження позначає сексуальні практики.

Іван Кошелівець, описуючи чотири покоління радянських письменників, розділяє ланчан між першим і другим поколінням (оскільки користується формальним принципом) [159], однак видається справедливішим розглядати їх серед письменників другого покоління, адже це були молоді люди, чия свідомість зазнала трансформації: класичні цінності гімназій нові часи вивіряли революційним порядком (ймовірно, й навпаки). До об'єктів переоцінки потрапив і гендер, при цьому з трьох його компонентів акцентованими стають сексуальні практики. Вже у ранніх творах В. Підмогильного юнацьке кохання позбавлене високого ступеня ідеалізації, викриваючи кризу патріархальності. У творах автора, написаних ще 1918 року, фізичний зв'язок горує над романтичними почуттями. Це чудово демонструє оповідання «Важке питання», обидва сімнадцятирічні герої якого, Микола й Андрій, оцінюють статеві стосунки не лише як недозволені, «недоладні, бридкі», але й невідворотні. Свої романтичні почуття Микола («Ти не знаєш, як любо ми кохаємось... так тихо, тихо. Мені лише хочеться цілувати її ніжно без краю. Ти, мабуть, ніколи серйозно не любив, тобі це незрозуміло. Я руку її поцілую й щасливий... Це пережить треба» [241, 9])

вважає відокремленими від фізичного зв'язку, який у патріархальному світі йому можливий лише із повією. Тому після чергового побачення із Галею він ламає обітницю і вирушає за купованим коханням. Ключовим видається його виправдання – адже Галею він кохає «чисто» і не хоче її «занапастити». Тобто письменник демонструє згубність норм традиційного патріархального суспільства, де співіснують переконання, що «Былъ молодцу не в укор», і «натяки матері про фізичну чистоту» [241, 9], а чистота і мораль несумісні із прагненням «загубити [незайманість. – С.Ж.] з чистою дівчиною» [241, 9]. Такі суспільні норми створюють передумови для обману, невірності й занепаду моралі. Тому у подальшій творчості В. Підмогильного вільні стосунки обох статей позбавлені драматизму заборони.

Однак якщо ранній Підмогильний демонструє потребу зрушень у сфері стосунків між статями, то Б. Антоненко-Давидович звертає увагу на ціннісну катастрофу, яку вони провокували. Принагідно зазначимо, що його героям чужий конфлікт, зображений В. Підмогильним. Керуючись власними відчуттями і всупереч вимогам суспільної моралі, закохані пари у його творах віддаються одне одному на доказ свого кохання і відданості («Непорочна, чиста дівоча кров... Було тужно за тим, що не стало чогось без вороття, що на безвік розірвано вінок, і було до сліз радісно, що народилось щось нове, щось дуже інтимне, щось нерозлучне, рідне...» [18, 175]). Герой повісті «Смерть» Кость Горобенко понад усе прагне влитися у нові часи, стати своїм для їх господарів. Він щиро запевняє себе у справедливості ідеалів більшовицької революції, однак довго не може переконатися в тому, що кохання лишилося в минулому. Його наречена Надя, з якою він вперше пізнав це світле почуття, померла під час громадянської війни. Однак біль втрати, яку переживає герой, пов'язаний не лише з конкретною дівчиною, але й з втратою почуття як цінності, адже у нові часи «скасовано кохання і [...] ліжка заступає найкращі відносини статей» [18, 93]. Образ Наді, що приходиться до нього у складні хвилини, конденсує у собі людяне й чуттєве, протистоїть більшовицьким осуспільненню й раціональності. І Надина поразка у «боротьбі за душу»

Горобенка надає тексту трагічного звучання, адже це поразка «вічної, прекрасної речі», перед якою «кінець-кінцем, схилилися на довгому шляху історії незліченні народи і схилитимуться аж доти, доки люди є людьми і земля землею» [18, 92]. Ця поразка постає цілковито безглуздою, адже проголошений більшовиками «новий побут» нічим не відрізняється від старого (образ Фролової), емансипація жінки зводиться до діяльності жінвідділу, а головне – навіть ці проголошені переваги – є вибірковими: полонених жінок-аристократок перетворюють на рабинь, змушуючи оголеними позувати червоноармійцям-аматорам малювання. Таким чином, у творах Б. Антоненка-Давидовича кохання іспитується не як культурна «надбудова», а як цінність людяності.

Попри неприйняття нових часів (від політики до естетики), В. Підмогильний прийняв руйнацію патріархальних порядків, що вивільняла жінок і робила їхні поразки «невеличкими». Адже класичний сюжет про зведену дівчину завершується її самогубством чи падінням, а Марта («Невеличка драма») житиме далі, почавши все ніби з початку, адже вона певна своєї рівності чоловіку: «Ось ваше справжнє чоловіче обличчя! [...] Який егоїзм і яка висока думка про себе! Чоловіки можуть сумувати, це в них, бачите, вищі пориви, а жінці треба тільки закохатись, і все буде гаразд! [...] Чоловіки будуть творити, керувати й даватимуть жінкам щастя закохуватись у себе!» [248, 554]. І, власне, її «невеличка драма» – конфлікт не між чоловіком і жінкою, а між людиною і невпорядкованістю світу.

Як відомо, ідеологія патріархальності передбачає статевий розподіл праці: жінкам притаманно виховувати дітей і доглядати дім, а чоловікам – забезпечувати прожиття. У творах В. Підмогильного жінки не перебувають на утриманні (батька чи чоловіка), і хоч це справді не завжди престижні роботи (стенографістка, діловодка, швачка), але вони дозволяють їм бути економічно незалежними. Одна з небагатьох героїнь, що живе на утриманні батька, не маючи фаху і поставивши собі за мету одруження, – Ірен, однак вона – уламок минулого і демонструє шлюб як купівлю-продаж. Гендерна роль жінки

визначала слухняність, покору, повагу до чоловіка і залежність від нього. Це справджується стосовно учорашньої селянки Надійки, але не Мусіньки, яка зраджує шлюбного чоловіка, не виявляючи до нього ні поваги, ні покори, у відповідь на пригнічення і жорстокість, завдані ним. Шлюб, що у патріархальному суспільстві освячує владу чоловіка над жінкою, загалом має знижену оцінку, і зображується як несумісний з коханням: Марта відкидає таке завершення свого роману, Славенко одружується заради вирішення фізіологічної проблеми, Ірен, як і колега Марти, – економічної, Дмитро – з обох причин. Руйнування патріархальності, на думку письменника, забезпечувало свободу вибору, цінність, яку він пропонує і чоловікам, і жінкам. Свобода вибору, не нав'язана жодною заданістю соціальних зв'язків, досягає апофеозу у романі Є. Плужника «Недуга».

Сексуальні практики домінують в осмисленні гендеру переважно у міських чоловічих текстах, тоді ж як у творах з сільським хронотопом та творах М. Галич у його структурі загострюються компоненти влади та виробництва. Це особливо виразно простежується у творах Г. Косинки. Зокрема, у новелі «Змовини» змальовано дві родини: Рудика та Маланки. Заможна очолена чоловіком, якому підкорено три жінки: дружина, невістка та донька, натомість друга складається з вдови та її сина. Попри те, що Маланка тяжкою працею все життя заробляла, щоб поставити на ноги сина, вона не має влади над ним, натомість Рудик сам вирішує долю доньки, не надто переймаючись її прихильностями. У «Політиці» Мар'яна узалежнена від роду і чоловіка. Подібне справджується і для інших творів ланчан: Олюся з «Остапа Шаптали» була повністю підкорена брату, а в «Крилах Артема Летючого» дружина головного героя, що занедбав патріархальний порядок, повертається до свого батька.

М. Галич, відійшовши від сільської тематики, зосередилася на зображенні самостійних жінок, що власними силами заробляють на своє життя (наймичками в «Обережній», вуличними продавчинями в ескізі «По дорозі»), для яких біржа стає чарівною установою (порівнюється з кобилячою

головою), бо надає роботу. Питання фаху є центральним у творі «Друкарка». Її героїня Надія – друкарка установи. У перші роки роботи вона наполегливо намагалася оволодіти професією: «Здавалося, що тоді, коли матиме за собою фах, почнуться щасливі, якісь широколисті дні» [61, 27]. Через п'ять років Надія вже «майстер»: вона не просто виконує чийось волю, але й здатна взяти на себе відповідальність: визначити почерговість виконання роботи чи навіть скласти текст документа (після того як варіанти її керівників не задовольнили начальство) і наполягти на своєму. Однак, ствердившись у своїй праці, Надія не відчувається щасливою настільки, що вона заспокоює себе переконанням: «Я ж можу піти на працю, можу не піти...» [61, 31]. Але ілюзорність цієї свободи виявляється дуже швидко: в установі мусять скоротити працівників і прорахунок Надії може стати для неї фатальним. І хоч добра кваліфікація і в цілому сумлінна праця зберігають їй місце, героїня відчуває лише заспокоєння, що не буде голодувати, як колись. Професійна та громадська робота, до якої Надію залучають, а фактично змушують, лишивши її на посаді, стають для героїні примусовими, а тому безрадісними.

Пошук щастя у шлюбі також утруднений для героїні. Вперше про кохання у тексті говорить власниця помешкання Надії, навороживши романтичні почуття того, кого героїня вважає своїм ворогом, та щасливе завершення всіх перипетій. Але у новому суспільстві Любов Географієвна зі своїми цінностями лише міщанка і не може бути авторитетом. Крім того, такий шлях до щастя дискредитують і самі чоловіки. Секретар, з яким пов'язала дівчина ворожчині передбачення, викликає в неї здивування і неприйняття. Його мова – це переказування чужих слів, а тому доповіді виглядають безглуздими («Всі про це знають. Всі згодні, що це так. Але чому він говорить таким диким несвоїм голосом?» [61, 52]), а приватні розмови втомливими («Секретар пригадав цитату з Леніна. Потім із Бухарина, Троцького. Говорив не запинаючись. Надія, поглядаючи вбік, думала, що можна було б зараз звернути в якусь вулицю або зайти до «Ларка» [61, 54]). І якщо попервах химерність Надіїних уявлень та вигадок видається читачеві



інфантильною, то відсутність власних думок у секретаря лякає. Таким чином у творі дискредитується шлюб і кохання, а оскільки примусова праця стає неодмінною, героїня опиняється у цілковитій розгубленості. Прагнення самій керувати своїм життям (втілене у мотив «треба неодмінно подумати над своїм життям») не має змоги реалізуватися. Так письменниця показує, що нові суспільні умови, проголошена емансипація жінок насправді не дають головного – свободи обирати життєвий шлях. Підкорившись рішенню зборів місцевому, Надія, ймовірно, підкориться й секретареві, і в її житті дні так і лишаться «такі однакові всі, що й не розібрати, які минулі з них, а які майбутні» [61, 54].

Тема шлюбу є вагомою для оповідання М. Галич «Весною». Героїня твору – випускниця художнього інституту Ялина випадково знайомиться із двома студентами. Обидва проявляють до неї інтерес, але вона спершу віддає перевагу Миколі. Але Микола... «матеріаліст. Не тільки з переконання (переконання міняють, як рукавички), а просто органічно» [58, 74]. І він шукає дружину «з вищою освітою, що вміє поговорити, вміє неабияк прийняти гостя» [54, 74]. Тому Микола пропонує Ялині шлюб «купівлю-продаж», апелюючи до її фахової реалізації: «...в тій убогій обстановці ваші знання навряд чи будуть вам на користь. Ваш фах особливий. До нього треба ясных кімнат, розкішних меблів і головне – забезпечення. Щоб ви могли працювати, не турбуючись про хліб насущий» [54, 74]. І хоч Ялина, як і Надія, не в змозі рішуче заперечити Миколі, вона таки зважується відмовити йому. Можливо, дівчина поєднається із Сергієм, що заімпував їй мистецьким чуттям.

Такою є структура гендеру у творах ланчан, надалі варто окремо розглянути реалізацію у художніх творах чоловічого й жіночого. Тогочасна маскуліність суттєво позначена класовою ідеологією, її втілюють робітники та військові, що розбудовують і захищають соціалістичну країну. Головними компонентами маскуліності стають мілітарність, індустріальність, ідеологічність; у стосунках з жінками вони або беззаперечні переможці, або не зацікавлені взагалі. Крім цієї ідеологічної перспективи, слід також врахувати

варіант маскулінності, запропонований неоромантиками, головними компонентами якого були хоробрість, мандри, кохання. Водночас, нагадаємо, маскулінність та фемінність розрізняє не чоловіцтво і жіноцтво, а соціальну поведінку осіб однієї статі (інакше було б досить понять чоловіче/жіноче).

На осмислення чоловічого у неореалізмі найбільший вплив мала філософія Фрідріха Ніцше. Власне, це ім'я неодмінно зринає, коли мова йде про народження нового художнього мислення на початку ХХ ст. Як слушно написав Володимир Жмир, «ніцшеанський модернізм, як спосіб, чи ліпше сказати б ракурс світобачення, світосприйняття, світорозуміння зумовив, визначив чимало плідних творчих пошуків знаних і визнаних митців Європи, починаючи з кінця ХІХ ст. За вагомістю впливу ніцшеанства в цій царині поряд можна назвати хіба що фрейдизм і марксизм» [105, 310]. Ще радикальніше висловлюється М. Моклиця: «На рубежі століть ми навряд чи знайдемо хоч одне ім'я, яке ніяким чином не було б пов'язано з Ніцше» [209, 15]. Вона виявляє вплив Ніцше не лише на окремих митців, а на цілі методи модернізму (на її думку, пафос його критицизму відчутний у символізмі; глобалізація суспільних проблем, відчуття кризовості нової епохи, ревізія християнської моралі мали вплив на формування експресіонізму, а життєствердна патетика, енергія стали якостями футуризму). Т. Гундорова, вдаючись до едипіальної символіки, називає Ніцше новим батьком модерністів [81, 251]. Крім того, у вітчизняному літературознавстві присутні розвідки про вплив Ф. Ніцше на ранніх модерністів (Соломія Павличко, Тамара Гундорова), Ольгу Кобилянську (Володимир Жмир, Лука Луців), Лесю Українку (Тарас Возняк, Марія Зубрицька), Володимира Винниченка (Володимир Панченко, Валентина Хархун), Валеріяна Підмогильного (Максим Тарнавський, Ганна Протасова), Миколу Хвильового (Дмитро Петренко). Передусім, у поле зору дослідників потрапляють письменники, чия творчість виразно позначена «слідами» Ніцше (інтертекстуальними відсиланнями, перекладами, щоденниковими згадками тощо). Водночас, згадані раніше дослідники модернізму дозволяють визнати слушним заувагу

В. Жмира, що «модерн – це не стільки спосіб писання, скільки світобачення і різні фрагменти світобачення, зокрема ніцшеанський» [105, 302].

Окрім відстеження прямих «слідів Ніцше», існує кілька методик аналізувати ніцшеанський дискурс. Г. Вайнінгер [цит. за: 229, 130] виокремлює сім визначальних змістових складових, що його оприявлюють: антиморалізм, антихристиянство, антисоціалізм, антидемократизм, антиінтелектуалізм, антифемінізм, антисемітизм. Всі ці неґації звільняли від обмежень, формуючи «надлюдину». Такий широкий їх перелік дозволяє детально описати обсяг рецепції митцем ідей Ніцше. Однак аналізуючи ніцшеанство як складову модернізму, видається, спокусливим вдатися до Джона Барта Фостера [381], який структурує ніцшеанський дискурс у західній літературі на чотири взаємозалежні категорії: 1 – поляризоване мислення; 2 – психологія неадекватності й творчості; 3 – культурна криза; 4 – влада й життя. Виокремлення саме цих концептів видається ефективнішим, оскільки серед них є такі, що впливають не лише на ідейну сферу, але й на поетику тексту.

Оскільки ніцшеанство у творчості В. Підмогильного вже ставало предметом аналізу, варто звернути увагу на творчість Б. Антоненка-Давидовича і, зокрема, його повість «Смерть». Цей твір письменник, за власним зізнанням, почав осмислювати з фіналу. Власне, йому спав на думку психологічний етюд: мають розстріляти заручників, але щось перешкоджає, а коли каральники повертаються, вони бачать, що всі приречені не зрушили з місця, чекаючи страти. Якщо вдатися до образів, якими Б. Антоненко-Давидович схарактеризував створення повісті «Завищені оцінки», етюд став «гудзиком», для якого він узявся шити увесь костюм. Отже, що зачепило письменника в описаній ситуації? Безумовно, покірність приреченості, на протипагу якій він творить основну історію. Покірність долі за Ніцше – основа трагізму, адже нівелює волю до життя.

Сюжет твору не надто ускладнений: колишній учасник визвольних змагань Кость Горобенко намагається якомога адекватніше влитися у нові умови, реалізуватися у більшовицькому осередку. Він бере участь у

суботниках, реквізуванні, береться українізувати гімназію, агітує за радянську владу на селах, але всього цього не досить, щоб почуватися «своїм», то ж він вирушає з каральним загоном, щоб пов'язати себе кров'ю.

Поляризоване мислення становить осердя твору, сюжет якого визначає роздвоєність головного героя, його напружений діалог із собою минулим (Костиком) і бажаним (більшовиком Горобенком). Відповідно, увесь світ для нього розчехнуто на дві підмножини: минулого й теперішнього. До минулого належить соціальне походження, родина, кохана і національні почуття. У теперішньому – партійна кар'єра й класова ідеологія. Позбутися постійного протиставлення героєві не вдається ні на хвилину, «це скидалося вже на самокатування. Але було в цьому щось відрадне, щось болючо-приємне, що виправдувало, прощало й вимітало – як світлицю перед колишнім святом – засмічену душу» [18, 57]. Цей стан наближається до психології неадекватності, що, за Ніцше, передбачає три елементи: злопам'ятність, значимість почуття вини, жалю й любові та обернення неадекватності в трагічне ствердження. Злопам'ятність означає втрату самодостатності, що веде до насильства й бажання помсти. З цього погляду яскравим є епізод, коли родич намагався упросити Костя повернути йому зреквізоване піаніно. Кость придушує хвилинний жаль і пояснює зроблене новим порядком, але коли родич благає, Кость збурюється: «Простіть»? За що? За те, що сволочі наживались раніш. По Нижніх Новгородях, Казанях та Харковах вештались з ярмарку на ярмарок, щоб зайвого карбованця вилупити! Може, «простіть» – за гордовиту тітку, що воло одростила на вихрестових баришах? Або за приниженого батька, що нишком мріяв, мабуть, зрівнятись із сестрою в достатках? За це – «простіть»?» [18, 81]. Цим він виказує притлумлені ще дитячі образи і в його подальшій несхитності ідейна принциповість стає фасадом, за яким ховається помста. Подібно, пояснюється й поведінка Костя під час уроку малювання у студії: він виміщає образу за нехтування ним у минулому: «І ось ти, маленький, соромливий гімназистик, з кутка фойє коло дверей до третіх місць віддалік вдивлявся в чорні каракулі й широкі криси під

страусовим пером. Ти міг дивитись тільки на криси, бо ті чорні очі ніколи не дивились на тебе» [18, 148]. Ці нераціональні почуття, що апелюють не до реальних стосунків, а до потаємних мрій, штовхають тепер Костя упиватися приниженням своїх випадкових жертв.

Саме почуття помсти сповнює назву твору і підкріплене епіграфом з Василя Еллана: «За життя розплата тільки кровю, / Тільки смертю переможеш смерть». Кость не мислить себе поза більшовицьким осередком, однак у ньому він не може бути самим собою, постійно змагаючись за визнання. Кожен життєвий епізод перетворюється для Горобенка на нагоду довести свою «сталість». Це штовхає його заборонити український безпартійний журнал, який прагли видавати його учорашні однодумці; реквізувати піаніно, книжки і навіть мікроскоп; допоки він не доходить висновку, що всього цього замало, необхідно вбити: «І тоді, коли перед очима з'явиться їхня кров, коли ця кров розстріляних повстанців, куркульні, спекулянтів, заручників і безлічі усяких категорій, що зведені до одного знаменника – контрреволюція, хоч раз, єдиний тільки раз впаде, як то кажуть, на мою голову, заляпає руки, тоді – всьому цьому кінець. Тоді Рубікон буде перейдено. Тоді я буду цілком вільний. Тоді сміливо й одверто, без жодних вагань і сумнівів можна буде сказати самому собі: я – більшовик...» [18, 73].

Прагнучи розстріляти повстанця, Кость мстить за програні визвольні змагання, свої мрії й минуле. Горобенка розривають суперечливі чуття: вини за своє минуле і жаль за ним. За Ніцше, це симптоми рабської моралі, втеча для тих, кого лякає життя, і Горобенко прагне перебороти їх. У світлі ніцшеанства кінець повісті – є нічим іншим як постановням героя перед неадекватністю, відкриття ним, що життя варте ствердження. Цю тезу підкріплює й асоціативна згадка Горобенка: «Непорочна, чиста дівоча кров... Було тужно за тим, що не стало чогось без вороття, що на безвік розірвано вінок, і було до сліз радісно, що народилось щось нове...» [18, 175].

Дуже своєрідно під обраним кутом інтерпретується лінія стосунків героя із колишньою нареченою. Не можна впевнено твердити, що називаючи

героїню саме так, автор вкладав пропоноване далі значення, але, як переконаний П'єр Машерей [383], текст здатен встановлювати свої зв'язки між елементами художньої дійсності, а відтак і з текстом культури. Тому крізь призму ніцшеанського дискурсу наречена Надя стає символічною Надією, проти якої бунтував Ніцше. Горобенкові почуття до коханої – «непродуктивні емоції», адже спрямовані у минуле, тож він лишає для них тільки сни. У них образ Наді стає втіленням людяного у християнській традиції, що спирала її на властивості духу, натомість Горобенко чимдалі схиляється до тілесного (сцена з Параскою Федорівною). Один з аспектів критики християнства Ніцше полягав саме в осуді притлумлення тіла, яке для філософа було джерелом повнокровного життя.

Життєздатність визначає і «національне питання», яке в повісті висвітлено досить дражливо. Зустрівшись на селі із вчителем Батюком, Горобенко відчуває відразу до нього, але не персональну, а як до явища: «І оці прищаві народні вчителі, що не годні на жодну акцію, хіба що тільки на роль попихача, ці маленькі люди, що в крові своїй носять від віків анемію і зраду, і це вони ще гадали створити державу!» [18, 112], а тому він підсумовує: «Цих Батюків, навіть з суто національних інтересів, треба б перестріляти, бо молода нація не може бути сентиментально-гнилою, прищуватою!.. Вона мусить бути залізна!» [18, 113].

Безумовно, такий герой не мислимий у системі традиційної моралі. Він формує нову систему культурних цінностей, яка потребує розриву з минулим. Тож Горобенкове намагання забути своє попереднє життя, нівелювати історію нації мотивується не приватною потребою самозбереження і кар'єри, а ширше – лише за таких умов може сформуватися нова особистісна психологія, яку репрезентує ідея надлюдини. Остання у його свідомості пов'язана із більшовиками, втілюючись на початку тексту в образі Троцького, а в другій його половині – голови повітового політбюро Зіверта: «Що б там не сталось, а вони житимуть у людській уяві, як титани, як сміливі, залізні конкістадори, що насмілились першими ступити на невідомі береги

соціальної правди. / По їхніх слідах, облитих своєю і чужою кров'ю, виростуть хризантеми поем, романів, казки» [18, 143]. Для цих людей немає моралі, жалю, вини й любові, існує лише воля до влади, якою вони керуються. Варто підкреслити, що більшовиків як надлюдей сприймає герой, а не автор, який демонструє своє ставлення, не беручи слово. Воля до життя у повісті постає агресивною (герої цього типу часто пов'язані з війною чи розстрілами), втративши творчість і життєствердність, які вбачав у ній Ніцше. Щоправда, ця заувага справджується не завжди. Маскулінний герой, наснажений ніцшеанством, може бути й не мілітарним, як Степан Радченко, Дмитро Стайничий, студенти з оповідань «Проблема хліба» та «Собака».

Це виявляє неоднозначність рецепції Ніцше: якщо численні автори радянської літератури натхненно творили свій варіант надлюдини («воля, мужність, сила, оптимізм, цілеспрямованість, цілісність (монолітність навіть), жорстокість і зневага до ворога... – все це об'єднує позитивних героїв радянської літератури (особливо 20 – 30-х років)» [209, 18]), то Б. Антоненко-Давидович, як і його колеги-ланчани, зображають ніцшеанських героїв у колі тих, кому властиві так звані непродуктивні емоції жалю, любові, вини, зміщуючи на них фокус емпатії (скажімо, в епізоді з колишнім вчителем фізики, у якого Горобенко відбирає мікроскоп). Частково вони наснажені філософією Артура Шопенгауера, однак не є ілюстраціями його ідей. На думку цього філософа, світ постає як воля, тобто постійне зіткнення сил, що призводить до стабільності страждання, яке що більше, що глибше сягає пізнання. Звільнитися від страждання можливо лише через чесноту й жаль, які сприяють самозреченню й визнанню тотожності волі в усіх її виявах. Сергій Данченко з оповідання «Військовий літун», Льова Ротер з «Невеличкої драми», Васюренко з «Сина», Василь Григорович («Тук-тук») та інші герої, що переборюють егоїзм, але зазнають поразки у зображуваному світі, і почуття, що вони переживають, вчинки, якими стверджують людяність, дозволяють вважати, що поразки зазнає гуманізм. Попри те, що жоден з цих героїв не досягає благодаті, видається, що вони ближчі авторам, ніж

ніцшеанці, чії ідеї були досить поширеними у тогочасному дискурсі. На це вказує й те, що життєствердження надлюдини обертається у неореалістичних творах на страждання, а часом і смерть інших. Ймовірно, «ніцшеанці» й «шопенгауерівці» відбивають роздуми авторів про екзистенцію людини у нових умовах. Ідейне навантаження на цих героях саме таке: вони демонструють, що глобальні суспільні перетворення руйнують життя окремих людей, а отже оптимізм доби є ілюзорний. Таким чином, видається, що ніцшеанський дискурс неореалізму є неоднорідний: це одночасно і трансляція ідей філософа, зокрема й образу надлюдини, і критичний огляд їх у спосіб ніцшеанського світобачення. Ідейне протистояння Ніцше та Шопенгауера як вагомий чинник модернізму розкриває М. Моклиця [209, 15 – 23], при цьому останньому вона відводить роль натхненника символізму, що визначив конфлікт між матеріальним та духовним світом. Цей конфлікт у різних варіаціях лишається у спадок і неореалістам. Вибір соціального веде до нищення душі (як це сталося з Костем), а вибір духовного прирікає на самотність та маргіналізацію (Васюренко, пані Ївга). Своєрідно, що це знову повертає нас до поляризованого мислення, у якому і сам Ніцше стає елементом бінарної опозиції.

У статті «Жінка в пожевтневій прозі: парад стереотипів» Віра Агєєва виокремила три групи образів: віддані родині жінки-матері, господині; жінки, що втілювали романтичні пориви й революцію; жінки виробничого ентузіазму [3, 23 – 29]. Аналіз творчості прозаїків-неореалістів демонструє інший тип – вільна у своєму виборі жінка, позбавлена економічної залежності, здатна здобувати свій статус у суспільстві, не вдаючись до шлюбу. Вже ця характеристика передає своєрідність осмислення жіночого у художньому світі неореалізму – через гендерну роль. Це часто втілюється у протиставні образи (наприклад, у «Тук-тук» – дружина й дочка Василя Григоровича; у «Недузі» – Наталя й Ірина) або ж галерею їх (Надійка, Мусінька, Зоська, Рита). Осмислення жіночого як Іншого присутнє в небагатьох текстах. Зокрема, у «Невеличкій драмі» В.Підмогильного жінка постає емоційною, мрійливою,



іраціональною, протиставляється раціоналістичним чоловікам. Це саме протиставлення присутнє й у оповіданні «Весною» М. Галич: певний у собі Микола підкреслює сумніття Ялини: її вчинки імпульсивні, а вагання й сумніви часом зводять усе нанівець, як це сталося з картиною: у сумну героїчну композицію, що все видавалась їй незавершеною, дівчина вписала козу, яку бачила на прогулянці з Миколою. І як недоречною була весела коза на її картині, таким чужим і неприйнятним був Миколин матеріалізм для неї. Видається, що імпульсивність, якою живе Ялина (а також і героїня оповідання «Моя кар'єра»), бачилася авторкою суттю фемінного. А неспокій, у якому перебуває героїня, зумовлює її раціоцентрична доба. Цей твір надруковано 1928 року, тобто перш, ніж В. Підмогильний завершив «Невеличку драму». Чи мали вони спільний поштовх, чи виникли як художній діалог, нині важко сказати. Однак певний перегук тем (чоловіча раціональність та жіноча емоційність), хоч і в різних обробках, очевидний.

О. Воронцова вважає, що генеза героїнь М. Галич пов'язана із творчістю Наталі Кобринської, Ольги Кобилянської та Лесі Українки [53, 10], з цим погоджується і В. Дмитренко, хоч вона й додає імпресіоністичну традицію [94]. Але варто звернути увагу на деякі відмінності між героїнями М. Галич та традицією жіночої прози межі століть. На думку М. Тарнавського, її головними прикметами стають чотири парадокси: національність (національне оцінюється вище за гендерне); нехтування соціально зорієнтованим реалізмом на користь модернізму; ніцшеанство; підтримка жіночої літератури чоловіками [385]. А Мирослава Крупка робить висновок, що тогочасні емансипаційні тенденції зумовили демістифікацію ідеалізованого місця жінки в чоловічому світі, виходячи на проблему тілесності [161]. Однак у творчості М. Галич немає національної теми (на відміну від В. Підмогильного), немає теми родини і дуже обмежена тілесність (можна згадати лише епізод, коли Ялина «милувалась на себе від Миколиного імени» [58, 69], де найприкметніші останні слова; сама ж дівчина відчуває себе спорідненою з природою: у своїх фантазіях вона цілує вишні,

перетворюється на зозулю). Її героїням бракує сили протистояння. Якщо героїні жіночої прози межі століть одважувалися виступити проти норм патріархальності, то героїні М. Галич відчують розгубленість у ситуації, коли норми ці офіційно заперечені, однак індивідуальної свободи бракує їй далі. І до цього самовідчуття героїні прикута увага письменниці.

У критиці (Соломія Павличко, Ірина Дробот) присутня думка, що В. Підмогильний «вирізняється якимось особливим «жінконенависництвом» [97, 41]. Однак ті слушні спостереження про фрейдівські мотивації героїнь письменника можуть передбачати й інший висновок. В. Підмогильний насправді не зображає сильних і мужніх жінок, але не тому, що жінка є власністю чоловіка, покорою стверджуючи його силу, а тому, що це означало б і визнання маскулінної поведінки як єдиної успішної, а отже, єдиноправильної. Але письменник, видається, погоджувався з правом жінки бути іншою, неподібною до чоловіка, це визнає й І. Дробот, що завершує статтю твердженням: «лейтмотивом усіх його визначних творів є думка про неможливість порозуміння між чоловіком і жінкою. Отже, жінка для Підмогильного обертається на одвічну загадку, вона вривається у життя чоловіка, подібно до незнайомки з «Повісті без назви», й залишає чоловіка у повному розпачі, відбираючи його розум і серце» [97, 45].

Творчість ланчан припадає на часи, коли на руїнах однієї імперії формувалася інша. І хоч облудно новим колоніям обіцялася рівноправність, усі вияви політичного й державного життя були підкорені російській зверхності. Варто згадати розгром Української Комуністичної партії, що прагла представляти Україну в Комінтерні самостійною секцією, а не лишати це КП(б)У, яка була, за виразом В. Винниченка, «обласною організацією РКП на Україні». Цілком зрозуміло, що ця «обласна організація» обслуговувала російські інтереси, відстоюючи їх не без допомоги місцевих adeptів. У літературі це втілювалося у наратив російської присутності і витісненні ідей про політичну самостійність та національну своєрідність.

Принесена «на багнетах» влада позиціонувалася як єдиноправильна і справедлива, цілком ігноруючи той факт, що програма Центральної Ради у соціальних питаннях не поступалася деклараціям більшовиків. Однак, відкидаючи монархічний спадок, більшовики перейняли стару імперську традицію месіанізму, а тому керувати, втручатися, домінувати й контролювати поневолені ними народи вважалося найприроднішою справою для більшовиків. І гірше: більшовики визначають епістемологічну традицію, не дозволяючи поневоленим представляти свою культуру у власний спосіб. Письменники, що входили до лав КП(б)У або були близькі до неї, прямо чи опосередковано сприяли центральній владі у її прагненні не дати змоги осмислювати досвід недавніх визвольних змагань як окремий об'єкт розповіді, непов'язаний із перемогою нових господарів. Саме вона ставала тим «первинним значенням», із яким з'явилися твори, об'єднані у літературознавстві темою «Трагедія українського народу у громадянській війні» («Вершники» Ю. Яновського, «Патетична соната» М. Куліша, «Мати» М. Хвильового та ін.). А зображення українського визвольного руху однозначно несло авторові звинувачення у петлюрівщині та бандитизмі, яке у багатьох випадках приводило до ДПУ-НКВС.

Загальновідомо, що письменники «Ланки» мали у тодішньому літературному житті ярлик «попутників», що не реагували на соціальне замовлення та ідеологічні вимоги. У минулому Б. Антоненка-Давидовича й Г. Косинки була служба в лавах армії УНР, В. Підмогильного – відступ із нею з Катеринослава, а М. Галич – робота в агітаційному підрозділі Симона Петлюри [286, 7]. Після поразки визвольних змагань Б. Антоненко-Давидович бере активну участь у розбудові УКП, до заходів якої, за припущенням Л. Бойка [36, 103], залучає й Г. Косинку та В. Підмогильного. Все це зумовило присутність у творах ланчан своєрідної перспективи подій 1917 – 1920-х років: у їхніх творах звучить голос українця-самостійника, не спотворений демонізацією чи приниженням. Серед таких творів – «Печатка» Б. Антоненка-Давидовича, «Фавст» Г. Косинки і «Повстанці» В. Підмогильного. Оповідання

«Печатка», що побачило світ у журналі «Життя й революція», має анекдотичний сюжет: несумлінний агітатор недогледів відсутність печатки на своєму мандаті, а тому змушений вирушати в дорогу, поставивши першу-ліпшу; від розправи за контрреволюцію героя рятує лише те, що єфрейтор, який перевіряє його документи, цілком безграмотний, неспроможний не лише прочитати напису на печатці, але й елементарно звірити папери. Однак не комізм ситуації привернув увагу публіки, а пара героїв: учорашній гімназист, а нині студент Федоренко, й робітник Осадчий; та обставини, в яких діють герої, адже агітують вони за Центральну Раду. Таким чином оповідання руйнувало досить розгорнутий міф про орієнтацію робітництва на РКП(б), втілений, зокрема, і в легендаризації повстання на «Арсеналі»; а також ставило під сумнів і вищість класового над національним. Адже робітник Осадчий агітує проти російського поневолення: «Ми українці! – гордовито відповів він сам собі й переможно подивився навкруги [...] А хто такі українці? [...] Та це ті, що їх гнітила цариця Катерина та цар Петро ще двісті років тому!» [13, 46]. І хоч Осадчий не заглиблюється в історико-культурні відмінності, торуючи стежку до дядьківських сердець масними переказами, він апелює до моралі своїх слухачів та відчуття ганьби за покору таким зверхникам. Це вигадливе красномовство досягає своєї мети: Осадчий провів «постанову про добровільний податок із десятини на користь Центральної ради, сходка ухвалила визнавати за єдиний свій уряд тільки Центральну раду, вітала всі її універсали, протестувала проти вислання Богданівського полку на фронт» [13, 48]. Тобто автор стверджує підтримку українськими селянами й робітниками (зокрема й русифікованими) Центральної Ради як своєї, а не буржуазної влади, і Богданівського полку, якого висилали за спробу проголошення самостійності. Такі значення створюють підґрунтя для розуміння подальшого приходу більшовиків не як «соціального визволення», а як поневолення. У втраченому романі «Січ-мати» («Нащадки прадідів») письменник зобразить оборону українцями своєї влади. Але якщо герой цього твору Євген Барабашев – інтелігент, що його національне самоусвідомлення

приводить (за логікою) до лав регулярної армії УНР, то новели «Фавст» Г. Косинки та «Повстанці» В. Підмогильного зображають стихійну боротьбу українських селян. Тобто, розглядаючи ці твори як художньо-змістову єдність, можна говорити про встановлення так званої вертикальної етнічності Ентоні Сміта – проникнення єдиної етнічної культури у більшість суспільних прошарків. Власне цю спільність національних почувань демонструє вже наратив «Фавста»: «Дорогий мені, до болю рідний Фавсте. Ти не знаєш, зрозуміла річ, таких слів страшних, як «Народна трагедія» — чужі й не зрозумілі тобі слова ці. Ти — до примітиву простий» [157, 64] – тобто представник інтелектуальної еліти (що апелює до Франкового «Мойсея») та малоосвічений селянин *споріднені* національними переконаннями. Достеменно невідомо, з якої причини опинився у тюрмі наратор, але Фавст «примкнул к преступному обществу самостийников... принял участие в восстании» [157, 92]. Характерно, що цей вчинок оцінюється як бандитизм не лише тюремним начальством, але й таким самим в'язнем та російським офіцером, який навіть без нараторової характеристики постає носієм великодержавного шовінізму. Тюрма моделює тогочасне суспільство: в одній камері опинилися польський офіцер-шляхтич, білогвардієць, татарин, невизначених націй меншовик і укапіст та принаймні троє українців: інтелектуал-наратор, Фавст і Конончук – «темне і вбоге село, село, яке підписує собі акти обвинувачення трьома хрестиками» [157, 86]. Спільним для цих цілком різних людей стало колишнє проживання у Російській імперії, яку прибрали до рук і впокорюють нові господарі: Бейзер та Однорогов, яким асистує Стороженко. Характерно, що останні не ідентифікуються партійною чи якоюсь іншою ознакою, а лише російською мовою, цим підкреслюється, що поневолення України є не класового чи політичного, а національного характеру. На відміну від «Печатки», «Нащадків прадідів» Б. Антоненка-Давидовича й «Повстанців» В. Підмогильного, де поразка українського визвольного руху опиняється за межами оповіді, у «Фавсті» вона є осердям конфлікту, але постає тимчасовою, як стверджує головний герой: «А я все-

таки не буду журитися: ми вмираємо в ім'я наступних поколінь» [157, 88]<sup>20</sup>. Таким чином ці твори ланчан ствердили власне право українців на оповідь про свою історію, формуючи ту культурну опозицію, яка, на переконання Едварда Саїда, зберігає національну незалежність після програшу у збройній боротьбі. Щоправда, каталізувати наступний виступ уже не вдалося.

У контексті формування ідеологічної опозиції цікаво розглянути так званий прийом «демонізації» опонента, широко використовуваний у радянській літературі. Починаючи від 1920-х років, твори українських письменників рясніють образами жорстоких, безпринципних бандитів (Петро Гайдученко з «Чорного ангела» Олекси Слісаренка), недолугих, обмежених націоналістів (дядько Тарас з «Мини Мазайла», Ступай-Ступаненко з «Патетичної сонати» Миколи Куліша). Протирадянської влади цей прийом широко застосовано згодом діаспорними письменниками, але чи не вперше він використовується у маловідомому оповіданні «Комуніст», що, на думку авторитетного дослідника В. Мельника, належить В. Підмогильному. Написане, ймовірно, 1921 року і читане на літературних вечорах, оповідання під псевдонімом вийшло друком 1923 року у Львові, на сторінках ЛНВ. Фабулою його стала історія єврея-комуніста Грицька Островського. Полонивши групу більшовиків, білогвардійці вирішують розстріляти євреїв, однак Грицько приховує своє походження, скориставшись неподібною до єврея зовнішністю. Вночі він тікає і звертається до зустрічного єврея по порятунок, апелюючи до його національних почуттів. Той веде його до «Палей-Сіон», що допомагають йому вибратися з міста, повіривши у його навернення. Однак, опинившись у безпеці, Островський обіцяє: «Нехай тільки ми візьмемо місто назад, я покажу тому секретареві, кудюю йти: буде він у ЧК замість Сіону!» [245, 3]. Тобто, «продавши душу» партії, комуніст втрачає чесноти, які споконвіку цінуються межи людьми: гідність, вдячність, щирість.

<sup>20</sup> Ф. Штейнбук, доводячи модерністську природу цієї новели оприявленням «пафосу Уліса» («він промовляє за те, аби будувати життя, що було б домірним не державі, не ідеї, не народу, а конкретній людині» [362, 85]), все ж доходить висновку, що модерністські принципи не перешкоджають письменнику стверджувати національні ідеали [362, 87]).

Облуда стає його єством, люди навколо – засобом, а за мету править не комуністичний рай, а вигода. Автор показує потворного хижака, для якого не існують людські норми. Питання справжнього обличчя комуніста споріднює цей твір із «Я (Романтикою)» М. Хвильового, але осмислення його у цих письменників цілком відмінне. Обравши позицію гомодієгетичного наратора, м'ятежний комунар ніби розділяє вину за злочинну оману, яка ставить абстрактну ідею вище над безвинними рідними. Центральний герой новели – неврівноважена особа, доведена численними розстрілами до межі. Натомість Островський позбавлений вагань, сумнівів, сумління, власне людського. Він не жертва мрії про Загірню комуну, він маніпулятор. Своєрідно, що автор-майстер психологічного аналізу відмовляється від цього, лише констатує окремі стани та думки свого героя, таким чином позбавляючи його читацького вболівання і співпричетності. Негативна оцінка Островського екстраполюється і на ідеологію, яку він представляє. Таким чином текст покликаний закріпити це сприйняття у системі цінностей.

Окрім антиколоніального дискурсу, варто також звернути увагу на подвійну, змішану чи нестійку ідентичність та «міжкультурну» взаємодію, що виникає внаслідок впливу метрополії на колонізовані простори. Боротьба «національного з класовим / інтернаціональним» з перемогою більшовиків стала однією з найпопулярніших тем у літературі 1920-х років, переважно втілюючись у протистояння героїв («Вершники» Ю. Яновського, «Патетична соната» М. Куліша та ін.). Однак нестійка чи змішана ідентичність лише зрідка потрапляє під увагу письменників. Можливо, найяскравіша спроба її аналізу здійснена у повісті «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича. Головний герой її Кость Горобенко репрезентує феномен, названий Гомі Бгабгою мімікрією, – «подвійну артикуляцію; комплекс стратегічних дій, що привласнюють Інше як його візуальну владу» [376, 85]. Учорашній учасник визвольних змагань, Горобенко намагається пристосуватися до нових часів, шукаючи у них не спокою чи примирення, а легітимної реалізації своєї дієвої природи. Але для цього слід не просто відмовитися від учорашніх переконань,

але й зректися своєї національності – і хоч у його кишені партквиток *Російської* комуністичної партії (більшовиків), відчуття своєї несамодостатності (the same, but not quite, як писав Бгабга) штовхає його сприймати будь-які ситуації як підступний іспит, заганяючи себе у глухий кут. На початку повісті автор наводить притчу про нав'язливу думку, яка визначає і Горобенкове життя: прагнучи будь-що відмежуватися від своїх попередніх переконань, він сприймає світ, лише озираючись на них: забороняє видання українського безпартійного журналу, знімає кандидатуру Батюка на виборах тощо. Відмежовуючись від своїх учорашніх переконань, Горобенко прагне влитися у нову спільноту таких самих мімікрійних осіб: «Нова, молода Україна складатиметься з інших... з отих самих Герасименків, що оце тепер викидають українську книжку за слово «рідна», що ламають собі мову, аби тільки добрати нових, невідомих слів для тих думок, які шкереберть перекинули їхнє життя і штовхнули їх з битого прадідівського шляху» [18, 113], однак мімікрійна сутність зумовлює лише вертикальне порівняння: з тим, ким був, і з тим, ким прагнеш бути. Можливість дорівнятися до бажаного Горобенко вбачає лише у подоланні страхітливої межі: «Життя, нове життя, Костю, купується кров'ю, добувається смертю. Це новий суворий закон, якого не обійти» [18, 172]. Таким чином мімікрія позбавляє Україну власного майбутнього, неухильно веде до втрати національної самобутності. Якщо зважити на те, що твір написаний у період активного впровадження політики українізації, можна припустити й таке іманентне його значення: тогочасна українська культура є відхиленням від справжньої, адже твориться мімікрізованими особами, які ще недавно знищували будь-які зв'язки із рідним ґрунтом.

Мімікрія метрополії і її вплив на колонізовані простори – додатковий кут зору на персонажну систему роману В. Підмогильного «Невеличка драма». Любовний багатокутник, що виник навколо Марти Висоцької, ускладнено додатковою вершиною для нового трикутника – Іреною Маркевич. Її родина представляє російську інтелігенцію в Україні, однак, як



свідчить її прізвище, вона радше колонізований колонізатор – нащадок мімікрізованого предка, що втратив зв'язок із своїм ґрунтом. Здавалося б, професор Маркевич лише досяг того статусу, що відповідав його здібностям, але вже його сини загинули у війнах за російське панування. Свою суперницю Ірен характеризує з досить незвичного для любовної схеми боку: «Вона українка, причому з того молодого покоління, яке не задовольняється вже українською школою на селі, виданням українських книжок, театральними виставами, як це було в батьків їхніх. Їм хочеться більшого...» [248, 662]. Загалом любовний трикутник перетворюється на боротьбу за національні почуття Славенка: під впливом Марти він знайшов «свою втрачену націю» [248, 623], тому Ірен починає відвоювання з власних студій української граматики. Вона згодна на поступку заради перемоги: «О, я теж ставлюся до українізації без великого захоплення! Але коли вам захочеться помріяти про ваших славних предків, я зможу бути вам за розмовницю» [248, 716]. Тобто В. Підмогильний демонструє феномен, який Г. Бгабга назвав амбівалентністю колоніального дискурсу: не лише колонізовані особи мімікрізують (як Іваничук чи Славенко), але й представники метрополії уподібнюються, колонізоване потрібне їм, щоб ствердити свою владу. Так поразка Марти у її прагненні впорядкувати своє довкілля відповідно до мрій одночасно стає і поразкою української нації у радянські часи, де провідні позиції лишаються за росіянами, які поступаються окремими питаннями, але не правом володіти і вирішувати.

На переконання постколоніальної критики, потужним засобом антиколоніального спротиву є мова. Адже влада метрополії реалізовувалася у замовчуванні Іншого, відбиранні в нього права на самопрезентацію. Тому цікаво поглянути на функціонування мов у творах прозаїків «Ланки». Передусім впадає в око, що функціонування російської обмежене окремими репліками героїв у «Фавсті» та «Смерті», однак у «Невеличкій драмі» російськомовні герої вимовляють нею лише першу чи окрему фразу, решта ж тексту подається українською, відбираючи таким чином можливість

метрополії говорити за себе. Своєрідно, що ланчани переважно уникали широко використовуваного у тодішній літературі прийому мовної гри, що базувалася на порушенні мовних норм. У їхніх текстах «ламання» мови демонструє нездатність покручів висловлюватися: «К приємеру сказать – Україна і малоросійський язык. Воно, канешно – да і, як по простому виражаясь, то, сказать би, ми вроді, як хахли. Но тут буржуазея діло портить, вона понімає, што Україна – це значить – край усьому, кінець і больше нікакїх гвоздей, уп'ять же: ні землі і нікакой, вопче, свободи. Буржуазея це, гавару, понімає і потому агітирує, щоб писались в українці. Потому – щоб без землі, а которий, пролетарія тьомная, ету контрреволюцію не розбере, то й поступа в Просвіти всякі та Ради...» [13, 67]. Так втрата мови одночасно веде до втрати змісту висловлювання, спотворена форма перешкоджає дістатися суті. Мовна гра набуває утилітарного значення і в низці епізодів – маніпулювання ресурсами двох мов. Скажімо, у повісті «Смерть» ринва розділила напис «Сапожная мастерская Уездсо/беса», що дає підставу міщанам вважати нову владу антихрисловою: «самі ж признаються, що – бісове...» [18, 51], а Горобенку дратуватися: український напис не давав би двозначності.

Отже, національне має суттєву вагу у художньому світі неореалізму, втілюючись у антиколоніальний спротив і пропонуючи власну розповідь про національно-визвольні змагання, яка зберігає пам'ять про формування української спільноти, перерване інтервенцією. Особливого значення національне набуває під час аналізу нестійкої ідентичності українських комуністів, формуючи негативну оцінку їхньої ідеології.

Час, у який сформувалися і творили прозаїки «Ланки», спонукає розглянути зображення людини у художньому світі неореалізму крізь призму класу. Марксистська критика домінувала у 1920-і, створюючи перші контексти аналізованим творам і стилю в цілому. Однак суттєва тенденційність цих оцінок змушують переглянути їх. Сучасні марксистські критики пов'язують окреслене завдання із розмежуванням «експліцитного» та «імпліцитного» змісту твору й тлумаченням останнього через поняття

класової боротьби, суспільного прогресу тощо. І якщо ленінська школа марксизму, що домінувала у 1920-і рр. шукала прямого відображення ідеології у творі, то сучасні марксистичні енгельсівської школи приймають висновок Ернста Фішера, що справжнє мистецтво завжди виходить за межі ідеології свого часу, даючи нам уявлення про реальність, яку ідеологія приховує.

Класову структуру художнього світу неореалізму складають робітники («Крижані мережки», «Борг», «Печатка» Б. Антоненка-Давидовича, «Недуга» Є. Плужника), селяни («Повстанці», «Іван Босий», «Син» В. Підмогильного, «Мати», «Циркуль», «Політика», «Змовини» Г. Косинки), службовці («Повість без назви», «Місто», «Невеличка драма», «Остап Шаптала» В. Підмогильного, «Пиріжки, пиріжки», «Тук-тук» Б. Антоненка-Давидовича, «Друкарка» М. Галич, «Недуга» Є. Плужника) та декласовані елементи («Старець», «Історія пані Ївги», «З життя будинку» В. Підмогильного). У частині творів класова приналежність героїв взагалі не може бути визначена («Добрий Бог», «Гайдамака», «Собака» В. Підмогильного).

Проблема класу зринає в текстах непоодинокі (вона є важливою для «Недуги», «Політики», «Гармонії», «Історії пані Ївги» тощо), але осмислення її далеке від марксизму. Боротьба класів як основа суспільного поступу зображена в оповіданні В. Підмогильного «Третя революція»: прихід у неназване місто Махна тлумачиться його приспівниками як «третя революція»: перша «скинула царя, друга – капіталізм», а третя – примус і неволю. Рушійною силою її стало село, власне «безоглядна ненависть села до пана і до всього, що панським звалося: до піджака, до комірця, білої руки, до кам'яних будинків і цілого міста» [248, 209]. Однак у творі ця ненависть постає односпрямованою: родина Григорія Опанасовича сповнена покори: «зовсім не такі страшні, як казали... Прості хлопці. Взяли гроші – так усі ж беруть. Погрозились убити – так це всі так» [248, 211]; Андрій Петрович, старий соціаліст, сприймає події з розумінням і навіть будує нові теорії, а Ксана не звинувачує Махна в розстрілі її чоловіка. Всі вони сприймають революцію і махновщину як вияв вищої Волі, яка править світом, перед якою

вони не владні. Можна було б сказати, що така світоглядна позиція є наслідком класового становища героїв, їх пасивність перед життєвими обставинами – ознака «гниття» буржуазії. Однак варто звернути увагу на образи Андрія Петровича й Альоші. Колишній каторжанин сподівався виховати племінника по своїй подобі, однак читання Маркса мало інші наслідки, Альоші вже не вистачало культури соціалізму. І хоч Андрій Петрович дивиться на це в масштабах людства («І ви поєднали культуру соціалізму з дикунством. Це геніально і неминуче!» [248, 215]), у масштабах людини це обертається бідною.

Ці два образи наштовхують не лише на роздуми про відповідальність, але й про фікційність категорій: адже Альоша сформувався у «буржуазному» середовищі, чи ж має він право представляти пролетаріат? Проблема класового ренегатства присутня і в інших творах, при цьому характерним є те, що герої бажають приєднатися до політичної партії, що позиціонує себе як захисник інтересів робітників, але вони не приєднуються до пролетаріату (як це, скажімо, зображатимуть згодом радянські письменники). Тобто «класова свідомість» Альоші є результатом теоретичних осмислень, а не сформованою обставинами життя, і чи є вона щирим поривом чи спробою пристосуватися?

Так само й Махно керується не класовими інтересами, а волею до влади. Класова свідомість Махна не представлена взагалі. Його внутрішній світ передано сентиментальним віршем, ексцентричними вчинками, роздумами про самотність, однак не класовими конфліктами. Він більше тяжіє до надлюдини, ніж до повсталого експлуатованого.

Не випадково М. Тарнавський визначає головними мотивами цього твору самообман і одержимість. Попри класову риторику, вона лишається тільки знаком доби, тоді як психологічні якості становлять осердя твору, адже урівнює одержимість «дрібнобуржуазної» Ксани й Махна.

Експліцитним змістом оповідання Г.Косинки «Політика» також є класовий конфлікт заможних селян та владним незаможником. Однак Олег Поляруш, детально аналізуючи текст новели, демонструє психологічну основу

конфлікту: «концентруючи увагу на цій деталі [револьвері, який Мусій бере з собою. – С.Ж.], письменник підкреслює, як відбуваються зміни в психології незаможників: покора, смиренність змінюються на прагнення помсти, з'являється відчуття стану непогрішності» [256, 182]. Дослідник відстежує зміну настрою героя: від зухвалості до страху й неконтрольованої злоби, що дає підстави ствердити: «Події святкового вечора практично не дають підстав розглядати образ Мусія Швачки як активного, ідейно переконаного комуніста, що став жертвою куркульського спротиву політиці радянської влади» [256, 185]. Історія родини, що лишилася за межами сюжету, ставить під сумнів класову ненависть як мотив убивства, адже Мар'яна вийшла за небагатого Швачку ще до I Світової війни і батьки приймали зятя. Однак після його «політики» стосунки погіршали, а після проведеного розкуркулення й зовсім розірвались. Чи був Швачка експлуатованим? Чи були Кушніри й батьки Мар'яни експлуататорами? Про це не йдеться в новелі, йдеться про насилля, що породжує насилля, це справджується завжди, не лише у стосунках класів.

Тобто, якщо, аналізуючи класику, марксистські критики виявляють класові спонуки у психологічних чи дидактичних текстах, то аналізовані твори спонукають вдаватися до зворотного: бачити під класовою риторикою психологічні мотиви. З усього цього можна зробити висновок, що письменники-неореалісти не вважали клас визначальною категорією. Це підтверджує й роман Є. Плужника, де класова ненависть і зневага, яку мусить відчувати головний герой до представниці ворожого класу, поступається незадоволеному потягу. Тобто психологія особи є сильнішою за класову належність. Цю особливість помітили й тогочасні критики, які пов'язували її з міщанством. Скажімо, К. Довгань так відгукнувся про «Третю революцію» В. Підмогильного: «Найдобрішу колекцію міщан найрізноманітніших типів зібрав автор у ньому. Глибокий, органічний індивідуалізм, цілковита атрофія соціальних нервів, що живу людину з життям людського колективу зв'язують – цей основний тон проймає, охоплює всіх героїв оповідання. Звідки він? Чи трактувати його, як глибокий – послідовно й бездоганно

доконаний засіб художній? Чи це просто є неминучий відбиток органічних властивостей авторової психіки? Друга з цих версій здається нам правдоподібнішою» [95, 178].

Те, що мав на увазі критик, видається тавруванням. Однак нагадаємо соціальне становище авторів, щоб виявити його реальний вплив на створюваний ними художній вплив. Походження ланчан відбиває еволюційне розшарування українського села на початку ХХ ст.: батько Б. Антоненка-Давидовича був робітником-залізничником, хоча і вихідцем з селян, батьки В. Підмогильного та Т. Осьмачки служили у поміщиків, батько Є. Плужника був заможним селянином, Г.Косинки – незаможником, що покинув землю й наймався у місті чорноробом, М. Галич – сільським вчителем. У літературній критиці 20-х ланчани отримали прізвисько «попутників», тобто хоч і не ворожих письменників, але й не цілком радянських. Згодом це змінилося, їх цькували як виразників «куркульської», «буржуйської» ідеології, ігноруючи чи свідомо приховуючи соціальне походження таврованих авторів. Однак, оскільки марксистська критика наголошує, що «кожен письменник має власне місце в суспільстві, відображаючи загальну історію з власної точки зору, передаючи її зміст у власній конкретиці» [380, 4], зауважмо важливий момент: ланчан об'єднують «несправджені сподівання». Усі шестеро покладали надію на освіту: статки батьків дозволили Б. Антоненку-Давидовичу, Є. Плужнику й В. Підмогильному закінчити гімназію (реальне училище), а здібності й жага навчання вели Г. Косинку, Т. Осьмачку (склали іспити за гімназію) й М. Галич (готувалася до вступу до університету). Добра освіта мала стати запорукою успішного майбутнього, однак після встановлення більшовицької влади гімназія стає тавром. Характерно, що, крім М. Галич (яка теж не захищала диплом), жоден із них так і не закінчив вищого навчального закладу, переважно через те, що не могли сплатити вартість навчання, пільги на яке були лише у незаможників. Це відчуття втрати, маргінальності позначилося й на внутрішньому світі творів.

Чи не найсильнішою класовою проблемою у художньому світі неореалізму є декласація. Неореалізм зберігає увагу реалізму XIX ст. до «непривітаних» людей, якими стають не лише нещодавні дворяни, а широке коло «колишніх». Власне дворяни – рідкісні у художньому світі неореалізму, але це яскраві постаті – Ївга Нарчевської та Веледницької. Ївга, перейнявшись ідеями соціальної справедливості, відмовляється від експлуатації ще за багато років до більшовиків, але статус виявляється вищим за вчинки, і після встановлення диктатури пролетаріату її викинуто з помешкання. Однак вона не прагне помсти, а навпаки – спокути, пані Ївга береться вчити сина своєї служниці і гине через його витівку. І в цьому оповіданні, як і в «Третій революції», «паросток пролетаріату» постає дикуном, який прагне окультурнити пані Ївга. Її образ цілковито дисгармоніє із тим демонічним образом дворян у літературі пролетарського й соціалістичного реалізму. У їхніх творах дворяни поставали прихованими ворогами, шкідниками й месниками. Однак неореалізм загострює неспроможність цієї помсти: це старі, немічні люди, часто хворі фізично (Сергієва тітка, «Військовий літун») чи душевно (Веледницька, «З життя будинку»). Декласування їх стає з акту соціальної справедливості злочином проти людяності. Так класова мораль входить у конфлікт з традиційною. Західні марксистки вважають, що реалізм оперує традиційним баченням, а отже, не здійснює критичного дослідження дійсності, яке проголошує [29, 189], однак для неореалізму це традиційне бачення стає інструментом оцінки нової, класової дійсності, що втілюється у твердження: «Ви чините над нею не правосуддя, а помсту. Та хай навіть її причетність до буржуазної розкоші – за буржуазних часів! – буде злочин, то хіба не спокутала вона його своїми страшними злиднями й приниженням? Хіба зник у нас той високий рух душі, що зветься милосердям – навіть до ворога?» [248, 237]. Реалізуючи класову ідеологію у фікційні моделі, письменники дистанціюються від ідеології, оприявлюючи її обмеженість. Так, на думку П'єра Машеря, мистецтво сприяє звільненню від ідеологічних ілюзій [383].

Однак декласованими почувають себе не лише позбавлені громадянських прав, але й ті, що втратили колишній статус, фах («Сонце сходить», «Тук-тук»), і навіть молодь, що через економічні негаразди опиняється на соціальному дні («Собака», «Проблема хліба»).

На думку перших марксистських критиків, існувало лише два класи – буржуазії та пролетаріату, й ланчан звинувачували у відображенні інтересів експлуататорів. Однак найчастіше героями неореалізму стають службовці, фахівці, які не є експлуаторами, адже є найманими працівниками, й вони суттєво відмінні від пролетарів, бо не зазнають такого відчуження. У пізніших творах соцреалізму образ фахівця був двоїстим: негативним, якщо він був самозосередженим, і позитивним, якщо був одним з «великої родини», часто походив з робітничого середовища або ж не відчував межі між ним і собою. Службовці, зображені письменниками-неореалістами, – індивідуальності, яких автор розглядає наодинці з їх особистими проблемами. І навіть коли у «Тук-тук» заторкнута виробничу проблему, вона стає психологічною: нові засоби виробництва знищують старого телеграфіста не через їхню вищу продуктивність, а через психологічну незмогу працювати з ними.

Цікаву перспективу роздумів про клас у художньому світі неореалізму пропонує історія тексту оповідання Г. Косинки «Серце». Сюжет твору, поданого у сучасних виданнях, такий: прикордонник Трохименко має прослідкувати, щоб поява на польському кордоні «Гарцежу» (напіввійськової організації) не викликала порушень. Однак з радянського боку річку Збруч перетинає свиня, повернути яку мусить її пастушка – підліток Минка. У цей час надїзять вершники і панна з «Гарцежу» вбиває Минку. Трохименко, не витримавши, стріляє в неї.

У спогадах Дмитра Нитченка подано дещо інший варіант: «Написав він [Косинка. – С.Ж.] оповідання, зміст якого був такий: дія відбувається на польсько-українському кордоні. По цей бік Збруча стоїть радянський прикордонник-українець. А по той бік ходить польський жовнір. Аж ось приходить до річки жінка з потойбічного українського села і починає прати



білизну, не бачачи польського вартового. Польський жовнір, побачивши жінку, біжить до неї й починає люто бити. Річка не дуже широка, і чути, як вона плаче й благає не знущатися над нею. Але він б<sup>і</sup>є далі. Тоді радянський прикордонник не витримує, підносить свою гвинтівку і стріляє в поляка. Той падає мертвий.

...Але скоро йому заборонили читати цей твір. Не надрукували його і в журналі. Причина: активізує український патріотизм, єдність боротьби нації за свою долю» [221, 129]. Звісно, таке розгортання сюжету можна списати на недосконалість пам'яті, яка часом підводить мемуаристів. Щоправда, Д. Нитченко вирізнявся доброю пам'яттю: читавши повість Б. Антоненка-Давидовича «Смерть» на початку 1930-х, він переказав її сюжет через десятиліття, змінивши лише дві деталі. Але про переробку новели Г. Косинкою є свідчення Докії Гуменної [80], Василя Касіяна [120]. Дуже цінні відомості подає дружина письменника Тамара Мороз-Стрілець, яка свідчить, що первинно твір був присвячений Василю Стефанику, але: «новела «Серце» зазнала багатьох змін у виданні, і тому автор з болем у серці вирішив видрукувати новелу без присвяти» [211, 12]. Це свідчить, що зміни, внесені у новелу, були спричинені не творчою волею автора, а зовнішніми обставинами. А бажання присвятити твір покутському письменнику, чиїм «сином з Дівич-гори» був Косинка, опосередковано підтверджує ідею єдності нації, якої злякалися радянські літературні кола.

Дуже вагомим для тексту є топос кордону, який різниться у нинішньому тексті новели від збереженого в пам'яті Нитченка варіанті. Цей топос апріорі містить ідею поділу, межування простору (реального і символічного) на дві підмножини. Реально описаний кордон розмежовував дві держави: Українську Соціалістичну Радянську Республіку та Польську Республіку, стосунки між якими не були дружніми, як з ідеологічних причин, так і через територіальні претензії. Однак символічний простір, описаний у новелі й у першій редакції, суттєво різний. У первинному тексті символічним простором ставав ареал нації. Її герой – українець Трохименко боронив не кордон, непорушності

якого нічого не загрожує, а чужу, незнайому жінку, однієї з них нації, з якої збиткувався представник іншого народу. Тобто, перебуваючи на державній службі, він вступився не за територію республіки, якій служив, а за уся територію, де мешкали українці, незалежно від того, під чією юрисдикцією вона перебувала. Внутрішній конфлікт, який, ймовірно, описував автор, полягав у сутичці національного, яке поставало первинним, вродженим, та державного, привнесеного.

Натомість у сучасній редакції кордон розділяє не лише територію, але й ідеологічні світи – соціалістичний від капіталістичного. Національна свідомість героя замінена класовою, тому з новели зникає жінка-галичанка, а з'являється радянська дівчинка-пастушка, якій герой співчуває як пригнобленій сільськими глитаями. Крім того, Минка стає запереченням гіпотетичної ідеї первинного тексту. Вона висловлює її з дитячою наївністю: «Кордон? Не розуміє цього слова Минка. По той бік Збруча, знає вона, живе її тітка, материна сестра рідна; живуть ті ж самі люди, що й по цей бік, – а хтось вигадав кордон над Збручем!..» [155, 224], але за таке нерозуміння ідеологічних основ Минка розплатилася життям. Усе ж варто звернути увагу, що Минка у тогочасній галереї дитячих образів («Червона хустина» Андрія Головка, «Лені» Юрія Яновського) «є носієм не ідеології, а вселюдської моралі» [207, 250].

Невідомо, чи були у первинному тексті згадки про попередню службу Трохименка, але у остаточному тексті кордон по Збручу порівнюється з Бірою, що розділяла СРСР з Китаєм: «От-от повинні з'явитися гарцежи – тоді, мовляв, розпочнеться справжня варта – без нудьги, без дитячих споминів... Така, може, як недавно на Амурі!» [155, 226], «І серце йому стукало так, як воно стукало під Чорняєвом, на річці Бірі, коли він уперше біг в атаку» [155, 233]. Тобто радянський кордон доводиться захищати звідусіль, незважаючи на національності.

Представники того боку кордону також переструктуровуються. Головним негативним героєм з жандарма стає панна з гарцежу. Автор не

подає якихось розгорнутих відомостей про неї, але творить її образ патетичними репліками про «землю польську», «дану богом і кров'ю батьків не раз посвячену», якої невільно топтати хлопкам. Крім того, «панну вразила, більше – обурила, червона косинка на Минчиній голові...» [155, 231], тобто вона виявляє не національну, а ідеологічну ворожість. Жандарм стає нейтральним персонажем, він з розумінням ставиться до Минчиного клопоту, закликає панну спинитися, але жодних дій для цього не вживає. Цікава деталь: на відміну від панни, він говорить до Минки українською. Третій представник «тогобіччя» – косар, схожий на лелеку. Це галицький селянин, що жниве на своїх півморгах. Але якщо Минка нагадує Трохименкові про власне злиденне дитинство, то косар викликає в ньому подвійні почуття: спільності («Одразу видно тобі нашого чоловіка!» [155, 221]) та зверхності: ветхий косар, невдаха-косар. Згодом ця зверхність пояснюється притлумленим становищем косаря, його відчуття своєї несвободи: «І все оглядався, чи ніхто не стежить за ним, що він ото дурно стоїть, без роботи, та ще й на Велику Україну поглядає... І, хитруючи, вуйко дивився з-під лоба, а здалеку, здавалося, що він кузку якусь пильнує собі на дорозі!» [155, 230]. Така структура тогобіччя транслює читачам соціальну несправедливість капіталістичного світу: пани можуть свавільно вбивати, представники влади не чинять їм опору, а селяни пригноблені й залякані. Саме бездіяльність представника влади й змушує радянського прикордонника відновити справедливість, якої потребує серце.

Серце як центр внутрішнього світу героя найпевніше пов'язує цей текст із своїм попередником, адже Трохименко мотивував начальству свій вчинок не класовою ненавистю чи політичною помстою, а вимогою серця, тобто неможливістю не протидіяти злу. Це індивідуальний бунт людини, чії моральні настанови не терплять насилля.

Виникає питання, чому «закритий», непроникний західний кордон імпонував тогочасним ідеологам від літератури більше, ніж підтримка українського прагнення об'єднати націю, яким можна було б виправдати експансію. Ймовірно, слід пригадати конфлікт, що виник за кілька років до

того між КПЗУ та іншими партійними організаціями з приводу націонал-більшовизму. 1928 року VII з'їзд КПЗУ не підкорився рішенням Комінтерну, проголосив шумськізм продовженням ленінського курсу у національному питанні та звинуватив КП(б)У, КПП, КПЧ та КППР у відході від ленінської політики, потуранні російському та відповідно, польському, чеському та румунському шовінізму. Це спричинило міжнародний скандал і полеміку між КПЗУ та Комінтерном, КП(б)У та КПП, що завершилося саморозпуском КПЗУ-більшості. Радянські газети твердили, що після перевороту П'явсудського західноукраїнці переходять на бік фашизму проти пролетаріату.

Отже, видається, саме цей факт суспільно-політичної ситуації спонукав літературних функціонерів наполягати на внесенні змін до готового оповідання, яке, ймовірно, зважаючи на Косинчину звичку лишати твори «відлежатися», було написано раніше. Правки, зроблені письменником, докорінно змінюють не лише сюжет твору, а й загалом стиль – оповідання засвідчує спробу перейти до пролетарського реалізму, ідеологічно заангажованого, але ліберальнішого (ніж соцреалізм) у художніх засобах.

Таким чином, можна зробити висновок про те, що клас у художньому світі неореалізму є слабшим, порівняно з гендером і нацією, актуалізуючись лише у зв'язку з конкретною історичною ситуацією. Класові чинники не мають визначального впливу на свідомість героїв. На думку марксиста П. Машерея, текст виказує ідеологію не так тим, про що говорить, як тим, про що мовчить. У художньому світі неореалізму немає перемоги нового ладу чи окремих його представників; немає щастя від зміни суспільного устрою, немає класової свідомості й боротьби.

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2**

Художній світ неореалізму як результат «ізоляції» (М. Бахтін) певної кількості реалій, обраних митцем з безмежної дійсності, виявляє ціннісне ставлення до відображуваного світу. Тому слід зазначити, що світоглядні

переконання ланчан були пов'язані із національним відродженням 1917 – 1918 років, що за перемоги більшовиків зсунуло їх на маргінеси життя. Прихильники еволюційного розвитку, неореалісти оцінювали свою сучасність як крах набутків культури, з втратою яких було важко змиритися. Це зумовило етичні оцінки у структурі художнього часу. Неореалісти зберігають структуру, характерну для реалізму XIX ст., яка відповідала суспільному зламу – відміні кріпацтва. У неореалізмі цей злам був пов'язаний із революцією, що зруйнувала стабільність і унормованість життя. Переважно структура часу є бінарною: минуле (зі сталими моральними цінностями, серед яких багато важать родові зв'язки) й теперішнє (дезорганізоване війнами, голодом, зі знівельованими гуманістичними ідеалами), а майбутнє лише зрідка з'являється у апокаліптичних візіях розплати. Зазвичай у творах неореалізму час утворює складну єдність історико-біографічного та побутового. Життя героїв визначають конкретні історичні події: I Світова й громадянська війна, встановлення більшовицької влади, що руйнують усталений лад і змінюють життя героїв. Однак домінантним часом є побутовий, у якому існують лише приватні події, так неореалізм конфліктує з публічністю доби.

Художній простір неореалізму є свідомо обмеженим. На тлі широких Євразійських (рідше світових) просторів тогочасної літератури, ланчани зосереджуються на внутрішніх, при цьому переважно позбавляючи їх конкретики. Загалом простір у художньому світі неореалізму структурується на три топоси: села, містечка і великого міста. Головними характеристиками сільського хронотопу є хліборобство, патріархальність, релігійність, рідше природність. Осердям сільського хронотопу з історичним часом є суспільна криза поглядів на владу, власність, релігію, працю. Це руйнування предковічних основ постає як вияв близького кінця світу. У творах про громадянську війну село стає тереном бойових дій і напруги в очікуванні помсти, водночас воно є середовищем, здатним сформувати й зберегти націю.

Сільський хронтоп із побутовим часом позначений єдністю людини та природи, а також ірраціональністю.

Своєрідністю зображення міст у неореалізмі є те, що вони позбавлені імен, називаючись просто «місто» або ж не називаючись ніяк. Неореалізм демонструє три способи зображення міста: ескізний контур (оповідання В. Підмогильного), пейзаж душі («Недуга» Є. Плужника) та цілісна інтерпретація (романи В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича). У першому випадку розмонтованість опису унеможливорює цілісну картину, придатну для інтерпретації; місто стає соціальною характеристикою героя. У другому випадку міська топографія є проекцією душевного стану героя: блукання Івана Орловця між заводом і оперою символізують його душевні терзання. У третьому способі представлення міста йдеться про формування особливого культурного тексту. Скажімо, своєрідність зображення Києва у прозі ланчан демонструє їхню боротьбу за символічний простір своєї нації. Вони свідомо зображають сучасне місто, де живуть і працюють вихідці з сіл і старосвітських містечок, щоб ствердити освоєння ними учорашнього оплоту колонізації. Водночас, згадки про своєрідність київських пейзажів формують образ Києва як міста-палімпсеста, де у сучасних картинах проступають давніші, що увиразнює зображення та індивідуалізує його.

3-поміж локусів вагомим для неореалізму є кімната – маленький окремий простір, напівобжитий людиною, де життя протікає цілком приватно, складаючись з побутових подій, і де герой лишається на одинці з собою.

Внутрішній світ людини є центром зображення неореалізму. Тому неореалістичний портрет є переважно портретом-характеристикою, з ослабленою візуалізацією. Головним принципом опису стає психологізм, а подача його крізь призму сприйняття героя забезпечує йому подвійну функцію: розкривати внутрішній стан як об'єкта зображення, так і суб'єкта. Ескізна техніка та деконцентрація портрета руйнують цілісність образу, демонструючи перебіг пізнавального процесу. Характерними якостями

неореалістичного портрету стають неповнота, суб'єктивізм та індивідуалізованість.

Неореалізм суттєво оновлює психологічну модель, розширюючи сфери зображення: не лише свідомість і самосвідомість персонажа, але і його підсвідоме. Важливим чинником формування цієї моделі стає психоаналіз, що забезпечує біологічну детермінацію героя. Серед його прийомів у творчості ланчан можна спостерігати зображення сновидінь як конфлікту між підсвідомим і свідомим, фрейдівські обмовки, зображення стосунків персонажів з батьками в часи дитинства, зображення Едипового комплексу та увага до абстрактних заміників матері (мова, батьківщина), щоправда ці прийоми простежуються у авторів з різною інтенсивністю.

Домінантною формою психологізму, очевидно, слід визнати інтервентну. З-поміж її засобів найчастотнішим є психологічне авторське письмо зі значною часткою невласне прямої мови, що демонструє динаміку думок персонажа. Прийоми внутрішнього монологу та діалогу формують два психологічні типи. Перший тяжіє до цілісності й драматизм виникає із зображуваної ситуації чи контрасту між думками та діями персонажа. Другий тип героя, що постає у сумніві і сум'ятті, твориться за допомогою внутрішнього діалогу.

Розглядаючи форми поведінки персонажів, тобто зображені дії і вчинки, слід зазначити, що письменники-неореалісти відтворюють людину в кризових ситуаціях: смерті близьких, убивства, близького загину чи самогубства. Герой неореалізму виписаний у складних взаєминах зі світом, іншими людьми, що породжує внутрішні суперечності й конфлікти. І хоч у структурі персонажа домінує психологія, вона не є самоцінною, а розглядається письменниками у поєднанні із вчинками героїв.

Принцип детермінації визначив потребу розглядати персонажа крізь призму гендеру, класу та нації. Структура гендеру є неоднорідною: у міських чоловічих текстах осмислюються переважно сексуальні практики, як її компонент, а у сільських і жіночих загострюються компоненти влади і

виробництва. Сексуальні практики розглядаються у контексті кризи патріархальності, і демонструють як потребу зрушень у сфері стосунків між статями, так і ціннісну катастрофу. Руйнування патріархальності висвітлюється загалом позитивно, бо забезпечує свободу вибору, яка була важливою цінністю в аксіологічній системі неореалізму. Водночас у жіночому тексті М. Галич реальність цієї свободи у тогочасних умовах ставиться під сумнів. Шлюб, що у патріархальному суспільстві освячує владу чоловіка над жінкою, загалом має знижену оцінку, і зображується як несумісний з коханням.

На осмислення чоловічого у неореалізмі найбільший вплив мала філософія Ніцше. Однак ніцшеанський дискурс не є однорідним: це одночасно і трансляція ідей філософа і критичний огляд їх у спосіб ніцшеанського світобачення. Адже воля до життя часто постає агресивною, втративши творчість і життєрадісність. Водночас герої-ніцшеанці часто зображені у колі тих, кому властиві непродуктивні емоції жалю, любові, вини, на яких зміщено фокус емпатії. Частково ці герої наснажені ідеями Шопенгауера. Очевидно, зіткнення цих героїв відбивають роздуми авторів про буття людини у нових умовах: вони демонструють, що глобальні суспільні перетворення руйнують життя окремих людей, а отже оптимізм доби є ілюзорний. Жіноче у неореалізмі часто присутнє як втілення нової гендерної ролі: вільна у своєму виборі жінка, позбавлена економічної залежності, здатна здобувати свій статус у суспільстві, не вдаючись до шлюбу. Осмислення жіночого як Іншого присутнє в небагатьох текстах, у яких жінка постає емоційною, мрійливою, ірраціональною, протиставляється раціоналістичним чоловікам.

Суттєву вагу у художньому світі неореалізму має нація. Неореалізм актуалізує увагу реалізму до антиколоніального спротиву і пропонує власну розповідь про національно-визвольні змагання, яка зберігає пам'ять про формування української спільноти, перерване інтервенцією. Особливого значення національне набуває під час аналізу нестійкої ідентичності українських комуністів, формуючи негативну оцінку їхньої ідеології.



Пізнавальна наснага неореалізму спонукає його цікавитися подвійною, змішаною чи нестійкою ідентичністю, «міжкультурною» взаємодією, що виникає внаслідок впливу метрополії на колонізовані простори.

Слабшою категорією у художньому світі неореалізму є клас. Видається, неореалісти не сприймають його як об'єктивну сталість: їх більше цікавлять проблеми класового ренегатства чи декласування, які розглядаються з позицій традиційної етики. Так неореалізм парадоксально перевертає твердження західних марксистів, що реалізм, оперуючи традиційним баченням, не здійснює критичного дослідження дійсності, адже для неореалістів традиційне бачення стає інструментом оцінки нової класової дійсності.

## РОЗДІЛ 3

### НЕОРЕАЛІСТИЧНА ТЕХНІКА

#### 3.1. Наративні моделі

Наступна частина дослідження буде спробою висвітлити ті прийоми і способи, якими неореалісти забезпечують відтворення свого художнього світу у свідомості читача. Для цього варто виокремити два рівні комунікації: наратора й абстрактного автора, адже перший зображає та інтерпретує художню дійсність, а другий визначає аспект, який з цієї дійсності буде обрано, та спосіб її трансформації. Вживаючи термін абстрактний автор, маємо на увазі не образ, а функцію (як це ствердив М. Бахтін): він є первинною ланкою творення подій, героїв, закономірностей розгортання дії, філософії і наратора. Вольф Шмід назвав абстрактного автора «конструктивним принципом твору»: «Абстрактний автор не є ідентичним з наратором, але становить принцип вигадування наратора і всього зображеного світу. У нього немає свого голосу, свого тексту. Його слово – це весь текст у всіх його планах, весь твір у своїй створеності» [361, 53]. Вейн Бут [377] (який вживав термін «імпліцитний автор») та В. Шмід наполягали, що абстрактний автор у кожному творі одного автора – різні, і навіть під час кожного читання. Очевидно, у рецептивних вимірах це твердження слухне, однак задля встановлення загальних закономірностей функціонування абстрактного автора доведеться знехтувати нюансами, зважаючи на незаперечні якості.

Класичною методологією аналізу наративного аспекту тексту визнано ідеї Жерара Женетта [100, 472], які, як слушно пропонує Пітер Баррі [29, 273 – 283], можна узагальнити до шести питань: 1. «Міметичним» чи «дієгетичним» є основний тип нарації? 2. Як фокалізовано оповідь? 3. Хто розповідає історію? 4. Як у історії виражено час? 5. Як історія «обрамлена»? 6. Як репрезентовано слова й думки? Вдавшись до цієї методики, видається

ефективним доповнювати її у разі необхідності напрацюваннями інших нараторів. Водночас, досліджуючи не один, а групу текстів, немає жодної можливості підвести їх під спільний знаменник, тож варто говорити про найбільш поширені, частотні характеристики та рідкісні чи епізодичні.

П. Баррі дещо змінив послідовність питань проти того, як їх ставив Ж. Женетт, але, зважаючи на матеріал, доведеться змінити її ще раз, почавши з найбільш популярної пропозиції Ж. Женетта: типології нараторів. Отже, дослідник поділив нараторів на два типи: гомодієгетичні та гетеродієгетичні, відповідно до того, оповідають вони власну історію чи чужу. А оскільки гомодієгетичний наратор може бути як головним, так і другорядним персонажем, дослідник пропонує називати перший випадок – автодієгетичним. Крім того, він залучає поняття рівня оповіді (оповідач першого рівня, другого, рідше третього і далі), виводячи відому чотиричленну типологію. У викладі П. Баррі ця система зазнає змін: ігноруючи чи заперечуючи твердження Ж. Женетта, що будь-яка нарація здійснюється насправді від першої особи [100, 420], він робить первинним поділ нараторів на дві групи за іншим принципом. До першої належать ті, що не втілюються в окремого героя, з власною історією чи принаймні детальним соціально-психологічним портретом, а існують як голос, свідомість, що komponує й репрезентує події, тяжіючи до нейтральності. Таких оповідачів П. Баррі пропонує називати «прихованими», «затіненими» [29, 276]. До другої зараховує тих, які постають у тексті окремим героєм, мають біографію, суспільний стан і бачили оповідану історію, чули її від безпосереднього учасника чи самі були задіяні в ній. Цих він пропонує називати «драматизованими» [29, 277], і вже їх поділяє на гетеродієгетичних (розповідають історію про інших людей) та гомодієгетичних (розповідають власну історію), зазначаючи, що затінені завжди є гетеродієгетичними. Таким чином, термін «автодієгетичний» опускається, оскільки його обсяг цілком збігається з новим обсягом поняття «гомодієгетичний». Щоправда, у цьому випадку може бути складно провести межу між гомодієгетичним та

гетеродієгетичним наратором, коли він не є головним персонажем, але бере у ній участь і впливає на дію. На перший погляд, ця типологія лише змінює назви того, що вже вивів Ж. Женетт, однак насправді вона виявляє складність розмежування: скажімо, наратор «Фавста», якщо йти за міркуваннями французького дослідника, є гомодієгетичним, він присутній як персонаж твору, а на думку британця – драматизованим, гетеродієгетичним, адже оповідає не свою історію, а Прокопа Конюшини. При цьому він – свідок лише фіналу життя героя, усі інші події стають йому відомі, очевидно, зі слів Конюшини, який стає автодієгетичним наратором другого рівня. Як саме автор збирався відтворити епізоди наступу Муравйова, смерті Прокопового батька, боїв загону Конюшини невідомо, однак, відтворюючи його психологічну дуель з Однороговим, він користується як автодієгетичною розповіддю другого рівня, так і гетеродієгетичною першого.

Ж. Женетт вважав, що гетеродієгетичні наратори однаково відсутні, тоді як гомодієгетичні присутні різною мірою. Але це не зовсім так, що можна проілюструвати прикладами зі світової літератури, але вдамося до аналізованого матеріалу. Скажімо, порівняємо «відсутність» наратора в новелах «Старець» та «З життя будинку». У «Старці» «відсутній» наратор є текстовою домінантою, як її визначав Роман Якобсон: фокусувальним компонентом художнього твору, що керує, визначає і трансформує окремі компоненти, забезпечує інтегрованість структури [367, 59]. Наратор перебуває у зовнішній позиції стосовно оповіді, він починає і завершує її за своїм бажанням, не прив'язуючись до персонажів. Ба більше, немає жодної вказівки на те, що наратор знав когось з героїв, чи хоч побіжно бачив; ніякого «доказу» того, що історія траплялася колись реально. Позиція наратора рухома у просторі: він незримо присутній не лише на місці старцювання, але й біля лікарні і навіть під час інтимної сцени у хаті старців, але вона не зумовлена спільністю долі. Крім того, вибірковість, якою користується наратор, зіставляючи сцени з різних літ і сфер, вказує на те, що він не відтворює, а творить історію. У той же час наратор описує почуття героя як

відомі й зрозумілі, але не відкриває читачеві думок і переживань, замінюючи їх власним описом: «Якби міг він, то схопив би самого себе, розірвав би на шматки, з прокльонами розтоптав би ногами за цю свою нерішучість. Муки безсилля важкими залізними сокирами рубали йому груди, а в голові шуміли думки, як шалений вихор, що з реготом ламає дерева і з свистом підіймає воду в спокійній річці» [248, 79]. Зважаючи на примітивне мовлення героя, не маємо жодного сумніву, що внутрішній світ персонажа трансформовано свідомістю наратора і між ними значна дистанція. Ця свідомість стає призмою, крізь яку заломлюються події з Тимошем, і вона відчутна як важливий, домінантний елемент твору.

На противагу розглянемо новелу «З життя будинку», у якій наратор-спостерігач має дуже обмежене знання. Уся історія також розказується з зовнішньої позиції стосовно дії і тільки початок тексту свідчить, що наратор перебуває серед її учасників, лише не втручається, зберігаючи нейтралітет стороннього спостерігача: «Канцелярія ЖК № *ніколи не була* велика, а *тепер обернулась* просто на закуток з надмірно довгим і покрученим апендиксом-коридором, позбавленим природного світла. (виділення моє. – С.Ж.)... На шосту годину ввечері операції з пожилцями вже кінчалися, і коли голова ЖК з головою ревізкому зайшли до канцелярії, вона була тиха й порожня» [248, 232]. Наратор ніби «закріплений» за канцелярією: він зображає героїв тільки тоді, коли вони наближаються до неї, що вони роблять за межами її і прилеглих територій, йому «не відомо». Його зовнішня позиція зумовлює й те, що він лише фіксує двобій голови ЖК із головою ревізкому, подаючи власний голос в ремарках: «Голова ревізкому глянув на голову ЖК і вибачливо посміхнувся. Тоді добув з кишені в пальті цигарника». Лише раз наратор вдається до погляду з точки зору голови ревізкому: зображаючи Веледницьку, однак оповідач не користується ні фразеологією, ні психологією героя: «Голова ревізкому прислухався до гаданого «топання», але почув лише шелест і раптом побачив у отворі коридору високу жінку» [248, 235]. Далі наратор лише стає свідком двох зустрічей героїв, однак жодним словом не

виказує свою позицію, його свідомість лише фіксує, не оцінюючи й не інтерпретуючи.

Зіставлення цих двох новел демонструє, що «відсутній наратор» також може мати відміни: у обох випадках наратор не був навіть епізодичним героєм оповіданої історії, але в першому випадку наратор був у позиції цілком стороннього спостерігача, чия свідомість вибирає й організовує епізоди; а в другому – у позиції свідка, що побажав лишитись невідомим, тих подій, що трапилися перед його очима. Тож у першому випадку позиція наратора ірреальна, отже, «відсутність» абсолютна, а в другому – реальна, тож певна присутність мається на увазі.

Щоб перейти від теоретичних роздумів до характеристики наративних інстанцій неореалізму, слід додати поняття фокалізації (позиції, з якої розказано історію). На думку Ж. Женетта, вона може бути: зовнішня – наратор знає менше героя, він викладає лише те, що міг бачити сторонній свідок подій; внутрішня (фіксована і змінна) – наратор знає стільки ж, скільки й герой, він викладає все, що знає, відчуває, думає герой; нульова – наратор знає більше за героя, коли наратор здатен зображати думки і почуття багатьох героїв, будь-кого з них [100, 206 – 210]. П. Баррі вважає, що прихований наратор конче веде оповідь із нульовою фокалізацією, визначаючи її умови цитатою з Джеральда Прінса (коли «жодні систематичні умоглядні чи перцептивні обмеження не впливають на те, що може бути репрезентовано» [29, 276]). Однак це обмеження заперечує найхарактерніший тип наратора, якого, ймовірно, слід вважати естетичним вибором неореалізму, – затінений наратор, що фокалізує персонажа. Такого наратора представлено у найуспішніших творах: «Смерть», «Тук-тук», «Військовий літун» (окрім останніх епізодів), «І сонце сходить», «Місто», «Недуга», «Циркуль», «Змовини», «Друкарка» та ін. Очевидно, що автодієгетична нарація може вестися лише з внутрішньої точки зору стосовно усієї дії, тоді як інша складова Женеттового гомодієгетичного наратора може вести мову як з зовнішньої точки (переважно), так і з внутрішньої (рідше, але можливо). Так

само і наратор гетеродієгетичний, прихований, може вести мову як з нульової фокалізації («В епідемічному бараці», «Крила Артема Летючого»), так і з зовнішньої («З життя будинку», «Політика»), так і з внутрішньої («Добрий Бог», «Смерть» та ін.).

Отже, прихований наратор із фіксованою чи рухомою фокалізацією переказує читачеві певну історію, що відбувалася із сторонньою особою, так, щоб читач міг побачити її зсередини. Зазвичай, така мета пов'язується, передусім, із гомодієгетичним наратором, тому, очевидно, що ефект формального дистанціювання читача від зображених подій був для письменника естетично значимим. Це зручно продемонструвати, порівнюючи оповідь у повісті «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича та новелі «Я (Романтика)» Миколи Хвильового, оскільки вони мають не лише спільну тему, але навіть спільне коло мотивів роздвоєності. Проте перша має затіненого наратора з фіксованою фокалізацією, розкриваючи внутрішній світ Костя Горобенка, друга – першоособового наратора. Оповідач у Хвильового пропонує читачеві власну суб'єктивність, у якій об'єктивна реальність поєднана із символічною. При цьому центральний герой, за висловом Марти Руденко, «відділяє себе від реалій зовнішньої дійсності і живе в мікрокосмі створених ідеалів» [264, 11]. Натомість прихований наратор у «Смерті» посилює саме зовнішню дійсність: окрім того, що бачить і чує Горобенко, наратор подає і те, що відбувається поруч, однак з об'єктивних причин не може бути відоме фокалізованому персонажу (скажімо, сцена з пиріжками, які приносить Фролова чоловікові, – Горобенко міг це бачити, однак не міг би чути розмови). Оповідну тканину прихованого наратора утворюють репліки з зовнішньою фокалізацією та репліки з внутрішньою (наратора і невластиво пряма мова чи немарковані внутрішні монологи), які можуть бути розмежовані або ж тісно сплітатися: «Горобенко нетерпляче глянув у вічі Славиній. / Цю колишню вчительку видно всю наскрізь: опозиції шукає серед інтелігентів... / Стало знову неприємно за себе – адже не піде Славина до Горбаня або Дружиніна шушукатись, а цілить у нього: «Таварищ Гарабенко,

таварищ Гарабенко». Як це бридко! Він глянув на її тоненькі безкровні губи і раптом подумав...» [18, 52]. У цьому фрагменті фокалізація змінюється кілька разів: зовнішня у першому, внутрішня у другому (адже це враження про Славіну), внутрішня у третьому, четвертому і зовнішня у останньому. За аналогією до зображень, які кіно, швидко змінюючи, перетворює на цілісність, можна вважати, що у свідомості читача виникає об'єктивізоване зображення суб'єктивності.

На думку Ж. Женетта, принципу наративної модальності із внутрішньою фокалізацією не дотримуються надто суворо, адже він передбачає, що персонаж ні разу не має бути описаний чи навіть названий ззовні, щоб його думки і сприйняття ніколи не аналізувалися об'єктивно оповідачем (вище вже йшлося, що фокалізовані герої насправді не мають опису зовнішності). Він наводить думку Жана Пуйона, що у разі такої фокалізації персонаж розглядається не в своєму внутрішньому житті, адже для цього необхідно вийти з нього, тоді як насправді ми в нього зануримося, але через образ, у якому він бачить інших персонажів [100, 209]. Тут годиться також згадати Бориса Успенського, який у монографії «Поетика композиції» виокремив чотири рівні втілення точки зору (зовнішньої і внутрішньої): ідеології, фразеології, психології, часопростору [318]. Обсяг поняття «фокалізація» найчастіше співвідносять із психологічною точкою зору, яку дослідник визначає як опертя оповіді на певне психологічне сприйняття.

Прихований наратор перебуває у тіні свого героя, при цьому ступінь його активності може бути різною. Щоб продемонструвати це, досить порівняти романи «Недуга» Є. Плужника та «Місто» В. Підмогильного. У першому наратор є лише виразником відчуттів та думок Івана Семеновича: «Після морозного вечора надворі густе, душне повітря фойє в□ялило груди; здавалось, не вдихаєш, а п□єш щось п□янке та тепле, з чого солодка млюсть розтікається по всіх членах, а рухи стають повільніші та округліші. Протираючи спітніле пенсне й щокроку когось перепрошуючи, Іван Семенович протисся в куток...» [250, 28] (тобто попередні враження від



повітря належали саме йому); «З усіх своїх співробітників найменше хотів би він бачити цього погордливого і – певен цього Іван Семенович – ворожого до нього спеца, від кого завсігди так приємно тхне дорогими цигарками, а тепер, здається, ще й алкоголем» [250, 28], «В залі обгорнула їх тепла, запашна від випарів парфумів темрява, повна якоїсь тривожної, – дражливої, як здалось Іванові Семеновичу, – музики» [250, 32]. Вжиті наратором уточнення підкреслюють читачеві, що ці враження й оцінки належать не йому, а героєві. Навіть загальні плани, які цілком можна було описати з точки зору стороннього спостерігача, байдуже з середини дії чи з позиції над нею, описані опосередковано через Івана Семеновича: «Фойє спорожніло. Тільки поодинокі спізнілі глядачі пробігали ще повз Івана Семеновича, на бігу пригладжуючи свої зачіски; на хвилинку спиняючись при вході до залі, дехто з них здивовано й з цікавістю поглядав на самотню фігуру в ніші. Це дратувало Івана Семеновича» [250, 31]. І хоч Іван Семенович показаний зсередини, передусім для того, щоб подивитися ззовні на головний конфлікт роману – дуель ідей Сквирського та Звірятина, його точка зору майже витісняє іншу перспективу, наратор ховається за нею, практично не виявляючи свою.

Навпаки, наратор роману «Місто» зберігає за собою право на власний погляд. Він може бачити інакше об'єкти, які бачить герой, як це, скажімо, демонструє опис кімнати латиніста. Перший опис її подано з точки зору наратора: Степан навряд чи знав призначення ломберного столика (як і його назву), чи впізнав би горорізьблений буфет або турецький диван. Та й настрої описів відмінні: «Кімната його являла дивний збіг найрізноманітніших речей, що, ніби рушивши з різних покоїв, зсунулись сюди від жаху й тут закам'яніли. А як їм абсолютно бракувало місця, то стояли вони чудною юрбою попід стінами й просто серед хати» [248, 327]. Натомість Степан згадує її так: «Але кімната його – Степан весело засміявся, пригадавши її. Він враз уявив собі долю цього добродія. Учитель був колись господарем великого помешкання, і революція, відтинаючи ордерами кімнату по кімнаті,

загнала його разом з недореквізованим й недоспроданим майном у цей куток, що нагадує острів після землетрусу. Вона зруйнувала й гімназію, де він учив буржуйських синків гнобити народ, і кинула, як пацюка, до архіву порпатись у старих паперах» [248, 330]. Відмінність сприйняття очевидна: ті речі, які так любовно описує наратор, для Степана лише «недореквізоване» й «недоспродане». У наратора й Степана різне ставлення до світу й бачення свого місця в ньому. Однак опускання слів опосередкування і часта зміна психологічної точки зору ускладнює читачеві розмежування.

Також наратор може знати дещо більше про ситуацію (зображення помешкання трьох дівчат та їхній побут, деталі якого не могли бути відомі Степанові за першого візиту). А крім того, замовчуючи власну оцінку Степана, наратор охоче ділиться своїми спостереженнями й роздумами стосовно найрізноманітніших сфер життя: психології, літератури, історії, побуту, погоди тощо («Література – це зрештою, книжка, а не дикція, і виконувати її прилюдно так само чудно, як і читати без рояля музичні твори» [248, 348]). Більш того, наратор дозволяє собі іронізувати: «Як він [Степан. – С.Ж.] вважав своє діло за дуже пильне, то вирішив удатись безпосередньо до голови управи. Йому довелося зачекати, але він не дуже журився – передусім була ще тільки десята година, по-друге, чекав він, сидячи на лаві поруч інших одвідувачів, як рівний з рівними» [248, 319]. Як слушно зазначає М. Тарнавський, «час від часу подібні зауваження висвітлюють якусь наївну надію або особисту слабкість героя, але створювана таким чином іронічна дистанція пролягає не лише між оповідачем і героєм; це також дистанція між тим світом, в якому відбувається дія роману, і значно ширшим, безтілесним всесвітом ідей, де всі – читач, оповідач і головний герой – рівні між собою... [Іронія. – С.Ж.] спонукає до читання роману з дещо ширшої перспективи» [294, 137].

Все ж ця іронія дивним чином не вберегла наратора від того, що читач не завжди розрізняє його позицію і героя. Тут варто розпочати мову про одну з найцікавіших особливостей нарації неореалістичних творів – винесення

ідеологічної точки зору (Б. Успенський) за межі оповіді. Отже, ідеологічна чи оціночна точка зору виявляє загальну систему ідейного світовідчуття. У тривіальному випадку ідеологічна оцінка подається з однієї точки зору, в складніших випадках може бути присутні кілька ідеологічних точок зору, які специфічно між собою взаємодіють.

Повертаючись до «Міста», нагадаємо, що серед літературознавців сформувалась тенденція вважати Степана носієм акцентованої ідеологічної точки зору. А це вочевидь штовхає шукати спільності між ним та автором. Скажімо, Ірина Куницька ілюструє «Містом» положення про автопсихологізм, який вона вважає жанровою константою модерністського роману [167; 168]. Максим Нестелеєв, реконструюючи психобіографію В. Підмогильного, також звертається до образу Степана Радченка, вважаючи його усвідомленою «тінню» письменника [218, 189]. Однак аналіз ставить під сумнів можливість такого ототожнення<sup>21</sup>. Адже оповідь у тексті переважно ведеться з двох позицій: наратора та Степана. Наратор – людина добре освічена, урбанізована, молода, але народжена й вихована до революції, з середнього класу – на це вказує його ставлення до «буржуазної» культури і спокійне сприйняття революції. Натомість Степана можна порівняти з нуворишем, щоправда, його капіталом були швидко здобуті знання (ганжем яких стали вибірковість і односторонність), але він почувався майбутнім хазяїном ситуації та життя, тому вороже ставиться до «буржуїв» і захоплений революцією. При цьому ідейний світ героя набуває іронічного наświetлення. Оскільки іронія лише маркує

<sup>21</sup> А співвідношення реальної біографії (і психобіографії) автора й Степанової цілком заперечують таку можливість. Адже останні дослідження життєпису В. Підмогильного виявляють епізод, що суттєво змінює уявлення про характер письменника. Зазначаючи, що 1926 р. В. Підмогильний залишив дружину через іншу жінку, М. Тарнавський обмежується фразою: «Згодом Підмогильний мириться з дружиною і в них народжується син Роман»[386]. Л. Череватенко пояснює це повернення тим, що письменник дізнається про майбутню дитину і почуття відповідальності бере гору над бажанням особистого щастя [351]. Існує певна розбіжність у роках, бо ж син Підмогильного народився, за свідченнями близьких, 1928 року. Джерелом інформації Л. Череватенка була та сама жінка, в яку був закоханий В. Підмогильний і якій до кінця життя він писав листи (були знищені під час її арешту). Її власні спогади про письменника досить стримані, однак у приватних листах вона називає його «найдорожчим моїм другом, товаришем моїх юнацьких днів, дорогою і незабутньою для мене людиною». Очевидно, що така поведінка письменника несумісна з приписуваним йому нині нарцизмом.

можливість іншого погляду, не виявляючи його, можна твердити, що автор виносить оцінку свого героя за межі тексту, покладаючись на читача.

Виведення ідеологічної точки зору за межі тексту стає естетично вагомим принципом нарації неореалістичних творів і автори досягають широкої різноманітності у виборі засобів. Скажімо, у другому романі В. Підмогильний залучає з цією метою інтертекст, який дивним чином протистоїть розгортанню подій у творі. Річ у тім, що життям головної героїні Марти керують книги. Вони створили і живлять мрію про прекрасного лицаря, що мусить з'явитися у її житті. Читати стає для дівчини синонімом мріяти. Вона читає сама, для цього навіть відведено спеціальні години, вголос читають її гості. Своє життя вона прагне уподібнити літературі, жити, «як у романах колись писали» [248, 555]. Мрія здійснюється і лицар приходить, ним виявляється нездатний до мрій професор біохімії, так само він не поділяє захоплення дівчини літературою, але, закохавшись, все ж звертається до поезії, хоч і розташовує її на полиці серед трактатів з психопатології. Книжкова мрія заступила від дівчини реальність, вона й не здогадувалась про те, які різні вони зі Славенком люди. Проте під впливом його критики мистецтва вона захотіла розрізнити своє життя і літературу. Знаючи, що романи завжди закінчуються або одруженням, або знелюбленням, вона прагне знайти якийсь третій оригінальний вихід і розриває стосунки, як їй видається, ще до розлюблення. Але руйнівного удару дівчина зазнає від улюблених книжок, серед них вона знаходить твір Генріка Ібсена, героїня якого чинить так само, отже, оригінальність виявляється лише ілюзією, а після зникнення її, Марта побачила, що «погнавшись за химерами, вона втратила дійсне» [248, 721]. Але насправді Славенко вже кілька днів намагався розірвати з нею стосунки, і з'ясування цього робить дівчину подвійно нещасною. Останній пасаж про літературу та читання у романі належить Славенку: «Ти он бачиш у мене колекцію творів української поезії, проти якої варто було видавати такі самі плакати, як проти алкоголю та венеричних хвороб, бо вона не менше шкідлива та заразлива...» [248, 739]. Видається, це гірка крапка у темі читання,

проте вона стає лише комою завдяки інтертексту. Адже твір, насичений алюзіями та цитатами (майже всі заголовки розділів та вкраплення у текст), більшість із них неатрибутовані і потребують особливого читацького досвіду. Навіть якщо читач не в змозі атрибутувати цитату, винесену в назву, він відчуває її інорідність завдяки іншій мові, іншому оформленню (римовані рядки у прозовому тексті) тощо. І навіть ті назви розділів, які не містять цитати, часто інкорпорує образи світової культури (Отелло, сирена, лицар). Та й сам роман варто розглядати у його зв'язках із романами «Дон Кіхот» Сервантеса, «Пані Боварі» Г. Флобера та традиційним українським сюжетом про зведену дівчину (хоч би й з Шевченковими творами, рядком одного з яких названо розділ). Так інтертекст стає ніби подвійним дном у скриньці фокусника: здається, нас переконують, що читати не варто, це зумовлює неадекватне ставлення до дійсності, однак, виявляється, наратор так не вважає. Інтертекст створює нову перспективу для оповіданих подій, пропонуючи читачеві зробити висновок щодо їхнього сенсу. Тобто інтертекст стає засобом винесення ідеологічної точки зору за межі тексту.

Цей прийом також є знаком інкорпорування неореалізмом якостей вторинних стилів. Як твердить І. Смирнов, вузловим пунктом художнього сюжету у текстах первинних стилів є оголошення повідомлення, а для вторинних – передача засобів кодування [278, 32]. Тож сюжет роману зберігає традиційну схему первинного стилю (Марта відкриває свою неоригінальність і Славенкову нещирість), а наратор робить до неї несподіваний внесок: додає код, який вказує на неадекватність прочитання роману лише на рівні сюжету.

Подібне можна сказати і про інший спосіб винесення ідеологічної точки зору, представлений в оповіданні «Тук-тук» Б. Антоненка-Давидовича. Прихований наратор цього твору менш активний, ніж у розглянутому вище творі. Він цілком зосереджується на осмисленні Гусятинським «скорочення штатів життя». Принагідно зазначимо, що Василь Григорович не єдиний герой, зображений зсередини: в окремих епізодах присутні вкраплення точок зору його дітей, але ніколи – представників «нового часу», вони лишаються

невідомими й чужими для Василя Григоровича і навіть його дочки (а тому оповідь не можна вважати з нульовою фокалізацією). Непряма мова героя виявляє не лише його оцінку світу, але й інкорпоровані слова демонструють погляд більшовиків на старого телеграфіста: «... почував себе перед кимсь винним, знав, що виповзає наверх сама що ні є контрреволюція, дурман, опіюми, темрява, але цьому лихові він не міг зарадити: 32 роки, паспорт, метрика – все в установі, всі про це знають» [18, 19]. Так у тексті проступає оцінка Гусятинського його опонентами, а оскільки ця оцінка подається крізь призму самого героя, видається, що автор не прагнув об'єктивності. Навпаки, ця оцінка постає химерною і сміхотворною: бо ж яка контрреволюція у факті, що Гусятинський був сином священика? На перший погляд, позиція наратора дуже близька до позиції героя: фрагменти, викладені з їхніх точок зору, дуже тісно взаємодіють, переплітаючись і накладаючись одна на одну. Наратор добре знає внутрішній світ свого героя («Найбільша мука Василеві Григоровичу була – писати анкети» [18, 18]), однак він дуже часто надає слово самому телеграфістові. Пряма мова Гусятинського одночасно підтверджує компетентність наратора і те, що його позиція не збігається із точкою зору героя. Річ у тім, що Василь Григорович – представник російськомовної спільноти Києва, він переконаний, що «Україну – німці та Грушевський вигадали: дописувач, переписувач, контролювач, позадники, попередники й самопер – ну й народ!...» [18, 21]. Однак наратор користується саме цією «вигаданою» мовою і більше: за його посередництва голос Гусятинського також звучить українською. Тому говорити про тотожність ідеологічних позицій не випадає.

Також цікавою виглядає система оцінок у оповіданні «Крила Артема Летючого», де присутні ідеологічні точки зору Артема, селянина, що поставив собі за мету літати, та його односельців і, зокрема, дружини. Так виникає головний конфлікт між обмеженістю поміркованого мислення і пориву мрії. При цьому жодній з цих позицій автор не надає перевагу, текст передбачає ще одну ідеологічну точку зору, винесену за межі розповіді: читач добре знає, що

саме мрія вела багатьох винахідників, однак вони спирали її на знання, які були недоступними Артему (можна пригадати образ учительки, здатної лише констатувати факт світовлаштування), адже крила, які він конструював, принципом дії подібні до дельтапланів. Попри те, що твір неодноразово виходив (особливо у 1960-х роках) серед творів для дітей, відсутність авторської оцінки, будь-якого дидактизму виказує те, що творився він для дорослої аудиторії.

Досі мова йшла лише про прихованого наратора, однак винесення ідеологічної точки зору за межі тексту спостерігається і в текстах з гомодієгетичним наратором. З-поміж аналізованих творів таких, що мають драматичного наратора, лише вісім. З них у означеному контексті привертають увагу «Печатка» Б. Антоненка-Давидовича та «Проблема хліба» В. Підмогильного. Головна їх своєрідність у тому, що ідеологія наратора оцінюється вочевидь зовнішньо стосовно оповідної позиції (автор протиставляється героям, перебуваючи над ними). Маркером незбігу ідеологічної позиції автора й наратора є паратекстуальні елементи: у «Печатці» – підзаголовок «Записки просвітянського агітатора», у «Проблемі хліба» присутні епіграфи з Ніцше та неатрибутований афоризм з Нового Заповіту. Ставлячи поруч слова Ісуса та його поборника, автор відразу застерігає читача від легковірності (не лише ототожнюючи наратора й автора, а взагалі переймаючи чийось оцінку). У цей спосіб автор іде всупереч схильності читача до ідентифікації та емпатії. Відповідно, точка зору читача зазнає змін: від довірливого сприйняття оцінок наратора до відмежування від них. Тож цей прийом є іншим варіантом «виховання» читача, що активно провадили ваплітяни й авангардисти, маючи на увазі естетичний розвиток читачів, здатності до співтворення смислу. Наратор «Печатки» оповідає власну пригоду, однак не менш важливим героєм є робітник Осадчий (Слушно схарактеризував цю пару Григорій Костюк: «...зображуючи двох головних героїв повісти — молодого студента Федоренка й робітника Андрія Осадчого, автор образними засобами стверджує, що інтелігенція (студент)

грала допоміжну, інколи боязливу, кумедну чи розгублену роль, а основну, сміливу, ідейно наступальну, а в трудних ситуаціях — відважну й розумну дію вело робітництво (Осадчий)» [158, 34]. Студент Федоренко, від чийого імені ведеться оповідь, – особа досить зрозуміла: син колезького реєстратора, вже кілька років півсирота, закінчив гімназію і планував вступити до університету. Натомість відомостей про робітника Андрія Осадчого практично немає, він подається винятково у дії та оцінці наратора. Осадчий є тим об'єктом, який оповідач прагне розкрити.

Однак початкова беззастережна довіра читача до наратора підринається частою «нев'язкою планів» (Ю. Тинянов): у хвилину пристрасті герой міркує: «...я вперше відчув її не абияку вагу й серйозно подумав: ану ж і справді впаде, а я, гляди, ще й не вдержу її» [13, 53]. Ще відчутніший розрив між ситуацією та її оцінкою: коли Осадчий рятує Федоренка від не лише провалу мітингу, але й можливого побиття, наратор оцінює його промову таким чином: «Слухаючи його, я мимоволі подумав, що коли б йому ще освіти трохи, – з нього, далєбі, вийшов би непоганий порнографічний белетрист» [13, 47], хоча результатом стала цілковита довіра, завдяки якій були прийняті всі необхідні рішення громади. Оцінка Федоренком Осадчого не є ні послідовною, ні виваженою, ні аргументованою, дуже часто залежачи від дрібного особистого інтересу оповідача. Допоки Осадчий пробивається у вагон, Федоренко неодноразово обзиває його дурнем, а коли зусиллями Осадчого вони вигідно сіли, вага його відразу зростає до загальнонаціонального масштабу: «З такими наша справа не загине! Коли б же їх тільки більше було!...». Невідповідність ситуації та оцінки створює комічний ефект і змушує читача не покладатися на наратора, оцінювати його за власною системою цінностей. Подібну «нев'язку планів» (Ю.Тинянов) можна знайти і в «Проблемі хліба» (напр., сонет про пиріжки), однак таких фрагментів у цій новелі небагато, і в контексті об'єктивно непривабливих, а то й злочинних, дій «нев'язка планів» не створює традиційного комічного ефекту, навпаки – підтримує загальний гнітючий тон.



Персонажна розповідь, як і фокалізація героя у гетеродієгетичній нарації, зазвичай покликані виявити «свою правду» особи, її особливе бачення світу й мотиви, що нею рухають, заради співчуття й розуміння читачем нового для нього погляду на проблему. Однак у неореалізмі зображення зсередини ведеться для того, щоб оцінити його з зовнішньої позиції. Цей прийом ламає звичку некритичного читання, яку мав реципієнт домодерністської доби, переймаючи оцінки наратора чи персонажа.

Надалі варто перейти до відповіді на питання: як репрезентовано слова й думки? Ж. Женетт виокремлював три рівні віддаленості від реально сказаних слів, які П. Баррі називає «міметичне мовлення» (з нульовою дистанцією між реально сказаним і відтвореним), «транспоноване» (з незначною дистанцією) та «наратизоване» (з суттєвою дистанцією) [29, 282]. Оглянуті твори демонструють відмінні тенденції щодо вимовленого та думок. Розмови героїв і окремі репліки подаються міметично, але у супроводі слів автора, що нагадують про присутність наратора. Однак стосовно думок наратор може вдаватися як до маркованої розділовими знаками прямої мови (монологи Горобенка), так і до невластивої прямої мови, але найцікавішими є фрагменти з невизначеним статусом: мовлені явно героєм, вони не позначаються як пряма мова: «Це кляте повітове місто з його безглуздими брудними завулками, шопою на базарі, незграбними рожевими купецькими домами, місто, де всі знають про кожного всяку дрібницю й одне одному осточортіли, це місто – свідок. Воно знає все. Ось народний будинок. Тут стояв батько з царським портретом, коли була маніфестація з нагоди здобуття Перемишля; ось базар, за ним ліворуч вулиця, де жила в своїй тітці Надя...» [18, 50]. Це найбільш радикальний випадок перетворення прямої мови героя у мовлення наратора, але не єдиний. Тут варто повернутися до ідей Б. Успенського про точку зору, зокрема фразеологічну. Адже наратор може описувати всіх героїв однаково, власною мовою, а може змінювати своє мовлення, залежно від героя, чи використовувати елементи чужого або заміщеного мовлення. Розглядаючи різні можливості поєднання чужого

мовлення і нараторового (транспоноване мовлення), дослідник розглядає два головні напрями контамінації: видозміна нараторового мовлення під впливом чужого тексту та видозміна чужого тексту під впливом обробки наратора. Найпростішим випадком першого напрямку є вживання чужих слів, виділяючи їх у тексті («Ця поспішна викональність наказу в Кричєєва та відповідальних здалася Горобенкові демонстративною і підкресленою: «Республіканська псевдопростота!» [18, 56], «Коли глянути на Дружинінові вуса та бороду, мимоволі пригадується з географії Іванова – «На севере растительность скудная, только местами мхи да лишайники»...» [18, 60], «В ньому світилось щось випрацьоване, вигорюване, щось справді робітниче – «від верстата» [18, 60]). Цей прийом широко вживається задля маркування потенційно можливої перспективи.

Прихований наратор часто вдається до невласне прямої мови, витворюючи, окрім добре знаних форм («Горобенко зупинився на цьому слові й сам до себе посміхнувся: які теревені!.. Хто розмежовує тепер, де чесно, де підло?» [18, 98]), форми з кількома зміщеннями, як це є у фрагменті розмови Костя із старим родичем: «А старий уже жестикулював руками і верз таку знайому вже й остогидлу мороку про піаніно. / Ага, в нього реквізувала наросвіта піаніно? Прекрасно. Так і треба. Він, розуміється, хоче, щоб піаніно повернули назад. Його Оля в консерваторію хотіла колись поступити. Звісно, звісно... Він просить, щоб Кость, власне, оцей солодкий на його вустах – «Костянтин Петрович», поклопотався за нього в наросвіті...Він же комуніст і дарма що далекий, а все ж таки й родич йому. Так, так. Він благає пожаліти його: це ж піаніно – остання втіха. Дещо з речей забрали в них, дещо довелось продати, щоб якимось жити далі, а піаніно – Олечка ж так чудово грає... Голос старого тремтів і зворушливо хрипів; коли б не присмерк, що майже зовсім заволік усю кімнату, то певне, на його очах можна було б побачити сльози» [18, 80 – 81]. Цей дещо задовгий уривок демонструє, як «ковзає» фразеологічна точка зору від слів наратора аж до поєднання фразеологічної точки зору наратора, Костя і старого купця у невласне прямій мові.

Вплив нараторового мовлення на слово дійових осіб присутній передусім у зв'язку з мовою. У більшості творів є герої, що говорять російською, і зазвичай автор на це прямо вказує, однак передає сказане українською! Мовні партії героїв напряму залежать від позиції, з якої герой зображений: репліки внутрішньо фокалізованого Костя Горобенка відтворено українською навіть тоді, коли він говорить їх російською. Натомість окремі фрази Славіної відтворюються російською, а в діалозі – перша й остання фраза російською, а середина – українською, тобто російські фрази творять ніби рамку, тоді як зміст розмови подається через сприйняття Горобенка і наратора.

Також в оглянутих творах виявляється й інша тенденція, яку можна продемонструвати на прикладі «Невеличкої драми». Героїв роману варто ранжувати на три категорії: україномовні (Марта, Дмитро і, очевидно, Льова, хоч із Славенком він, мабуть, говорив російською), російськомовні (Славенко, родина Маркевичів) та особи зі спотвореним мовленням (Іваничуки чи фрау Гольц). Російська мова Маркевичів зазначена лише на початку сцени, нею мовлено дві фрази, а подальша розмова ведеться українською. Звісно, що насправді герої не міняли мови, але наратор відібрав їм голос, при цьому він і надалі зображає їх з власної точки зору, не розкриваючи внутрішнього світу. Наратор нехтує тим, як сказано, на користь того, що сказано. Лише особливо колоритні фрази, що характеризують мовця, відтворюються в оригіналі («А она смазливая»). Натомість репліки героїв зі спотвореним мовленням відтворюються точно. І наратор робить це не задля комічного ефекту. Звісно, мовлення Іваничуків є характеротвірним, але не мовлення фрау Гольц. Воно, як і діалог німецькою, стає тим маркером, що увиразнює мовні перетворення у тексті, і виявляє не лише композиційні причини його, але й політичні. Адже наратор відтворює німецькі фрази фрау у своєму тексті, чого не робить з російськими. Так у тексті зринає антиколоніальний спротив.

Такі тенденції чинні і для творів із драматичним наратором. Скажімо, наратор «Фавста» добре чує російську мову Кленцова, Однорогова, Бейзера,

спотворену Маламета, але відтворює їх читачеві у двох випадках: під час знайомства з персонажем та у найгостріші моменти, даючи змогу читачеві самому скласти враження. Між цими епізодами зовнішнього зображення наратор описує персонажів крізь призму власного сприйняття, відбираючи в них мову, тому мовлення всіх героїв стає українським («Кленцов польською мовою... гне матюки... – Жаль-жаль, – говорить Кленцов, – що тебе не посадовили до блатних...» [157, 86] – ця цитата демонструє, що наратор поводить себе не лише як слухач, але й як редактор: опускає лайку і перекладає).

У мисливській поемі Б. Антоненка-Давидовича нараторів вплив на мовлення персонажів – особлива тема. Адже фразеологічна точка зору несподівано поділяє персонажів на дві різновеликі групи: «ми» та усіх інших. Йдеться про те, що наратор підмічає своєрідність мовлення Пальохи, Дуні, Тодоськи Микитівни, випадкових попутників на пароплаві, мисливців з деревообробного заводу тощо, він тонко чує вимову й інтонування («Пр-р-ред□явіть білети, гр-р-ромадяни! Не товпійся! Гр-р-ромадяне!.. / Ні, «громадяне» в нього звучить премило! Він так кричить на пасажирів, немовби давно вже переконався, що на пароплав сідають тільки негідники й шахраї, з якими годі панькатись...» [18, 633]), але абсолютно «не чує» те, що його товариш Вадим (Вадим Охріменко<sup>22</sup>)... говорить російською (принаймні про такі мовні вподобання свідчать спогади). У тексті поеми він висловлюється винятково українською, що свідчить про його особливий статус: наратор зображає його крізь призму власного сприйняття, як близького. Фразеологічна точка зору поєднує наратора також із Васильком, Гордієм та Рильським, чії мовленнєві партії звучать подібно.

Натомість невичерпною різноманітністю вражає інша група персонажів, у якій перед веде сам титульний герой: «Мова Семена Івановича – суто імпресіоністична. Уривчаста, занадто образна... Відповіді його бувають звичайно проблематичні й невиразні:

<sup>22</sup> Написання цього прізвища неузгоджено, у різних джерелах ще Охременко, Охрименко.

– Воно б мона й там стріляти, ну тільки ж хто його зна... А ружже, сказати, таке, що тра було попребувати...

Нестачу потрібних слів він надолужує вигуками, мімікою і всякими вихилясами» [18, 642]. Смакуючи мовлення свого унікального героя, наратор кілька разів дає йому слово і навіть виділяє одній з його історій місце кульмінації («Тонкий поет і грубий прозаїк»). Попри прагнення донести читачеві мовлення Пальохи якомога повніше, нараторові часом доводиться вдаватися і до редагування: «Тут Семен Іванович уживає досить міцного й образного, але, на жаль, нецензурного вислову» [18, 642].

Мовлення Пальохи настільки своєрідне, що наратор охоче цитує його, як відтворюючи ставлення героя до тих чи інших ситуацій («вважає за «робочих у городі», цебто глибоко переконаний, що ми, власне, нічого не робимо там і нам по-дурному «видає власть чоботи, мануфактуру й карасин» [18, 637]), так і відтворюючи «семенізоване» мовлення («смесь»). Цей процес «семенізації» («А дай, Володимире, льогкого!») – впливу Пальохи на мовлення мисливців – усвідомлений наратором і цікавий йому як об'єкт самопостереження.

Як вже йшлося вище, психологічна точка зору передбачає опертя оповіді на сприйняття певного героя. Оскільки це питання щодо гетеродієгетичного наратора вже було висвітлено вище, лишається тільки сказати кілька слів про ті твори з гомодієгетичним наратором, де об'єкт оповіді становить не психологія наратора, а інший персонаж. Наприклад, новела «Фавст» розгортається як розгадування героя, тому наратор, оповідаючи про Конюшину, свідомо обмежує своє знання, послідовно відтворюючи свої враження. Він починає новелу із запевнення читача, що Конюшина – «до примітиву простий», і згадуючи про передсмертний напис. Це поєднання спонукає читача повірити нараторові, адже воно оманливо свідчить про вичерпне знання. Щоправда, згодом з'ясовується, що основні події твору (такого, яким він дійшов до наших днів) відбуваються вже після того, як герой видряпав своє ім'я. Таким чином автор заклав основи для

зміни прагматики – до кінця твору читач докорінно змінює враження про Фавста так, як вона змінилася в ув'язнених. Тому психологічних точок зору, з яких оцінює ситуацію наратор, дві: арештантів (від імені яких оповідає наратор) і власна, яка видається технічною, бо ж функціонально спершу підтримує оману, а потім створює інтригу: «Після такої репліки, а головне – такого безцеремонного і різкого запитання з боку Фавства до Кленцова, – у мене великий сумнів, що Фавст – незрячий гречкосій... Хто він такий?» [157, 86], «А сам Конюшина Прокіп удавав із себе – не було ніякого сумніву – наївного селяка з Поділля» [157, 87]. Однак розкриває інтригу не наратор, а сам Конюшина, його монолог містить поетичні та філософські цитати, він не лише отримав освіту, а, за власною характеристикою, є людиною свідомою.

Таке оперування різними точками зору створило ефект поступового розкриття прихованої сутності героя. Він видається особливо цікавим на фоні прагнення більшовиків примітизувати образи українських повстанців.

Протилежне завдання має наратор мисливської поеми: він не розгадує таємницю, він показує читачеві добре знане. І хоч Пальоха – той герой, показ і оцінка якого становлять, якщо вірити назві, семантичну домінуючу твору, наратор показує його переважно крізь призму власного бачення. Довіра до наратора виникає на підставі його тонкої спостережливості, яка рятує його там, де оповідач виявляє більшу поінформованість, ніж вона була можливою: «... проте на її довгім... обличчі перебігає якась турботна тінь. Дуня вагітна, і їй хочеться приховати свою вагітність і від нас. Вона одвертається й починає старанно поратися коло рядна й подушок» [18, 637].

Читач цілком довіряє наратору, коли він говорить з психологічної точки зору свого героя: «та це, власне, мало турбує епічно спокійного Пальоху, і про ногу, що вона «мармулить», він сказав нам так собі, з чемності» [18, 638], «Він з жалем, ба навіть із співчуттям дивиться на мене, як на безнадійно прищелепкуватого» [18, 638]. Наратор в цілому розкуто користується чужою психологічною точкою зору, створюючи багатовимірне зображення: «Вадим... усе ж заздро поглядає на мого крижня. Крижень – це окраса

здобичі... і тут вічна несправедливість сліпої стихії: Вадим стріляє далеко краще за мене, і десь у глибині душі він, безперечно, має мене за партача, але треба ж такої безглуздої вередливості фортуни: він, стрілець, не міг натрапити цілий день на жодного крижня, а партачеві під самим носом зривається» [18, 656]. Такі переходи на чужу точку зору забезпечує добре знання своїх приятелів, що навіть оформлюється у колективне «ми» («Та броду ми шукаємо тільки так, з мисливської поважності, і, якщо води буде вище пояса, ми, далєбі, в душі будемо тільки раді» [18, 646]). Саме це знання одночасно й обмежує можливості наратора: позиція більшості епізодичних героїв лишається недоступною йому. Показовим щодо цього є епілог, де оповідається про останні хвилини Пальохи та його дружини, про які наратор дізнається від Дуні. Про смерть Пальохи наратор оповідає сам, перетворюючи її незугарну розповідь («Перенесли ми їх з Вадимом від столу на піл, а вони там тільки квакнули – та й по всьому...» [18, 724]) на драму, у змалюванні якої наратор часто вдається до психологічної точки зору Вадима, приписуючи йому гіпотетичні враження, адже з Вадимом вони не зустрічалися<sup>23</sup>. Натомість смерть Тодоськи Микитівни переказує Дуня у властивій їй манері, чим наратор виказує закритість їхньої психології для нього.

Останній з рівнів, які виокремлював Б. Успенський у точці зору, – часопросторовий. Він звертає увагу, що фіксована просторова точка зору (за якою читач здогадується про позицію, з якої ведеться оповідь) передбачає значною мірою репортаж з місця перебування певного персонажа. У разі незбігання просторової точки зору героя і наратора можливі такі варіанти: послідовного огляду, коли наратор рухається від однієї сцени до іншої, (або ж рухомою може бути сама точка); всеохопна точка зору (коли наратор описує сцени ніби згори); віддалена точка, яка створює «німу сцену» (термін Б. Успенського). Що ж до часу, то наратор може відтворювати переживання часу одним з персонажів або ж оповідати з власної часової перспективи. У складніших випадках часова точка зору є множинною, при цьому інтерес

<sup>23</sup> Реальний В. Охріменко покінчив життя самогубством 1940 р.

викликають не так випадки послідовної зміни (від персонажа до персонажа) чи перекривання (ті самі події у висвітленні різних персонажів), як злиття позицій (наприклад, синхронної і ретроспективної).

Питання часу є важливим і в системі Ж. Женетта. Спираючись на висновки Адама Менділоу, він зазначав, що час пов'язаний, зокрема, і з типом наратора, нагадуючи, що текст від гомодієгетичного наратора рідко створює ілюзію справжньої присутності і безпосередності, адже шлях такого роману ретроспективний, між часом історії та реальним часом оповіді присутня дистанція. Погляд наратора звернено назад, тож історія сприймається як така, що вже мала місце. Натомість третьоособовий наратор дивиться вперед з минулого, це створює ілюзію безпосереднього протікання дії. Власні спостереження Ж. Женетта зводять до розрізнення чотирьох типів нарації (з погляду часу): наступної (класична позиція оповіді про минуле), упереджувальної (передбачення майбутнього), одночасної (оповідь синхронна дії) та залученої (між моментами дії). Частини оповіді, у яких ідеться про події, що сталися в минулому, називають аналептичними, а ті, що випереджають події, пролептичними.

Отже, з огляду на те, що гомодієгетичний наратор присутній лише у невеликій групі творів («За день», «Проблема хліба», «Фавст», «Мати», «Семен Іванович Пальоха», «Печатка», «Крижані мережки», «Моя кар'єра»), неореалізм обирає ілюзію безпосереднього протікання дії замість ретроспекції. Це формує у читачів переконання, що порушені проблеми, змальовані ситуації не вичерпані, їхній вплив триває. У творах з прихованим наратором домінує оповідь про минулі події, а у текстах з гомодієгетичним можлива й одночасна («Семен Іванович Пальоха»), і залучена («Проблема хліба»). Аналептичні фрагменти переважно присутні у текстах з прихованим наратором, головним завданням яких є розкриття психології героя, а це неможливо без залучення його попереднього життєвого досвіду. Натомість у текстах із зовнішньою фокалізацією чи гомодієгетичним наратором такі епізоди або відсутні («З життя будинку», «Проблема хліба»), або мають



незначну вагу («Печатка»), виняток становлять лише ті, що мають на меті розкриття іншого персонажа («Фавст», «Семен Іванович Пальоха»), де такі фрагменти можуть мати особливе значення, докорінно змінюючи ті враження, які сформувалися у читача під впливом наратора.

Прихований наратор відтворює переживання часу фокалізованого персонажа, а інші гетеродієгетичні наратори можуть користуватися власною часовою перспективою, як це, скажімо, є у новелі «В епідемічному бараці», де немає героя, з позиції якого відраховується час. Випадків множинної точки зору менше. Можливо, найпоказовішим є випадок перекривання часових точок зору персонажів у романі «Невеличка драма», де ті самі події подаються з точки зору Марти і Славенка. Річ навіть не в тім, що для Марти все починається з очікування і триває значно довше, а в тому, що перейшовши час пізнання одне одного, Славенко починає упорядковувати час побачень, спершу зменшуючи кількість годин, а потім вводячи «зміни».

Приклад злиття позицій можемо спостерігати у творах з гомодієгетичним наратором. Скажімо, оповідь у «Фавсті» починається з моменту, коли Конюшина потрапляє до однієї камери з оповідачем, однак вказівка на те, що він прийшов з «секретки», виявляє постпозиційність наратора. Водночас текст містить епізоди, представлені з точки зору, що просторово належить героєві і відтворені в його мовленні. При цьому Конюшина повертається у події, що передували цій камері і взагалі арешту. Таким чином наратор свідомо обмежує себе в знанні і навіть відоме подає читачу порційно, підтримуючи інтригу.

Натомість мисливська поема розпочинається не зі знайомства з Пальохою, а з нараторової ловецької пристрасності, і хоч оповідь переважно ведеться у теперішньому часі – таким собі репортажем з місця подій, існують місця, у яких наратор знає більше, ніж репортажист. Скажімо, зайшовши у двір Пальохи, наратор розмірковує про незмінність його, а тоді виявляє дивовижну поінформованість: «Майже рік ми не були в дядька Семена, і за цей час тут трапилося багато змін. Умер узимку сільський мисливець Карпо,

нишком завагітніла десь Дуня й марно криється від батьків; у Тодоськи Микитівни, Семенової старої, випало два зуби; середульший син Семена Івановича, Семен молодший, уже парубкує, і сам Семен Іванович, не встаючи з полу, встиг уже якось побувати в колгоспі й виписатись...» [18, 636], хоча всього цього наратор у реальній позиції не міг знати, адже ще ні з ким не спілкувався. Такі моменти присутні і в інших новелах, це злиття синхронної і ретроспективної точок зору підтримує ефект розповіді з «середини» подій, де авторові все знайоме й відоме.

Лишилося відповісти на два питання, що їх виділяв П. Баррі, структуруючи Женеттів метод. Отже, «міметичним» чи «дієгетичним» є основний тип нарації? Оглянуті твори, за деяким винятком (напр., «Історія пані Ївги»), демонструють збалансоване використання обох типів оповіді, щоправда, внутрішня фокалізація героя, що демонструє внутрішнє сум'яття, відтворення діалогів з самим собою, часто посилюють враження міметичності. Ж. Женетт вважав [100, 185], що мімезис визначається максимумом інформації і мінімумом присутності інформатора, а дієгезис – зворотним співвідношенням, якщо уявити цю тезу шкалою, то неореалістична оповідь буде в області нуля координат або дещо зміщеною в бік мімезису. І кілька слів про обрамлення. У неореалістичних творах не так багато нараторів другого рівня: він найбільше відчутний у романі «Недуга», де Орловець вислуховує історії, що асоціативно чи ідейно впливають на його власні роздуми. Казку розповідає Євген Барабаш на мітингу, щоб вплинути на аудиторію. Також оповідачем другого рівня стає Семен Пальоха у новелі «Тонкий поет і грубий прозаїк», де його історія про невдале полювання має розважальну функцію; та люди, що чекають на пароплав у Сваром'ї у «Болшовських снах», де розказане на розвагу спричиняється до дивовижних снів; і вже згадувалося про «Фавста», де окремі епізоди оповідає сам Конюшина, ці епізоди роз'яснюють подальші події, такий собі пояснювальний аналепс. Останній приклад оприявлює загальну тенденцію витіснення метадієгетичного посередника первинним оповідачем, таку собі економію наративного рівня.

Тож загалом прийом опосередкування оповіді не характерний для неореалізму.

Виявлені якості наративної інстанції виглядають опукліше на фоні тогочасного мейнстріму, оповідь у якому має ігрову природу. Наратор модерністів часто постає деміургом, що творить свій світ і володарює в ньому. Варто лише пригадати, як вільно М. Хвильовий втручається у текст, розгортаючи його як безперервну гру образами. Маніфестом свободи художнього творення є його «нелінійна» новела «Арабески»: вона починається IX словом, продовжується XIV і закінчується II. Кожен із цих розділів містить кілька різнорідних епізодів, що демонструють характерний матеріал для творів різних мистецьких дискурсів, але жоден не розгортається до повноцінного оповідання, бо темою новели є не «деталі з життя», а пошук нових виражальних засобів.

Художня оригінальність модерністських і авангардистських творів визначається взаємопроникненням художнього і теоретичного дискурсів у тексті. Останній втілено у метапрозі, де осердям нарації стає коментування оповідних стратегій. Це формує текст зовсім іншого (проти теми фабули) тематичного плану: естетичного, культурного, історичного, привертаючи, таким чином, увагу до проблем побутування художнього твору серед інших творів у мистецькому та суспільному просторі за сучасних митцю історичних обставин. Вводячи до тканини художнього твору мистецьку тематику, автори 10 – 20-х років XX ст. пропонують читачеві ускладнити проблематику: до традиційної етичної додати естетичну, збільшивши її роль у творенні змісту. Екскурси у теорію мистецтва неможливо вилучити, не порушивши чи навіть не змінивши зміст твору, і хоча вони, здавалось би, віддаляють наратора від предмету оповіді, але, насправді, оформлюють цілісність та вмотивованість сюжетобудови. Новела М. Хвильового «Кіт у чоботях» має два головні рівні: наратор оповідає про своє бажання написати пісню пісень «коту в чоботях»; у зв'язку з цим він оповідає кілька епізодів з минулого: часів громадянської війни та пізнішого повоєнного часу. Спершу задуманий як маленька пісня,

текст розростається до «поєми»: з'являються фабульні епізоди й «ліричні відступи», і весь матеріал «нанизано» на образ наратора, письменника, що брав участь у громадянській війні, де й познайомився із товаришкою Жучок. Укрупнення оповіді веде до того, що у сприйнятті реципієнта прочитане переоцінюється з позицій «реальне / вигадка». А це забезпечує балансування тексту на межі реальності та літературності і реалізує «ігрову поведінку». Таким чином обидва тексти новели претендують на роль головного, а остаточне рішення щодо них належить лише читачеві.

Підкреслення фікційності художнього світу спрямовує увагу читача від повідомлення на спосіб повідомлення. Цьому сприяють і прийоми, що руйнують автоматичне сприйняття: оповідна аномалія та пастка.

Проза 10 – 20-х років ХХ ст. вирізняється тим, що письменники пропонують інші стосунки з читачем, а саме – паритетні, на читацьку суб'єктивність покладають значні надії щодо смислопородження. Активізація читацьких інтенцій виразно виявляється вже у творчості Г. Михайличенка. У «програмовому» тексті «Чуже свічадо» письменник веде діалог із читачем, з якого випливає, що автор вважав: під час читання людина отримує нове не ззовні, а відшуковує його в собі. Тому мета мистецтва полягає не у пропонуванні готових ідей, а у провокуванні, вивільненні чуттєвого сприйняття. На творчу інтенцію читача розраховував і М. Хвильовий. У новелі «Редактор Карк» він стверджує, що не лише письменник, але й читач – творець, заперечує ілюзійно-міметичні уявлення реципієнта щодо мистецтва, породжені етнографічно-реалістичною естетикою, яка лишилась для М. Хвильового у минулому. Активізувати читацьку творчість покликані навіть спеціальні «порожні» розділи «Для живої мислі читачевої», які позначають зупинку писемної комунікації, але ініціюють осмислення прочитаного. Недаремно наприкінці новели «Редактор Карк» читач з'являється як дійова особа, він «став біля вікна й замислився» [339, 151], це дало підставу автору вважати, що своє завдання він виконав. Проте можна виділити й інше завдання, що його ставив собі М.Хвильовий, –

виховання читача. «Звичайний» читач, на його думку, – «в лабетах просвітянської літератури» [339, 135], проте новий час народжує свою літературу, яка потребує і нового читача. Тому у текстах новел М. Хвильовий часто дає читачам поради. З розділу IX новели «Редактор Карк» можна зробити висновок, що, на думку автора, художні твори покликані розвивати естетичний світогляд читача, а не лише його аналітичні можливості чи етичні погляди. Тому М. Хвильовий стверджує читання-задоволення: у новелі «На озера» герой, ідучи на полювання, читає Горація та Тургенєва, бо вони відповідають його настроям. І – навіть – він заперечує лінійне читання: «перечитую в них тільки ті абзаци, де автор малює природу. Діялоги я обминаю й обминаю все те, що не відповідає моему настроєві» [339, 255]. Таким чином стверджується певна свобода читача, незбігання акту читання з актом письма не розцінюється як читацька сваволя.

Зовсім іншим є наратор неореалізму, зорієнтований не на витворення фіктивного світу, а на відтворення суб'єктивної картини реальності. Сам наратор відступає в тінь фокалізованого персонажа, але не самоусувається: він підтримує персонажа своїм знанням, підтверджуючи зв'язок між суб'єктивністю персонажа і реальним світом. Прихований наратор, що фокалізує героя, усуває дистантну «об'єктивність» всезнаючого наратора, що тримає дискурс наратора поза дією, а, отже, й від досвіду героя, а також і «суб'єктивність» автодієгетичної оповіді, надто особистісної і вузької для правдоподібного охоплення наративного змісту.

Неореалістичний наратор практично ніколи не втручається у дієгетичний світ, так само як і не дає персонажам втручатися у метадієгетичний, адже такий прийом руйнує ілюзію реальності. Наратор не вдається навіть до притаманного класичній реалістичній літературі металеосу, що обіграє подвійну темпоральність історії і нарації. Ж. Женетт вважав, що цей прийом виявляє значимість межі між світом оповіді і світом, про який оповідають [100, 408], а, отже, системна його відсутність натякає на протилежний ефект.

Попри фокалізацію персонажа, прихований наратор зберігає за собою право на власне ставлення до оповіданого, яке він маркує, але не розкриває. Це можна тлумачити як пропозицію читачеві формувати власну оцінку прочитаного, замість практики XIX ст. переймати її від оповідача. Прихований наратор неореалізму загалом дуже стриманий у стосунках з читачем, він не вдається до авторитетного (дидактичного) коментування подій, однак створює простір між фокалізованою свідомістю і читачем, що дозволяє оцінювати оповідане з певної дистанції.

### 3.2. Способи оповіді

Як пригадуємо з аналізу мистецьких поглядів ланчан, вузловим питанням їхньої художньої системи є проблема «фабульності» й «сюжетності». Варто нагадати, що у грайливій передмові до власної збірки «Проблема хліба» і в серйозній – до творів І. Нечуя-Левицького – В. Підмогильний рішуче відмежувався від тогочасного мейнстріму: «Я не можу визнати рації тим письменникам, що свої шукання кінчають на фабульних цукерках, – однословно, я боюся, щоб уся наша література не почала бити в один фабульно-сюжетний барабан» [248, 754]. Більше того, В. Підмогильний називає звернення до сюжетності «капітуляцією письменницьких шукань» [249, vii] і рішуче відкидає її як «єдину ознаку художності». Альтернативою сюжетності В. Підмогильний зазначив «зразок чистої теми», «художньо-філософську розповідь», «утоплення» сюжету у «масовості дії, описах, деталях». Упадає в око, що письменник досить вільно використовує терміни, тож варто зупинитися на питанні про співвідносність обсягів понять.

Термін «сюжет» має у сучасному літературознавстві дві галузі застосування: сюжетологію (де він оформлює світ героя) та наратологію (йдеться про принципи оповіді). Оскільки існують значні розбіжності у визначенні фабули й сюжету, доцільно розпочати з тих їх обсягів, які були

сучасні ланчанам. Фабулою позначали систему подій у їхньому взаємному внутрішньому зв'язку (слід наголосити, що й нині саме причинно-наслідковий зв'язок стає частим опертям дефініції, як про це свідчить огляд визначень, зроблений Натаном Тамарченком [289, 150 – 161]). А сюжетом називали художньо організований розподіл подій у творі. Таке розуміння закріплене у роботах Бориса Томашевського, який розрізнив твори фабульні (тобто побудовані за принципом наслідковості) та безфабульні (дескриптивні; в основі яких – хронологічний принцип) [311, 119]. При цьому фабульність російський формаліст вважав осердям художньої літератури, тоді ж як альтернативу переміщував на її маргінес. Попри те, що такий обсяг понять був актуальним для ланчан, В. Підмогильний наповнює ці терміни іншим змістом. «Сюжетність» твору, на його думку, передбачає специфічну подієвість, основою якої стають «пригоди й надзвичайність» та драматизм. Поняття фабульності зберігає причинно-наслідковість, яку він мислить винятково як пряму. Називаючи решту творів «безсюжетними», письменник має на увазі не спосіб поєднання подій в них, а специфіку самих подій, нівеляцію їхнього домінування у поетиці твору.

Отже, чи ж були твори ланчан «безсюжетними» у сучасному розумінні? Очевидно, ні, бо ж сучасне літературознавство розширило уявлення про фабульність. У «Поетиці» Цветан Тодоров [307] переосмислив міркування Б. Томашевського: він об'єднав причинно-наслідковий та хронологічний принципи, а протиставив їм принцип просторової організації (ґрунтується на певному розміщенні одиниць тексту). Розмежовуючи твори, елементи яких перебувають у причинно-наслідковій залежності, вчений виокремив міфологічні (де події спричинюють одна одну) та ідеологічні (де події залежать від певного абстрактного правила). Згодом він уточнив свої міркування, виокремивши три (попри назву есе) принципи оповіді, а власне способів поєднання подій у творі: послідовного проходження (власне причинно-наслідковий), трансформації та варіації [306]. Зазвичай текст поєднує різні способи, а співвідношення їх та видозміна видів трансформації

формують міфологічний, гносеологічний та ідеологічний тип побудови. Міфологічний формується з логіки послідовності причинно-наслідкових подій та трансформації заперечення. Гносеологічний тип спирається на трансформацію знання, у цьому разі важлива не так подія, як її сприйняття, ступінь її знання. Ідеологічний тип передбачає поєднання епізодів, створення перипетій за певним абстрактним правилом. Тобто слід наголосити, що «фабульність» В. Підмогильного обмежена міфологічним способом оповіді.

Огляд творчої спадщини «Ланки» виявляє присутність текстів із домінуванням кожного з трьох способів побудови оповіді. Щоправда, чисельність кожної з груп нерівнозначна й нестабільна у часі. Попри те, що вагомішими є гносеологічний та ідеологічний тип побудови, перший з яких має стабільно міцні позиції упродовж усієї творчості, а другий посилює свою вагу у зрілих творах, почнімо від супротивного – з текстів, де міфологічний спосіб побудови оповіді домінує. Передусім, це твори гумористичні, такі як «Фальшивий білет» та «Печатка» Б. Антоненка-Давидовича, але й ті частини його роману «Січ-мати», що збереглися, також демонструють значну вагу міфологічного способу побудови. Російські формалісти вважали основою його, окрім причинно-наслідкових зв'язків, фундаментальні ролі та систему зв'язаних мотивів: подорожі, пошуку-знаходження, впізнання / невпізнання, приховування / дізнавання, втрати / набуття, перетворення / тотожності, зустрічі / прощання, браку / набуття. Тут слід зазначити, що міфологічний спосіб оповіді нетотожний міфологічному коду фабул, який досліджувала Лариса Деркач у творчості В. Підмогильного, обґрунтовуючи зв'язок наративної моделі письменника та моделі мономіфу Джозефа Кемпбелла [88].

Новела Б. Антоненка-Давидовича «Печатка» має таку фабулу: робітник Осадчий залучає студента Федоренка агітувати за УНР. Вийжджаючи на мітинг до вузлової станції, Федоренко забуває поставити печатку на мандат і з безвиході ставить знак товариства споживачів. Після кількох перешкод вони таки беруться до справи, але під час мітингу їм загрожують збільшовичені солдати, щоправда, їхня безграмотність рятує агітаторам життя. Як і в



чарівних казках, герой вирушає зі знайомого, безпечного світу у хаос і небезпеку. Він позиціонує себе як борця за Україну, хоч читач переконується, що ним рухає бажання слави і статусу, яких йому так бракує. У цьому сюжеті упізнаються фундаментальні ролі псевдогероя (Федоренко), помічника (Осадчий), лиходія (більшовик), дарувальника (Настя), принцеси (України). Ольга Фрейденберг, аналізуючи поетику сюжету, стверджувала, що він є системою розгорнутих у словесну дію метафор, які є системою іносказання основного образу [326]. Такою метафорою є «Просвіта», ідеали якої сповідує головний герой. Це той тихий, обжитий світ, до якого так прагне повернутися Федоренко, щоб бути там із Настею Федорівною, писати слізні вірші, за які вона називатиме його «наш поет». Але ситуація боротьби за українську державність, у якій перебувають герої, робить цей світ затхлим болотом, жити яким – значить не мати майбутнього. Таким чином успіх героя обертається на його ганьбу, що стає об'єктом висміювання. Характерним є роз'єднання фабульної і сюжетної розв'язки, адже перевіркою документів новела не завершується, а оповідає ще про реакцію героїв на неї: завзятий Осадчий вже обмірковує нову промову, а Федоренко прагне лише спочити. Таким чином подія перестає бути самодостатньою, увага читача зміщується на характери героїв.

Сюжет цих текстів спирається на подію, традиційну для пригодницьких текстів: «факт, котрий мав місце, хоча не повинен був статися» [183, 226]. І все ж цілком розроблена історія не є метою. Подана крізь призму суб'єктивності фокалізованого героя чи оповідача, вона поступається психології: мотиви дій героїв і психологічні зрушення стають основними об'єктами уваги.

Частіше міфологічний спосіб побудови оповіді присутній як допоміжний, поєднуючись із гносеологічним та ідеологічним. Це особливо відчутно у творчості Г. Косинки, новелах «Мати», «Політика», «Змовини», структура яких оманливо спирається на гегелівську (доцільну) подію, але насправді головною стає трансформація. Ю. Лотман [183, 224] визначає подію

як перетин забороненої межі, тоді як рух героя у відведеному йому просторі не становить подію, тому сюжет може бути завжди згорнуто до головного епізоду – перетину основної топологічної межі семантичної структури. Відповідно, обов'язковими елементами кожного сюжету є: 1) певне семантичне поле, поділене на дві взаємодоповнюючі підмножини; 2) межа між цими підмножинами, яка у звичайних умовах непроникна, однак у конкретному випадку виявляється проникною для героя дії; 3) герой дії. У новелі «Мати» герой вирушає з усталеного світу рідної хати у зворохоблений війною заради того, щоб привезти лікаря до хворої матері. Це класична схема пригодницької прози, закорінена ще в поетику чарівної казки, яку Стефанія Андрусів окреслює таким чином: «Вихідна точка сюжетного руху в типовому пригодницькому романі – завдання для героя, заключна – його виконання. Власне, роман побудований на тому, що відбувається між двома тими точками – сюжетними берегами дії, яка завжди є відступом від нормального ходу життя; герой вступає в зону підвищеного ризику, з якої має вийти у кінці...» [5, 68]. Попри фінальну поразку Андрія Романюка, схема в цілому вгадується, однак небезпечні події (мобілізація, перебування на передовій) стають лише чинниками психологічних змін героя: інтелігент, що стояв осторонь боротьби, вирушивши рятувати життя, у вихорі війни вбиває сам. Зовнішні події стають фоном для суб'єктивних – вчинків. Тому центром фабульної структури стає індивідуальна, одинична подія, що осмислюється як естетично цінна. Андрій вбиває польських вояків, що супроводжували підводу з пораненим графом, заради символічної помсти за те, що йому перешкодили врятувати матір, і за національне поневолення. Однак розправитись над пораненим – не героїчний вчинок, і хоч Андрій до нього готовий, автор утримується від цього – настрашений граф помирає сам.

Гносеологічний тип побудови спирається на трансформацію суб'єктивності та трансформацію знання. Перша є найбільш продуктивною, вона формує найвідоміші твори: «Добрий Бог», «Проблема хліба», «Син», «Військовий літун», «Третя революція», «Смерть», «Мати». Скажімо, ефект

новели «Добрий бог» не в розголосі «незручних» подробиць життя Віктора Хобровського, а в демонстрації його ставлення до них. Події мають таку незначну вагу, що оповідач дозволяє лишати їх у невисловленому, спираючись лише на реакцію героя: «Одначе яка нахаба отой Юрко! Як не пручався він, але той затяг його на вечорниці і... Ну, звісно що... Але хіба він, Віктор, винний в тому? То ж Юрко, ота нахаба!» [248, 33]. Таким чином, не зрада Віктора, а його безвідповідальність стає головним повідомленням. Подібно раніше було зображено перший досвід стосунків Віктора з Кусею: «Ну, що ж! Бог простить. А як же я після того молився! Та й вийшло все проти моєї волі. Хіба в той вечір я йшов до Кусі з яким-небудь наміром? ... Це вона, вона всьому винна. Та й не вона, а просто жіноче бажання показатись напівубраною... Я як побачив її, затремтів одразу. Верхня губа почала сіпатись. Вона помітила, та пізно. А далі все пішло як по мазаному, ніби так і мусило бути» [248, 29].

Зв'язки між подіями, які переживає головний герой, дуже слабкі: аборт, зроблений Кусею, лише в уяві Віктора спричинився до його поїздки на село, але ним не можна пояснити його зраду, що не є причиною розриву і Кусиної невірності. Лише остання викликає у Віктора бажання накласти на себе руки, але відмова здійснити цей намір мотивується не так появою Юрка, як внутрішніми суперечками героя.

Увагу не до самої події, а до її сприйняття демонструють і ті твори, де події ув'язуються у причинно-наслідкові ланцюжки (напр., «Гайдамака»): відступ Олеся з гайдамаками – полон – знущання й приниження – збереження життя. Тільки внутрішній світ Олеся (його прагнення реалізувати бажання власної значущості) пояснюють, чому він приєднався до війська, чому не використовує жодної нагоди врятувати життя, а коли йому його дарують, відчувається ображеним і приниженим.

Гносеологічний тип побудови сюжету формує і більші жанрові форми: скажімо, повість «Смерть», послідовність подій у якій не має причинно-наслідкових зв'язків. Прикметним є епізод: Горобенку таємно показують

неприємну характеристику, але вона не спонукає його діяти, подібно до героїв пригодницьких творів. Ця характеристика стає лише нагадуванням і докором героєві у його внутрішніх суперечках. Епізоди повісті демонструють поступове відмирання «часток» душі героя: гімназиста Костика (реквізування мікроскопа), закоханого юнака (епізод з Параскою), патріота (заборона позапартійного видання та зустріч із Батюком), допоки не помирає гуманність (розстріл селян). Ця повільна смерть протиставляється миттєвій, якою вмирають заручники. Назва твору спонукає читача до гносеологічних пошуків відповіді на питання «Що є смерть?».

Трансформація суб'єктивізації може поєднуватися з трансформацією знання, як це відбувається, скажімо, в творах «Циркуль» чи «Син». У першій різний обсяг знань про ситуацію формує напругу й сюжет твору. Однак, якщо за домінування міфологічної оповіді трансформація втілюється у формулу «незнання → знання» (тобто напруга з'являється за відкриття чогось потаємного), то у новелі Г. Косинки напруга виникає з зіставлення знання й незнання (знання 1 і знання 2), яке лишається незмінним, а посилюється трансформацією суб'єктивізації: герой спершу користується непорозумінням, але, отримавши бажане, осуджує свій вчинок.

Ці твори мають вищий фабулярний розвиток – перехід від однієї ситуації до іншої, при цьому кожна з них характеризується протиріччям інтересів між персонажами. Скажімо, «Циркуль» складають три ситуації: 1) голодний вчитель Короп не має співчуття у селян; 2) він демонструє циркуль і, ввівши їх в оману, отримує необхідну їжу; 3) він соромиться свого вчинку й викидає циркуль. Як бачимо, подія стає доцільною: Короп свідомо користується непорозумінням, а сільська родина намагається використати «землеміра» у своїй боротьбі за наділ.

У «Повісті без назви», романах «Невеличка драма», «Борг», «Недуга» трансформація знання поставатиме у класичному вигляді інтриги (таємним дарувальником квітів виявляється начальник, а початок роману Б. Антоненка-Давидовича обіцяє розкриття принаймні трьох таємниць). Однак вага їх у

твори значно нижча, а, скажімо, в «Недузі» тяжіє до нуля (Орловець дуже швидко згадує своє знайомство з Іриною, а не губиться в здогадах упродовж роману, підтримуючи інтригу).

Отже, гносеологічний тип оповіді зсуває увагу читача з подій на внутрішній світ людини, її індивідуальне бачення тих чи інших ситуацій та цінностей, ініціюючи таким чином вдумливе читання. Цей тип організації подій у тексті робить їх вторинними проти ставлення до них, загострюючи таким чином суб'єктивність картини світу і спонукаючи до пошуків сенсу.

Ідеологічний тип побудови передбачає варіації тієї самої ситуації чи подання паралельних прикладів застосування одного й того самого правила. Це відразу викликає в пам'яті спосіб побудови романів В. Підмогильного, однак такий тип організації можна побачити і серед ранніх творів. Наприклад, новела «В епідемічному бараці» є серією ситуацій, що варіюють тему перетину символічної межі між життям і смертю. У новелі велика кількість дійових осіб: лікар, «фершал», Явтух, Одарка Калинівна, Пріся, Ганнуся, Антось, начальник станції, вчитель, дядько Микита, покоївки, гімназисти, рибалки, ліхтарникова дочка, дід Якимець, хворі. При цьому лише деякі з них взаємодіють між собою за сюжетом та й увага автора прикута до чогось поза взаємодією героїв. Скажімо, у тексті присутня історія стосунків сестри Прісі та начальника станції, що цілком могла б стати основою твору міфологічної побудови: до молодшої медичної сестри Прісі залицяються начальник станції, вчитель, гімназисти та учень хімічного технікуму, вона обирає начальника станції (в якого закохана ліхтарникова дочка) і цим обурює інших кавалерів, один з яких навіть прагне скандалу. Однак за якийсь час Пріся просить сестру Ганнуся допомогти їй звільнитися від коханця, стосунки розриваються. Досить лише трошки доопрацювати – «звести» Прісю із ліхтарниковою дочкою, а потім останню з Ганнусею, або ж Ганнуся з начальником станції чи вчителем, що так і не помстився, і напружена мелодрама була б довершена. Але ні, письменник принципово не йде цим шляхом, звільняючи рішення героїні від впливу чийось підступів. Її рішення визріває в ній самій, як

бажання опанувати «чари ночі», власну ірраціональність, а сестра Ганнуся стає не стимулом, а прикладом. Таким чином події цієї історії мають дуже слабку доцільність і перебувають у низу шкали сюжетності (за винятком розриву стосунків Прісі та начальника станції).

Та все ж зміст новели не дорівнює змістові цієї історії, адже у тексті присутні історія стосунків сестри Одарки Калинівни з Богом, «фершал», що намагається вирватися з бараку на риболовлю, лікар, який не бере за свою роботу ні грошей, ні продуктів, та всі інші. Їхні дії також позбавлені бажання впливати на інших персонажів, а намагання Одарки Калинівни повернути оточення до віри ненаполегливі та й не викликають спротиву. Таким чином зміст новели опиняється поза ланцюгом подій і полягає в темі, на яку вказує назва. Якщо згадати думку Ю. Лотмана про сюжет як семантичне поле з двох підмножин, то такими у новелі є життя і смерть, яку втілює епідемічний барак. Темою твору стає приреченість, яку поширює смерть на тих, хто наближається до неї надто близько. Образи лікаря, сестри Ганнусі та її сина позбавлені життєвої енергії, власне бажання жити. Відмова лікаря від «подяк» селян не мотивується високою мораллю, а у контексті новели стає знаком його ігнорування повноти фізичного життя; виховання Ганнусі веде до емоційної смерті дитини. Тому подією у творі стає не скандальна помилка Петра Горобця, з якої починається твір, а рух героїв між означеними підмножинами: так, розрив Прісі з начальником станції має таку саму вагу в новелі, як і втечі фельдшера чи виховання Антося. Мусимо також зазначити, що доцільність, на яку вказував Георг Вільгельм Фрідріх Гегель [63, 470], визначаючи подію, стосується передусім внутрішнього світу героїв, натомість зовнішній світ майже позбавлений боротьби і протистоянь.

Спостережений М. Тарнавським прийом паралелізму, притаманний В. Підмогильному від першої збірки, також є прийомом ідеологічної побудови. Власне, дослідник вважає: «Послідовність подібних інцидентів, що, нагромаджуючись, підсилюють один одного, – це, фактично, основний спосіб

побудови фабули у Підмогильного» [294, 49], що підтверджує вплив ідеологічного принципу на побудову багатьох творів письменника.

Цей принцип найактивніше виявляється у великих жанрах: романах В. Підмогильного та Є. Плужника. Скажімо, роман Марти й Славенка не має самодостатнього розвитку, а існує як зустріч раціонального та ірраціонального. Тож психологія героїв цілком залежить від визначеної домінанти, а впливи інших осіб на перебіг подій суттєво ослаблено. Натомість усі другорядні персонажі мають подвійну роль: фабульну (Льова знайомить зі Славенком, Дмитро приносить звістку про зраду, Безпалько звільняє Марту з роботи, Давид Семенович спричиняється до втрати квартири, Ірен одружується зі Славенком) та ідеологічну, слугуючи контрастом для головних героїв. Ще наочніше це демонструють епізодичні персонажі: для батька Ірен автор обирає фах науковця, щоб відтінити Славенка, та й початковий епізод одруження Ліни був потрібен лише для того, щоб вияскравити погляди Марти на шлюб.

Ідеологічний спосіб побудови потребує від читача інтелектуальної роботи: сенс повідомлення не в описаних подіях, а у закономірності, які їх пов'язують. Щоб виявити її, необхідно вдатися до абстрагування. Тож ідеологічний тип апелює до інтелектуального сприйняття, обмежуючи емоційне.

Однак у творчій практиці ланчан існують твори, що засвідчують спроби відмовитися від фабульності взагалі. Прикладом може бути мисливська поема Б. Антоненка-Давидовича «Семен Іванович Пальоха», враховуючи те, що в єдиний твір вона оформилася вже у 1960-х роках, а на початку 1930-х новели виходили у часописах як самостійні твори. Це свідчить, що безфабульність не була випадком, а апробувалася як нова художня якість.

Проблема безфабульності як особливої наративної пропозиції лишається малодослідженим питанням. На початку 1920-х років російські формалісти виявили два принципи побудови безфабульних творів: Борис Томашевський вважав таким хронологічний [311, 119], а Віктор Жирмунський – естетичний

(коли розвиток подій заміщено розвитком композиційно-стильових прийомів) [102, 104 – 105]. У першому випадку йдеться про дескриптивну прозу, а в другому – про орнаментальну.

Аналізуючи новели другої половини ХХ ст., Василь Фащенко пояснював безфабульність як «розгортання сюжету, де немає зіткнень персонажів заради досягнення певної мети, де дія внутрішня, психологічна, де сюжет будується швидше за законами лірики, ніж епосу» [321, 174 – 175]. Сучасна дослідниця Вікторія Сірук, спираючись на розробки Олександра Реформатського, пропонує універсальну методику аналізу безфабульних текстів:

1. Формальний аналіз: усунення ненаративних фрагментів, виявлення подієвої послідовності.
2. Аналіз знань: систематизація функцій ненаративних фрагментів.
3. З'ясування розповідної інстанції.
4. З'ясування функцій мінімальних розповідних одиниць [273, 276 – 277].

Аналіз мисливської поеми передбачає не лише з'ясування співвідносності ваги наративних і дискурсивних частин, але й увагу до паратекстуальності, бо у назву винесено ім'я героя, що принаймні у двох творах перебуває на маргінесі оповіді; а також визначення принципу об'єднання п'ятих новел, не пов'язаних ані спільною дією, ані єдиним мисленнєвим постулатом. І навіть обмежитися заувагою спільної теми не випадає, адже у творчості Б. Антоненка-Давидовича є ще один епізод полювання у Сваром'ї, однак його інкорпоровано до іншого твору («Що живе й по смерті»).

Рання творчість Б. Антоненка-Давидовича позначена впливом орнаментальної манери, яку письменник переборов у середині 1920-х років. Тому подолання фабульності її засобами було неприйнятним. Мисливська поема є зразком хронологічного типу безсюжетної прози. Цей принцип порушується лише в новелі «Болшівські сни», решта ж послідовно оповідають



про підготовку до полювання, приїзд, полювання, відїзд. Усі ці події перебувають внизу умовної шкали сюжетності, навіть полювання, що потенційно передбачає численні неймовірні пригоди, дивовижні випадки, які неодноразово ставали основою фабул художніх творів («Кулик» Євгена Гребінки, «Драма на полюванні» Антона Чехова, «Оповідання добродія Степчука» Миколи Хвильового та ін.). Розглянемо, до прикладу, першу частину поеми «Окрилені обрії», подієвий кістяк якої складають: очікування і збори на полювання, поїздка пароплавом, прихід до хати Пальохи й вечеря, полювання на Козлисі, під час якого Вадим жорстоко добиває підранків, оповідач лякає бекаса, качур нехтує небезпекою заради подруги, а Гордій не вціляє в крижня, далі сніданок і полювання на Морховій, де вцілено бекаса й крижня, зірвано напад шуліки на чайок; поворот до Пальошиної хати, історія його сина, очікування пароплава й огляд кладовища. Передусім, впадає в око відсутність спільної дії, її розгортання. Названі події практично не провокують зміну ситуації: дика жорстокість, з якою Вадим добиває підранків, не впливає на ставлення до нього друзів; безстрашний качур, що нехтує небезпекою заради своєї подруги, не відвертає оповідача від полювання тощо. Події позбавлені доцільності: перегляд героєм газет ніяк не вплине на подальшу подорож, запізнення пароплава – на полювання, подарунки – на гостинність. Також основні події розповіді позбавлені такої якості, як порушення усталеності: за час полювання траплялися випадки небуденні й неочікувані читачем, що були гідні стати основою фабули, але уваги їм було приділено менше, ніж цілком буденній подорожі пароплавом. Для порівняння: те, що у М. Хвильового втілилося у одне з оповідань добродія Степчука, у Б. Антоненка-Давидовича здобулося на єдине речення: «З мисливського досвіду я знаю випадки, коли встають мертві й, глузуючи з тебе, спокійно відлітають у життєву безвість» [18, 649]. Тобто жодна з зображених подій не наділена автором особливим сенсом і значеннєвістю, і це підтверджує, що наративний рівень твору не є основним, його смислопороджувальні можливості редуковані. На це опосередковано вказує і

присутність у тексті вставних розповідей, що ніяк не впливають на розвиток дії. Особливо явно це постає у новелі «Болшовські сни»: курйозна історія невдалого полювання по суті є лише приводом для переказування кримінальних історій. Однак і вони не є самодостатні: як свідчить назва, оповідача більше цікавив ефект, які вони справили на його психіку, просочившись у сни. Таким чином слабкі зв'язки фабули не забезпечують єдності твору (у двох перших частинах кожен епізод виокремлено навіть власною назвою). В. Сірук вважає, що у безфабульних текстах «зв'язність полягає у корелятивних зв'язках між динамічними і статичними розповідними одиницями. Інакше кажучи, наративні фрагменти охоплюють мінімум буття (наративні дії) і розкриваються через так звані ненаративні фрагменти – описи, коментарі, аргументи тощо, присутні у тексті» [273, 276].

У тексті мисливської поеми справді посилюють вагу ненаративні елементи: описи та роздуми. У фабульних творах такі елементи готували читача до сприйняття нового героя, місця дії, вводили чи підсумовували проблеми. Частково зберігаючи цей принцип (напр., опис хати Пальохи, його самого), автор суттєво посилює присутність цих елементів упродовж усього тексту. Особливу вагу в тексті мають пейзажі, які втрачають декоративність. Замість бути готовим тлом дії, пейзаж перетворюється на засіб вираження експресії, «місцем нотування та евокування вражень» [152, 30]: «Фосфоричне світло залило виднокруг, і в його солодкій млості потонули стріхи, дерева й городи. І вид місяця – закам'яніле обличчя мерця, одгонить не смертю, а буйною потенцією життя, що причаїлось у кожному кутку, і в мертвому, блідому місячному освітленні вся земля, тварина й людина видаються прекрасними» [18, 644]. У зв'язку з цим картини природи втрачають здатність характеризувати різних персонажів, бути паралелями їхніх емоційних переживань, пейзажі стають екраном душевного стану персонажа. При цьому природа, її зміни суттєво впливають на перебіг емоцій. Зосереджуючись на власних враженнях, наратор відмовляється передавати цілісну картину природи, пейзаж стає місцем зустрічі внутрішнього й

зовнішнього світів. Зустріч з природою стає місцем відкриття себе як частини природи і її опонента.

Описовість пронизує увесь текст: власне, й виклад ведеться у традиційній формі опису: теперішньому (замість минулого) часі. Крім того, виклад дуже деталізується, розгортаючи спектр емоційних нюансів: «Поки ми скидаємо на лаву свою амуніцію й припаси, в душі Семена Івановича точиться боротьба. Він розуміє, що його спокій зламано, треба вставати, й разом із тим йому страшенно не хочеться цього робити. Він кречче, підводить голову й спирається на лікоть. У такій задумливій позі він лежить якийсь час, ніби розв'язує якусь складну проблему. Потім сідає на полу й повагом застромлює пальці в сколошкану стріху нечесаного волосся і так само повільно шкребе там довгими нігтями» [18, 637] (замість короткого «він знехотя встав»). Ці якості викладу у поєднанні зі слабким подієвим рядом перетворюють текст на розгорнутий динамічний опис полювання.

Описи готують читача сприймати лірично-медитативні фрагменти. Наскрізним мотивом поеми є плин часу, що увиразнює й епілог із заголовком «Панта реа» (Все минає). Однак елегійність його не новий мотив, бо ж присутній вже від перших абзаців твору: «Чи то березень зненацька нагадав мені, що за літами, за весняними водами мчать у неповоротну далечінь десь і мої роки, чи то мені стало шкода моїх весен, чи ще щось» [18, 627]. Упродовж твору мотив плинності часу набуває різних емоційних відтінків: від елегійності до бадьорого сприйняття життєвих змін і прагнення наздогнати, надолужити згаяне. І якщо у більшості новел час є бічним мотивом, то у другій частині поеми «Вмирають Свароги» таким стає полювання. Початкові епізоди новели дублюють події «Окрилених обріїв»: збори (щоправда, з новим учасником гурту), поїздка пароплавом і приїзд до Пальохи. Однак у Сваромі з'ясовуються неповоротні зміни: Дніпро вийшов з берегів, затопивши півсела. Все те, що здавалося авторові непохитним, незважаючи на жодні світові зміни («Над землею летять літа, на землі відбуваються величезні соціальні зрушення. Дніпро міняє своє річище й підгризає Козачу гору, а

чорнобривців Дуня не забула посадити й цього року, і Семенова повітка, як і п'ять, як і десять років тому, чекає якоїсь незмірно малої випадковості, щоб звалитись і впасти» [18, 636]), зникло без сліду: «Невже таки справді завалилася древня, підперта збоку двома кілками, блаженка Пальошина повітка? Так, і її поніс на низ разом з Козачою горою Дніпро. Вже не садитиме цього року Семенова Дуня своїх чорнобривців і віниччя: берег підступив до самої хати» [18, 673]. І в родині Семена Пальохи також відбулися зміни – його дружина й син записалися до колгоспу. Незмінним лишається тільки сам господар. Головний мотив увиразнено й назвою: «Вмирають Свароги», що символізує відхід традицій родинних господарств і патріархальності. У решті новел мотив часу також так чи інакше присутній: у роздумах головного героя, додатковій часовій перспективі та ретроспекції, у наскрізному образі Дніпра.

Ненаративні фрагменти перебирають на себе смислопороджувальну функцію, адже без них новела «Вмирають Свароги» або курйозний випадок, коли мисливці замість полювання беруться окопувати ниви, або ж агітка. І лише у контексті численних описів природи порятунком колгоспу стає часткою «цільного потоку весняних бурунів життя». А в новелі «Окрилені обрії» взаємодія опису з роздумом забезпечує розвиток внутрішньої дії: безодня блакиті приголомшує героя безповоротністю плину часу, неповоротності життя і цей фрагмент є найнапруженішим в усій новелі, заміщуючи подієву кульмінацію. Тож суб'єктивне бачення світу оповідачем у тексті є важливішим за сам світ. Слід визнати рацію Галини Лобанової, що, досліджуючи статус опису в літературі XIX – XX ст., виявляє оповідні структури з домінуючим описом, коли він «успішно виконує ті завдання, які традиційно належать сфері сюжету» [181, 7], бо «смысл подій може бути зрозумілим лише у співвіднесенні з ними, а розвиток дії, по суті, визначено моделлю світу, що розкривається в описах» [181, 10].

Єдина частина, де подієвий ряд є важливим, – «Чиря», в основу її фабули покладено цікавий випадок, про який розповідається в минулому часі. Як свідчить нарис «З рушницею за місто», опублікований автором під

псевдонімом Б. Вірний [46], ця частина постала з розповіді знайомого («Або ще другий мисливець колишній казав мені...»), який, забивши качку, що мала каченят, покинув полювати. Однак письменник змінює ідею твору і, хоч в інших частинах легко передавав слово оповідачам другого ступеню, цю оповідає від першої особи. Попри те, що ця частина явно відмінна від інших, вона досить органічна у структурі поеми. Обрана подія передає читачеві думку про те, що свобода є природною сутністю життя, це додає нову грань до міркувань оповідача. Формально зв'язок із рештою текстів забезпечують прикінцеві роздуми наратора, що ставлять епізод з чирям у контекст вічності й зоряних світів. Характерно, що, друкуючи цей текст як самостійний твір, автор усунув з нього не лише згадки про друзів, Пальоху та його родину, але й останній філософський абзац.

Описані особливості мисливської поеми виявляють своєрідну наративну ситуацію різноспрямованості сюжету й фабули. У цьому разі питання про принципи інкорпорування новел у єдиний твір не виглядає ясним. Воно ускладнюється і зважаючи на те, що поема має назву «Семен Іванович Пальоха», висуваючи в центр уваги яскравий характер другорядного персонажа (принаймні у двох новелах він з'являється в епізоді). Пальоха не впливає на розвиток подій, автор не фокалізує його, тож емоції і світовідчуття мисливця важко назвати естетично вагомими. Його образ додає тексту додаткової гумористичної барви, він стає своєрідним психологічним антиподом наратора, який транслює власне бачення цього чудернацького характеру; і технічно герой є зв'язуючим мотивом.

Компонування твору відбувається у циклічний спосіб, що зберігає високу самостійність новел у тексті, і, на відміну від романного (В. Фашенко) способу, не порушує їхню цілісність ні перенесенням розв'язки до іншої частини, ні сплутуванням мотивів. Якщо пригадати, що мисливська поема постала з доти самостійних творів, видається слушним пояснення Зої Карцевої, що циклічність – «усвідомлена автором особлива художня можливість, нова якість його прози (поезії)» [119, 7]. Але автор свідомо

називає свої твори не циклом, а поемою, наголошуючи на єдності передусім емоційного поля творів, їх ліро-епічну сутність. Віссю, навколо якої організовано текст поеми, варто вважати головного героя, який пропонує увазі читача свій погляд на життя і світ, частиною якого є унікум Семен Пальоха.

Апробування художніх можливостей безфабульності можна бачити і в творчості В. Підмогильного. Мова йде не лише про цикл нарисів «Повстанці», але й про одну з найвідоміших новел – «Проблема хліба». Поєднання подій у ній підкреслено хронологічне – текст твору подано у формі щоденника наратора, від якого автор відмежовується в епіграфі. Кожен з численних епізодів (зустріч з повією, рішення спекулювати, крадіжка грошей, збитки, вбивство, спів на потязі, зустріч із спекулянткою, візит до неї, рішення стати утриманцем) міг би стати подією фабули, ціннісно осмисленим фрагментом буття. В іншому порядку ці епізоди – традиційна для реалізму історія морального падіння: від бажання легкого хліба до утриманства, потім крадіжки й убивства. Однак автор зумисне розмонтовує відому схему, пропонуючи читачеві думки свого персонажа, які стають його головним вчинком. Адже, як писав М. Бахтін, «кожна думка моя з її змістом є мій індивідуально-відповідальний вчинок, один з вчинків, які складають усе моє єдине життя..., [яке] можна розглянути як певний складний вчинок: я чиню усім своїм життям, кожен окремий акт і переживання є моментом мого життя-вчинку» [30, 83]. Тому фіналом твору стає не певна закономірна подія, а прийом зупинки часу, як називає його Б. Успенський [318, 234].

Існує тенденція аналізувати подію і фабулу твору у контексті великих груп текстів. Скажімо, прикметною є робота Джона Кавелті, який говорив про формульну літературу («Пригода, таємниця й любовна історія: формульні оповіді як мистецтво й популярна культура» [378]), що розважає читача, відволікає його від дійсності та використовує три прийоми: напруження, ідентифікації та створення уявного світу. Формульна література полегшує читачеві сприйняття твору, апелюючи до попереднього читацького досвіду і

пропонує задоволення від втечі в очікуваний світ вимислу<sup>24</sup>. Можна пригадати дослідження Абрама Вуліса («В мире приключений. Поэтика жанра»), де він протиставляв літературу сюжетів літературі характерів, вважаючи дійсність першої ігровою, а другої – міметичною [55]. Нині літературознавці все частіше вживають поняття метажанр (Тетяна Бовсунівська, Тетяна Гребенюк) – «структурно-семіотичний інваріант побудови літературних творів, об'єднаних спільним предметом художнього зображення й однаковими закономірностями розвитку дії, яка розгортається за схемою, більш-менш жорстко регламентованою закономірностями літературної традиції» [77, 39 – 40]. Т. Гребенюк протиставляє за шкалою алетики пригодницьку прозу та суб'єктну. Зазначивши сильну позицію подій у пригодницькій прозі, вона наголошує, що подія суб'єктної не обов'язково є неповноцінною, головна відмінність полягає у зміщенні акценту з самих подій на пояснення їх психологічної мотивації. При цьому сама подія цілком відповідає позатекстовій реальності (є можливою або закономірною). Творчі пошуки ланчан перебували у колі тяжіння суб'єктної прози, у межах якої Т. Гребенюк виокремлює три основні вияви: фабулятивний («оповідь життєвої історії, яка стимулює читача до ідентифікації з розповідачем або персонажем, провокує на роздуми, викликає емоційну емпатію до героїв» [77, 121]), феноменологічний («створення безоцінної картини буття, осягнення внутрішньої суті суб'єктів, предметів і процесів, що її складають» [77, 121]), метажанр індивідуального досвіду («оповідь про набуття суб'єктом життєвого досвіду, пізнання ним світу в конкретних діях, вчинках і ситуаціях» [77, 121]). Слід зазначити, що назва «фабулятивний» не видається надто вдалою, адже передбачає монополізацію цим метажанром фабули (у будь-якому обсязі поняття), що, очевидно, не так. У своєму дослідженні Т. Гребенюк доводить своєрідність події в кожному з цих метажанрів та їхніх

<sup>24</sup> Принагідно можна нагадати твердження В. Підмогильного про зв'язок «фабульності» й «сюжетності» з розвагою читача: адже в умовах, коли читач «повинен бути глибокий і розумний, бо він соціалістичний громадянин, член Профспілки, 'МОДР□у', 'Авіохему', має кілька на тиждень загальних зборів з доповідями про становище, працює в трьох гуртках, українізується і мусить відрізнити У-Пей-Фу від Чжан-Дзо-Ліна» [249, VIII), він попри все прагне спочити в літературі.

підвидів. Оглянутий вище матеріал дозволяє припускати, що серед чинників формування метажанру є не лише подія, але й спосіб побудови оповіді. Принаймні, можна говорити про сильнішу позицію того чи іншого способу у певному метажанрі, зумовлену функціональною доцільністю.

У межах фабулятивного метажанру Т.Гребенюк розрізняє концептуальний та емотивний субметажанр: перший апелює до розуму читача, демонструючи певні ідеї та переконання, а другий звертається до емоцій. У концептуальному субметажанрі подія розкриває характер і часто відбувається у внутрішньому світі персонажа, стаючи етапом його психологічного розвитку. Тож домінуючим способом побудови оповіді буде міфологічний, хоча гносеологічний також матиме певну вагу. Скажімо, у вцілілих частинах роману «Січ-мати» маємо історію національного самоусвідомлення на тлі ворохобних часів визвольних змагань.

В емотивному субметажанрі частотна надзвичайна зовнішня подія, викликана переживаннями персонажа або відбита у них. У цьому разі домінуватиме гносеологічний спосіб у поєднанні з міфологічним, вага якого хоч і слабша проти гносеологічного, та все ж суттєва («Політика»).

Характеризуючи феноменологічний метажанр, Т.Гребенюк говорить про перевагу дескриптивних фрагментів над наративними, що зумовлює редукування подієвості, перенесення її з предметної площини у площину психологічної дії. Такий опис події відповідає гносеологічному типу оповіді, однак це суперечить твердженню Рити Співак, на яку посилається й Т.Гребенюк, про те, що феноменологічний метажанр відображає світ з погляду його конкретних особливостей, а предметом зображення є явище у різних аспектах його вияву [282, 54]. Такі сутнісні характеристики передбачають домінування ідеологічного способу поєднання подій.

Метажанр набуття індивідуального досвіду передбачає домінування гносеологічного способу оповіді. Однак аналізований матеріал демонструє цікаву тенденцію: оповідь у творах цього метажанру із фокалізованим персонажем справді будується таким чином, натомість у нечисленних текстах



із першоособовим оповідачем оповідь не має фабули, тобто набуття індивідуального досвіду в удавано безпосередньому викладі не підганяється під жодні задані схеми. Це опосередковано демонструє прагнення авторів обмежити власну суб'єктивність.

### 3.3. Жанрові параметри

Описані особливості нарації виводять на питання жанрових параметрів неореалізму. У сучасній генології вже не потребує доведення думка, що кожен літературний напрям формує свою жанрову систему, у якій жанри можуть зазнавати певних змін (що не зачіпають ядро формо-змістової єдності), а також виникати їхні нові різновиди. У межах цього дослідження слід нагадати про зміни стилю, що були означені в першому розділі, адже вони позначилися і на жанровій системі: письменники відмовляються від шкіців, образків, етюдів, загалом творів із слабкою структурою, на користь жанрів із так званим «твердим закінченням» (Б. Томашевський). Скажімо, Г. Косинка починав свою творчість із замальовок «На буряки», «Мент», «За земельку», які відтворюють ситуацію, однак не дію, здатну її змінити, натомість його останні твори є історіями про парадоксальні дії героїв, що часто круто міняють їхнє життя. Подібні зміни (від замальовок до фабульних творів) спостерігаємо і в Б. Антоненка-Давидовича, і в М. Галич, а у творчості В. Підмогильного замальовки епізодично присутні лише у ранній творчості. Це ще раз доводить залежність жанрової системи від стилю, закономірності якого визначають усі рівні твору.

У другій половині ХХ ст. склалося розуміння жанру як формо-змістової єдності, коли він тлумачиться як художня конструкція, що опредмечує певний тип проблематики, певну естетичну концепцію дійсності. Тому, розглядаючи жанр, дослідники ведуть мову про хронотоп (Михайло Бахтін) і концепцію людини (В'ячеслав Головка, Василь Марко), подію і фабулу (Василь Фащенко). Однак усе це присутньо вже розглядалося вище і тепер йтиметься

лише про втілення його у певному обсязі у визначену форму. І лише тому надалі вестиметься мова більшою мірою про формальні, технічні аспекти жанрів, виявляючи своєрідність реалізації традиційних форм висловлювання.

Отже, почнімо з малої прози, яку в неореалізмі репрезентують оповідання та новела. Розрізнення їх викликає певні незручності, не лише через тогочасну звичку і подальшу традицію називати малу прозу модернізму новелами, але й через те, що навколо обсягу й значення жанру новели і досі тривають дискусії. Не маючи змоги й потреби аналізувати увесь обшир літератури<sup>25</sup>, згрупуємо погляди на новелу у дві парадигми. Представники першої (передусім Василь Фащенко [321] та Іван Денисюк [86]) розуміють її широко, вважаючи, що «новела як ціле – конденсована форма, яка передає один епіцентр думки і настрою, розкриває характер переважно в одному моменті його розвитку» [321, 214]. Таке розуміння схиляє ставити знак рівності між новелістикою та малою прозою, що позначилося на багатьох сучасних дослідженнях (зокрема, й Ольги Калініченко «Новели В. Підмогильного: жанрово-стильова своєрідність» та Ірини Цюпак «Українська новела 20 – 80-х років ХХ століття в контексті сучасних інтерпретацій»), щоправда сама методологія із оригінальною термінологією В. Фащенка практично не застосовувалася. Попри критичні зауваги на адресу формалістів науковець і сам почав з питання композиції новели, найважливішими законами якої визначив «вибір «променя зору», принцип зіставлення – протиставлення – зіткнення образів і підпорядкування частин цілому (фокусу) [321, 22]. Постійні паралелі з іншими епічними формами виявляють переконання науковця, що, на відміну від новели, оповідання може мати дві і більше вершин (а тому не мати фокусу), у ньому можливі змінний, множинний промінь зору та множина конфліктів. Усе ж неоднорідність творів, що підпадають під це розширене визначення, змусила І. Денисюка виокремити новелу акції та новелу настрою. Перша є своєрідним оповіданням про драму, у новелах цього типу особливо різке проявляється момент, в

---

<sup>25</sup> Огляди «новелознавчої» літератури див.: 39, 146, 348, 366.

якому неодмінно щось діється; відбувається різке виділення профілів головних героїв, розмежування їх на «герой» і «антигерой»; тло зведене до кількох штрихів, а вся увага зосереджена на одному вирішальному епізоді. Натомість новели настрою виявляють суб'єктивний світ героя, абсолютизують його правду, тому сюжет у них внутрішній, втілений у пульсацію думок і почуттів, що оформлюються у тези-антитези. Інші персонажі існують лише в рамках свідомості героя.

Обидва автора зачіпають елемент, який став наріжним для представників другої парадигми поглядів, так званий *Wendepunkt* Людвіга Тіка – поворотний пункт у долі героя, однак не вважають його визначальним (у концепції новелістики І. Денисюка він присутній лише у новелах акції). Натомість Ігор Качуровський упізнає і виділяє новелу як окремий літературний жанр з неочікуваною розв'язкою. Його визначення оповідання й новели ґрунтуються на критерії архітектоніки: «Новела – це короткий сюжетний твір (переважно з однострижневим і одновершинним сюжетом), розв'язка якого не витікає логічно з його попереднього змісту, – твір з несподіваною пуантою» [126, 169], тоді оповідання – «короткий сюжетний твір, де вся дія, від експозиції до розв'язки, проходить з неминучою логічною послідовністю» [126, 168]. Тому у його студіях генерики новела й оповідання потрапляють до різних груп епосу.

Такі різні висновки про теорію новели зумовлені не лише різними умовами досліджень, різним підходом до аналізу жанру (увага до жанрового змісту / увага до форми), але й матеріалом: В. Фащенко та І. Денисюк працювали із прозою модернізму (як би вони її не називали), а І. Качуровський аналізував західноєвропейську новелістику, починаючи від Середньовіччя. Можливо, на перший погляд, висновки В. Фащенко та І. Денисюка є прийнятнішими, бо ж оперують сучаснішим матеріалом. Однак лише друге розуміння новели дозволяє називати її канонічним жанром, як це вже закріпилося в генології, а спостереження творів «з несподіванкою»

упродовж усього ХХ століття і нині дозволяє визнати їхню особливу природу, відмінну від інших малих епічних форм.

Отже, осердям теорії новели І. Качуровський вважає «соколину теорію» Пауля Гайзе (базовану на дев'ятій новелі п'ятого дня в «Декамероні» Бокаччо) – вимогу різького драматичного повороту подій, що докорінно змінює їхній плин, непередбаченого героєм і читачем, але можливого (передбаченого текстом твору): герой Бокаччо не міг знати бажання вдови отримати сокола у подарунок для хворого сина, але він зготував печеню з птаха не через екстравагантність, а через бідність і бажання догодити коханій жінці (тобто його вчинок було підготовлено). Таку можливість забезпечує званий І. Качуровським «засіб куріпки» (через новелу «Знехтуваний чаклун» Хуана Мануеля) – «впровадження до розповіді якогось дрібного, часом – малопомітного деталю, на якому фактично тримається сюжет, бо ж саме цей деталь дає авторові нагоду несподіваного, здавалось би, звороту, з тим щоб він, цей зворот, був якось виправданий, заздалегідь передбачений автором, а не виник за принципом «деус екс макіна» [126, 158]. Що цей принцип працює не лише у ХІХ столітті (а П. Гайзе вивів його у виданні новел 1871 року), можна довести такими блискучими творами, як «№2002» Аркадія Любченка, «Цибуляне весілля» самого І. Качуровського. Слід зазначити, що *Wendepunkt* може як збігатися з розв'язкою (у новелі А. Любченка), так і не збігатися (у творі І. Качуровського). Григорій Майфет, реферуючи думки Майкла Джозефа [190, 41], вказує, що перший спосіб найкращий, тоді як невдалий додаток може зіпсувати ефект, однак часом сюжет потребує роз'яснення (як у новелі таємниць), або ж прикінцева «конклюдія» додає твору останній штрих. Попри авторитетні думки, видається, що ця «конклюдія» є вершиною довершеності новелістичної структури, адже таке тверде закінчення висвітлює описані події у новій площині, створюючи додаткову перспективу.

Інші якості новели у теорії І. Качуровського впливають з описаного: новела мусить мати чітко накреслений сюжет, бо ж це загострить відчуття несподіваності розв'язки; а також новела частіше постає на певному

життєвому підґрунті, бо ж найцікавіші повороти робить саме життя. При цьому слід також зазначити, що критерій обсягу для І. Качуровського не є визначальним: серед названих ним зразків жанру – тексти, які не можна назвати короткими, однак важливим лишається однолінійність та одновершинність сюжету, які порушуються тільки в ускладнених формах (як, наприклад, у пізнішому творі «Образ» Б. Антоненка-Давидовича, де існує рамка та дві вкладені новели, друга з яких має зв'язок із рамкою та визначає новелістичний поворот у ній).

Щоб виявити суттєві характеристики жанрової системи неореалізму, обмежимо термін «новела» тим обсягом, на якому наполягає І. Качуровський. Отже, почати варто з класика новелістики Г. Косинки, який очевидно змінив свої уподобання із замальовок та етюдів на новели: зразковими є твори «Мати», «Політика», «Змовини», «Серце». Новела «Політика» має класичну структуру, де всі образи і мотиви, справді, зібрані ніби в фокусі (В. Фащенко), а головна переломна подія зміщена в кінець твору. Оскільки факт забиття голови комнезаму «куркулями» мав ідеологічну вагу, радянські дослідники (після реабілітації автора) зверталися до твору особливо охоче. При цьому часте наголошення злісності «куркулів» і героїчної жертвності Швачки («Мусій обіцяв не вступати в суперечку з ріднею дружини. Та коли куркульня почала називати більшовицьку політику «адійотизмом», згадувати сина, якого «комуна за Петлюру вбила», лаяти студентів, що співають («ревуть, як бугаї») «Інтернаціонал», кричати про «собственность» – комуніст не стримався: ображали найдорожче для нього» [321, 126]) по суті змінили зміст твору: убивство у цих інтерпретаціях виглядає як цілком логічний наслідок класової ненависті і сутності ворога. Тому варто трохи оприаявити структуру тексту. Початкові мотиви твору готували читача до зовсім іншого: на Свят-вечір збирається рід після трирічної перерви – сам приїзд на свято означав бажання замиритися, покращити стосунки, крім того, все це відбувається перед Різдвом, коли, за релігійними нормами, вимоги до поведінки людини особливо високі. Не налаштовані на сварку й «куркулі»: теща усіляко

припрошує зятя, залагоджує дрібні суперечки; племінниця, прагнучи вдатися до Мусієвої допомоги, запобігає перед ним, а головний радянський «антигерой» Кушнір жартує та припрошує випити, усі запрошені разом намагаються підтримати атмосферу («Її [Кушніриху – С.Ж.] заспокоювали гості, син суворо нагримав, і все, здавалося, знову було по-старому» [155, 198]). А тому страшна подія, що небавом стається, є таки несподіваною. Та все ж текст містить й іншу лінію мотивів, менш акцентовану, яка й забезпечує вмотивованість такого розвитку подій поза комуністичною ідеологією (маю на увазі те, що подія виглядає вмотивованою тоді, коли представляє не дикий, безглуздий випадок, а певне узагальнення, осмислення чи переживання якого є цінним для певного сегменту читацтва). Ці мотиви оприявив Олег Поляруш у статті «Об'єктивно-драматичний дискурс новели Григорія Косинки «Політика» [256]. Аналізуючи образ Швачки, дослідник звертає увагу на Мусієве рішення їхати «на злість», його готовність до сутички з ріднею (нагадування про участь у бойових діях та медаль за стрільбу), пістолет, який Мусій бере з собою «гостювати», далі лють, з якою він періщить коней, і, врешті, його сп'яніння. Осмислюючи ці мотиви, О. Поляруш оновлює інтерпретацію Швачки: «Перед нами постає вчорашній незаможник, якому несподівана кар'єра, прагнення помсти затуманили голову» [256, 183]. А в світлі теорії новели ці мотиви виглядають як «засіб куріпки».

Інші названі твори також мають подібну структуру: кожен епізод почергово наближає героя до несподіваного для нього повороту (відмова Мелашки, постріл Трохименка) з тою лише відмінністю, що «Змовини» мають розгорнуту розв'язку, а сон Рудика (прокидання з якого також є поворотом) має роль твердого закінчення. Ця структурна особливість у поєднанні з розгорнутою оповіддю зміщує вагу твору до оповідання.

Існує переконання, що новела та роман – жанри антагоністичні, оскільки новела є доцентровою (нехай центр і зміщено), а роман собі цього дозволити не може. Можливо, цим можна пояснити меншу кількість новел у творчості «романістів» «Ланки». Скажімо, у В. Підмогильного новелами є «Комуніст»,

«Історія пані Івги», «З життя будинку». Остання має класичну структуру: заради облаштування їдальні голова ЖК хоче виселити стару німичну жебрачку, у минулому дочку сенатора, з чим не може погодитися голова ревізкому, що закликає до милосердя, однак за три дні стара помирає, а огляд її кімнати виявляє несподівані багатства. Фінальним мотивом стає відома репліка Івана Кулика про Т. Осьмачку: «[Та це просто божевільна...] Можливо. Але класово божевільна»<sup>26</sup>. У цьому випадку увага читача зосереджується на самій події, а суперечка голови ревізкому й голови ЖК не отримує жодного логічного завершення, тож автор не пропонує читачеві готових висновків.

Структуру новели має і текст «На селі», що нагадує нам про зв'язок цього жанру з анекдотом: студент, що приїхав на село, у темряві на зборах артистичного гуртка цілує дівчину, якою палко захоплюється, однак наступного дня зв'язується, що це наречена його товариша. Щоправда, у реалізації цієї фабули В. Підмогильним нічого комічного немає. Більше того, ця анекдотична фабула має дуже мало спільного зі змістом тексту, письменник вдається до неї не заради кумедного випадку, а щоб підвести читача до певної думки. Це наближає твір до оповідання.

Розгляньмо структуру твору: до вже знайомого новелістичного «хребта» з цілком несподіваним поворотом, маємо ще додаткову контрастну структуру дня і ночі<sup>27</sup>. Це протиставлення, окрім виражальної функції має і структурну: воно якоюсь мірою замінює «засіб куріпки». В. Підмогильний насправді не згадує про бажання Олелька одружитись, а запитання Петра до самого себе, чи дівчину він цілував, чи заміжню, не видавалося йому принциповим. Натомість єдиним натяком на нещасливий для Петра поворот є бачення дня і ночі: ніч чуттєва, розкута, інтимна (комфортна), а день стриманий, обмежуючий, закритий. Тож оскільки захоплива для Петра подія сталася не

<sup>26</sup> Це «відкриття» у медицині вразило не лише В. Підмогильного, але й Б. Антоненка-Давидовича, який згадує його в оповіданні «Чистка», а також відтворює правдиву історію з Куликом у спогаді «Нове у політиці й медицині».

<sup>27</sup> В. Підмогильний загалом охоче вдавався до контрастних структур, на що вказав М. Тарнавський.

просто вночі, а й, власне, завдяки ночі, день має зруйнувати її чари. Це оригінальне втілення в цілому поширеного прагнення використати поетичні прийоми як конструктивні. Наприклад, Ю. Яновський супроводить образ комісара Рубана сталим мотивом: «Його остроги задумливо дзенькнули, й ліве око примружилось, як на полюванні», а коли перед читачем несподівано з'являється новий герой – латиш Матте, його супроводить цей самий мотив, що підказує уважному читачеві, хто перед ним насправді, і мотивує подальшу несподівану появу Рубана. Однак у Ю. Яновського лейтмотив підтримує ліризацію тексту і більшою мірою має конструктивне навантаження, тоді як у В. Підмогильного протиставлення стає носієм думки, ще не до кінця сформованої, але намацуваної.

Фіналом новели стає монолог Петра «Я ненавиджу тебе, пекуче сонце!..», у якому він вповні розкриває своє сприйняття цих одвічних антагоністів, і маленька ремарка наратора: книжки про соціалізм, які Петро їхав штудіювати, він шпурляє в лантух, бо ж «соціалізм – породження сонця».

Досі увагу було приділено новелам із стиснутим часом: дія «Політики», «Змовин», «Матері», «Серця», «На селі», «З життя будинку» триває не більше доби (згадки про минуле героїв до уваги не беруться), але у творчості В. Підмогильного, а також і Б. Антоненка-Давидовича є тексти з тривалим часом. Передусім йдеться про «Історію пані Ївги», яка охоплює принаймні 14 років. За цей час із героїнею Ївгою Нарчевською сталося багато подій: революція 1905, коли вбили її чоловіка, переїзд у місто, війна, революція, прихід більшовиків, однак усе це викладається дієгетично, міметично автор змальовує лише два епізоди – розмову з сином та Серьогіну науку. Так автор ніби відводить на задній план зміст історичних подій, вказуючи лише на той вплив, який вони справили на героїню: пані Ївга відчула вину перед експлуатованими, а тому сприйняла свавілля більшовиків як присуд спокутувати. З цим самим прагненням вона береться вчити сина своєї колишньої покоївки задля «перемоги пролетаріату», вона хотіла бути корисною новому суспільству. Твір розгортається на основі градації: після



революції 1905 року пані залишає маєток і переїздить у маленьку кімнатку в місті (тобто усувається від експлуатації), згодом вона намовляє сина віддати землю селянам, а після революції 1917 вона пропонує йому вступати до с.-д., щоб спокутувати несправедливість свого життя, далі визнає свою голодну смерть доцільною, а, знайшовши собі краще застосування, – гине від капості «сина народу». Цей злам у градації зміщено на кінець твору і швидка розв'язка посилює враження алогічності такого повороту подій (попри заувагу наратора, що на початку 1917 здоров'я пані Ївги погіршало). У світлі теорії новели цікаво нагадати фрагмент спогаду Т. Мороз-Стрілець: «От якось Григорій і зауважив: – Такі переконання та думки ви, Валер'яне, вклали в уста своєї пані Ївги, яка умовляла, навчаючи Серьогу: «Інакше пролетаріат перемогти не здолає... Будемо ж – учитись!» Але далі у творі «Історія пані Ївги» ви не дотримали цього. Навіщо такий кінець?»

Валер'ян пояснив: – Це життєвий факт» [213, 50]. Цей фрагмент демонструє, що раптовий поворот сюжету був особливо відчутний сучасниками письменника, які ще не могли уявити масштаби жертв (адже на фоні сучасних знань смерть пані Ївги є майже закономірною), а також наголошує на життєвому ґрунті, з якого постала новела (на противагу його оповіданням, що були моделями письменницьких роздумів).

У творчості Б. Антоненка-Давидовича досліджуваного періоду також є два твори з новелістичною структурою, хоча автор називав їх оповіданнями, очевидно, зважаючи на обсяг, охоплений час та надзавдання. Йдеться про «Печатку» та «Крила Артема Летючого». Про реальну основу «Крил...» зазначено у примітковій статті у виданні БУЛу: таку історію письменнику розповів Іван Багряний, а, крім того, у «Глобусі», де він працював секретарем, було опубліковано історичний документ про винахідника крил часів Івана Грозного [19, 635]. На те, що «Печатка» постала на реальному ґрунті, автор згадує у листі до Дмитра Нитченка від 11 вересня 1979 року, а також вказує Юрій Самброс: «В оповіданні «Печатка» описано (звичайно, з деякою письменницькою вигадкою й узагальненнями) випадок із життя

Тростянецької «Просвіти» й її члена Івана Трофійовича Щербака» [267, 135]. Архітектонічно ці твори ніби ускладнені укрупненням епізодів, які, однак, не творять самостійної вершини (за термінами І. Качуровського) чи власного фокуса (у визначенні В. Фащенко). Продемонструємо це на прикладі «Печатки». Перший епізод – експозиційний – знайомство героїв (приїзд Осадчого до Федоренка), далі – агітація на фабриці, агітація на селі, епізод з Настею Федорівною, який містить зав'язку титульної дії: Федоренко недогледів поставити печатку на мандаті і Настя Федорівна ставить випадкову, далі – сцени дороги та зустріч із телеграфістом, які з точки зору архітектоніки затримують дію, а тоді історія сягає своєї вершини – конфлікт агітаторів із солдатами, перевірка документів і... порятунок. Власне, новелістичну структуру обтяжує задовга експозиція, епізоди якої ніяк не впливають на дію, але розкривають характери головних героїв. Порівнюючи Федоренка та Осадчого, читач очікував розгортання конфлікту між ними, однак він лишається невирішеним. Так психологічний сюжет ніби протистоїть подієвому, що відбилося на заголовковому комплексі, адже до назви «Печатка» автор додав підзаголовок «Записки просвітянського агітатора». Підзаголовок апелює до усіх подій тексту (бо ж «записки» – жанр нічим не обмежений), а заголовок надає новелістичній структурі домінуючої ролі.

У розглянутих творах архітектоніка спирається на міфологічний вимір оповіді, однак, видається, прозаїки експериментували і з гносеологічним, що можна продемонструвати на прикладі новел «Циркуль» чи «Син». У першій події, що мала б бути в основі новелістичного повороту (непорозуміння – «класика» жанру), укрупнюється і стає центром зображення, а новелістичний поворот спирається на трансформацію суб'єктивності (Короп зрікається своєї поведінки, викинувши циркуль). Тобто новелістичний поворот виникає не через вплив зовнішніх сил, а через психологічний злам. Однак ті твори, де гносеологічний принцип побудови є домінуючим, загалом важче вкладаються у новелістичну структуру: трансформація суб'єктивності (як і знання) вимагає домірного висвітлення обох компонентів оповіді (наратор не може зупинитися

на піку), а, отже, в цьому разі гострота новелістичного повороту буде менш відчутна. Натомість ідеологічний тип оповіді для новели не придатний зовсім.

Зважаючи на значну традицію розглядати жанр у проблемно-змістовому аспекті, є потреба доповнити попередній аналіз своєрідності неореалістичних новел. Йдеться про специфіку події, яка стає очевидною на фоні тогочасної новелістики, передусім, «новели таємниць», метром якої був О. Слісаренко, що часто звертався до історій нещодавньої боротьби. Його «Позолочене оливо», на думку В. Фащенко, – «майже ідеальний зразок фабульної новели» [321, 176]. Герой, приховування сутності якого акцентується фальшивістю посвідки вчителя, зустрічає на своєму шляху старшину УНР і змушений приєднатися до нього. Їхня розмова стає зав'язкою – адже старшина не довіряє своєму попутнику. Подальші пригоди у поєднанні зі словесною дуеллю загострюють дію, аж поки герої не потрапляють до рук більшовиків, де й зв'язується, що старшина насправді – більшовик, а псевдовчитель – генерал Лапський, про зникнення якого «старшина» згадував у першій розмові. Ці згадки у поєднанні з фактом, що час, від якого зник Лапський, і час, який йде «вчитель», є співмірні і стають переконливим «засобом куріпки». Саме цей ефект разючих «перетворень», заснований на найдавніших зв'язаних мотивах (Б. Томашевський) приховування й впізнавання, є центром твору. Навіть фокалізуючи персонаж, О. Слісаренко не розкриває його психологію, а використовує його свідомість для прояснення читачу дії (на початку твору Лапський пригадує, як він ішов, щоб читач міг згодом порівняти час із періодом відсутності генерала; пізніші спогади про щурів швидше виказують авторове ставлення до героя, бо ж така самокритичність не переконлива). Домінування події над її осмисленням у новелах О. Слісаренка можна підтвердити новелою «Присуд»: трійка ЧК вночі під час перестрілки помітила світло у вікні школи, у ній знаходять старого вчителя, який заперечує, що світив, на ранок його засуджують до страти, однак один з чекістів пізнає в ньому свого давнього рятівника і виконання присуду відкладають. Уночі чекісти знову бачать світло у вікні школи і розуміють, що

це відблиск їхнього вогню. Хоча починається твір з невеликого самоаналізу героя, він необхідний лише для того, щоб пригадати випадок порятунку, надалі наратор не мучиться вибором між революційним обов'язком та моральним боргом і взагалі не переймається тим, що людина могла загинути через їхню недорікуватість. Йдеться лише про захопливі події, які перебувають поза координатами добра і зла.

Своєрідним є і хронотоп цих новел: українські села не мають нічого спільного з традиційним чи конкретно-історичним зображенням, вони постають зловісними й небезпечними, а дорога чаїть підступні зустрічі. Приблизно те саме можна сказати і про новелу М. Йогансена «Ленінська картка»: диспетчер залізниці Свирид Рено переходить через фронт і приєднується до більшовиків, однак за якийсь час, вирушивши на продзаготівлю, переходить фронт знову і виявляється білим полковником. Дядько, що його підвозив, розповідає цю оказію кумові й показує картки, що той покинув, кум вирушає до денікінців і вбиває шпигуна ціною власного життя, адже той скористався його ім'ям і документами більшовика. «Шпигунські пристрасті» стали основою для новел «Історія попільниці» Ю. Яновського, «Любисток і чемериця» І. Ле та інших. Однак нічого подібного немає в неореалізмі. Очевидно, що учасники визвольних змагань Б. Антоненко-Давидович, Г. Косинка, Т. Осьмачка знали багато таких історій, однак ігнорували їх у творчості. Неореалістична новела рідко ґрунтується на викритті, але й у цьому разі трансформація знання не є однозначною: ні листи, ні скарби Веледницької не міняють факту її немічності і можуть бути розцінені лише як божевілля; на викриття Федоренка у більшовиків не вистачає елементарної культури. Важливо зазначити, що ці викриття чи інші раптові повороти стаються у буденному житті персонажів, у звичайних впізнаваних умовах (звичайнісінька поїздка на село, гостина у родичів, служба на кордоні, будні співмешкання), хронотопу неореалістичної новели чужа екзотика (замків, склепів, тюрем, соціального дна). Неореалісти зосереджують увагу на трансформації суб'єктивності, відстежуючи

психологічні зміни, які стаються в свідомості героя, чого практично не спостерігаємо у adeptів новели таємниць. Дослідниця творчості О. Слісаренка Юлія Лаврісюк слушно зазначає, що цей автор переносить акценти «з соціальної детермінації подій на оказіональну», реалізуючи теми «за допомогою сюжетної динаміки, несподіваних ходів, випадкових збігів» [170, 10]. Однак здійснений аналіз не дає підстав вважати ці риси притаманними неореалізму, а в його жанровій палітрі бачити новелу таємниць. Якщо визначати підвид новели, що найадекватніше відповідає художнім вимогам неореалізму, то слід спинитися на психологічній.

Якщо розглядати неореалістичні новели у контексті інших «нетаємничих» новел, то впадає в око висока майстерність ланчан, передусім якість технічного й реалістичного мотивування. Зображені події, зокрема і повороти, зумовлені прагненнями, закономірними і зрозумілими, вони апелюють до загальнолюдського (йдеться не лише про високі цінності, але й про низькі інстинкти). Цим автори викликають не лише довіру до зображеного, але й співчуття.

Для контрасту наведемо новели Сергія Пилипенка, зокрема «Товариська послуга» [237]. До героя звертається дівчина, щоб він прочитав лекцію про Шевченка у клубі махорного підприємства. Герой знехотя погоджується, вони вирушають до клубу, відбувається лекція, танці, тоді дівчина, що втомлювала його постійним торохтінням, запросила до себе, де каже, що дуже любить дітей і просить героя посприяти в цьому. У якості конклюденту подано задоволений роздум персонажа, що десь містом ходить і його дитина. Порушену проблему не можна назвати універсальною, а тому такий поворот виїзної лекції мав би автором ретельніше мотивуватися: любов героїні до дітей заскакує читача зненацька, тому він цілком підставно може сумніватися у реалістичності цього образу чи, принаймні, вважати героїню легковажною. Цю саму характеристику з ще більшою певністю можна прикласти й до героя, адже для нього цей вчинок вже точно не є обдуманим. Безумовно, новела

посилалася на тогочасну ідею вільного еросу, однак мертвонароджені пропозиції отруюють і твір, що їх ілюструє.

Подібною ілюстрацією класової ідеології є й новела Вадима Охріменка «Чорна кість» [226]: старанний студент оселяється у родині колишнього чиновника, привернувши увагу його дочки. Під час прогулянки він розповідає їй про свою родину: мати залишила п'яницю-батька і пішла в найми. Це анітрохи не бентежить дівчину, її родина схвалює майбутній мезальянс, зважаючи на умови та перспективи майбутнього інженера. Під час одного з гостювань дівчина пропонує переглянути альбом, де серед «буржуа» бачать і фото куховарки Теклі, у якій студент впізнає свою матір. Вражена дівчина розриває стосунки з «кухарчиним сином». Хиби мотивації очевидні: хлопець не приховував від дівчини своє походження, тож це не мало її вразити. Можливо, краще було б мотивувати розрив особистою неприязню до Теклі, її якимись вадами, однак у цьому разі її фото не зберігали б у родинному альбомі. Тому намагання автора продемонструвати класові упередження зіпсували твір.

Ще прикріше виглядає ідеологія у новелах Івана Ле: заради неї письменник нехтує як реалістичним відтворенням психології (скажімо, в новелі «Танець живота», де мати-балерина три роки шукає загублену під час громадянської війни дитину, а, знайшовши, погоджується з імпресаріо лишити її напризволяще, бо ж вона безпритульна), так і здоровим глуздом (принаймні розв'язка новели «Кільце порятунку» перебуває поза ним) [173].

Слабку психологічну мотивацію має і новела Майка Йогансена «Гниль» [110]: герой-кандидат у партію очікує лише на останню рекомендацію, його дружина відпрошується піти до подружки, це єдина розвага, яку вона має в запроваджених чоловіком патріархальних умовах; очікуючи на зустріч, він розмірковує над своєю перевагою перед нею, зокрема й у розвагах. Зустрічна жінка просить його про допомогу, в неї помер чоловік, герой іде до неї додому, маючи намір скористатися з ситуації, однак цьому завадив прихід коханки померлого, якою виявляється дружина героя. Реалістична мотивація

такого повороту не викликає особливих сумнівів: зображені стосунки не сприяють вірності, однак і співпереживання, притаманного психологічним творам, не виникає.

Тобто можна припустити, що психологічна новела не терпить схематичності, яку конче привносить ідеологія. Цей підвид апелює до закономірностей життя, загальних його проявів, і намагання ланчан опукліше їх представляти у частині творів наближають ці новели до оповідання.

Вести мову про оповідання також доведеться від уточнення обсягу поняття. За «Літературознавчим словником-довідником», оповідання – «невеликий прозовий твір, сюжет якого ґрунтується на певному (рідко кількох) епізоді з життя одного (іноді кількох) персонажа. Невеликі розміри оповідання вимагають нерозгалуженого, як правило, однолінійного, чіткого за побудовою сюжету. Характери показані здебільшого у сформованому вигляді. Описів мало, вони стислі, лаконічні... Відрізняється оповідання від новели виразнішою композицією, наявністю описів, роздумів, відступів. Конфлікт в оповіданні, якщо є, то не такий гострий, як у новелі» [180, 522]. Це визначення буде корисне тим, хто прагне вирізнити оповідання з-поміж новел як творів, побудованих «модерними стилістичними засобами», однак якщо вирізнити новелу за критерієм структури, перераховані якості стають або дуже хисткі, або ж не підтверджуються практикою. Критерій обсягу може бути застосований лише для розрізнення оповідання від повістей чи романів, однак у цьому разі важко взагалі помилитися. Що ж до розрізнення жанрів малої прози, не придатний взагалі: оповідання В. Підмогильного «Добрий Бог», «Гайдамака» менші за розміром від новел «Змовини» чи «Мати» Г. Косинки. Так само важко буде розрізнити новелу й оповідання за вимогою опертя сюжету на один (рідше кілька) епізод з життя персонажа. Однак оповідання не може спиратися на одну подію, як слушно вказує Альберт Лужановський, їх мусить бути принаймні дві: основна (у термінології автора – вихідна) та інтерпретуюча [186, 8]. Оповідь про особливий епізод є осердям новели, її головним змістом. Акцентує на нім чіткий сюжет. Критерій гостроти сюжету

так само є сумнівним, бо ж не піддається формальним вимірам. І. Качуровський визначав оповідання як «художній твір із цілеспрямованим розгортанням сюжету, яке провадить до логічного завершення» [126, 174] і наполягав на його «інтелектуальному» походженні (тобто представлена історія виникає не в дійсності, а в свідомості автора). Якщо розвинути цю ідею, можна припустити, що новела представляє особливу, вражаючу подію, а оповідання – важливу думку, яку письменник ілюструє, добираючи не одну, а частіше кілька подій. Для початку XIX століття оповіданням притаманна моралізаторська ідея, яка часто виводилася в самому тексті (скажімо, у Григорія Квітки-Основ'яненка), часом оповідання розгорталося на основі приказки («Швець знай своє шевство, а у кравецтво не мішайся!» як основа «Салдацького патрету»), від кінця XIX століття ідеї, навколо яких розвивалися оповідання, стали індивідуальними й оригінальними, підштовхуючи читачів до роздумів, а не нав'язуючи висновок. З розвитком жанру ці ідеї ускладнювалися аж до неможливості втілитися в єдине речення або ж поставали запитанням із множинною відповіддю<sup>28</sup>.

Подальший розгляд оповідань покликаний підтвердити цю гіпотезу і виявити особливості неореалістичних зразків жанру. Матеріалом аналізу стануть «Військовий літун», «Тук-тук», «Моя кар'єра». Почнімо з аналізу структури творів.

Головним конструктивним прийомом оповідання «Військовий літун» є протиставлення, де традиційний прийом порівняння персонажів поступається зіставленню сил, що рухають героєм. Ці сили символізують небо і земля, у полі тяжіння першого – спокій, невтручання і, зрештою, смерть, друга передбачає активну діяльність, рух, повнокровність життя. Для розгляду цих сил письменник обирає ідеологічний тип оповіді (можливо й тому, що домінування міфологічного привносить у текст ілюзію вичерпності). Отже, професія головного героя дібрана відповідно символів: він щодня рухається

<sup>28</sup> У цій гіпотезі, на перший погляд, немає місця творам формульної літератури (детективним оповіданням, історіям кохання тощо), але, видається, саме тривале відтворення формули не передбачає оригінальності ідеї, одночасно вихолощуючи первинну.



між небом і землею, цей самий рух, але вже на символічному рівні, автор прагне оприявити, змальовуючи психологію героя. Інертність літуна, його схильність спостерігати за життям, а не визначати його автор пояснює каліцтвом, Сергій ніби відразу обмежений у можливостях повноцінно жити, його відторгають родичі, середовище. Отже, ядром фабули стають два епізоди «спокуси» Життям: тітка пропонує Сергієві очолити повстання проти більшовиків, апелюючи до помсти і слави, однак літун відмовляється і викликає зневагу. Поборотися за успіх Сергій вирішує, закохавшись у Галочку, однак так і не вдавшись до активних дій ані з Галочкою, ані з іншою жінкою.

Дихотомія спокійного неба й воружкої землі усвідомлювана героєм («Приступивши до вікна, він підніс свої очі до неба, й у великих просторах розтанула його туга. Його погляд потопав у безоднях між зорями й приймав йому в душу невимовну глибіню. – Там моя оселя, – гадав він, – а тут я – вигнанець» [248, 168]; «Спускатись – і знову земля. А хоч би мав він з собою цистерну бензину – однаково врешті земля. Вона опутала його, тримала міцно, й не було де сховатись від неї в блакиті. Дарма, дарма! Притулку немає! Бо хоч де він піде, хоч увесь всесвіт перейде – він знайде життя. Чого воно хоче? Життя хоче бути» [248, 190]). Тому слова поетеси «Вам не треба спускатись на землю» стають для нього символічними – він добровільно йде з життя.

Власне, ці епізоди могли стати матеріалом для двох цілком відмінних новел (герой і психічно неврівноважена тітка, що марить помстою та герой і нещасливе кохання), однак автор зводить їх у один твір, додаючи драматичну розв'язку. І це не дві вершини, які по-різному показують героя, не вихідна й інтерпретуюча події, в оповіданні це дві відміни тої самої події, що допомагають донести до читача ідею про інстинкт смерті. Композиційно ці події постають хоч і одна за одною, але не відрубно, сплутування мотивів робить їхнє прилягання (бо ж зв'язку між ними немає) тіснішим.

Подвоєння події загалом продуктивний прийом із найрізноманітнішими можливостями, особливо характерний для великих форм (зокрема роману), жанровий зміст малих форм зазвичай обмежується унікальними подіями. Застосування подвоєння свідчить про посилення інтелектуального начала оповідання: замість послідовного переходу від події до події читач має знаходити закономірності. І вже не історія смерті Сергія Данченка, а людська натура стають змістовим центром оповідання.

Увиразнити її покликані й протиставлення героїв: Тимошівський стає антиподом Сергія, він є втіленням того життя, що «хоче жити». Так само й Галочка конфліктує з матір'ю, бажаючи брати від життя усе можливе, і навіть хвороба не може стати Галочці на заваді. Побачення Тимошівського й Галочки на могилі Сергія стає контрастом до рішення Сергія.

М. Тарнавський доводить, що художні моделі В. Підмогильного найчастіше будуються на контрасті [294, 102], це його індивідуальна своєрідність художнього мислення. Тому виявити загальні якості неореалістичних оповідань можна лише у порівнянні з творами інших авторів.

Оповідання «Тук-тук» також розвивається за іншою логікою, ніж причинно-наслідкові зв'язки, фабула цього твору більшою мірою спирається на гносеологічні та ідеологічні принципи організації матеріалу, а міфологічний зведений до мінімуму: доцільна діяльність героя дуже дискретна, а тому твір ніби складається з низки ситуацій, незмінюваних дією, ці ситуації демонструють трансформацію знання.

Хоча епізоди й не пов'язані причинно-наслідковим зв'язком, вони відбуваються загалом послідовно, крім ретроспективної II частини. Якщо у «Військовому літуні» були присутні фрагментарні згадки про минуле героя, то у «Тук-тук» ретроспективний елемент має більшу вагу: він є відправною точкою історії, адже очікуваний, передбачуваний розвиток подій у житті Василя Григоровича не спричинив би кризи сприйняття дійсності: зміна поколінь є неприємним, але неминучим процесом, однак раптова втрата забезпечення старості робить його нестерпним. Відповідно, композиція

якоюсь мірою нагадує віяло: епізоди (окремі чи об'єднані в лінії) пов'язані з єдиною точкою (зміною соціального ладу), крізь яку автор оглядає буденні, найпростіші події в житті героя.

Зміна поколінь представлена двома лініями: професійною (кваліфікація Василя Григоровича є застарілою, молодші працівники опановують новий телеграфний апарат, а йому ця наука вже не дається) та родинною (діти вирости і живуть власним розумом). Якщо у В. Підмогильного схема стосунків між героями була, за термінологію І. Качуровського, геометричною (тобто герої взаємодіяли між собою), то в оповіданні Б. Антоненка-Давидовича вона є концентричною: герої пов'язані лише з Гусятинським, персонажі різних ліній між собою не перетинаються. До того ж, Б. Антоненко-Давидович розширює кількість епізодичних персонажів, роль яких – різними способами розкривати героя (скажімо, становище Копачихи вказує на майбутнє самого Василя Григоровича).

Як і попередній твір, оповідання закінчується смертю героя, безглуздою, але закономірною: він замерзає у глухому завулку, відтиснений з широкого шляху життя, а поряд пішоходом проходять люди.

Оповідання «Моя кар'єра» [60] М. Галич також розгортається лінійно: молода оперна співачка отримує роль у театрі, до одного з акторів у неї виникають почуття, однак її емоційність заступає їй реальний плін життя, розрив з актором веде до провалу під час вистави і звільнення. Героїня влаштовується книгоношею мобільної бібліотеки і одного разу впізнає у відвідувачі господині колишню симпатію. Емоції знову беруть гору і в стані афекту вона переконує хазяйку узяти більше книжок, ніж звичайно. Цей випадок оцінюють як професіоналізм і героїню підвищують. У цьому короткому викладі композиція може видатися новелістичною, насправді це не так: твір має дві вершини: провал у театрі та розмова з успішною суперницею. При цьому в обох випадках причини, що ведуть до загострення, однакові (емоційність), а наслідки різні. Таким чином авторка пропонує читачам ідею

іраціональності жіночого світу, де панівна емоційність руйнує логіку й причинно-наслідкову залежність.

Своєрідно, що співвіднесення із оперою «Турандот», у якій грає героїня, і звідки взято імена персонажів, є не повне, а часткове: героїня захоплюється Пінчем (радником Пінгом, тобто другорядним персонажем), а принц Калаф опиняється поза історією. Це зміщення не можна вважати випадковістю («Турандот» йшла у Київській опері з 1928 року, тож М. Галич мала можливість її бачити), намагання принцеси розкрити таємницю імені принца Калафа асоціативно видається пошуком пізнання особливості жіночої душі.

Отже, можемо узагальнити особливості неореалістичного оповідання. Передусім, почнімо з прагматики. Оглянуті твори, як і інші у цьому жанрі, осмислюють сутнісні питання людського життя, його закономірності, які розкриваються у сучасних обставинах. Йдеться, так би мовити, про постійну повторюваність людських переживань, які конкретний історичний час може загострити, може ослабити, але не здатен відмінити. Оглядаючи тогочасні оповідання інших стилів, можна виокремити дві значні тенденції у виборі предмету зображення: кримінальна (злочини різного ґатунку, вчинені з різних мотивів: соціальних, політичних, природних (через розлад психіки)) та ідеологічна, у якій зображуються «будні розбудови». Кримінальні представлені такими творами, як «Мова мовчання» Юрія Смолича, «Похорон» Якова Качури, «Скривлений сміх» Гордія Брасюка, збірка «Проникливість лікаря Піддубного» Юрія Шовкопляса, а ідеологічні, – наприклад, оповіданнями «Її кар'єра» Івана Ле, «Мамо, вмирайте» Петра Панча, «Село Вовче» Олексія Кундзіча. Відповідно, твори першої групи покликані вразити читача, захопити його несподіваним поглядом на світ. Твори другої групи демонструють тенденцію розгортати оповідання як пояснення, ілюстрацію, популяризацію нових ідеологічних постулатів. Зручно продемонструвати це на прикладі оповідання «Її кар'єра» І.Ле [172]. Достеменно невідомо, чи було воно відповіддю М. Галич, однак це можна припустити, зважаючи на тогочасну практику, роки виходу обох творів та їх зміст. У оповіданні І. Ле

йдеться про сільську дівчину Христю, якій пропонує одружитися син куркуля Никанор Гугля, вона відмовляє йому, посилаючись на те, що хоче зробити кар'єру. Він пропонує позмагатися у цьому. Христя вступає до комсомолу і Никанор подається туди ж, однак вона доводить його невідповідність ідеям організації, і він їде з села. Дівчина вступає до колгоспу і їй доручають купити жатку, в київському магазині вона нагледіла і снопов'язку, однак бракує грошей. Несподівана зустріч із Никанором вирішує цю проблему: він передає під розписку гроші, які забрав у батька. Снопов'язалка прибуває у село в розібраному вигляді, і з Христі кепкують за даремно витрачені гроші, тоді вона сама збирає снопов'язку (і це власне перша вершина). Оцінивши її талант, колгосп направляє її на курси, а коли вона повертається, дізнається, що до села вже комуністом повернувся Никанор, однак дивні речі почали ставатися у колгоспі, поки врешті не було вбито голову. Його місце посідає Гугля, Христя критикує його діяльність, і її виключають з партії. Тоді вона вирішує зібрати проти нього докази і вирушає на Донбас, де Никанор зробив свою кар'єру. Христя дізнається, що він обманом проник у партію, а тому повертається і викриває його (друга вершина). Наприкінці повідомляє парткому, що одружується із колишнім слухачем курсів. Отже, автор, як може, просуває ідею нової радянської жінки, яка має не лише знайти себе у суспільно корисній, не хатній справі, реалізувавши природний талант, але й активно дбати про викриття ворогів радянської влади. Передаючи героїні традиційні чоловічі заняття, І.Ле робить її позастатевою істотою, заперечуючи намагання М.Галич продемонструвати особливості жіночого світосприйняття. Емоційна імпульсивність артистки є антиподом холодного розрахунку Христі.

Ця прагматика визначає особливості твору: відсутність іншої перспективи (навіть життя Гуглі переказується іншими), дві вершини, що відповідають реалізації жінки як фахівця і громадянина, об'єднані мотивом змагання-одруження, одноманітність зв'язків героїні з оточенням, брак психологізму: героїня не переймається боротьбою старого й нового, вона сміливо діє за приписами партії.

Натомість неореалістичним творам характерна поліфонічність, що забезпечується або показом різних життєвих виборів (Сергій і Тимошівський у В. Підмогильного), або дистанціюванням наратора від фокалізованого героя (напр., у «Тук-тук»), або, принаймні, висвітленням події у різних сприйняттях (угода про чотири книжки у сприйнятті колишньої акторки і її керівництва). Також характерним є укрупнення історії: якщо теоретики оповідання часто визначають його як оповідь про один епізод із життя героя, то оглянуті твори містять низку подій, які розкривають героя. Останній представлений у множинних і різноманітних зв'язках з оточенням (родинні, професійні, інтимні).

На загальному фоні тогочасних оповідань неореалістичні твори вирізняються одноманітною композицією (хронологічне розташування епізодів із можливими ретроспекціями), яка не може пояснюватися необізнаністю, а, отже, є наслідком осмисленого вибору. У чому він полягав, можна зрозуміти, порівнявши твори, наприклад, з оповіданням Ю. Смолича «Мова мовчання» [279]. Воно починається фразою: «Переді мною сидить убивця», отже, маємо зворотню композицію: найгостріший момент з історії героя вже повідомлено читачам, а за абзац стане зрозуміло, що злочинця спіймано й арештовано, він перед слідчим. Далі наратор неспішно розмотує оповідь: на третій сторінці читач дізнається, що це жінка, далі у психологічній дуелі (мовчанням) слідчий змушує її розповісти: вона акушерка, що зробила понад півтисячі абортів, робила їх і собі на вимогу чоловіка. Коли материнський інстинкт взяв своє, з'ясувалося, що чоловік вже не може мати дітей. Це штовхнуло її на зради, тому чоловік покинув. Тут наратор ненадовго штовхає читача на хибний шлях: слідчий цікавиться, чому жінка раніше твердила, що жертва їй невідома, адже з її історії випливає, що це її чоловік. Однак жінка спростовує: вона вбила цілком незнайомого чоловіка, який привів на аборт свою молоду дружину тоді, коли це вже загрожувало їй безпліддям. Насамкінець наратор соромиться своїх дій («яке мізерне моє мовчання проти цього великого мовчазного горя, яке німе воно проти гучної

мови її мовчання» [279, 54]). А далі гетеродієгетичний наратор дописує не надто вдалий постскриптом про долю слідчого, який звільнився і став бухгалтером, виховує п'ятьох дітей; акушерки, процес над якою ще триває (а, отже, він надто затягнувся, якщо слідчий за цей час встигнув оженитися і привести на світ п'ятьох дітей!) та свої спонукання суду врахувати як «недосконалість життя», так і заборонені аборти.

Таку саму композицію має й оповідання «Похорон» Я. Качури [123]: читачеві спершу повідомляється про дитячу могилу, а потім оповідається про нещасливе батьківство Остапа й Саньки. Так само організовано і матеріал оповідання О. Кундзіча «Гіпс» [166]: спершу читач дізнається про самогубство героя, а потім – що до цього призвело. Таку композицію Михайло Веллер називає детективною [44]– надзвичайна подія, злочин винесено на початок оповідання, а вся подальша оповідь – ніби зворотній шлях до того, що вже відбулося раніше. Перенесення цієї композиції з детективу до психологічного оповідання зумовлене бажанням вразити читача, справити якнайбільше враження, тримати його інтерес до причин, що спонукали на убивство /самогубство (так, як читач детективу прагне знати його механізми). Заради цього нагнітається напруга: у «Мові мовчання» обмежуючи читачеві можливість ідентифікації героїні (назвавши її «убивця», автор вживає займенники чоловічого роду) та провокуючи на хибну ідентифікацію (жертва – чоловік). Натомість композиція з прямою хронологією подій дозволяє заглибитися в психологію героя, стежити за розвитком почуттів і думок, зосередитися на осмисленні. Зовнішня простота викликає додаткову довіру читача, його увага й емоції спрямовані в одне русло. Автор прагне не вразити читача, а допомогти зрозуміти причини, що спонукають героїв чинити так чи інакше.

У тогочасній літературі популярними є композиції «текст у тексті» – «особлива риторична побудова, в якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської побудови і читацького сприйняття тексту. Перемикання із однієї системи семіотичного усвідомлення

тексту в іншу на якійсь внутрішній структурній межі стає у цьому випадку основою генерування смислу» [184, 589]. У новелістиці такі конструкції використовувалися переважно для оголення прийому, підкреслення створеності тексту (наприклад, несподіваний поворот у новелі «Редактор Карк» М. Хвильового виникає через втручання наратора в текст і відмову його продовжувати), або ж заради ефекту від встановлення несподіваних відношень між текстами (напр., у «Листах з Криму» Бориса Тенети [297]: з епістолярію впливало, що герой не терпить героїні, однак адресат листів несподівано з'ясовує, що вони одружилися). У оповіданнях такі конструкції покликані посилити враження достовірності. Так, у оповіданні «Гіпе» О. Кундзіча оповідач першого ступеню має скромне завдання отримати телеграму про самогубство Лавра, знайти його записи та подбати про Вірку. Суть твору становить оповідь Лавра, його лист до друга. Серед оглянутих творів ланчан композицію «текст у тексті» має лише оповідання «Крижані мережки», де ліричне проникаюче обрамлення є рудиментом попередньої орнаментально-імпресіоністичної манери. У другій редакції автор вилучив це обрамлення, вирівнявши послідовний перебіг подій.

Тривалий час повість вважалась найменш дослідженим епічним видом, це було зумовлене тим, що її вважали серединним, проміжним жанром між оповіданням і романом. Однак в останні двадцять років з'явилася низка праць, що розглядають повість в аспекті генології: «Повість як жанр: головні принципи та композиційні можливості (на матеріалі української та російської прози XIX – початку XX століття) Тетяни Тищук, «Російська повість початку XX століття: типологія та поетика жанру» Сергія Тузкова, «Жанровий поліцентризм української повісті 60 – 80-х років XX ст.» Антоніни Гурбанської, а в Росії «Історична поетика російської класичної повісті» Вячеслава Головка; модифікації жанру в історико-літературному процесі розглядаються в дисертаціях «Жанрові модифікації української повісті 1950 – 1960-х років» Вікторії Жукової, «Метафізичні інтенції української повісті 20-х років XX століття» Василя Тищенка, «Художній світ української



імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ ст.» Світлани Журби. Крім того, слушні міркування про якісну відмінність повісті та роману містять франкознавчі праці Миколи Ткачука [304] та Тараса Пастуха [232], студії роману Ніни Бернадської [34]. Щоправда, висновки дослідників важко звести до спільного знаменника, крім одного: більшість авторів вважають неприйнятним визначати повість через критерій обсягу і пов'язані з ними властивості (кількість дійових осіб, подій, охоплений час), прагнучи сформулювати посутніші характеристики.

Так, Т. Тищук, узявши за основу диференціації прозових жанрів обсяг сюжетобудови та міру присутності композиційних елементів сюжетного розвитку, робить висновок, що «повість – це такий жанр літературного твору, де загальний сюжет завжди великий (багатолінійний чи багатофабульний), як в романі, але на відміну від роману, в головній сюжетній лінії відсутні один або декілька елементів її розвитку. Це великий неповний жанр літератури» [301, 11]. Дослідниця ілюструє свої спостереження на матеріалі загальноновизнаних повістей, однак, очевидно, ця концепція не буде продуктивною для дослідження неореалістичних повістей, адже другий її критерій апелює винятково до творів з міфологічним типом оповіді, який у них має слабші позиції. Кориснішими стануть спостереження щодо структури повісті Н. Бернадської, яка вважає формальними ознаками виду домінування однієї точки зору на основну подію (а це зумовлює спрощеність сюжетної структури і невелику кількість персонажів); нечисленні ретардації, міцна інкорпорованість епізодів у художню структуру [34, 302].

С. Тузков, вважаючи, що «жанрова природа повісті виявляється у синтетичних формах, структурні особливості яких поєднують ознаки багатьох жанрів, тобто інваріантні ознаки жанрової структури повісті поєднуються з варіативними, притаманними й іншим оповідним жанрам» [317, 7], називає основними її структурними ознаками можливість декількох сюжетних ліній, зосередження зображення на одному герої та його стосунках з невеликим

колом осіб, центрування сюжету на випробуванні (герой робить моральний вибір), присутність притчової складової, що ускладнює інтерпретацію.

В. Головка [72] виводить жанрову сутність повісті, спираючись на протиставлення Бахтіним епопеї та роману. Відповідно, якщо предметом першої є національне, історичне минуле, другого – незавершена сучасність, то предметом повісті є недавнє минуле, яке пов'язане з сучасністю (актуальне), однак життєві явища і характери в ній показані як завершені. Якщо джерелом епопеї є національні перекази, роману – пізнання сучасності, то джерело повісті – аналіз життєвих процесів у формах вже «завершеного», у контексті послідовного перебігу подій і розкриття того, як склалося, сформувалося те чи інше явище. Світ епопеї віддалено від автора абсолютною епічною дистанцією, роману – розкривається як життєвий процес, а світ повісті – це таке минуле, яке більшою мірою притаманне подієвому, а не оповідному часу. Людина в епосі завершена і закінчена на високому героїчному рівні, у романі вона принципово не завершена, а в повісті завершена на рівні повсякдення, домірна собі, своїй історії, це уможлиблюється тим, що характери повісті мають наголошену домінанту. Тому дослідник називає повість «цілісною однобічністю».

С. Тузков називає повість провідним жанром російського неореалізму, однак в українському цей жанр є менш продуктивним, попри те, що в загальному розвитку літературного процесу 1920-х років повість досить поширена. Отже, у творчості прозаїків «Ланки» цей жанр представляють «Остап Шаптала» та «Повість без назви» В. Підмогильного, «Смерть» і з певними заувагами «Семен Іванович Пальоха» Б. Антоненка-Давидовича, а також «Гармонія» Г. Косинки, однак цей твір перебуває поза неореалізмом. Названі твори визначаємо як повісті за основними критеріями: вони зображають одну чи кілька осіб в обмеженому середовищі, в актуальних, але вже здійснених подіях. При цьому, «Повість без назви» і «Смерть» є романізованими повістями (В. Головка): зображене в них минуле тяжіє до «незавершеної сучасності». Це особливо відчутно у першому творі, який

автор назвав «Повість без назви, до того ж цілковито неймовірна, вигадана від початку до кінця автором, щоб показати сутичку деяких принципів, **важливих для нашого дня і майбутнього**» (виділення моє. – С.Ж.). При цьому «наш» час стає не лише тодішнім часом, а й часом автора і читача, бо ж конкретно-історичний час зміщено на маргінес оповіді, що створює відчуття надчасовості подій. Але це так само слушно і для «Смерті», де конкретний час визначив події: для тогочасних читачів вагання і вибір Горобенка були близькою реальністю, а загальнолюдський конфлікт лишає їх актуальними й нині. Ці повісті не є монологічними (адже твір В.Підмогильного навіть у незавершеному варіанті має принаймні дві пропозиції, обидві з яких не задовольняють ні героя, ні автора; а у «Смерті» ідеологічна точка зору винесена за оповідь). Те саме стосується характерів: Городовський є незавершеним принаймні технічно (як писав М.Тарнавський, «... повість закінчується (якщо припустити, що Підмогильний мав на увазі саме такий кінець) тим, що Городовський все шукає... Це – виразний натяк, що пошук буде безконечним і безнадійним, але не марним» [294, 204]), а Горобенко, долучаючись до антицінностей, ще матиме нагоду переконатися у їхній хибності. Таким чином, ці твори мають форму повісті (одна сюжетна лінія, один головний герой, що розкривається в одному (чи споріднених) аспекті, що визначає невеликий обсяг твору) і зміст роману (поліфонія, незавершене теперішнє, герой у розвитку), що дозволяє називати їх романізованою повістю.

С. Тузков визначив різновидами цього жанру у російському неореалізмі повість-роман, повість-нарис, повість-розповідь, повість-поема, повість-драма, повість-казка, повість-хроніка. Однак матеріал спонукає вдатися до іншої класифікації повісті, запропонованої В. Головком, він виокремлював такі різновиди, як соціально-побутова, соціально-психологічна, лірична (лірико-психологічна), філософська, повість-хроніка.

Отже, твори В. Підмогильного «Остап Шаптала» та «Повість без назви» розділяють понад десять років, що зумовило значну різницю їхньої художньої

якості. Структурно вони мають певну подібність, так, що здається ніби в «Повісті...» В. Підмогильний доопрацював колишню схему. Остап Шаптала з однойменного твору намагається вирішити внутрішній конфлікт між інстинктами життя і смерті. Їх уособлюють сестра, після смерті якої Остап почуває вину, та врятована ним з води Лася, яка прагне нового кохання. Остап нехтує її поривом, бо ж переконаний у гріховності життя. Цей аномальний вибір робить героя завершеним, апріорі не здатним до розвитку. Такими ж сформованими характерами постають його друзі математик Вербун і швець Галай. М. Тарнавський називає їх «контрольною групою, по якій має калібруватися прочитання образу головного героя» [294, 74]. Однак ні «пристрасний розум», ні «раціоналізована пристрасть» (М. Тарнавський) практично не впливають на роздуми Остапа, тому це «калібрування» багато важче, ніж це буде у «Повісті без назви...», де існує міцний зв'язок між пашенківським випадком і безпальною доцільністю з одного боку і розвитком подій та інтелектуальними пошуками героя з другого. Цей зв'язок блискуче розкрив М. Тарнавський [294, 195 – 204], тож не має потреби повторювати його аналіз. Варто лише долучити слушне спостереження В. Терещенка [299, 8] про особливу роль діалогу в «Повісті», який є однією з форм інтелектуального письма. У діалогах з героєм головні «теоретики» життєвих бігунів розкривають свої переконання. Цей виклад допомагає автору поєднати теоретичні абстракції з художньою конкретикою. Водночас заради цього автор вдається і до метафоризації: випадок з жінкою протистоїть розміреності доцільного життя, а пошуки коливаються між упорядкованістю, вивіреністю та покладанням на випадок – сюжет стає метафорою конфлікту. Так «Повість...» набуває якості філософської притчі, тоді як сюжету «Остапа Шаптала», попри опертя на уособлення, бракує універсальності. Вибір Остапа, хоч і зумовлений інстинктами, – індивідуальний.

Таким чином, видається правомірним визначати «Повість без назви...» як філософську повість, якій характерна відповідна проблематика, «взаємодія образного і теоретичного мислення, осмислення соціально-моральних

проблем крізь призму «вічних» питань, діалогічні стосунки філософських точок зору героя і автора-оповідача» [72, 119].

Визначення різновиду «Остапа Шаптала» дещо ускладнює універсальність часового континууму, адже історія Остапа можлива у будь-якому часі, а такий універсальний хронотоп є якістю філософської повісті. Водночас попередні дослідження доводили, що низький рівень конкретної закріпленості хронотопу є загальною властивістю неореалістичних творів, незалежно від жанру. Так само й інша якість цього різновиду – опрідмечування морально-естетичної оцінки зображення з точки зору загальнолюдських уявлень про сенс і цілі життя – цілком притаманна повісті, так само як і іншій – «Смерті» Б. Антоненка-Давидовича. На перший погляд, ці два твори дуже різні: «Смерть» має концентричну структуру, її герой розкривається у різних зв'язках, хоч і в одному аспекті (руйнування людяності), у кількох середовищах: партійного осередку, своїх гімназійних вчителів, селян, дому. Епізоди, що розкривають стосунки героя з іншими, здатні творити лінії з власним розвитком, при цьому вони розташовуються не послідовно, а змішуються, стаючи уповільнюючими елементами одна для одної. Б. Антоненко-Давидович не вдається до паралельних героїв: «калібрування» героя відбувається по ньому самому (колишньому).

Але водночас ці повісті об'єднує естетично посилена роль психологізму, індивідуальність реакції на світ. При цьому майстерність психологічного зображення у «Смерті» вища (через різний досвід авторів на час написання: «Остап Шаптала» – ранній твір, на час написання В. Підмогильному було не більше 21 року, тоді як «Смерть» – повість зріла, що тривалий час вважалася найкращим твором автора). Так само й характерний для цього різновиду повісті суб'єктивний час більш відчутний у творі Б. Антоненка-Давидовича: постійні згадки про минуле, причому вибіркове (адже про участь у національно-визвольній боротьбі Горобенко майже не згадує) є домінантним прийомом. Однак, очевидно, саме психологізм дав підставу С. Журбі розглядати повість «Остап Шаптала» у

колі імпресіоністичних, однак на підставі порівняння з повістю А. Головка «Можу» вона доходить висновку, що твір В. Підмогильного ближчий до експресіонізму. Крім того, описуючи структуру імпресіоністичної повісті, дослідниця стверджує: «Пошуки такої структури твору, яка б вражала оригінальністю проблематики, стилю та сюжету, привели до збагачення літературних здобутків у жанрі повісті. Особливість імпресіоністичної повісті, якою захоплювалися молоді прозаїки 20-х років, характеризується яскраво вираженою багатогранністю жанрової специфіки: ліричність, психологізм, сповідь, фрескова композиція, новелістична кінцівка... Основу побудови імпресіоністичного твору становить не естетика чи розвиток подій, не сюжет, а «організація ліричних компонентів – емоцій і вражень» [175, 35]. Архітектоніка повістей творилась на тих же засадах, що й новели чи оповідання, в яких основна увага зосереджена на перебігу внутрішніх переживань героя, що дає змогу говорити про кільцеву та мозаїчну структуру цих творів. Сукупність кільцевої та мозаїчної побудови спричинила поєднання в оповідній манері письма епічного, ліричного та драматичного начал. Імпресіоністична повість – сюжетно-композиційно «нескомпонований» твір, бо визначити основні елементи її оформлення у традиційному значенні майже неможливо. Її структура нагадує фреску» [106, 20 – 21]. Однак усі ці спостереження (окрім психологізму) чужі для «Остапа Шаптали» – повість аж ніяк не лірична, замість сповідальності маємо аналітичність, замість новелістичного закінчення – розгорнуту розв'язку, замість кільцевої та мозаїчної структури – лінійну. І вже напевно повість є «сюжетно-композиційно скомпонованим» твором (де смерть сестри – зав'язка, пошук спокути – розвиток дії, а відторгнення Ласиною кохання – кульмінація), при цьому аналітичне начало таке сильне, що навіть вадить твору.

Ліричне начало визначальним є для єдиного з оглянутих текстів – за авторським визначенням, «мисливської поеми» «Семен Іванович Пальоха». Як твердить В. Головка, у повістях цього різновиду своєрідно поєднується епічне й ліричне начало: перше пов'язане із концептуальним хронотопом

повісті, а друге – з перцептуальним часом героя чи оповідача [72, 118]. Цим і зумовлена та своєрідність тексту, про яку писалося вище: різноспрямованість сюжету і фабули, поєднання двох суб'єктів свідомості в одному мовленнєвому акті (обмежене і необмежене знання наратора). Для цього різновиду повісті важливим є існування героя і першоособового наратора у двох часових вимірах, естетичне переживання оповідачем минулого. При цьому у «мисливській поемі» це минуле є нещодавнім, і актуальність його визначається не роллю у становленні оповідача, а осмисленням важливих буттєвих питань.

Єдина повість у творчості Г. Косинки, «Гармонія», очевидно, не належить до неореалізму, оскільки філософським підґрунтям її є, передусім, марксизм (на що не двозначно вказує епіграф – цитата з Карла Маркса). За структурою твір є хронікальним, розгортаючи історію становлення «класової свідомості» Василя Гандзюка. На відміну від «Смерті», де події також розгортаються одна за одною, у «Гармонії» вони пов'язані причинно-наслідковим зв'язком.

Неореалістична повість виглядає досить окремішньо на фоні інших зразків жанру. Для порівняння варто взяти твори різної якості: відомий твір Миколи Хвильового «Повість про санаторійну зону» [339], а також «Байгород» Юрія Яновського [372], «Блакитний роман» Гната Михайличенка [203], слабші з художнього боку «Гробовище» Володимира Ярошенка [374], «Італійка з Мадженто» Володимира Кузьміча [164]. Аналізуючи їх, можна виокремити кілька важливих якостей. Почнімо з акцентування фіктивності створеного світу. Як ішлося вище, герої неореалізму часто були лише втіленням ідей, осмислюваних автором, однак він ретельно дбав про ілюзію їхньої реальності. Натомість автори-авангардисти, й частково модерністи, підкреслювали: все оповідане – фікція чи, принаймні, суб'єктивне бачення. Так, «Повість про санаторійну зону» написана сухотною жінкою, що перебуває у санаторії, перебіг подій «Байгорода» оповідач відтворює за речами, що нагадують їх, історія «Блакитного роману» виявляється цілком

вигадуваною наратором в очікуванні смерті. Всі події фабул постають перед читачем у заломленні крізь призму внутрішнього світу наратора, тому хронотоп творів втрачає конкретику, стаючи символічним, а герої редукуються до кількох психологічних рис і набувають умовних імен. Прагнення акцентувати ілюзорність художнього світу втілюється у метапрозі, що пов'язана із відмовою від достовірності мистецтва й апелюванням до письменницької майстерності, літературної традиції, яка часто стає компонентом сюжету оповіді. Ускладнюючи наративну структуру, автор залучає читача до творчої лабораторії і моделює ситуацію народження письма. Рефлексії метапрози над проблемами створення власної форми породжує численні оповідні стратегії, що спрямовані одночасно на створення й оголення ілюзії.

Іншою вагомою якістю цих творів, а також «Італійки з Мадженто» є орнаментальний стиль, де чи не головною одиницею стає поетичний мотив, чергування чи розвиток якого часто значно послаблює подієвий ряд. Оскільки повість передбачає більшу міру розробки сюжету, ніж малі жанри, лейтмотиви в ній існують ніби паралельно фабулі, підкорюючи собі як мовний, так і тематичний рівень тексту. Натомість фабула розгортається лінійно і послідовно. Ця наративна фабула перебуває ніби в боротьбі з поетичним началом, що у цій художній системі розцінюється як збільшення смислових можливостей за рахунок взаємодії обох родів. Послугування поетичними засобами веде до зміщення зображуваної дійсності з центру уваги. Згущення поетичних засобів утворює орнаментальне поле – систему реалізації виражальних засобів тексту з насиченою, підвищеною образністю, як відображення особливого поетичного бачення світу [223, 117]. Композиція і характер розташування орнаментальних полів у тексті можуть бути різноманітними, а чергування нарощування образності і її послаблення (але не зникнення) характеризує розгортання орнаментального твору. Розгляньмо приклад орнаментального поля з тексту «Блакитного роману». На початку говориться, що в душі героя «була тьмава імла давноминулих віків



(підкреслення моє. –С.Ж.), вкритих таємничим серпанком чародійних явищ. Первісний шал і дикунська невибагливість» [203, 472]. Потім цей мотив переростає в історію про походження героя: «Ти був сином своєї матері, дочки напіввимерлого народу південної спеки: Твоя мати – смуглява єгиптянка – задивилась у священі води Нілу, прикрашені загадковими лотосами (підкреслення моє. – С.Ж.) і зачарованими зорями крокодилів. В свічаді вод відбивалися безликі важкі піраміди й сфінкси, тьмарили їй мозок давніми, як порох віків, легендами про буття минулого, вливали чаруючу силу в її душу» [203, 472]. Єгиптянка закохується у Сфінкса, народжується головний герой, гине його батько і єгиптянка повертається до Сфінкса. Пізніше вона закохується у батька Іни, бо «дочці старого Єгипту нащадок суворих скіфів нагадав своїм обличчям сфінкса...» [203, 473]. Далі текстом розсипані образи-натяки, пов'язані з цим орнаментальним полем: вимріяна кохана героя – «царівна з пишною квіткою лотоса (підкреслення моє. – С.Ж.) на голові замість корони» [203, 475], йому сурмлять «осінні голоси про минуле» тощо. Найзначимішими орнаментальними полями у тексті є безперечно поля «блакитних душ», і цей колір набирає упродовж тексту смислового і композиційного значення.

Орнаментальне поле створюється не лише повторенням образів, але й їх трансформацією, розвитком вторинних образів. Крім того, аналізованій орнаментальній прозі притаманні складні метафоричні комплекси, які не підлягають логічному тлумаченню, оскільки створені за принципом асоціації і вимагають контакту з внутрішнім світом читача.

Оскільки у цих повістях (окрім «Італійки...») ослаблені фабульні зв'язки, то виникає потреба в інших засобах формування структури, зокрема ритмічній організації тексту, яку створюють не лише лейтмотивні комплекси, а й різноманітні форми граматико-синтаксичного паралелізму, синтаксичні фігури, що ґрунтуються на повторях. Так абзац ритмічної прози творить складне інтонаційно-синтаксичне ціле. На композиційному рівні винятково

важливим стає принцип співвіднесення частин, мікросюжетів, пейзажів, лейтмотивів тощо.

На відміну від неореалізму, де повтор був хибою тексту, орнаментальна проза загалом активно його використовує (фонетичний, лексичний, синтаксичний, синтагматичний), роблячи повтор одночасно і структуруючим засобом, який організовує художній твір, і змістовим, що сприяє появі нових можливостей інтерпретації слова або словосполучення, а також естетичним, засобом гармонізації.

Таким чином, центр художньої єдності дещо зміщується з ідеологічної площини в бік емоційної, зсуваючи позамовну дійсність із центру мистецької комунікації. Автори пропонують читачам інші аспекти тексту, які у неореалізмі вважаються периферійними.

Більшість оглянутих повістей так чи інакше актуалізують романтизм. Якщо твори М. Хвильового та Ю. Яновського визначені романтизмом як типом художнього мислення (він зумовлює героїв і середньовічні мікрообрази), то у творах В. Кузьміча та В. Ярошенка маємо справу з масовим сприйняттям його. Скажімо, автор «Італійки з Мадженто» вдається до екзотики: головна героїня – італійка Лючія, ризикуючи життям, намагалася перешкодити доправленню зброї до Одеси для придушення більшовиків, а згодом приєднується до їхніх загонів, мститься білому полковнику, а тоді вирушає на батьківщину – готувати страйк робітників зброярського заводу і всесвітню революцію. У цьому творі не йдеться про реалістичне мотивування дій персонажів: їх визначає марксизм – робітники всіх країн співчують один одному і ненавидять експлуататорів; а головна героїня постає винятковою особою, що не знає страху, відчаю, болю: коли її коханого замордовано, вона не витрачає часу на скорботу чи поховання, а тільки залишає листа наратору, що вирушає до Мілана агітувати робітників.

В. Ярошенко вдається до містики: село Заріччя потерпає від страху перед старим гробовищем, де зурочив пан скривджену ним наймичку, від чого та зазнала багато горя, а згодом на його могилі наймиччин син побачив

привида. Курсант кавалерійських курсів Петро Геря вирішує викрити таємницю гробовища, але йому заважають сторож і його гість. Подолавши небезпеки, Геря викриває їх як противників радвлади і пояснює появу привида. Тобто В. Ярошенко використовує жанр готичної повісті для боротьби «з пережитками», водночас не надто переймаючись реалістичним мотивуванням персонажів. При цьому сам жанр втілюється у досить низько вартісний зразок, із лубковим героєм.

Таким чином, можна зробити висновок, що тогочасним повістям були характерні романтизм, орнаментальність, гостросюжетність, ідеологічність у різних поєднаннях одна з одною.

Останнім продуктивним жанром неореалізму є роман, що наприкінці 1920-х років постав чи не у всій своїй підвидовій різноманітності. З'являються романи таємниць («Чорний ангел» Олекси Слісаренка, «Півтори людини» Юрія Смолича), пригодницькі («Пригоди Гаррі Руперта...» Майка Йогансена), науково-фантастичні («Сонячна машина» Володимира Винниченка), антиколоніальні («Чорне озеро» Володимира Гжицького), політичні («Вальдшнепи» Миколи Хвильового), героїчні («Чотири шаблі» Юрія Яновського) та інші. У цьому різноманітті неореалісти обирають нішу інтелектуального («Невеличка драма» В. Підмогильного, «Недуга» Є. Плужника) та роману виховання («Місто» В. Підмогильного, «Нащадки прадідів» Б. Антоненка-Давидовича). Таке визначення відомих творів може видатися дискусійним, насамперед, стосовно «Міста», дослідження якого має вже певну традицію. Початково твір тлумачився як соціально-психологічний, і такий підхід частково зберігається в окремих порівняннях твору із романами Гі де Мопасана та Оноре де Бальзака чи в обмеженні тексту урбаністичним змістом. Однак такий підхід був аргументовано критикований вже у 1990-х роках у дослідженнях Валерія Шевчука, Володимира Мельника, а згодом Світлани Луцій, які продемонстрували: «автора більше цікавить головний герой: як він поводить себе у тих чи інших обставинах, що думає, що говорить, ніж змалювання самих обставин (як це було у Мопассана та Бальзака)» [187,

84]. Відтак дослідники почали визначати «Місто» як психологічно-філософський (В. Мельник), а ще частіше як інтелектуальний роман (Соломія Павличко, Ірина Куриленко, Ірина Куницька), апелюючи до «екзистенціальних мотивів твору: абсурдність навколишнього світу, ...відчуття відчуженості, самотності, актуалізація пошуків сенсу буття» [169, 9]. Крім того, існує і третій підхід до жанру цього роману, запропонований Юрієм Шевельовим, який тлумачив «Місто» як роман про становлення письменника Стефана Радченка. Дослідник не назвав жанру, згодом це зробив М. Тарнавський – більдунгсроман. «Більдунгсромани – романи становлення – як жанр майже завжди будуються за чітким хронологічним і причинним принципом. Головний герой з'являється вперше як людина наївна, згодом у низці пригод він набуває досвіду, що змінює його характер, а в кінці перед нами вже зрілий чоловік. Ця проста схема і є тією формою, яка надає матеріалові ознак жанру; вона ж може слугувати й для аналізу елементів закінченого твору. Наприклад, визначивши «Місто» як більдунгсроман, ми полегшуємо собі задачу тлумачення неоднозначного кінця роману. Головного героя належить судити в світлі тієї зрілості, якої він досягнув у порівнянні з його станом на початку роману» [294, 128]. Поєднавши ці дві позиції, отримуємо, як видається, найадекватніше визначення – кунстлерроман, тобто роман про становлення митця. М. Тарнавський вважає, що готова схема більдунгсроману рятувала В. Підмогильного від труднощів з організацією матеріалу, однак, видається, звернення до цього підвиду було зумовлене і його можливостями для авторських психологічних студій. Як вже йшлося у цитаті, класична схема є лінійною і причинно-наслідковою, тоді як В. Підмогильний вдається до поєднання двох типів композиції: лінійної (шлях до успіху) та кризової (стосунки з жінками). Формально їхній зв'язок дуже субтільний (сплутування мотивів дуже незначне: із Надійкою Степан відвідує літературну вечірку, що визначило його подальший рух, Зоська кинула йому квітку, коли він вперше читав свій твір прилюдно тощо), але автор демонструє читачам, як

особистий досвід стає передумовою для творчості: пережите спонукає Степана відкрити людину.

Більдунгсроман як різновид передбачає посилення гносеологічного типу оповіді: його героям ні за що боротись, зміна суб'єктивності є головним рушієм оповіді. У В. Підмогильного ця трансформація підкреслена довершеною симетричністю композиції, так вдало підміченою М. Тарнавським: «роман ділиться на дві частини по чотирнадцять розділів у кожній... Обидві частини в книжці Підмогильного відповідають однаковим відтинкам часу – од ранньої осені до середини літа, тобто кожна охоплює майже рік. Обидві частини визначені місцем перебування героя: перша закінчується, коли Радченко переїжджає з квартири Гнідих; в кінці другої він вибирається зі свого помешкання на вулиці Львівській... У першій частині Степан домагається успіху як автор оповідань про бритви. У другій він сягає ще більшого успіху як автор романів про людей» [294, 129]. У зв'язку з цим варто не погодитися із іншим твердженням дослідника, що результатом роздумів письменника над сюжетністю «стала рішуча перемога сюжету над темою» [294, 131]: роль міфологічного способу оповіді у «Місті» лишається меншою, порівняно з гносеологічним та ідеологічним. Видається, В. Підмогильний все ж дотримується обіцянки не писати ні фабульних, ні сюжетних творів.

Щоб обґрунтувати визначення жанру «Міста» як кунстлерроман, слід нагадати особливості поетики інтелектуального роману, продемонструвати їх на прикладі «Невеличкої драми» та «Недуги», порівнявши ці твори з «Містом».

Дослідниця інтелектуального роману І. Куриленко вважає, що цей жанр успадкував від філософського такі якості, як «численні теорії, що висловлюються, як у науковому трактаті; підпорядкованість характерів і ходу подій певній філософській ідеї; наявність «підтримуючих елементів», а також набув нових: «надто довгі теоретичні висловлювання; «багатозначність» («діалогічність») філософської ідеї; схематичність людських характерів, що

символізують певні погляди або психологічні стани; новий тип героя-інтелектуала, схильного до рефлексій, самоспоглядання; посилена умовність як один із можливих шляхів вираження художньої ідеї у творі, підвищення його інтелектуального потенціалу; іронічність, скептичність, навіть пародійність авторського дискурсу; «відкритий фінал» тощо» [169, 7].

І. Куницька слушно наголошує на розмежуванні інтелектуального роману від творів, насичених філософським змістом. Визначальною якістю цього жанрового різновиду вона вважає посилений діалогізм (що актуалізує дискурс сократівських діалогів і середньовічних філософсько-теологічних трактатів) як засіб авторського самовираження [168, 11]. Видається, ядром жанру є залежність розгортання сюжету від певного інтелектуального диспуту, який автор втілює у романні образи. Скажімо, історія раптової пристрасті Івана Орловця з роману «Недуга» оповідається лише для того, щоб висвітлити читачеві дискусію між інженерами Сквирським і Звірятиним про кохання і сенс життя. У свідомості Івана Орловця ця дискусія відбивається, як у своєрідному дзеркалі, і врешті він практично доводить правоту Сквирського. Як зауважує Н. Бернадська, «загалом як творець інтелектуального роману Є. Плужник уважний до його параметрів – постійні дискусії, суперечки про співвідношення раціонального та емоційного в житті людини, зміст життя, суть кохання, можливість-неможливість вибору насичують сторінки твору» [34, 119], натомість соціальне тло є досить умовним (Іван Орловець взаємодіє з обмеженою групою осіб, інженери зображені у ще вужчому колі). Конкретно-історичні обставини (а Іван Орловець – червоний директор) підкреслюють актуальність дискусії на всі часи, власне Сквирський так і ставить питання: «А чи не здається вам инколи, що й наше спільне, загальне, чи що, життя не зможемо ми будувати й перебудувати, доки кожен з нас – неук і ледащо – сам, на свій ризик, творитиме своє окреме життя? Як же з цеглин трухлявих здебільшого й неоднакових вивести будівлю прекрасну?» [250, 62].

Недосконала структура роману, у якому ніби зміщено центр, очевидно, зумовлена браком епічної техніки і досвідом лірика. Видається слушною думка Оксани Сирадоєвої, що вважала появу «у прозі ліричного героя, в якому домінують радше емоції, переживання, міркування, ніж дія» [271, 8] наслідком екстраполяції поезії в прозу. У структурі роману такий герой стає ареною боротьби ідей (не лише інженерів, але й панівної ідеології), вони сходяться в його свідомості як у фокусі, при цьому власної він не здатен виробити.

Вдалішою видається модель інтелектуального роману В. Підмогильного («Невеличка драма»), герої якого втілюють емоційне (Марта) та раціональне (Юрій) начала. Як слушно твердить М. Гарнавський: «Роман виразно поділений між Мартою, романтичною мрійницею в пошуках емоційних ідеалів, і Юрієм, прагматичним науковцем, що поважає лише розум та корисність... Марта і Юрій – це ірраціональність і раціональність, інстинкт і розум, підсвідомість і его, почуття й інтелект, мистецтво й наука, віра й знання, надія і доля, спонтанність і планування, свобода і обов'язок, мова серця й мова розуму» [294, 177].

У структурі оповіді інтелектуального роману збільшується вага ідеологічного типу її побудови: рух сюжету зумовлює не взаємодія героїв, а розвиток, взаємодія ідей. І хоч у «Невеличкій драмі» присутні герої, чії дії шкодять Марті (Безпалько, який звільняє її з роботи, чи кооператор, через якого вона змушена залишити квартиру), її драма коріниться не в життєвій несправедливості, а в кризі, зумовленій емоційним ставленням до життя.

Зосереджуючись на образі Славенка, Ю. Шевельов вважав, що Підмогильний «говорить про обмеженість розуму і про відсутність прогресу і протиставить цим модним релігіям гіркоту свого агностицизму» [356, 441]. Однак він не помічає дискредитації Мартиного ірраціоналізму, а головне – нейтрального фіналу. Автор лишає своїм читачам, як і героям, свободу вибору. Тобто йдеться не про заперечення раціональності, а показ дихотомії раціонального-ірраціонального. Неможливість їхньої рівноваги і становить

головний зміст роману. Власне, на переконання М. Гарнавського, «цей дуалізм і є тим центром, з якого виходять усі його [В. Підмогильного] творчі результати; всі тематичні пошуки Підмогильного виводяться з цього центрального джерела або якимось пов'язані з ним» [294, 189]. Очевидно, на цій підставі, а також зважаючи на екзистенціальні зацікавлення письменника, низка дослідників схильна вважати «Місто» інтелектуальним романом. Глибина й оригінальність ідей, введених В. Підмогильним у цьому творі, є незаперечною, однак письменник пропонує не дискусію (як це бачимо в «Невеличкій драмі» чи «Повісті без назви»), а оригінальну інтерпретацію образу митця в суспільстві, яка стала наслідком осмислення своєрідної тогочасної ситуації, коли в літературу масово йшли «від сохи» і все ж, частина з них знаходила своє місце.

Знаковим є порівняння фіналів цих творів: обидва інтелектуальні романи завершуються поверненням на початок: Марта переїде на нову квартиру і розпочне нове життя, але – її ірраціональність не заперечена і неподолана; так само, як і «Недуга», завершується відновленням рівноваги у свідомості Івана Орловця, знаком якої стає байдужість до рипіння черевиків. Натомість Степанове прагнення повернутися на початок терпить фіаско: Надійка, з якою він вирішив виїхати на село, виявилася одруженою і при надії. Тобто інтелектуальні романи оперують ідеями, що мають здатність лишатися сталими, тоді як роман виховання висвітлює героя, його становлення, неповоротні зміни.

Тогочасні романи Б. Антоненка-Давидовича лишилися незавершеними. У творі «Нащадки прадідів», очевидно, порушувалась не менш актуальна проблематика – творення нової ідентичності. Він, як і «Місто», був романом виховання. На жаль, нині неможливо оцінити «зрілість» героя, однак контекст творчості автора (зокрема, перегук мотивів із пізнішим твором «Шурабура», автобіографічні нотатки) дозволяє зробити висновок, що центром твору мало стати формування національної свідомості учорашнього громадянина Російської імперії. Визначити жанр роману «Борг» [9] не видаєтьсяся



можливим. Три розділи, які збереглися, містять низку прийомів роману таємниць, однак у літературно-критичній творчості автор гостро осуджував цей жанр, та й у автокоментарях письменник називав свій твір романом про відповідальність інтелігенції перед народом.

Наостанок, оглянемо неореалістичні романи у контексті тогочасних творів. Раніше вже йшлося про широку поширеність гостросюжетної літератури, тож, видається, досить зазначити, що протистояння Інтрига / Психологія чинне і для романів. Тому цікавим буде розглянути «Місто» поруч з «Майстром корабля» Ю. Яновського та «Чорним озером» В. Гжицького. Усі вони мають у центрі героя-митця, однак жанрове втілення їх різне. Роман Ю. Яновського – так званий роман творення: спомин майстра про зйомки одного зі своїх перших фільмів. Принагідно можемо згадати дуже своєрідну форму цього твору: фрагменти оповіді опиняються в рамках роздумів кіномитця, коментарів його синів, що приховують натяк на вирішення любовної інтриги роману. Гра у мемуари приносить у текст головні риси цього жанру: фактографічність, хронікальність і сповідальність. Підкреслено умовна рамка, що олітературне надто реальні джерела роману, ініціює цікаву боротьбу текстів за право функціонувати як справжня реальність: рамка претендує на неї відповідно до своєї сутності (все ж мемуари є літературним текстом), а інкорпорований текст доводить свою справжність правдоподібними, впізнаваними деталями.

Герой роману Редактор разом із другом Севом вирішують зняти фільм про повернення додому моряка після багатьох пригод. Задум з'являється після того, як вони рятують моряка Богдана і він розказує низку історій зі свого життя. Вони обговорюють його у портовому кафе із моряками й повіями, що додають свої історії, далі знімають прихід у порт крейсера і протокольні постріли, щоб використати у майбутній картині. Традиційно, роман творення описує весь процес і завершується із життєвим шляхом автора або ж завершенням твору. Однак читач «Майстра корабля» не дізнається долю фільму, автор обриває оповідь тоді, коли знімальна група готує до зйомок

шхуну, таким чином фіксуючи тільки виникнення й оформлення задуму. Очевидно, неоромантик Ю. Яновський прагнув розкрити читачу найбільш дивовижний етап мистецької праці, відкривши таємниці творчої лабораторії. Натомість доцільна раціональна праця опиняється за межами історії, як і кінцевий результат. Митець Ю. Яновського – ірраціональний, а тому не демонструє зростання, динаміки. Оповідач і герой, хоч і перебувають у різному часі, представляють один рівень художньої свідомості і модерністську концепцію митця: людини, що усвідомлює власну суб'єктивність як джерело творчості. Натомість В. Підмогильний акти творення показує як цілком раціональний вибір, зосереджуючись на мистецькому зростанні автора. Вибір авторами різних жанрових форм зумовлено різними концепціями людини (митця): неоромантичної у Ю. Яновського з її пієтетом до образу і фантазії як основи творчості; та неореалістичної у В. Підмогильного, що цінує осмислення життя як передумову творчості.

У романі В. Гжицького «Чорне озеро» також порушена тема митця і творіння, однак вона розглядається в аспекті відповідальності. Російський художник Ломов приїздить на Алтай у пошуку нових сюжетів. Там він знайомиться з місцевою вчителькою Танею, що виросла в інтелігентній сім'ї і усвідомлює свою відповідальність перед малим, але рідним народом. Попри великодержавні погляди Ломова, Таня закохується в художника. З неї він малює символічну картину «Кара-кол» («Чорне озеро»): «На березі дівчина. Вона в розпучі витягла руки до неба, жах скривив її обличчя, здається чути її розпачливий крик. Вона хоче втекти, вона рветься вперед, але її не пускають. Страшні машкари, духи озера й гір тримають цупко за одержу...» [64, 117]. Завершивши роботу, Ломов лишає Таню вагітною, чого вона не змогла пережити. Так символічне зображення конфліктує з реальністю. Художник-колонізатор вбачає небезпеку для Тані (і її народу загалом) у архаїці предків; давні вірування і традиції, що стримують асиміляцію алтайців, зображено потворами, які прирікають на загибель. Однак насправді контакт із

колонізатором, чия свідомість отруєна шовінізмом (пораду приятеля-інженера одружитися з Танею Ломов відкидає лише через те, що вона – алтайка), губить Таню. По її смерті закоханий в неї лікар Темір приїздить до Москви і знищує картину просто на виставці. Таким фіналом автор підкреслює головну думку роману (бо ж другорядні персонажі роблять колоніальну проблематику багатовимірною) – відповідальність митця за ангажовані твори.

За жанром твір В. Гжицького, очевидно, є інтелектуальним романом, головними ідеями якого стають колонізація і спротив, а кожен герой втілює певну відміну (відтінок) одного з них: Ломов – колонізатор-ідеолог; інженер – колонізований колонізатор, месія прогресу, тьотя Груша – колонізатор-користувач; Таня, її родина, лікар Темір – культуртрегери, які змушені зазнати впливу імперії, набути змішаної ідентичності заради змоги нести поступ; кам і його група – втілюють найбільш консервативні прошарки етносів, схильні до радикального спротиву. Взаємодія героїв також визначається названими ідеями: частина героїв прагне здолати ненависних «урусів», частина прагне переконати їх, а отже дискусії виникають не лише між Токпаками й урусами, але й між алтайцями, представниками різних поглядів.

Роль митця у романі – представляти один з найпотужніших напрямів колонізації – ідеологічний. Тому його образ в ідейному аспекті незмінний (динаміка образу забезпечується неповним знанням – у першій книзі читач не знає, що Ломов нещирий із Танею, а з'ясування того, що він має наречену в Москві, змушує читача переоцінити героя, однак свої погляди він відкрито висловлює від початку). Читачеві невідомо ані формування героя, ані те, чи вплинуть на нього зображені події, у тексті він – стала ідея.

Якщо повернутися до «Міста» і дискусії «Інтелектуальний роман чи роман виховання?», стає очевидним друге визначення: «Місто» не містить боротьби ідей (місто і село неможливо розглядати такими, бо ж села у романі немає взагалі, а герої, що його представляють самі з нього втекли та й до того ж швидко сходять зі сторінок), а також сталих персонажів (хоча б другорядних – всі вони змінюються: Надійка, Максим, Мусінька та інші). Що

ж до особливостей неореалістичного інтелектуального роману, то передусім варто говорити про екзистенційну проблематику, адже романи осмислюють основи індивідуального буття, тоді як роман Гжицького має справу із суспільною проблематикою. У поетикальному аспекті неореалістичні інтелектуальні романи зберігають камерність малих форм. Місцем дії найчастіше є кімната, рідше пивна чи приміщення установи. Тоді як простір «Чорного озера» повною мірою романічний: дачне селище, поселення ойротів, водоспад, Кара-кол, гірські місцини, дороги до Бійська і до Москви, сама столиця СРСР. Обмежений простір допомагає неореалістам зосередити увагу на внутрішньому світі людини, який розкривається без купюр (не лише у фігуральному, але й прямому сенсі: Гжицький міг приховати від читача справжні мотиви дій персонажа, а неореалісти – ні, саме вони були центром зображення), а тому зовнішня діє є послабленою, а самі події на шкалі сюжетності розташовуються досить низько (натомість Гжицький загострив сюжет замахом на вбивство, змовою, нападами, підпалами, неправдивими звинуваченнями, переслідуванням, повинню й смертями). Інтелектуальні романи неореалістів незаперечно доводять їхню належність до модернізму: їхня камерність не дозволяє дослідити соціальне тло, схильний до рефлексій герой більшою мірою є продуктом не умов існування, а інтелектуальної сфери, а проблематика демонструє розвиток найновіших на той час філософських ідей.

Дмитро Ліхачов висунув ідею системності жанрів у певній літературі чи часовому зрізі. Концепцію жанрової системи як чотирискладового утворення сформулювала Нонна Копистянська, що вбачала в ній: 1. Жанрову систему літератури; 2. Жанрову систему літературної епохи, напряму; 3. Жанрову систему літературної епохи, напряму національної літератури; 4. Жанрову систему у творчості окремого письменника. Систему першого рівня утворюють «чисті жанри», а «систему у сфері 2 складає не те, що зостається незмінним, а те, що змінилось, не стільки жанри в чистому вигляді, скільки жанрові різновиди і модифікації. Крім того, тут важливі не лише ті зміни, які

виникли у самому жанрі, але й зміна місця, ролі жанру в системі» [151, 66]. Жанрова система сфери 3 є конкретним втіленням загальних принципів попередньої системи, на які вплинули внутрішні закономірності розвитку національної літератури, розгляд її дає змогу побачити самотність та оригінальність на фоні норми. Жанрова система творчості письменника дає змогу оцінити його «вписаність» у свою епоху, національну культуру і водночас індивідуальність.

Василь Марко наголошував на залежності жанрової форми від художньої концепції людини [193, 264]. А отже, жанрову систему неореалізму складають психологічні новели, психологічні оповідання, філософські та психологічні повісті, інтелектуальний роман та роман виховання, при цьому новели тяжіють до оповідань, а повісті демонструють тенденцію до романізації. Ці жанрові підвиди якнайкраще відповідають надзавданню неореалізму – осмислення аспектів буття людини, особливостей її психології. Інтелектуальність та психологізм визначили напрям модифікацій жанрів у середині системи, послаблюючи подієвість.

### ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Технічні особливості неореалізму визначаються потребою відтворити суб'єктивну картину реальності. Тому найчастотніший тип оповідача, якого, ймовірно, слід вважати естетичним вибором неореалізму, – прихований наратор. Цей наратор відступає в тінь героя, але не самоусувається: він підтримує його своїм знанням, підтверджуючи зв'язок між суб'єктивністю персонажа і реальним світом. Прихований наратор, що фокалізує персонажа, усуває дистантну «об'єктивність» всезнаючого оповідача, що тримає дискурс наратора поза дією, а, отже, й від досвіду героя, а також і «суб'єктивність» автодієгетичної оповіді, надто особистісної і вузької для правдоподібного охоплення наративного змісту. Оповідну тканину прихованого наратора утворюють репліки з зовнішньою фокалізацією та репліки з внутрішньою

(мовлення наратора і невласне пряма мова чи не марковані внутрішні монологи), які можуть бути розмежовані або ж тісно сплітатися. Опосередкування оповіданого уможливорює простір для інтерпретації, а також сприяє виникненню однієї з найцікавіших особливостей нарації неореалістичних творів – винесення ідеологічної точки зору за межі оповіді. Це досягається найрізноманітнішими засобами: за допомогою інтертексту, мови, змінної фокалізації, іронії, «нев'язки планів». Так неореалісти ламають звичку некритичного читання, яку мав реципієнт домодерністської доби, переймаючи оцінки оповідача чи героя.

Оповідь прихованого наратора створює ілюзію безпосереднього протікання дії. Це формує у читачів переконання, що порушені проблеми, змальовані ситуації не вичерпані, їхній вплив триває. Твори із затіненим наратором демонструють у цілому збалансоване використання обох типів оповіді, щоправда, внутрішня фокалізація героя, що демонструє його сум'яття, відтворення діалогів з самим собою, часто посилюють враження міметичності. Неореалістичний наратор практично ніколи не втручається у дієгетичний світ, так само як і не дає персонажам втручатися у метадієгетичний, адже такий прийом руйнує ілюзію реальності.

Особливістю неореалізму слід визнати і слабкі позиції міфологічного способу побудови оповіді, який частіше є допоміжним, поєднуючись із гносеологічним та ідеологічним. У гносеологічному способі продуктивнішим є опертя на трансформацію суб'єктивності, яка формує найвідоміші твори. Гносеологічний тип оповіді зсуває увагу читача з подій на внутрішній світ людини, її індивідуальне бачення тих чи інших ситуацій та цінностей, ініціюючи таким чином вдумливе читання. Цей тип організації подій у тексті робить їх вторинними проти ставлення до них, загострюючи таким чином суб'єктивність картини світу і спонукаючи до пошуків сенсу. Ідеологічний тип побудови передбачає варіації тієї самої ситуації чи подання паралельних прикладів застосування одного й того самого правила. Цей спосіб побудови

оповіді потребує від читача інтелектуальної роботи: сенс повідомлення не в описаних подіях, а у закономірності, які їх пов'язують.

Ці способи оповіді вплинули на особливості жанрової системи неореалізму. Архітектоніка неореалістичних новел зазвичай спирається на міфологічний вимір оповіді, однак прозаїки експериментували і з гносеологічним, де характерний поворот виникає не через вплив зовнішніх сил, а через психологічний злам. Новелам ланчан притаманна висока майстерність технічного й реалістичного мотивування. Їхня новела апелює до закономірностей людського життя, і намагання опукліше їх представити у частині творів наближають ці новели до оповідання. Неореалістичне оповідання також осмислює сутнісні питання буття. Особливостями його поетики є: посилене інтелектуальне начало: замість послідовного переходу від події до події (як це є в разі опертя твору на міфологічний спосіб оповіді) читач має знаходити закономірності поєднання епізодів; поліфонічність; укрупнення історії. На загальному фоні тогочасних оповідань неореалістичні вирізняються одноманітною композицією (хронологічне розташування епізодів із можливими ретроспекціями), яка є естетичним вибором – так автори зосереджують увагу читача на головній ідеї твору.

Неореалістична повість переважно постає у підвидах інтелектуальної та психологічної. Прикметною є тенденція романізації: ці твори мають форму повісті (одна сюжетна лінія, один головний герой, що розкривається в одному (чи споріднених) аспекті, що визначає невеликий обсяг твору) і зміст роману (поліфонія, незавершене теперішнє, герой у розвитку). Неореалістичний роман є інтелектуальним або ж більдунгсроманом, які спираються на ідеологічний та гносеологічний тип оповіді. Так, рух сюжету інтелектуального роману зумовлює не взаємодія героїв, а розвиток ідей. Особливістю цього підвиду у неореалізмі є зосередженість на екзистенційній проблематиці, зберігаючи камерність малих форм, вони не зображають широкого соціального тла, а схильний до рефлексій герой є продуктом не умов існування, а інтелектуальної сфери. Роман виховання спирається на

гносеологічний тип побудови: зміна суб'єктивності героя є головним рушієм оповіді.

Охарактеризована жанрова система якнайкраще відповідає надзавданню неореалізму – осмислення буття людини та її внутрішнього світу.



## РОЗДІЛ 4.

### НЕОРЕАЛІЗМ У ПАРАДИГМІ РЕАЛІСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ.

#### 4.1. Хронологічні межі неореалізму: перервність традиції

У першому розділі дослідження вже йшлося про те, що у сучасному літературознавстві немає згоди щодо хронологічних меж неореалізму. Його початки прагнуть побачити у письменників реалістичного спрямування межі віків (напр. М. Берберфіш розглядає як неореаліста А. Крушельницького [33]), а розвиток поширюють на усе ХХ ст. (навіть більше, О.Хомова у дослідженні «Художні пошуки в українській постмодерній драмі: жанри, конфлікти, характери» [344] вбачає його розвиток і дотепер). Однак такі намагання розширити часові рамки не видаються виправданими і, очевидно, зумовлені практикою розглядати неореалізм лише як реалістичний тип творчості, без власної художньої системи. Оприявивши попередньо художню систему неореалізму, можемо оглянути літературу ХХ століття, щоб визначитися із відповіддю на питання про його часові рамки.

Жоден напрям чи течія не починаються певного дня чи навіть року, навіть якщо їх розвиток прийнято пов'язувати з оприлюдненням певного твору. Адже окремі якості естетики можна спостерігати раніше, хоч вони й інтегровані в іншу художню систему, модифікуючи її. Однак зрештою нові якості формують власну естетику, являючи новий напрям чи течію. Так суб'єктивізація пізнання, що сформує художню систему неореалізму, спершу знаходить прояви у психологічній та лірико-психологічній течії реалізму. Як зазначає Н. Шумило, «психологічну течію складала дві суперечливі й взаємозалежні тенденції розвитку малого епосу – до концентрації і розкнутості у природі жанрової структури. Відповідно ці тенденції найповніше виявилися у психологічній новелі В. Стефаника та філософсько-настрєвому оповіданні М. Коцюбинського. Паралельно з психологічною і на одній ідеологічній

основі розвивалася лірико-психологічна течія, яскраво представлена оповіданнями С. Васильченка» [363, 257]. Різницю між цими двома течіями дослідниця обґрунтовує ідеями М. Бахтіна про монологізм лірики і полілогізм прози: «внутрішні монологи психологічної прози, завжди несуть в собі ознаки соціально-мовної характеристики, в той час як лірична проза за своїм стилем завжди монологічна і відбиває прикметні ознаки авторської мови» [363, 255]. Слід зазначити, що на межі віків ці течії існували у взаємопроникності: В. Стефаник має і цілком ліричні новели, а С. Васильченко – психологічні. Однак неореалізм розвинувся з психологічної течії, переборовши ліричне начало (його рецидивом можна вважати лише мисливську поему Б. Антоненка-Давидовича).

Видається, першим письменником, чия творчість засвідчила появу реалізму нової якості, був В. Винниченко. В. Мельник, розглядаючи неореалізм як «саме ту фазу реалізму, коли він став найближче до модернізму в художніх засобах психологічного пізнання людини, але розходився з ним у меті цього пізнання: реалізові людина потрібна була для осмислення соціального оточення» [202, 47], назвав В. Винниченка дужим талантом «з молодечим запалом реформатора, який, лишаючися у рамках реалістичного світосприйняття, добре володів би поетикою модернізму» [202, 47]. Суголосною є і думка В. Панченка, що ствердив: творчість В. Винниченка «не була **стрибком** від старого реалізму до нового. Вона була **переходом** до неореалізму» [230]. На думку дослідника, неореалізм розвивався у руслі реалізму, який на той час зазнав змін як за рахунок іманентного розвитку (напр. розширення видових форм роману філософським, психологічним, сатиричним, фантастичним), так і через засвоєння здобутків інших напрямів (умовності, притчевості, фантастики), збагачення психологічного інструментарію; зберігаючи метою пізнання соціальні процеси. Як показує дослідник, Винниченко відштовхувався у своїй творчості від «патріархальної», описової манер письма. Перехід до неореалізму В. Панченко розглядає на матеріалі великих та малих жанрів, виявляючи його

у розширенні тематичних рамок роману, форм, способів обробки сюжету і психологічного змалювання внутрішнього світу людини; ослабленні фабули, домінування внутрішніх конфліктів; нові способи зображення характерів (невласне пряме мовлення, внутрішні монологи, складні структури діалогів та полілогів, динамічні портрети), дискретність пейзажів. У оповіданнях натомість загострюється фабульність, вагомою якістю стає парадоксальність, тематичною домінантою стає дослідження психології окремої людини і натовпу під час гострих соціальних потрясінь. Однак ці нові якості не змінюють домінантну позицію зображального, об'єктивного, життєподібного та відтворювального. Видається, можна твердити, що в ранніх оповіданнях В. Винниченка перебуває у руслі психологічної течії реалізму, а в романах і драматичних творах кристалізується естетика неореалізму. Це підтверджують і інші дослідники Винниченкової спадщини, зокрема О. Гнідан і Л. Дем'янівська, які називають такі риси його малої прози, як «суб'єктивізація розповіді, підсилення авторської «присутності», зміни традиційної структури епічної розповіді, часових ритмів, нарощування енергії конфлікту, вихід на вселюдські проблеми», вважаючи, що вони «стали містком до освоєння романного жанру» [67, 62]. Вододіл між оповіданнями і романами заперечує Л. Мацевко, стверджуючи, що уся проза Винниченка розвивалася у руслі неореалізму, оскільки вона втілює одну з провідних неореалістичних ознак, «суть якої полягає у заглибленні автора у приховані обставини внутрішнього життя людини, у створенні поряд з фактичною своєрідної духовної (емоційно-настроєвої) біографії героя, часто не обтяженого ідеологічною, суспільною чи громадською значимістю» [195, 10]. Все ж видається, що психологізм, узятий поза зв'язками з іншими принципами, не може кваліфікувати художню систему, адже межа віків демонструє актуалізацію психологізму як чинника літературного оновлення. Слушними є зауваги І. Денисюка: «Психологізм стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову. Змінився об'єкт спостереження, змінилися співвідношення

героя і тла, сюжет, композиція, характер зображуваної події. Подія відбувається не зовні, а в душі людини» [86, 112]. Тому необхідно шукати комплексного принципу, що характеризує нову художню практику.

Романа Багрій дуже точно характеризує Винниченка як модерніста, що «уживав натуралістичних засобів у своєму письменстві» [24, 171], маючи на увазі, що письменник підходив до написання твору як до певного експерименту, перевіряючи розвиток людських пристрастей за певних обставин; при цьому вона доводить, що головними чинниками, що детермінують людське життя у художньому світі Винниченкових романів, є не економічні й не суспільні, а біологічні. Втім дослідниця відмовляється стверджувати, що світогляд письменника був однозначно детерміністським, лишаючи можливість проникнення екзистенціалістських ідей.

Р. Багрій цитує автокоментар В. Винниченка, де він стверджує: «мене займав особливо конфлікт між стихіями, первісними вічними силами, непідлеглими людській волі, з одного боку, і, з другого боку, – людськими законами, часовими й умовними» [24, 172]. Ця дихотомія є однією з важливих якостей неореалізму, що в різних інтерпретаціях цікавитиме й авторів «Ланки».

На підставі проведеного аналізу можна стверджувати, що ядром неореалізму стає узалежнення головних модерністських концептів від епістемологічного принципу: сенсуалізм, суб'єктивізм, ірраціональність модерної людини піддаються художньому пізнанню, що спирається на останні наукові здобутки. Ця особливість робить неореалізм чи не єдиною течією модернізму, що зберігає детермінізм, передусім біологічний (психологічний), хоч із розвитком течії його позиції слабшають. Також епістемологічний принцип визначає аналітичність конструктивним складником поезики.

Зазначені принципи визначили особливості художнього світу неореалізму: «вузький», часто камерний простір, де інтровертований герой може зосередитись на переживанні кризового часу. Увага зосереджується не на історичних подіях, а на приватному бутті героя, пропонуючи

психологічний, а не суспільно-історичний погляд на час. Значною мірою неореалізм є урбаністичним, демонструючи різні способи оприявлення міста.

У зображенні людини найважливішим є оновлення психологічної моделі: під впливом психоаналізу неореалісти намагаються художньо дослідити не лише свідомість персонажа, але і його підсвідоме, а отже, розширюють палітру прийомів психологізму. Водночас, слід визнати, що психологія героя не є самоцінною, а розглядається неореалістами у контексті вчинків героя, які він мусить чинити у скрутних ситуаціях.

Особливості неореалістичної техніки зумовлені прагненням відтворити суб'єктивну картину реальності. Опосередкування оповіданого розширює простір для інтерпретації і уможлиблює винесення ідеологічної точки зору за межі оповіді, що ламає звичку некритичного читання. Оповідь прихованого наратора створює ілюзію безпосереднього протікання дії. Це формує у читачів переконання, що порушені проблеми, змальовані ситуації не вичерпані, їхній вплив триває.

Епістемологічний принцип визначив домінування гносеологічного та ідеологічного способу оповіді, у той час як міфологічний частіше є допоміжним. Тобто неореалізм не прагне показати, як розвивалися події, а зосереджує увагу на індивідуальному баченні ситуацій, загострюючи суб'єктивність картини світу; або ж (у випадку ідеологічного типу оповіді) пропонує читачеві осмислити певні закономірності буття. Відтак основою жанрової системи неореалізму стають психологічні новела та оповідання, інтелектуальна та психологічна повість, інтелектуальний та більдунгсроман.

Ці якості значною мірою визначають передреволюційні романи В. Винниченка, а також драми «Закон», «Брехня», «Гріх», «Пригвожені», натомість в оповіданнях домінує мотивування вчинків героїв соціальною психологією. Оскільки немає змоги продемонструвати чинність виявлених неореалістичних принципів в усій Винниченковій творчості, звернімося до роману «Рівновага». Дія його відбувається у Парижі, однак зображення його дуже дискретне, здається, єдиний раз коли архітектурні особливості міста

потрапляють у поле зору наратора – прогулянка Тані Люксембурзьким садом, решта – вулиці, будинки, кладовище, вокзал – позбавлені жодної культурної своєрідності. Попри те, що герої часто згадують про Росію і прагнуть туди повернутися, це не зумовлено тим, що їх «витискає» простір: вони зовсім не відчують себе чужинцями, мало контактують із французами, так ніби мають свій власний автономний простір. І все ж у цьому «майже російському» Парижі герої переживають кризовий час: попри те, що більшість потрапили туди після тюрми чи заслань, Париж не є для них метою, місцем, де можна облаштуватися назавжди. Втім, суспільно-політична криза цілком поступається особистій кризі кожного з героїв, зрівноважити яку вони прагнуть. Тому ідейні суперечності між есерами й еседеками, анархістами й богошукачами не мають значення, важливо лише те, хто з них має сили і волю зрівноважити свою «темну сторону». Як зазначає дослідниця романів В. Винниченка О. Малиш, «моделі характерів Винниченка тяжіють до неореалізму: в них значно потужніше, ніж у традиційно реалістичних, виявлене авторське суб'єктивне начало, вони є носіями ідеї, а тому більш узагальнені. Такі моделі характеротворення письменника постали на ґрунті модернізму, його естетичних засад і художніх принципів» [192, 6]. У романі «Рівновага» В. Винниченко у черговий раз моделює боротьбу біологічного (інстинктів) та суспільного (моралі, ідей) і більшість героїв стають екранами цієї боротьби: центральний персонаж Таня мусить обирати між коханням до Хоми й «порятунком» Шурки, сам Шурка страждає від психічного розладу, що заважає йому відповідати вимогам партії, Аркадій мусить вибрати між голодом і приниженням. Зважаючи на фінал роману, слід визнати його найоптимістичнішим у творчості письменника: на відміну від багатьох інших героїв, що гинуть чи поступаються обставинам, Таня має шанс на щастя: по смерті Шурки вона стає цілком вільною і Хома готовий ризикнути життям заради кохання. І хоч письменник лишає фінал відкритим, у контексті інших його творів, де герої стають жертвами біологічної детермінації, читачу залишено надію на можливість рівноваги.

Біологічна детермінація змушує автора заглиблюватися у внутрішній світ своїх персонажів, у «Рівновазі» вони поділяються на тих, хто усвідомлює свої інстинкти і врівноважує їх (Мері, Таня, Хома), та тих, хто хибно шукає порятунку в інших ірраціональних сферах (від хворобливих бажань Шурка шукає порятунку в релігії, Аннет бореться з почуттям до Хоми помстою). Водночас, попри значний інтерес письменника до різноманітних психічних хвороб, невротичних станів, снів та трактування еротичної сфери як вагомого чинника поведінки, В. Винниченко, видається, сприймає лише окремі ідеї фрейдизму, залучаючи їх до власної інтерпретації психічного життя людини. Слід також зазначити, що в романах В. Винниченка сильну позицію мають і прийоми екстравертної форми психологізму, зокрема діалог, що розкриває інтелектуальні пошуки героя. Однак «справжнє обличчя» особи розкривають не виведені ним теорії, а вчинки (жорстокі слова Хоми / фінансова допомога Остапу, Тані).

Щодо техніки, то в ній можна додати рух письменника у напрямку до суб'єктивізації об'єктивної картини світу. Вдаючись до третьоособової нарації, Винниченко свідомо обмежує знання оповідача: часово й просторово наратор перебуває поруч Тані або Хоми (окрім перших і останніх сцен, поданих з точки зору стороннього спостерігача), проте прийоми невластивої прямої мови, аналізу й самоаналізу психічного життя застосовуються меншою мірою, ніж це було у ланчан. Однак першоособова нарація («Записки Кирпатого Мефістофеля») демонструє винесення ідеологічної точки зору за межі тексту, що згодом було розвинене ланчанами і втілює один з принципів неореалізму.

Архітектоніка Винниченкових романів цього періоду визначається ідеологічним принципом побудови оповіді: письменник пропонує увазі читача певні спостережені ним закономірності людського буття. Натомість прийоми звичної міфологічної побудови виявляються оманливими: парі Хоми й Гломбінського має розвитком не зваблення, а викриття самої угоди, та й воно виявляється лише незначною перешкодою на шляху героїв; конфлікт Аркадія

та Адольфа взагалі не має розвитку, як і стосунки Фені й Фаддея чи побут Косоротових ... З точки зору міфологічного способу побудови твору більшість героїв виявляються надлишковими: Косоротови й Остап, Ладя, Фаддей, Феня, Адольф, Олександр, група декадентів. Для міфологічного сюжету досить було Тані, Хоми (головні герої), Шурки та Аннет (як перешкод на шляху героїв) і Мері (як помічниці), але для Винниченка важливо не розповісти історію, а продемонструвати ідею рівноваги у найрізноманітніших її проявах. Відтак основним підвидом роману у цей час стає психологічний: попри те, що більшість героїв – політично заангажовані, ні вони, ні автор не переймаються ідеологічними відмінностями. Навіть у дискусіях герої частіше відстоюють свій погляд на світ, аніж бачення партіями шляхів побудови щасливого суспільства. Аналіз інших романів В.Винниченка, а також частини його драматичної спадщини доводить, що спостережені у романі «Рівновага» якості не є одиничними, а зроблені на цій підставі висновки – не випадкові.

Літературні зв'язки ланчан і Винниченка визнають як літературознавці [93; 363], так і самі автори. Скажімо, у листах до Винниченка Г. Косинка називає його серед своїх вчителів, а також так характеризує літературний процес 20-х: «Перевагу має, на мою думку, так званий неореалістичний напрям, простіше – сполучення двох літшкіл – Стефаніка й Винниченка» [176, 128]. Що саме мав на увазі Косинка, пишучи про перевагу неореалізму, нині важко сказати (можливо, якість творів своїх однодумців, можливо, їхню популярність), бо ж оглядаючи тогочасний друк, окрім ланчан, з художньо вартісної прози неореалістом можна назвати передусім Д. Борзяка. Цей талановитий автор встиг опублікувати загалом вісім оповідань (сім з них склали єдину збірку «Під дощ») і готував історичний роман. Дослідник його творчості В. Поліщук схильний узалежнювати його творчість від М. Хвильового: «По-перше, всі його оповідання, крім одного – «У монастир»<sup>29</sup>, розробляють одну тему – тему «всефедеративного міщанства», чиновничого бюрократизму. В цьому зв'язку дуже доречно згадати оціночну

<sup>29</sup> В. Поліщук не бере до уваги оповідання «Записка», яке не увійшло до збірки.



фразу О. Білецького з приводу перших двох збірок прози М. Хвильового («Сині етюди» й «Осінь»), ... «Три основні жанри накреслила проза Хвильового. Перший – героїка революції... Другий – революційна сатира: зображення обивателя, що до цього часу ще безсмертний, пристосувався до нових умов життя... І третій, нарешті, сатиричне, що іноді переходить в елегію... зображення внутрішнього неладу, що веде до смутку, до зміщання, до того самого обивательського багна, до моральної смерті». З цієї визначеної Білецьким тематичної «тріади» до прози Д. Борзяка можна застосувати другу («Варенька», «Чиновник», «Бузковий кущ», значною мірою – «Букет пролісків») і третю («Під дощ», «Товариш Андрій»)» [253, 50]. Водночас В. Поліщук зазначає також такі особливості прози Д. Борзяка: колізії розгортаються у невеликих містечках, герої переважно службовці, письменник зосереджується на психологічному поглибленні характерів; що дають йому підстави вважати, що у прозаїка домінує реалістично-психологічний стиль.

Власне, реалістичними є такі твори як «Чиновник», «У монастир», «Записка», а оскільки вони є пізнішими у творчості автора, видається можливим визначати напрям його руху як реалістичний. У художньому світі цих творів значну вагу має суб'єктивність героя, тому події перебувають внизу шкали сюжетності: скажімо, Віктор Шільпиков лише проводить ввечері Етю Мерберт додому, через її дядька йому не вдається навіть зайти до неї, тож змістом твору стає не любовна пригода, а Вікторова суб'єктивність: від першого незадоволення із потреби провести незнайому жінку, до захоплення можливою пригодою і відмови від неї після того, як Віктор зрозумів, що завтра описуватиме майно саме Етиного чоловіка, і до жалю, що не вистачило нахабства провести вечір з Етею напередодні ліквідації її добробуту. Ці зміни настрою і становлять сюжет твору. Так само суб'єктивність є центром зображення і в оповіданні «У монастир»: колишня черниця повертається до своєї обителі, але, зустрівши своїх колишніх посестер, дізнається, що звістка про відновлення монастиря була облудливим засобом для рідні позбутися її,

тож іти нікуди. Почуваючись чужою поміж колишніми посестрами, що намагаються будь-яким способом влаштуватися у житті, матушка іде до монастиря, де тепер розташувалася агрошкола і несподівано для себе лишається там працювати на кухні. Тож якщо уявити сюжет як два семантичні поля, перетин межі між якими і становить подію, то такими є знайомий матушці світ родичів та посестер і новий – агрошколи. Однак перетин семантичної межі виявляє не зміну цінностей, як то можна було очікувати, а переоцінку світів: насправді безбожним виявляється старий світ, без милосердя і праведності, натомість в атеїстичній агрошколі «роблять по-божому».

Видається, найцікавішим з художнього і з тематичного боку є оповідання «Записка». В його основі – історія часів визвольних змагань. Селянка Явдоха просить панів написати записку, щоб з тюрми звільнили її сина Павла, якого забрали за напад на панича, ті без заперечень виконують, і вона несе її до волості. Явдосі обіцяють випустити сина за день, але вночі розстрілюють, оскільки з'ясовується його участь в убивстві. Паничу Володимиру, що зустрічається з сестрою Павла Настею, гайдамаки доповідають про розстріл, який обурює його, адже шкодить його зусиллям налагодити стосунки з селянами заради антигетьманського повстання. Останній лист Павла переконує Володимира, що той був більшовиком і у разі виходу з в'язниці намірявся його вбити.

Твір має підзаголовок «З минулого», який чітко вказує на завдання автора – лишити свідчення. Публікація цього оповідання була досить сміливим вчинком, адже воно пропонує іншу перспективу відтворення подій 1918 року, відстоюючи право українців самим оповідати свою історію. Усупереч тогочасній міфологізації ролі більшовиків в українських визвольних змаганнях, Павло постає як маргінал, бандит, що не має підтримки. Натомість демонізовані більшовиками пани зображені як гуманні далекоглядні люди, охочі вести боротьбу за соціально справедливую національну державу. І відповідальність за неуспіх справи покладається автором на розбрат,

деструктивну роль більшовиків. Характерною деталлю є те, що лист Павла написано ламаною російською, а записка пана – українською, чим підкреслюється привнесеність більшовизму і стверджується національна еліта.

Техніка Д. Борзяка зазнає тих самих змін, що й ланчан: упродовж збірки відчутне додання імпресіонізму на користь зв'язаності й чіткості висловлювання. Письменник апробує можливості прихованого наратора, винесення ідеологічної точки зору за межі тексту, гносеологічний тип оповіді. Однак часу на визрівання неореалістичної манери письменник не мав.

Репресії, що обірвали розвиток не лише неореалізму, але й інших модерністських стилів, очевидно визначають другу межу його періодизації. У наступних підрозділах, де буде обґрунтовано статус неореалізму (напряму чи течією?), йтиметься про позалітературні причини, що сприяли витісненню досліджуваного стилю соціальним реалізмом та долю його останніх зразків. Поки ж варто побіжно звернути увагу на те, що поруч з неореалізмом у 1920 – 30-х роках були присутні й інші реалістичні явища (які подекуди також вважають неореалізмом), що творили його контекст і увиразнювали художню своєрідність.

Попри те, що літературу 1920 – 30-х років називають добою «зрілого» модернізму, аналіз поточного друку виявляє значний сегмент реалістичних творів. При цьому йдеться не лише про присутність «традиціоналістів», про яких писав Юрій Шерех, тобто митців, естетика яких зорієнтована на вже перейдену добу (як Степан Васильченко), а й тих, хто, маючи психологічну схильність до реалістичного типу творчості, намагався синтезувати на його основі новий стиль (не лише неореалізм, але й, скажімо, пролетарський реалізм). Утім, ці спроби не видаються доказом здатності естетичної системи реалізму лишатися стабільною упродовж довготривалого часу. Навпаки, більшість із них стають свідченням згасання реалізму XIX ст., а його остання естетично вагома модифікація з часів помежів'я (лірико-психологічна течія) призводить до кризи (Фелікс Якубовський), причиною якої «О. Білецький

вбачав і в тому, що в літературу приходили автори свідомо або несвідомо несучи з собою традиції української дожовтневої прози» [114, 27]. Ілюстрацією цих слів може бути творчість Наталі Романович-Ткаченко чи Михайла Івченка. Попри актуальність тем тих оповідань, що письменниця друкувала у «Червоному шляху», а це емансипація жінки, розвиток революційного руху, нещодавні визвольні змагання, у питаннях форми вона тримається традицій, не йдучи далі лірико-психологічної течії. Промовистішою є стильова еволюція М. Івченка, який увійшов в українську літературу як представник лірико-імпресіоністичної манери: його перша збірка «Шуми весняні» 1919 року містить цікаві зразки безфабульних творів, щоправда сюжетні (напр., «Тіні нетлінні») виглядають менш переконливими. Наступна збірка «Імлистою рікою» вийшла 1926 року, і вже містила й тексти, зорієнтовані на естетику реалізму, в наступній творчості їх частка зростає. Тому твердження Надії Акулової, що «аналіз семантики й поетики прози М. Івченка засвідчив перехід письменника від традиційної естетики народницького реалізму до засад нового модерністського мистецтва» [4, 15 – 16] є досить дивним. Її спроби віднайти у М. Івченка ідеї Фрейда чи екзистенціалізму виглядають силуваними у контексті таких творів, як «Марійка», «На пасіці», «Пан Коломбицький», «Світляки», «Падеспань». Більш слушними є характеристики Оксани Філатової, яка, поцінувавши імпресіоністичний період творчості письменника, зазначає: «Дедалі помітніше М. Івченко схиляється в бік реалістичного методу: це засвідчують композиція, послідовно викладений сюжет, виписані за реалістичними традиціями ситуації та герої. Проте кут зору, погляд, із яким дивиться прозаїк на світ, розглядає осмислювані проблеми, зберігається той самий, колишній, імпресіоністичний» [324, 9].

Ідеологічно Михайло Івченко перебуває у колі письменників-неонародників (Любов Яновська, Микола Чернявський), які зображали розкріпачення людської індивідуальності. Для неонародників було характерним деромантизування ідилічних взаємин інтелігенції та народу. Цей

зміст М. Івченко відтворює в оповіданні «Світляки», написане в часи, коли інтелігенція взагалі перестала бути шанованим класом. І якщо на межі віків неонародництво, на думку Н. Шумило, врівноважувало європейські орієнтації модернізму [364, 36], то у 1920-х роках виглядало вже естетично незадовільним. У пізніших творах М. Івченко вдавався до міської тематики, прагнув осмислити виробничі проблеми («Робітні сили»), новий побут («Падеспань»), однак, видається, не зміг витворити гармонійної техніки, вагаючись між реалізмом та імпресіонізмом. Як зазначає О. Філатова, «попри зроблені прозаїком виразні кроки до реалізму, автор залишається імпресіоністом за своїм художнім світосприйняттям, підходом, поглядом» [324, 10]. У літературі 1920-х років імпресіоністична манера у поєднанні з романтичним світоглядом дала потужний естетичний феномен – прозу М. Хвильового та його послідовників. Це явище породило наслідувачів та епігонів, більшу кількість яких, видається, мав лише Шевченків геній. Тож імпресіоністична манера сприймалася у естетичній системі неореалізму як гандж, якого необхідно позбутися заради витворення кардинально нової художньої якості.

Крім того, у тогочасній літературі присутня група творів, що зберігає принцип детермінування людини і світу, однак широкий спектр чинників, який мав реалізм ХІХ, а згодом натуралізм (національні, суспільні, економічні, біологічні, гендерні тощо), звужує до одного – економічного, який абсолютизує, що зумовлено тогочасним особливим статусом марксизму. Цю видозміну у критиці також часом називають неореалізмом, хоч насправді марксизм (як одне з детерміністських вчень) не спричинює суттєвих змін у системі. Оскільки О. Головій аналізувала передусім критичний дискурс, вона вважає ці твори етапом розвитку неореалізму [69, 12]. Однак, зважаючи на відмінність (а часто і контраверсійність) їх естетики від художніх цінностей «Ланки», варто розглядати їх як окреме явище. Важко дати йому адекватну назву, оскільки інший термін, яким вони позначалися у 1920-х роках, – пролетарський реалізм, нині викликає

непотрібні ідеологічні асоціації, які сприйматимуться особливо прикро стосовно таких творів у другій половині ХХ ст. (а до них належить, скажімо, творчість Івана Сенченка). Можливо, зважаючи на соціально-побутову течію реалізму ХІХ ст., традиції якої він так своєрідно розвиває, варто розглядати його як течію соціального реалізму ХХ ст.<sup>30</sup> Але, ведучи мову про 1920-і роки, паралельно вживатимемо й історичний термін «пролетарський реалізм».

Видається, це було чи не єдине мистецьке явище поза соцреалізмом, яке толерувало радянське літературознавство. «Пролетарський реалізм» фігурував як основа подальшого формування естетики соцреалізму. І хоч теоретиками і практиками соцреалізму стали й ті, хто починав з пролетарського, з нинішньої перспективи різниця є помітною. Пролетарський реалізм покликаний до життя новим світоглядом, сформованим марксизмом, а соцреалізм виникає як «тотальний проект, спосіб оприявлення дискурсу радянської влади, а отже, явище штучно змодельоване та «закріплене» у парадигмі літературно-художнього мислення» [334, 58]. Ця опозиція «реальне-штучне» проявиться на різних рівнях художніх структур.

Слід зазначити, що пролетарська література як особлива тематично-функціональна група з'являється у світовій літературі у часи романтизму, а згодом продовжує розвиток у реалізмі. У країні «диктатури пролетаріату» ця група починає претендувати на заміщення собою усієї літератури. І якщо доцільність цього дуже хвилювала «непролетарських» митців, то їхні опоненти більшою мірою переймалися питанням реалістичного / романтичного начала в ній. Якщо ідеолог Вільної академії пролетарської літератури відстоював полістилізм пролетарського мистецтва, то т.зв. марксистки наполягали на реалізмі: «Щоб не сказали ті, що ставлять на один рівень усі старі стилі, але марксівська критика повинна таки сказати своє чітке слово про те – чи романтичний і реалістичний стиль однаково сприятимуть

---

<sup>30</sup>Термін в англійськомовних країнах на позначення мистецької течії ХХ ст. з соціальною проблематикою.

зростанню пролетарської літератури, чи ні. Я наважусь узяти під сумнів романтичний стиль. Я солідаризуюсь з тими марксистами-критиками, які кажуть, що найбільше через сучасний реалізм пролетарська література зуміє художньо відтворити нашу епоху» [365, 105], – писав Самійло Щупак.

З огляду на те, що реалізм зорієнтований «на емпіричну дійсність і йде шляхом спостережень, вивчень та аналізів її феноменів; творчість реаліста базується на цих спостереженнях та вивченнях, на досвідному знанні й мислиться як їх художнє узагальнення» [215, 267], пролетарський реалізм цікавий як напрям, що відтворював складні соціальні процеси крізь призму марксизму. Такі думки можна зустріти і в його теоретиків: «пролетарський реалізм щодо самого матеріалу мусить відобразити побут і типи трьох основних чинників революційного суспільства: пролетаріату, селянства й революційної, зокрема комуністичної, інтелігенції, не виключаючи, звичайно з свого овиду й інших верств, але приділяючи їм увагу залежно від їх значення в реальному житті» [140, 132] (Борис Коваленко); «психологічний показ людини... має насамперед соціально-виховне скеровання й завдання пізнати класову людину в соціальній практиці, в складних умовах соціалістичного будівництва...» [265, 87] (Яків Савченко). Інша річ, що творці пролетарського реалізму часто мали мінімальні читацький досвід і арсенал художніх засобів. Нині серед дослідників соцреалізму поширюється думка, що він є продовженням реалізму XIX ст., однак справедливність цього твердження викликає сумніви. Формула «реалізм XIX ст. + марксистська ідеологія» більшою мірою відображає пролетарський реалізм.

Попри те, що пролетарський реалізм не був ані буржуазним, ані попутницьким явищем, він також зазнав експансії соцреалізму: вимога відображати переможну ходу соціалізму, з пов'язаними з нею темами перемог над класовим ворогом, виробничих здобутків, ішла в розріз із засадами реалістичного зображення. Відтак частина письменників змінили позиції і почали відтворювати у численних варіантах ідеологічні зразки, як

того вимагав соцреалізм, частина поступилася лише на час, щоб у другій половині ХХ ст. повернутися до відтворення дійсності і її економічних основ.

Усе ж пролетарський реалізм 1920-х років лишив по собі низку творів, що становлять інтерес як художні документи доби. Раніше вже йшлося, що під політичним та економічним тиском письменники «Ланки» намагалися «перебудуватися», зокрема, останні два твори Г. Косинки («Серце», «Гармонія») перебувають у полі тяжіння пролетарського реалізму. З-поміж інших зразків вартою уваги є новела «Без хліба» Якова Качури [121, 3 – 19].

Цей твір попри дуже безпорадну стилістику має вигідну тему: ламання традицій. До дівчини з патріархальної релігійної родини сватається голова сільбуду, активіст Петро Демків. Ганна закохана в Петра, мріє грати на сцені, але мати проти шлюбу, оскільки зять – «безбожник». Прагнучи свататись «по-новому», Петро приходять без традиційного хліба, що збентежує родину. Все ж батько пропонує дівчині самій вирішити свою долю і вона відмовляє старостам, бо сумнівається у серйозності намірів нареченого, що знехтував традицією. Тож у цьому творі звичаєва шана до хліба, сакралізація його виявляється сильнішою за новий побут (Ганна мріє бути акторкою, а не господинею у хаті Петра) і за релігійність (батько Ганни не поділяє дружининого незадоволення тим, що активісти зображають у своєму театрі священика, на його переконання неправедність батюшки дає підстави для нешанобливого ставлення). При явній соціальної детермінації характерів вони зображені поза шаблоном, як це було властиво соцреалізму, де більшість героїв-ретроградів були войовничі богомольці. Так само і фінал твору фіксує життєву рівновагу без перемог активістів і поразок консерваторів: Петро вирушає на курси, а Ганна одружується з господарем. Тож попри те, що ця новела далека від мистецької досконалості, вона має вартість і як неспальшоване свідчення складності входження більшовицьких ідей у суспільство, і як зразок явища, поглинутого соцреалізмом. Слід визнати, що мистецький дискурс пролетарського реалізму був дуже дискретним, а його творці не лише «розвивалися» у соцреалістів, але й зазнавали впливу лівої



прози – мистецького явища, що сформувалося навколо ідеї сюжетності літератури, яка визнавалася головною якістю нової прози (Олекса Слісаренко, Майк Йогансен, Гео Шкурупій, Леонід Скрипник та інші). Скажімо, згаданий Я. Качура вагався між пролетарським реалізмом («Похорон» [123], «Без хліба», «Чад» [124]) і лівою прозою («Пилипчанська проблема», «Справа №22/145», «Зруйнована ідея», «Моя скарга» [121]), інтерес до якої вилився у роман «Ольга» [122].

Меншою мірою впливу лівої прози зазнав близький ланчанам у особистому спілкуванні Борис Тенета, що, перейшовши імпресіонізм, почав тяжіти до соціального реалізму. Його оповідання «Десята секунда», «Люди» [296, 298] демонструють відмову від імпресіоністичної естетизації дійсності на користь її осмислення, однак концепція людини у них суттєво відрізняється від неореалістичної. Герой Тенети не схильний до рефлексії, він діє, зважаючи на свій досвід. Це «людина з натовпу», що не має індивідуальної психології, мислячи і діючи як представник соціальної групи. Показовим є оповідання «Люди»: воно починається зображенням неспокою селянина через крадіжки худоби в селі, однак після того, як його коні вкрадено, він ніби розчиняється в натовпі, що вираховує конокрада і влаштовує самосуд. У цій юрбі є характери (дід Карпо, Ванька Смирний), але не індивідуальності, решту ж її наратор називає просто «дядьки». Розправа над конокрадом мотивується недовірою до нової влади і звичаєвим правом, де громада виносить і виконує присуд. Утім чи не найвідоміший його твір – «Листи з Криму» перебуває у колі тяжіння лівої прози. Подібні вагання притаманні і творчості Гордія Брасюка, де твори реалістичної («Сус»), експресіоністичної («Скривлений посміх»), романтичної («Сни і дійсність») природи опиняються поруч із творами, що тяжіють до лівої прози («Ядзя», «Ніч» [38]).

Варто нагадати, що і Я. Качура, і Б. Тенета, і Г. Брасюк увійшли 1926 року до МАРСу (а разом з ними, крім ланчан, Володимир Ярошенко, Дмитро Тась, Дмитро Фальківський та Іван Багрянний), тож принагідно слід повернутися до питання: чи вважати МАРС естетично цілісним? На

початковому етапі дослідження було визнано слушним вбачати причини реорганізації у прагненні ланчан порозумітись із владою, зважаючи на це, розглядати МАРС як групу, поєднану спільним світоглядом і художніми пріоритетами, не виглядало можливим. Наразі можна пересвідчитись, що шукання цих митців, попри частковий інтерес до реалізму, не суголосні естетиці «Ланки».

#### 4.2. Реалістичні традиції у прозі ХХ ст.

Щоб довести слушність пропозиції вважати неореалізм течією модернізму, а не окремим напрямом, слід розглянути неореалізм у колі інших реалістичних явищ ХХ ст. У тому разі, якщо явища споріднюватимуть основні принципи, які утворили естетичну систему неореалізму, це буде достатньою підставою, щоб вважати неореалізм напрямом, що об'єднує течії. Якщо ж ці реалістичні явища утворюють власні естетичні системи, об'єднання їх з неореалізмом не буде доцільним. Тож у наступних підрозділах виокремимо дві парадигми реалістичних явищ: зорієнтовані на реалізм ХІХ ст. (з його увагою до соціальної детермінованості) та ті, що є виявом реалістичного типу творчості у модерністській естетичній системі.

Тотальне втручання в літературний процес ідеології, а також вимушена еміграція різним чином спричинилися до реанімування естетики реалізму ХІХ ст. Для радянських митців це була чи не єдина толерована можливість вийти за межі соцреалізму, а для діаспорних – повернутися у «втрачену батьківщину». Тож у другій пол. ХХ ст. набирає сили друга течія соціального реалізму, яка стала найбільш значимим (хоч і не найоригінальнішим) реалістичним явищем в українській літературі цього періоду. Своєрідно, що ця течія формально має різні початки в материковій та діаспорній літературі, однак варіювання її художньої системи незначне. Отже, у діаспорній літературі адептом соціального реалізму у теорії та практиці став Улас Самчук, чия ідея великої літератури, попри ідеалістичні настанови, апелювала

до традицій народництва. Як зазначає Соломія Павличко, «його риторика нагадувала теорії столітньої давнини. Його «велика література» мала заторкувати сферу великих ідей, світоуявлень, філософії. Велич передбачала, з одного боку, позалітературну роль, місію, національне покликання художнього слова, з іншого – ідеальну літературну досконалість» [228, 292]. Прагнення повернути літературі націєтвірну роль (таку необхідну в умовах еміграції) спонукало письменника ігнорувати модерністський досвід, і зокрема здобутки неореалізму: «стильові пошуки української прози ХХ століття У. Самчук, як, зрештою, багато його сучасників, по-справжньому не осмислив. Принаймні досвід експериментальної прози М. Хвильового та В. Петрова, а також добротна психологічна школа В. Підмогильного не справили на нього відчутного впливу, а взорування на прозу ХІХ століття (Нечуй-Левицький, Толстой, Достоевський) приховує певну нехоть до психологізму в його динамічному розумінні та преференцію статичного й ретельного побутописання» [255, 31] (Ярослав Поліщук). Натомість концепція національно-органічного стилю Ю.Шереха передбачала засвоєння досвіду модернізму 1920-х років і опертя на нього.

Оскільки у материковій українській літературі соціальний реалізм був альтернативою офіційному стилю радянської доби (усі інші зазнавали нещадної критики і переважно не допускалися до друку), тож Б. Антоненко-Давидович, повернувшись після таборів в літературу, пропонує читачеві зразки соціального реалізму («За ширмою», «Слово матері», частина дитячих оповідань), ті ж твори, що розвивали естетику неореалізму, були гостро розкритиковані і швидко зняті з друку, твори цілком нової естетики не друкувались за життя автора взагалі.

Якою є естетична система цієї течії соціального реалізму, розгляньмо на прикладі романів Б. Антоненка-Давидовича «За ширмою», Д. Гуменної «Діти Чумацького шляху», С. Домазара «Замок над Водаєм», залучаючи й інші твори. Роман Б. Антоненка-Давидовича вийшов у радянській Україні, ставши, за висловом автора, «мандатом в літературу». Роман отримав численні

позитивні відгуки читачів, неоднозначну оцінку радянських критиків і високу – діаспорних (Григорій Костюк, Ігор Качуровський). Сучасні дослідники приділяють йому замало уваги, часто вбачаючи в ньому «рецидиви соцреалістичного канону» (Ольга Хамедова). Роман «Діти Чумацького шляху», оприлюднений у 1947 – 51 роках і перевиданий 1998, досліджували Микола Васьків, Олена Коломієць, Тамара Николук, Юрій Мариненко, Микола Мушинка, однак питання стилю потребує ширшого висвітлення. Роман «Замок над Водаєм» мав довгий шлях до України: оприлюднений вперше у журналі «Сучасність» 1963 року, він був перевиданий в Україні лише 2003, а згодом 2010 року. Літературно-критичні дослідження роману пов'язані передусім з його друком: видання супроводжували вступні статті Сергія П'ятаченка, Михайла Слабошпицького та рецензії Світлани Короненко та М. Слабошпицького. В останні роки з'явилася низка наукових статей Тетяни Петренко. Ці романи, створені в одне десятиліття, але в різних умовах, демонструють спільні риси, які стають стилетвірними.

Отже, в умовах колоніальної залежності України соціальний реалізм зміщує увагу з класового поневолення (яке перебувало в центрі уваги інших літератур, а в українській представлено переважно творами письменників радянської України) на національне. Можна пригадати, що антиколоніальний дискурс був вагомим і для українського реалізму XIX ст. На думку Джефрі Бейкера [375], художній простір реалізму є імперським, що зумовлює співіснування в ньому різних народів, і інтерес до зображення їх у реалізмі є посиленним. Свої спостереження Дж. Бейкер робив на матеріалі Бальзака, Тролопа, Фонтане, але загальна теза справджується і для українських класиків з певним застереженням: досліджувані Дж. Бейкером автори належали до нації-колонізатора з відповідними наслідками, тоді як українці належали до колонізованих. Тому образ народу, створюваний у цей час українськими митцями протистояв спрощеному стереотипу, що культивувався в імперській літературі.

Антиколоніальний спротив прочитується вже у першому українському соціально-побутовому романі «Люборацькі» Анатолія Свидницького. Дія його відбувається на Поділлі, що постає територією між двома центрами, які поширюють на нього свій вплив: Російською імперією і лише формально колонізованою, але нескореною Польщею. Ця специфіка простору відповідає системі персонажів: українська священницька родина, російські церковні й освітні ієрархи та польські пани. У час польського панування священники утримували громаду від зміни ідентичності й протистояли поневоленню, однак подвійна колонізація, за якої вони опиняються у залежній позиції, змушує їх шукати шляхів утверджувати свій статус. Тож отець Люборацький відправляє сина в Крутянську бурсу, де його відучують «мужичити», тобто говорити українською; а доньку Масю – до пансіону в Тернівку, де їй прищеплюють польську зневагу до хлопів та попів. Це закладає початок «домової» війни у родині. Зміна ідентичності Антося і Масі не обмежилася мовою – вони цілком перестають працювати, переконані, що це справа лише хлопів, якими вважають своїх родичів. Повноправним власником добробуту Люборацьких вважає себе і надісланий владикою росіянин Тимоха, за якого змушена вийти заміж Орися. Його ставлення до неї (образи і приниження) та до пастви загалом демонструють привілейоване становище, що мали росіяни в Україні. Тобто родина Люборацьких зображена моделлю суспільних відносин Поділля: російська і польська меншість правом зверхності визискує українців, працею яких живе.

Антиколоніальний дискурс суттєво позначений премордіалізмом: визнанням етнічності як об'єктивної реалії, первинної властивості людини, що сформувалася історично. Одним із маніфестів реалізму в українській літературі є стаття Івана Нечуя-Левицького «Сьогочасне літературне прямування», у якій він висуває три принципи літератури: реальність, національність, народність [219]. Розкриваючи перший, автор використовує Стендалевий образ дзеркала, однак заперечує пряме відбивання життя у ньому, наполягаючи на специфічному фокусі: етнообразі. Зосередження на

ньому є, на думку І. Нечуя-Левицького, обов'язком письменника: «Коли писальник хоч трошки чує себе українським громадянином, часткою українського народу й українського громадянства, він повинен мати за святу повинність одсвічувати у своїй фантазії в своєму серці ту громаду, що роїться кругом його,... а не перелазити в чужі городи і підставляти свою душу під картини чужої, неукраїнської життя» [219, 14]. Відповідаючи на закиди, що, мовляв, героям з народу бракує індивідуальності, різноманітності характерів, письменник прагне спростувати це, вказавши на різноманітність етногруп та їхню неоднорідність, таким чином вважаючи психологію особи залежною від її етнічного походження. Національність як принцип літератури передбачає народну мову та національну психологію, невеликий скетч якої І. Нечуй-Левицький принагідно і подає. Найновішим принципом тогочасної літератури автор вважає народність: орієнтація на живу народну мову, народнопоетичну традицію та дух. На думку І. Нечуя-Левицького, реалістична література, не зіперта на принцип народності, «служить» лише верхнім прошаркам суспільства, залишаючись чужою для широких мас, і навпаки – література виведених ним трьох принципів сприятиме масам освоїти теми досі недоступні.

Теорія Нечуя в цілому відповідала практиці: зображені ним образи відтворювали не лише індивідуальні риси особи чи типові риси соціального прошарку, а й етнічну ідентичність зображуваних персонажів, а також краєвидів, історичної минувшини, пропонуючи їх як типові для усього народу чи краю. Ці образи можуть ставати основою конфлікту як у романах «Князь Єремія Вишневецький» чи «Хмари». У першому, написаному у відповідь на відомий роман Г. Сенкевича «Вогнем і мечем», змальовано мужніх, затятих, звитяжних козаків, що протистоять заможним, але зманіженим полякам, шанси яких на протистояння збільшує лише військовий хист Яреми Вишневецького, що зрікся українського кореня. У «Хмарах» паралельно змальовано дві родини: українця Дашковича та росіянина Воздвиженського, дружба яких видається художньою умовністю, настільки різні їхні характери,

життєві цінності й учинки. Працьовитий, заглиблений у науку Дашкович є антиподом ледачому, запопадливому й шахраюватуму Воздвиженському. Однак згодом це протиставлення відходить на другий план і не визначає конфлікту, який переноситься в сферу ідей: панславісту Дашковичу протиставлено студента «хлопомана» Радюка.

Слід зазначити, що у тих творах, де українці протиставляються іншим етнообrazам, вони отримують вищу оцінку, тоді як у текстах, зосереджених на створенні автообраза, негативні риси постають опукліше. Тривалий час науковці розглядали чвари «Кайдашевої сім'ї» чи дисгармонійність «Старосвітських батюшок і матушок» як наслідок соціальних обставин, однак, очевидно, має рацію Інна Абрамова, називаючи «Кайдашеву сім'ю» «етнопсихологічною критикою української вдачі, її найхарактерніших деформацій та крайнощів» [2, 16].

Водночас творчість І. Нечуя-Левицького асоціюється у багатьох читачів із ідеалізованими етнокраєвидами, а також численними деталями етнографічного характеру: опису страв, предметів побуту, звичаїв та обрядів. Щоправда, навряд чи етнообрази були самодостатніми, адже письменник часто вдається до дублювання їх із варіаціями: скажімо, можна згадати сватання, яке він описує у «Старосвітських батюшках і матушках» тричі, чи оглядини Кайдашів у Довбишів та Балашів. У цих епізодах увага читача зосереджується не на звичаях, а на поведінці дійових осіб, їхніх характерах. Тож етнообрази є маркерами, що полегшують співвіднесення художньої моделі та реальності.

Отже, у літературі реалізму XIX ст. етнічне походження особи було таким самим чинником, що визначав його життя, як соціальне становище чи спадковість. Етнічність вважалася ідентичністю, а тому намагання долучитися до іншої культури розцінювалися як зрада і основа життєвої трагедії. Ядром етнокультурного образу українського народу є селянство, з його сакралізацією хліборобства, що визначає головні цінності. Реалізм XIX ст. демонструє багатство етнографічних деталей, що мають культурно-просвітницьку роль у

тексті, а також маркують його як відображення конкретної реальності. Описані якості реалізму XIX ст. в умовах XX ст. були інтегровані у нову художню систему, зазнаючи семантичних чи функціональних змін.

Концепція людини у соціальному реалізмі покликається на ідеї, актуальні для реалізму XIX ст., а тому виглядає дещо спрощеною проти неореалізму. Як і у реалізмі XIX ст., герой узалежнюється від соціальних чинників, формується своїм середовищем. Збіднюється зображення психіки – читачу доступне лише усвідомлюване: міркування, оцінки, натомість інстинкти, інтуїція, несвідомі бажання, неконтрольовані емоції зникають зі сторінок творів. Характерним прикладом є герой роману С. Домазара Іван Сагай, що визнає «доводи розуму» як «одинокую підставу людських дій» [96, 292]. Його психологію визначає «теорія пізнання» Джона Локка, на яку спирався реалізм XIX ст.

Ідея пізнання, як результат набутого досвіду і теоретичних знань, визначила психологію головного героя та його становлення в усіх сферах. Найпоказовішою, безумовно, є лінія статевого дозрівання: перший досвід Івана викликаний не інстинктом, а прочитаним у батьковій книзі; кульмінаційний момент стосунків із мачухою описується в традиціях реалізму XIX ст. як збій раціональної системи. Ця криза припадає на їхню спільну поїздку до брата Докії Петрівни. На початку подорожі вони обговорюють п'єсу В. Винниченка «Брехня», героїня якої «заміжня жінка, що потрапила в таке становище, коли вона боїться втратити любов молодого студента, що вносить радість у її життя, але водночас щиро бажає зробити свого чоловіка щасливим і зберегти спокій його духа» [96, 318]. І Докія Петрівна зізнається, що вона розуміє ту жінку. Ця розмова ніби легітимізує подальші події: її довіра переконує Івана у його дорослості: «Вона сказала мені те, в чому вона б не призналася нікому в світі. Вона вбачала в мені друга, дорослого, а не хлопчика, яким я був ще з пару років тому. І я почував себе дорослим із нею» [96, 319]. Подальшу гру у «захопленого панею кавалера» наратор також пояснює цілком раціонально: «Роля відданого пажа була якраз відповідна в



моєму положенні» [96, 322] . І навіть дуже двозначну (чи навпаки – однозначну?) сцену наратор прагне пояснити логічно: «Кожного вечора, як тільки я влягався в ліжко... вона сідала на часинку на край мого ліжка, ніжно голублячи моє лице і дивлячись на мене очима, що сяяли любов□ю. Моя мати ніколи не бувала так ніжна зі мною. Від дотику її пестливої руки струміло до мене ніколи раніше незвідане солодке відчуття, що наповняло всю мою істоту, її невиразна силуета в напівтемній кімнаті, освітленій тільки слабким відсвітом місячної ночі за вікном, таємничо зливалася з чаруючим видом, неясним і звабливим, що вже час від часу починало навідувати мої палкі юнацькі сни. Від неї відходила дивна сила і я пристрасно бажав, щоб так тривало без кінця» [96, 323]. Отже, пристрасне бажання Івана наратор прагне пояснити тим, що це була єдина ласка, яку він знав у житті, а «звабливі видива» приходять лише в сни, очевидно, через те, що давній досвід із книжкою, що так дорого обійшовся Івану, спонукав його витіснити усі думки на цю тему, як сороміцькі й розпусні: навіть думка, що його мати могла читати романи, «переповнені сексуальністю», «вже ображала» його. Тому відповідь Івана на ласку мачухи наратор зображає як вихід з-під контролю свідомості: «Я відчував її пружні груди, все її тіло, що тулилося до мене в пристрасті, на яку моя істота прагнула відповісти. Та я не смів. А тоді, враз, мої руки піднеслися поволі, напружено, діючи немов із власної волі» [96, 324]. Все ж ситуація розв□язується раціонально: герої відмовляються від своїх поривань і розлучаються.

Сучасний читач, знайомий із дослідженнями Фрейда, схильний інтерпретувати ці стосунки через комплекс Едипа, однак це позатекстова перспектива, бо ж у романі панує Локк. Хлопець справді ненавидить батька, але не з ревнощів, це почуття виникає ще до того, як у його житті з□явилася мачуха, а матір на той час він не знав (зустріч на станції не викликала у нього теплих почуттів, для нього вона була лише «вичепурена пані»). Ненависть з□являється в Івана через жорстокі побої і кари, бо ж батько переконаний, що син удався в «безпутну матір» (Ця «генетична» перспектива у тексті дуже

дискретна; Іван не схожий на імпульсивну матір і зятятого жорстокого батька).

Теорія Локка визначає і основний наратив соціального реалізму – становлення національної свідомості (Роман подано у формі спогадів літньої людини, які обірвано на поверненні з війська. Сам факт обрання для оповіді саме цього відтинку життя (адже свої спогади Іван пише на еміграції, на що вказують постійні зауваги «у моїй країні», тож і після 1920-го з ним відбулися неординарні події) вказує на головний наратив. Відповідно, і наратив національного самоусвідомлення має дві складові: досвіду й теоретичних знань. Це ефективно можна продемонструвати на матеріалі епізоду, коли Іван знаходить на горищі книжку українською мовою: «У цій книжці не так, як нас учать у школі. Не так, як говорив Сур, телеграфіст Плоткін, Грібов. Не так, як говорить тьотя, як говорить батько до неї або до доктора Лебова, коли той приїздить раз або два на рік інспектувати варківський медичний пункт у нашій хаті над ставком.

У цій книжці стоїть так, як говорять мої товариші на ставку й під горою. Як скандують образливі вірші хлопчаки, котрі не люблять паничів. Як співають варківські дівчата. Як дід Насик розповідає свою зворушливу історію бідолашної Красної Дивиці, відданої на потраву лютому Цареві-Змію, щоб не хапав людей...

Так само говорила до мене тьотя Гапочка. Так само говорить бабуся, тьотина мама, хоч і трошки чудно, не зовсім так, як у Варківцях. Так може говорити й тьотя, я знаю, тільки вона чомусь уникає так говорити. І так говорить мій батько до баби Насички та до своїх пацієнтів, – обмотаних хустками бабусь, молодиць у єдвабних очіпках, статечних чоловіків, несміливо-мовчазних хлопчиків і дівчаток» [96, 151]. Частина цих спостережень була зроблена багато років тому і, як і перекази про козацьке минуле, стала підґрунтям для знань, почерпнутих з нової книги, що сукупно ініціювали процес самоусвідомлення.

Для українського соціального реалізму дуже поширеним є наратив національного самоствердження, що часто реалізується в історії формування (пробудження) національної свідомості, у поєднанні з антиколоніальним. Тому окремо слід зупинитися на тому, що критики-постколоніалісти називають «змішаною ідентичністю» – результату впливу колонізатора на колонізованого і навпаки, яка була у центрі уваги неореалістів. З наведеної цитати зрозуміло, що саме таку ідентичність мали батько та мачуха героя («тьотя»), які, попри своє українське походження ідентифікували себе з російським панством. Навпаки, Іван, попри очікування «суспільства» (а селяни Варківців зверталися до нього не інакше, як «панич»), не вирізняє себе з-поміж сільських дітей: «... на березі вже чекало на мене замурзане товариство таких же задрипанців, як і я» [96, 121], дружба з якими розцінювалася дорослими як «поганий вплив», а Іваном як щастя належати до нащадків запорожців. Історична пам'ять живе у дитячих іграх («голодранській січі», де питають: «Чи хліб, чи малай?», чуючи у відповідь: «Не бий і не лай»), у казках і переказах діда Насика, навіть топонімах. Попри те, що більшість назв у романі – вигадані, одна з них стає символічна і дає назву твору – Замок. Місце, де колись була оборонна фортеця, стало передмістям, мешканці якого забули навіть первинне значення цієї назви. Для наратора Замок стає символом України, сплюндрованої, забутої, але здатної надихати. Тому, повернувшись з війни, Іван засинає, «немов під захистом нездоланих мурів того замку», який шукав у юності в Драбатині, – війна програна, але ідея незнищенна.

Російська школа, яка об'єктивно була вагомим чинником русифікації, постає у романі менш впливовою, ніж то зображено в інших творах української літератури. Наратор лише зазначає, що гімназійні вчителі були росіянами, наголошуючи, що з-поміж 40 учнів п'ятеро були євреями, і тільки троє – росіян, чи, точніше, двоє етнічних росіян і син зросійщеного поміщика. Стосовно останнього наратор переконаний: «Коли б ми могли тоді уявити собі український народ як одно ціле, складене з різних клас, що одна одну

доповнюють, а не тільки в основному селянство й інтелігенцію селянського походження, то, може б, ми здобулися тоді на досить такту, щоб і Іваненко відчув у собі нащадка славних козацьких предків і став би вірним сином України» [96, 65].

Вірнопідданчі заходи директора не мають впливу на цю аудиторію: навіть некритично налаштовані учні, схильні сприймати усе бездумно, зазнають впливу однолітків. Учнівському українському руху приділено значно більше уваги: наратор згадує реферати, що готували гімназисти для самоосвіти, виставу «У Гайхан Бєя», вечірки у пана Орловського, які стали заходами національного спротиву: «Ми вбачали в тому наше покликання, щоб донести національну свідомість до нашого неписьменного селянства і до старших освіченіших поколінь, вихованих у дусі слугування тронові в Петербурзі і навчених скидати шапку перед усім, що було російське» [96, 313]. Якщо національна приналежність старшого покоління більшою мірою зображається як ідентифікація, то становлення молоді позначене ідеями премордіалізму: «Ми вбачали наше природне чи, якщо хочете, Богом дане нам право бути на своїй землі самими собою, тобто українцями, любити і шанувати свій край, його народ і його мову, обороняти їхню гідність, не попускати безкарного ображення цих своїх святощів, а також хотіти мати свій власний уряд і свою державу. Це все було так само природне, як дихати» [96, 312].

Премордіалізм суттєво впливає на наратив національного становлення у «Дітях Чумацького шляху». Твір подає широку картину життя України кін. XIX– поч. XX ст. на прикладі родини Тараса Сарголи. Археологічні інтереси Д. Гуменної позначилися на структурі наративу національного усвідомлення: значну роль у ньому має генеза народу. Скажімо, центральний топос – Дрижипіль, що отримав свою назву в пам'яті про битву між козаками й поляками, під час якої поле дрижало, зображено нащадком давньоруського літописного Торчеська, а герої – не лише нащадками козаків, але й половців чи торків. При цьому осмислення історії краю – інтерес не лише автора, але й

героїв: професійних істориків, етнографів-фольклористів, як Володимир і Хрисанф Демницькі, сільської інтелігенції, як отець Федір, звичайних жителів, як Меркурій Саргола, бо ж: «Неписана історія від діда до пастушка передається, відкладається в назвах, держиться в пам'яті, принагідно нагадуючи про себе, як частина буття...» [79, 103]. Ця теза підкріплена і фольклорними вкрапленнями, адже у Дрижиполі співають не про якусь невідому бабу-гайноху, що любила веселі гуляння, а Тарасову прапрабабу Лукію, про яку усі пам'ятають і яку впізнають у її нащадках.

Перша книга роману розповідає про предків головного героя: Осташенків та Сарголів і рідну Дрижипільщину. Оскільки зв'язок першої частини із подальшими правомірно оцінити як «прилягання» (вона не містить мотивів, які б розкривалися у подальших частинах), слід визнати, що її роль у тексті – бути контрастом радянській дійсності, стати системою цінностей, з точки зору якої цю дійсність оцінювано, а також продемонструвати можливу еволюцію українського села і нації. Хутір, де виросла Тарасова мати, постає ідилічним топосом, де немає обману, насилля, кривд. Осердям широкого світу, його головною цінністю є праця, яка визначає ставлення земляків до героїв. Однак на хуторі Осташенків вона не є самоціллю чи засобом збагачення, вона гармонізує людину з природою. Тому тонка вразлива душа Дарочки плакається хутором, тоді як мистецький хист Меркурія Сарголи характеризується його батьком лише як ледарство й усіляко пригнічується на користь роботи. Одержимість працею видається чи не єдиною хобою старосвітської України у зображенні Д. Гуменної. Щоправда, ця одержимість може навіть вбивати (Никодим побив свою дружину за позичені півмітки прядива, через що вона померла). На перший погляд, ця частина роману зорієнтована на відтворення традицій XIX століття: ідеалізовані краєвиди з неодмінними образами сільськогосподарського багатства, змалювання звичаїв, побутових деталей, народно-поетичних образів. Однак у змальованому світі немає міжетнічних протистоянь, немає боротьби правди із кривдою, що становили осердя українського реалізму. Ця боротьба виникає

вже згодом, коли предковичний спосіб життя нищиться радянською владою. Також книгу вирізняє відчутна критика сакралізації землі і праці на ній, яка мислилася осердям етнокультурного образу українців у ХІХ столітті, не лише Д. Гуменна, але й інші автори дедалі частіше звертають увагу на трагедію «приречених» на хліборобство (у романі це передусім Меркурій, а в новелі І. Качуровського «Цибуляне весілля» – Хведченко). Багатство етнокультурних образів, якими вирізняється перша частина, поступово нівелюється у наступних: руйнуються сім'ї, зникають традиції, нищиться природа. Лишається тільки туга за минулим.

Особливістю антиколоніального дискурсу роману є те, що у творі майже не представлено образів чужинців-поневолювачів. Визвольні змагання (окрім кількох епізодів) опиняються поза сюжетом, а завоювання відбувається через ідеї: частина мешканців Марійки переймаються більшовизмом і починають перетворення на селі. Їхні незначні успіхи множаться на підтримку нової влади, і скоро всі селяни відчувають себе залежними, а згодом приреченими на колективізацію. Руйнуються господарства, що стягалися кілька поколінь, а колишніх хазяїв висилають. Так представниками імперії стають не конкретні люди (у Домазара, скажімо, це були вчителі гімназії, а потім матроси балтійського флоту й чекісти), а передусім ідеї, походження яких маркують російська мова (нею говорять чи намагаються говорити представники нової влади) та топоси Москви (звідки приходять «нові» і «єдиноправильні» розпорядження) й Сибіру (куди висилають невгодних). Тож історичну ситуацію початку 1920-х років Д. Гуменна описує як внутрішню колонізацію – застосування елітами практик колоніального керування стосовно власного народу. При цьому складається такий тип стосунків, коли політичні еліти ставляться до громадян як до таких, яких потрібно підкорити і «окультурнити».

Дискусія про користь «чужих» ідей раз у раз виникає у перших книгах роману: «А чого всі комуністи нашого інституту російською мовою говорять? – питався Тарас.

– Неважливо, яка мова! Аби освіта широко розіллялася в масах. Для трудящого однаково, яка мова, аби в нього було житло культурне, пристойний одяг, патефон, велосипед...» [79, 147]. Однак і в adeptів соціалізму все частіше зринають сумніви: «Чи мрія людини – соціалізм – повинна приходити в супроводі голоду, духовного отупіння, фізичного знищення? / Виривається з коренем геть усе село, щоб воно не брало соків із рідного ґрунту. Соціалізм! З кого, коли корінне населення вже розмітано по Сибірах і Казахстанах?...» [79, 372], «Замість прислужитися Україні, він крутить крила звироднілій потворі, що все більше набирає рис московського імперіалізму» [79, 373], допоки не доходять остаточного рішення: «Та хіба це його особиста суперечність? Хіба Україну, щоб зробити її соціалістичною, не розмітує буревій, хіба не трощить, не б<sup>□</sup>є, не ламає все українське? А коли нема України – не треба й мрій про Сонячне місто, про подорожі до солоних бризок Тірренського моря, до приліплених на скелях білих міст... Загине Дука, загине Серафим Кармаліта, але Україна не може загинути!» [79, 380]. Так ідеї соціалізму розкриваються як засіб поневолення і заперечується можливість витіснення однієї соціальної сфери іншою.

Якщо для творів С. Домазара й Д. Гуменної національний наратив ґрунтувався на ідентичності, то Б. Антоненко-Давидович розгортає його як ідентифікацію. При цьому у його творах національне усвідомлення відбувається не лише у минулому, але й у теперішньому. Ровесником Івана Сагая і Тараса Сарголи є Іван Сметана з оповідання «Слово Матері», яке також відтворює вихід з селян національної інтелігенції. Батько Івана, сільський коваль, під впливом Шевченкового слова віддає сина учитися до міської гімназії, де його русифікують. Спершу цьому протистоїть мати, але по її смерті Іванові доводиться прийняти доленосне рішення. Досягши значних успіхів у навчанні, Іван має честь бути прийнятим у домі земського начальника, він забуває про заповіт своєї матері і поволі перетворюється на покруча. Однак вистава українського театру на сюжет Шевченкової поеми «Сліпий» зворушила й потрясла юнака: «...спазми стиснули мені горло, і я

мало не заривав від досі не відомого, надмірно великого почуття. Передо мною... враз постав увесь цей мужицький, топтаний панами народ, що заступив колись своїм трупом шлях туркам і татарам і прогрімів своєю звитягою на весь світ... І я відчув себе нараз, як і багато, мабуть, хто в залі та на гальорці, – часткою цього скривдженого, знедоленого народу...» [19, 213]. Вистава змінює Івана, не лише пробуджуючи національні почуття, але й змушуючи переглянути своє кохання до панночки Мері. Досі у його уяві вона поставала лермонтовською Мері, тургенєвською Єленою, гончаровською Вірою, однак після вистави (власне, після насмішок над нею) вона стала «ніщо перед незрівнянною красою душі мужицької Ярини!» [19, 214]. Після сцени приниження матері наймички, Іван робить свій вибір: «Я не можу бути там, де зневажають мій народ» [19, 221].

Дореволюційна тема була безпечнішою у радянській літературі, і все ж Б. Антоненко-Давидович пропонує читачеві роман про сучасне життя. Традиційно, сюжет «За ширмою» трактують як побутовий: «історія життя, праці й родинних стосунків молодого лікаря-українця Олександра Постоловського. Дія відбувається головним чином у кишляковій лікарні глухого району Узбекистану. Потрапив сюди лікар Постоловський з родиною [...]. Ця родина лікаря й становить собою центральний осередок дії роману [...] чесний, відданий своїм пацієнтам лікар Постоловський занедбав свою рідну матір, яка занедужала на рак. [...] він, поринувши в свою фахову працю, не помічав, що мати, не маючи прихильности від чужої духом і культурою невістки-росіянки, жила в пекельних умовах [...]. Але смертельна хвороба й синова недбалість звалюють її остаточно з ніг [...]. Тільки тоді Постоловський зрозумів глибину свого злочину перед матір'ю, тільки трагізм такого непоправного фіналу збурило його синівське сумління й викликав свідомість свого великого боргу перед мамою, перед тим Переяславом, про який вона марила, і перед тією землею, на якій і він народився» [159, 42]. Такі акценти, характерні для ліберального гуманізму, міцно закріпились у критиці, замовчуючи присутність у тексті потужного антиколоніального дискурсу.



Як відомо, об'єктом підвищеної уваги критиків-постколоніалістів стала подвійна, змішана чи нестійка ідентичність та «міжкультурна» взаємодія, що виникає внаслідок впливу метрополії на колонізовані простори. Саме під цим кутом варто оглянути персонажну систему роману, яку зазвичай характеризують лише через родинні та сюжетні зв'язки. Головний герой – Олександр Іванович Постоловський – українець за походженням, що, навчаючись у Московському медінституті, втратив національну ідентичність, є зразком мімікрійного, за виразом Гомі Бгабги, образу (і такими ж у романі є Ходжаєв та Бабаджанова – узбеки, що відмовились від національної ідентичності на користь колонізатора, а проте – лишилися для нього людьми другого сорту: *the same but not quite*, як писав Гомі Бгабга [376]). Представником імперії у романі є дружина Олександра Івановича – Ніна Олександрівна, яка на підставі своєї російської національності дозволяє собі бути зверхньою стосовно усіх інших, карати й милувати (образившись на узбека-завмага, просить чоловіка знехтувати лікарськими обов'язками, бо: «треба, нарешті, навчити їх шанувати нас, а то на голову сядуть!..» [18, 476]). Пригночення у романі зазнають мати та узбеки, які виконують усю важку роботу, але не отримують ні вдячності, ні співчуття.

Щоб таке тлумачення не виглядало випадковим, активізуємо його внутрішньотекстові джерела. Професію головного героя зазвичай пояснюють як наслідок біографічної специфіки («Автор не випадково показав головного героя медичним працівником, адже сам змушений був оволодіти професією фельдшера ще в таборі. Після звільнення у 1947 році він із першою дружиною – лікарем Вірою Баглій – близько року працювали за медичним фахом у Наманганській області Узбекистану, де і вдалося зібрати основний матеріал для роману» [331, 76]). Проте видається, що, обираючи фах своєму герою, автор керувався не лише питанням достовірності зображення (адже, за гірким свідченням довідника «Письменники радянської України», Антоненко-Давидович «викладав українську, російську та німецьку мову і літературу, працював у редакціях і видавництвах, був санітаром і фельдшером,

землекопом, шахтарем і слюсарем, рахівником і бухгалтером» [238, 13]). Річ у тім, що герой-лікар, поруч із вчителем, військовим та чиновником, є так званим цивілізаційним героєм, що несе культуру неєвропейським народам. Тому пасажі про те, що радянська медицина вступила в свій золотий вік, – не наслідок автоцензури, а точне відтворення переконаності героя в імперському месіанстві: він вирушає в Узбекистан, щоб «нести радянську медичну культуру туди, де її ще так бракує» [18, 463]. Його погляди на цю східну республіку типово орієнталістські: він очікує від майбутнього місця праці «і відсталості та забобонів людності, і каракуртів та скорпіонів, і тропічної спеки, і тяжких пошестей», тобто упереджено ставиться до Сходу як до нижчого і гіршого проти Заходу. Ці переконання, що лишилися поза увагою критиків, пояснюють ставлення Олександра Івановича до узбеків: він не толерує їхніх культурних традицій, які часто викликають у нього роздратування, і поводить як вимогливий, але далекоглядний батько із нерозумними дітьми. Тут доречно пригадати твердження Гомі Бгабги про те, що колонізатор потребує колонізованого заради самоствердження: не випадково Постолювський бажає бути першим лікарем кишлакового Узбекистану. Орієнталістські переконання заважають Олександрові Івановичу заприятелювати з кимось із узбеків, серед яких він живе, окрім таких самих мімікрізованих осіб. Але герой Б. Антоненка-Давидовича – носій не лише європейського упередження, він – представник нової імперії, де домінує Росія. Його становище особливо хистке, адже він колонізований колонізатор: будучи представником поневоленого народу з багатою культурною традицією, він виконує місію поневолювача стосовно інших народів на користь метрополії. Тож у романі він не фігурує як українець, а як «совіт» (у Львівській області) та «орис-доктор» (в Узбекистані). Мімікрію демонструє його лектура: в юності, живучи у Переяславі, він цікавився українською поезією, скалки з якої часом зринають йому в пам'яті; переїхавши до Москви, він зацікавлюється Маяковським (у коментарі Ольги Хамедової<sup>31</sup> даремно випускається з цитати

<sup>31</sup> «поезія В. Маяковського, незрозуміла герою, несподівано відкривається йому після рядків про

Маяковського слово «наш», яке є реалізацією важливої колоніальної стратегії – побудови «ми») і відтоді він цілковито занурюється у російську літературу, мислячи образами з Чехова, Тургенєва, Вересаєва, Купріна. На те, що мімікрійну свідомість має саме герой роману, а не його автор, вказують інші перспективи, присутні в тексті, зокрема – погляд матері та мова твору. Однак, перш ніж перейти до висвітлення цих питань, варто оглянути образ Імперії.

Найкращим чином колоніальний дискурс демонструє картина Ніни Олександрівни «Старе і нове», адже вона втілює такі обов'язкові компоненти імперської стратегії, як руйнування національної історії (зруйнована мечеть), підкреслення цивілізаційної місії (дитячі ясла) та вороги, від яких треба боронитись (у первісному задумі на картині мав бути злостивий мулла). Як типовий колонізатор Ніна Олександрівна користується своїм привілеєм представляти підкорених Інших. Вона переконана в узбецькій неспроможності рухатися власним шляхом, без допомоги «більш розвинутих» народів, про що свідчить її твердження про нездібність узбеків до певних фахів. Свідома своєї причетності до метрополії, вона ставиться до оточуючих як до прислуги: саме на такому становищі у родині мати та узбецькі співробітники лікарні, до яких вона не приховує своєї зневаги: «В узбеків усе — не слава Богу! То ноги на рівному місці ламають, то дитина чогось у них упоперек родиться... Народ!» [18, 574]. Варто нагадати, що характеристика неєвропейських спільнот як відсталих і примітивних узаконила завоювання їх задля управління ними й перевиховання. Водночас, зверхність визначає ставлення Ніни Олександрівни до будь-якого неросійського народу: вона зумисне перекидає слова українських потішок, які приказує її сину баба, і прагне замінити їх російськими.

Союз українця Олександра Постолювського із росіянку Ніною Олександрівною – художнє підтвердження думки Рональда Хайяма, що

---

«<...> построенный в боях социализм». Невмотивована згадка про Маяковського здається вимушеним кроком автора, який намагався наблизити свого героя до соцреалістичного образу позитивного героя» [331, 76].

силою, яка рухає розбудовою імперії, є не експорт надлишку капіталу, а експорт надлишку емоційної та сексуальної енергії [382]. Підкреслити це покликаний і образ переяславської Марусі, який у свідомості героя міцно закорінений у рідному Переяславі.

Не менш промовистим є тло, на якому розгортаються події. Не маючи змоги описати всі випадки оприявлення колоніальних образів, зупинимося на... пейзажах. Їх головним елементом є бавовняні поля, що нагадують вдумливого читачеві про «перетворення московською номенклатурою Узбецької радянської республіки на виробника сировини для російських бавовняних комбінатів, що супроводжувалося руйнуванням традиційного узбецького сільського господарства, забрудненням землі...» [313, 80]. Заготівлею бавовни перейняті не лише безпосередні виконавці, але, видається, усі працівники в республіці, принаймні лікарі завчасно вживають заходів, побоюючись не власне епідемії, а епідемії під час збирання бавовни. Натяк про постачання Узбекистаном іншої дорогоцінної сировини – присутність у зображених пейзажах шовковиць. Однак така масштабна сировинна база не збагачує населення країни, що тонко змальовано в романі: усі зображені узбеки носять полотняний одяг і єдина людина, вдягнена у єдваб – Ніна Олександрівна (як і належить колонізатору). Таким чином, текст встановлює між вибірково зображеними елементами дійсності свої зв'язки, незалежно від волі автора формуючи власну лінію колоніального спротиву.

Характеризуючи імперський дискурс роману «Раковий корпус» Олександра Солженіцина, Ева Томпсон демонструє монолітність імперського дискурсу: «це повість... якою намагаються розповісти світові, чим загалом є Узбекистан: це майже Росія... Усвідомлення того, що всі дійові особи повісті складаються із чужоземців... відсутнє...» [313, 199]. Натомість роман Антоненка-Давидовича, загострюючи чужинність головних героїв, передбачає іншу перспективу, яку формує зображення давніх традицій і звичаїв як етнографічного, так і релігійного характеру. При цьому, коли фокалізується свідомість Олександра Івановича, культурні відмінності лише побіжно

зазначаються, не отримуючи осмислення, увагу Ніни Олександрівни привертають лише предмети розкоші, а невласне пряма мова Одарки Пилипівни ставить під сумнів орієнталістські оцінки: «квартиру вона не замикала, бо вже знала, що серед узбеків нема злодіїв... й тут, на Узбеччині цій, були і люди хороші, і звичаї добрі. Надто подобалась їй узбецька чемність, а що вже до гостинності узбеків, то годі й казати: такої і на Україні не скрізь побачиш. Хоч до якої хати зайди — скрізь тебе пригостять, почастують чим хата багата. Бо такий тут закон з діда-прадіда, такий звичай цього народу. Дуже зворушувала Одарку Пилипівну і вдячність узбеків...» [18, 503]. Зауваги про давність традицій підривають авторитет імперської цивілізаційної вищості, яку метрополія штучно утверджувала, віднімаючи історію: Олександр Іванович ніяк не називає кишлак, у якому живе, так само як і сусідній, хоч називає найближчі колгоспи: імені Ахунбабаєва, «Комінтерн».

Попри те, що узбеки є другорядними персонажами, спосіб їх змалювання протистоїть орієнталістському уявленню про однорідність: хоча більшість героїв схильні до мімікрії, роман фіксує і голос опонента: «Не добре то діло вдаватись до докторів, а тим більше до невірних орисів, що їдять свинину й відцуралися навіть свого Іси-ібн-Маріам!.. І тепер, розглядаючи лікаря, старий не міг зійти з дива: чому Аллах згодився дати цій молодій людині таку силу?.. Щоправда, доктор на вигляд не лиха людина, та все ж він належав до невірних, що їм сам шайтан був за спільника!..» [18, 517]. Це руйнує традицію привілеювання метрополії представляти підкорених Інших і ставить під сумнів єдиноможливість оцінки опозиції росіяни-узбеки.

Трагізм образу матері лікаря Постоловського у його гуманістичному прочитанні заступає усі інші його аспекти, та все ж оприявимо деякі моменти руйнування імперського дискурсу: материн голос підриває авторитет орієнталістських оцінок узбеків; саме мати налагоджує з останніми приязні стосунки, хоч, на відміну від сина, не знає мови; толерантна до Іншого, мати зберігає національну ідентичність і так чи інакше передає її наступному

покоління, уповільнюючи асиміляцію. Ігор Качуровський твердив, що образ матері є символом [125, 326], видається, що й України зокрема: уважний до пацієнтів лікар Постолювський прогледів рак у власної матері – захопившись здійсненням цивілізаційної місії імперії, колонізований колонізатор забув про батьківщину, спрямовуючи свої вміння і сили не на розбудову її добробуту, а на піднесення імперії. Саме з погляду цієї перспективи набуває стрункої мотивації фінал роману, дещо пафосний у побутовому прочитанні: «Ми всі в боргу перед нашими батьками й нашою Батьківщиною. Тільки народ може поквитати наші борги. Йому й сплачуймо — він безсмертний» [18, 525].

Рідний Переяслав у романі має виразні ознаки ідилічного топосу: це маленький, але стабільний світ родини і близьких, з якого вирушають герої у великий чужий світ. Життя там обмежується найголовнішими реаліями, а люди живуть у органічному зв'язку із своєю землею, предками і природою: «...щоб пригадався тобі наш далекий Переяслав, ті блаженні часи, коли ми наївними підлітками бігали з тобою на Троїцький міст, на Лазанькову леваду, хочу, щоб ти знову почув, як шумить та верба на Броварках, під якою вперше, невміло й боязко, поцілував мене в щоку» [18, 556]. Поступове руйнування цього світу у тексті покладено на міграційну політику: вивчившись, молоде покоління не повертається додому, щоб «прислужитись тому ж таки Переяславу» [18, 557], його розподіляють у різні краї 1/6 суходолу: і опиняються три вихідці з Переяслава – один в Узбекистані, другий – на Львівщині, а Маруся – на Далекому Сході. Натяк на причину цього міститься і в назві рідного міста: від Переяславської ради ведеться час колоніального стану України.

Утім, найпотужнішим засобом антиколоніального спротиву є мова роману. Для представників постколоніальної критики влада метрополії реалізовувалася у замовчуванні Іншого, відбиранні в нього права на самопрезентацію. У романі Б. Антоненка-Давидовича такого права позбавляються колонізатори: лише з авторових зауваг читач знає, що не лише Ніна Олександрівна, Баранова і Пісочкіна, але й Олександр Іванович,

Гордієнко, Ходжаєв, Бабаджанова, Таскіра говорять російською, проте жодне слово цієї *lingua franca* не звучить у тексті. Натомість у ньому зринають слова і цілі фрази узбецькою, даючи голос притлумленому і демонструючи неспроможність будь-якої мови представляти власними засобами іншу культуру, що свідчить про обмеженість знання. Влада письменника над функціонуванням мов стає ніби оберненою стороною влади, що її мали колоніальні господарі. Таким чином письменник не лише відстоює українській мові право лунати, але й утверджує її право представляти Інших і серед них – колонізатора.

Отже, постколоніальне прочитання роману «За ширмою» пропонує альтернативу інтерпретації твору як арени боротьби соцреалізму з гуманізмом і відкриває глибину авторового бачення національних проблем. Показ нерівноправності народів СРСР, міграційної політики, спрямованої на асиміляцію і денаціоналізацію, і відстоювання права націй плекати власний розвиток дає вагому підставу назвати цей твір «роман-набат».

Щоб переконатися, що ці тексти мають відмінну від неореалізму естетику, можемо вдатися до теорії Дмитра Ліхачова та Ігоря Смирнова про первинні та вторинні стилі. Вже йшлося, що неореалізм поєднує у собі якості і тих, і тих, натомість соціальний реалізм є однозначно первинним стилем. Спільними є для них ті якості, що є визначальними для реалістичного типу творчості. Наприклад, концентрація уваги на змісті тексту, а не на формі (неореалісти лише прагли зробити її ефективною, але не естетично самоцінною, якою вона є у представників вторинних стилів). Звідси випливає вимога подавати інформацію в об'єктивованій формі. Однак стосунки між оповідачем і його персонажами у цих стилях різні: оповідач соціального реалізму «підтверджує» справедливість, репрезентативність вражень фокалізованих персонажів (характерно, що наратор роману «Діти Чумацького Шляху» не фокалізував Серафима, поки він не почав сумніватися у новій владі), натомість наратор неореалізму стоїть осторонь свого героя, часом дискредитує його суб'єктивність.

Різниця ж між цими стилями найяскравіше виявляється на рівні художнього світу. Так відмінним є осмислення категорій часу і простору. Попри те, що обидва ці стилі зберігають реалістичну структуру часу (сприйняття минулого як «нормального» і сучасного як аномального), вони відмінні за статусом людини у них. У соціальному реалізмі час і простір набувають функціональної залежності від людини: Іван Сагай воює за простір своєї нації, Тарас Саргола, Серафим Кармаліта долучаються до запровадження нових форм господарювання на селі, лікар Постоловський прагне змін у своєму кишлаку. Натомість час і простір неореалізму тяжіють до якостей вторинних стилів: людина стає жертвою свого часу і простору (як пані Ївга чи Веледницька). Неореалістичний герой не починає нові часи (як це мислили герої пролетарського реалізму, напр. Петро з оповідання «Без хліба»), спроби підкорити простір виявляються дуже двозначними (місто підкорює українська молодь, однак сам герой підкорюється місту), а виступи проти напередвизначеності свого існування розцінюються як божевілля (образ Артема Летючого).

Якщо класифікувати дійсність за опозиціями життя / смерть, яв / сон, теперішнє / минуле, факт / вигадка, норма / безумство, повідомлення / код (І. Смирнов), то соціальний реалізм, як і належить первинному стилю, актуалізує перші компоненти опозицій, а для неореалізму актуальними стають смерть, яв, поруч з теперішнім – минуле (наприклад у численних спогадах), факт, безумство, повідомлення (але і код). Тобто неореалізм тяжіє до актуалізації того що «може лише мислитися» [278, 33]. Більший ступінь аналітичності спричиняє і те, що у неореалізмі твір тяжіє до моделі взаємодії певних ідей: як писав І. Смирнов, «пошук фактів, що підтверджували б теорію, змінюється пошуком методу, що творить теорію» [278, 25 – 26].

Соціальний реалізм, орієнтуючись на естетику реалізму XIX ст., пропонує сприймати свої тексти не як модель інтерпретації дійсності, а як відтворення її закономірностей. Тому, як доводить Єжи Фаріно, засоби зображення у реалізмі покликані напряду відтворювати дійсність, бути



інформативними, а не моделюючими [320, 83]. Натомість неореалізм тяжів до розгляду зображуваного як засобу зображення, тобто уподібнював оповідану життєву ситуацію до тропу (скажімо, пошуки Городовським випадкової жінки стають метафорою екзистенціальної абсурдності людського життя). У цьому контексті можемо звернути увагу на функціонування у текстах обох естетичних систем етнографічних елементів. Для первинних стилів (реалізму XIX ст. і соціального реалізму) необхідною умовою адекватності сприйняття тексту було знання звичаїв і побуту. Можна пригадати прикінцевий епізод оповідання «Слово матері» Б. Антоненка-Давидовича, де Зінчина мати, пояснюючи панам, що хоче забрати дочку, щоб видати заміж, вживає «дівка вже на порі стала», «рушники подавати треба», що спотворено розуміється панами і врешті веде до скандалу; оскільки читачеві відомі значення цих виразів, він перебуває на боці жінки, а пани опиняються за межею «норми». Оскільки необхідність історико-суспільних знань була усвідомлювана реалістами, відомості про побут, звичаї, суспільні норми вони вводили безпосередньо до тексту. У XX ст. ця специфіка несподівано актуалізувалася: для письменників діаспори рідний культурний простір був утраченим, а прозаїки радянської України прагли протистояти асиміляції й вихолощенню автентичних звичаїв. Тому звернення до етнообразності одночасно зберігало (відроджувало) звичаї чи фольклорні твори і мало суттєвий естетичний ефект.

У неореалізмі звичаї і обряди стискаються до окремих деталей, інформаційне навантаження їх дуже незначне, а роль у тексті – експресивна. Скажімо, змальовуючи різдвяну зустріч роду у новелі «Політика», Г. Косинка умисно обмежується лише одним звичаєм – колядуванням, який проте згадує 15 разів. Ці традиційні пісні славлять новонародженого Христа та господарів, а в тексті стають елементом фігури контрасту: комуніст Швачка не схильний миритися з родом і гине. Неореалісти не прагнуть роз'яснити маловідому реалію, використовуючи її як засіб руйнування автоматичного сприйняття. Скажімо, наприкінці новели Г. Косинки «Змовини» герою сниться весілля його доньки, під час якого група незаможників приносять йому хоругву з

покрасою (він вживає саме це народне слово). Деталь, якщо читачеві відоме її значення, перетворюється на символ: оволодіння жінкою (Рудиковою дочкою) стає знаком соціального поневолення. У разі ж незнання читача, він не здатен адекватно сприйняти зміст сну і загалом новели.

Перетворення етнокультурного образу на троп чудово демонструє новела Ігоря Качуровського «Цибуляне весілля», яка виникла як експеримент письменника-модерніста у стилі соціального реалізму (відтак саме невластиве цьому стилю функціонування етнографічного елемента виказує справжні естетичні переконання автора). Дія новели відбувається на Чернігівщині у 1920-х (останній епізод – 1931) роках, коли, за визначенням автора, «воєнний комунізм уже проминув, а колективізація ще не починалася» [128, 108]. Тлом новели стає той самий процес розкладу села під дією нових більшовицьких ідей. Вони збурюють у людях найгірші якості і до відразної картини морального розпаду села, автор добирає не надто гуманний звичай. Цибуляне весілля – місцевий спосіб показової ганьби родини нареченої, що не вберегла цноту до шлюбу. Однак у новелі цибуляне весілля гуляють, скориставшись непорозумінням, для того, щоб нейтралізувати нелояльного до радвлади батька нареченої, після чого він і помирає. Традиційне руйнування стає символом нищення села: в останньому епізоді герої обговорюють заслання, розстріли й побори. Але так само символічним є і прикінцеве «калинове» весілля героїв: попри все, Людмила не піддалася загальному моральному занепаду і поєднання пари обнадіює. Так автор вдається до етнографічного образу як художнього тропу.

Зорієнтованість тексту на репрезентативне відтворення дійсності впливає і на техніку викладу. Це особливо впадає в око, якщо порівнювати описи. Соціальний реалізм реанімує манеру ХІХ ст.: «Було чудове весняне пообіддя. Латки почорнілого снігу можна було ще бачити де-не-де в ярках на нерівному обриві бугра, але повітря було тепле й повне весняних пахощів. Над широким лугом, залитим повінню річки, відбувався весняний переклик птахів: ген-ген високо в безхмарному небі чулися звуки срібної флейти –

струнко вишикувана фаланга журавлів прямувала на північ. Багато нижче, понад верхами дерев, що росли неначе з води, стрілою пролітав бекас, мов випущений з лука, і, круто спинившись у повітрі, видавав свій мелодійний поклик бузинової сопілки; зовсім унизу, над самою водою пристрасно крякали крижні, а схований десь у торішній сухій траві, невидимий «водяний бугай» час від часу таємничо гув свою басову ноту, немов з порожньої бочки. Нема весни над українську весну!» [96, 110]. Ці описи цілком підпадають під характеристику зразків ХІХ ст., яку сформулювала Дорота Корвін-Пйотровська: «Типова для реалістичних дескрипцій об'єктивізація полягала у використанні предметних та есенційних описів, тобто достатньо докладних, таких, що передають найважливіші ознаки предметів, і водночас приховують засади мистецької селекції завдяки введенню «зайвих» даних. Так створювалась ілюзія безпосереднього відтворення реальності. Міметична мотивація поєднувалась із «аналогічною репрезентацією», тобто відсиланням до щоденного досвіду» [152, 15].

Соціальний реалізм презентує «системи елементів у зображеному світі через зіставлення із зовнішньою реальністю» [152, 27], а неореалізм конструє світ із «невпорядкованих елементів і вимагає більшої активності читача», тому неореалістичний опис є непослідовним, різномірним і має зовсім іншу функцію: «Удалині парувала розпанахана рілля. І була вона не рахманна, як стерня восени, а збентежена. Бо на весні все прокидається і шукає собі пари. Кіт дереться на стріху, й собачня тічками юрмиться. Птах на дереві виспіває, бо й він по-своєму, по-пташиному, женихається, і риба у воді нереститься. У всьому на світі є свій порядок, тільки в людини воно не так, мов шкереберть. Такий чудний цей світ і незбагнений...» [19, 225]. Як бачимо, лише перша фраза цього опису відсилає до реальності, решта має справу із враженнями фокалізованого персонажа, його баченням.

Наведені спостереження підтверджують неможливість об'єднання усіх реалістичних явищ ХХ ст. під спільною назвою «неореалізм», зважаючи на особливу природу цього явища. Неореалізм поєднує у собі риси первинних і

вторинних стилів, утворюючи особливу естетичну систему. Натомість, продуктивний у літературі ХХ ст. соціальний реалізм є типовим зразком первинного стилю.

### 4.3. Еволюція неореалізму у другій пол. ХХ ст.

Вилучений у 1930-х роках з літературного процесу, неореалізм практично не має розвитку у другій половині ХХ ст. Однак для Б. Антоненка-Давидовича це був найбільш органічний стиль, той, що відповідав його естетичному кредо. Тому після досить успішного повернення в літературу із творами соціального реалізму, він пропонує для друку і кілька новел, що відтворювали і розвивали традиції неореалізму. Однак ці твори були розкритиковані і надалі за життя автора не друкувалися. Ця невдача з публікацією не зупинила письменника: він «пише в стіл» (а, точніше, у теку «Як умру, то прочитайте»), тим самим стверджуючи вагомість цих творів. Передусім йдеться про оповідання й новели «Шурабуря», «Чистка», «Гроза», «Спокуса», «Щастя», «Так воно показує», «Так вийшло», «Іван Євграфович більше не належить собі», «Де подівся Леваневський». Їх аналіз виявляє їхню близьку спорідненість із творами ланчан та демонструє розвиток естетичної системи неореалізму. Якщо розглядати цю групу на фоні вже досліджених неореалістичних творів, найбільш помітними будуть зміни у художньому світі. Зокрема, вони присутні у хронотопі. Попри те, що просторовий компонент зберігає тяжіння до герметичності і локус кімнати й надалі має вагу у тексті, даючи герою можливість лишитися сам на сам із собою, все ж він поступається локусу дому, спорожнілого, зруйнованого чи безнадійно втраченого. Саме ці суб'єктивні характеристики простору стають визначальними, тому інтер'єри виконані ескізно: скажімо, в оповіданні «Так воно показує» [16, 491 – 498] немає традиційних описів місця дії, хтозна яким був маєток Лебединського, текст містить лише розрізнені деталі: «садова п'їтьма», «село, що починалося недалеко за його хутором», «спустілі поля»,

«...увійшли. Не з кухні, як то бувало звичайно, а через парадні двері..., зачовгали в сінях, у передпокої, а далі в залу, де прикипіла коло рояля Софія Аркадіївна», «подвійні рами й непричинені парадні двері», «рояль, м□які крісла, велика розмальована не по-тутешньому ваза», «верещагінський ескіз «Поранений». Усі ці деталі, крім останньої, деіндивідуалізовані, підкреслюють, що Лебединському шкода не мастку, а дому: «Він глянув понад селянські голови на знайомі до найменшої подряпини стіни свого дому, на які байдуже дивився ще змалку, а зараз бачив їх востаннє, і йому стало жаль, аж защеміло серце й залоскотало в горлі, цього старого дому» [16, 497]. Цим письменник, як раніше ланчани, пропонує інший кут зору на революцію: не соціальний, а психологічний.

В оповіданні «Щастя» образ загубленого дому розгортається у ціле втрачене місто: літня лікарка Віра Павлівна перед виходом на пенсію приїздить з далекого Сибіру, де працювала багато років, до Києва, щоб «шукати стертих слідів свого щастя» – молодість. Однак вулиці, які вона знала, мають тепер інші назви, будинки, які вона пам'ятала, замінили нові багатоповерхівки. Немає ні Ланцюгового мосту, ні Першої і Другої слобідки, ні церкви по той бік Дніпра. Навіть будинок, де вона жила студенткою і де зазнала недовгого кохання зі своїм чоловіком Миколою, розбирали на її очах. Біль втрат пронизує оповідання, адже кожна, навіть незначна будівля, пов'язувала Віру Павлівну з минулим, а нині вона практично не пізнавала міста, де народилася і виросла. Київ в оповіданні існує одразу у двох вимірах: той, який бачить Віра Палій, і той, який вона пам'ятає: «Вона проминула майдан, де була колись міська дума, а потім губвиконком, і нерішуче завернула в першу вулицю праворуч, що йшла вгору й мала бути колишньою Прорізною, але нові високі будівлі спантеличили Віру Павлівну. Лиш угорі, наприкінці вулиці, вона побачила знайомий будинок...» [19, 245]. Детальні описи київських вулиць перетворюються з пейзажних замальовок у історичні й психологічні, створюючи особливий образ столиці як міста-палімпсеста.

Особливо цінними є описи зниклих об'єктів, таких як Євбаз, який зображено дуже точно, можливо, щоб принаймні так зафіксувати неповторний «базар життя», що колись одягав, узував і годував мешканців великого міста, а нині замість нього – площа Перемоги. Євбаз дорогий Вірі Павлівні тим, що з ним пов'язаний спогад про щасливий час, пережити який знову вона так прагла. Тому вона вирушає на сучасний «Євбаз» – барахолку в Біличах, де таки переживає хоч і в іншій ролі, ситуацію, що колись дарувала їй щастя, а нині спонукала до філософського осмислення життя.

Однак слід зазначити, що такий індивідуалізований образ міста – рідкість, зазвичай воно позбавлене своєрідності: знеосібленими постають і Охтирка («Спокуса»), і Чита («Де подівся Леваневський»), і той самий Київ («Чистка»).

Найпромовистіші зміни сталися на рівні художнього часу творів: більшість з них відтворюють минулі часи, переважно 1917 – 30-і роки. Власне, з названих, лише дія згаданого оповідання «Щастя», протікаючи у двох часових вимірах, відтворює сучасність. З-поміж інших творів автора цього періоду можна назвати поодинокі «сучасні» твори «Завищені оцінки», «Мама більше не любитиме Катю», а ще два мають «сучасну» рамку: «Мертвий, усміхнися!» та «Образа». Це можна пояснити як особливістю авторської психіки (життя тим часом), так і пошуком адекватних обставин для тих конфліктів, що цікавили письменника. У більшості творів посилюється історико-біографічний час: на дію впливають революційні події, перебіг військових дій тощо, але головним лишається побутовий. Час творів стає тривалим, відтворюючи не дії, а стани. Скажімо, у новелі «Так воно показує» автор починає мовлення за місяць до головної події, заповнюючи його не дрібнішими вчинками, що готували б читача чи пояснювали б прихід селян, а відтворенням стану невизначеності.

Звернення погляду до перейдених часів підтримане і специфікою галереї героїв: серед них дуже мало «простих радянських людей» на зразок Віри Палій («Щастя») чи Галини Шелудько («Завищені оцінки»), натомість багато

тих, про кого у тодішньому суспільстві воліли б не згадувати: репресовані («Чистка», «Іван Євграфович більше не належить собі», «Де подівся Леваневський»), військовий УНР («Шурабуря»), священник-монархіст («Спокуса»), поміщик («Так воно показує»), купець («Гроза»). Прихильність до суспільних маргіналів дозволяє автору яскравіше висвітлити гуманістичну проблематику, спонукаючи читача співчувати не позитивному герою, а людині.

Концепція персонажа загалом відповідає неореалістичній: ядром її є внутрішній світ людини та зумовлені ним вчинки. Однак змінюється філософське підґрунтя: філософія життя Ніцше і Шопенгауера перестає бути актуальною, позалітературна дійсність потребувала нового підходу до її осмислення, яким стають ідеї екзистенціалізму. Водночас суттєво слабшають позиції фрейдизму: він лишається засобом трактування окремих сфер психічного життя, зокрема сновидінь, але зміщується з центру проблематики. Це суголосне з Сартровим запевненням: «Секретом людини не є її Едиповий комплекс чи її комплекс меншовартости – є ним межа власної свободи» [Цит. за: 25, 30].

Навколо питання про витoki екзистенціалізму в українській літературі тривають дискусії. Попри те, що більшість учених наполягає на вітчизняному джерелі, визначаючи дату появи екзистенціалістськи насажених творів у 20-х роках ХХ століття, переконуючи, що «екзистенціальне бачення світу породжено самим ХХ століттям» [308, 78], частина авторів, що схильна вважати цю філософську течію винятково західно-європейським здобутком, а, отже, привнесеною в Україну, наполягає на доцільності розглядати у контексті екзистенціалізму лише твори другої половини ХХ століття (в українській літературі – емігрантська проза та шістдесятництво), а для авторів 20-х років вживати термін «протоекзистенціалісти». Однак у такому випадку ігнорується той факт, що у романі В. Підмогильного 1930 вже міститься цитата з Серена К'єркегора – основоположника екзистенціалізму, якого Європа відкрила 1928 року після лекцій Льва Шестова, прочитаних у Парижі.

Якщо зважити на те, що екзистенціалізм став реакцією на кризу оптимістичного лібералізму, опертого на технічний прогрес, безсилою пояснити нестійкість, невлаштованість людського життя, то умови, що склалися в Україні в 20-х роках ХХ ст. були більш ніж сприятливими. Зародження його в українській літературі пов'язують і з «Ланкою»: Валерій Шевчук ще 1991 року назвав В. Підмогильного автором «класичних зразків екзистенціалізму» [355], екзистенціалізм «не з трактатів» Є. Плужника дослідила Ганна Токмань [309]. Питання про вплив цієї філософії на творчу практику Б. Антоненка-Давидовича менш досліджене, але видається, що, гідно пройшовши важкі випробування, Б. Антоненко-Давидович сам міг стати чудовим прикладом для класичної праці Жана-Поля Сартра «Екзистенціалізм – це гуманізм», довівши, що людина є тим, ким вона сама себе робить.

Світоглядні зміни не могли не позначитися і на творчості письменника. Зокрема, увагу дослідників (Леоніда Кимака [134], Ірини Заярної [108]) привертає філософська своєрідність циклу «Сибірських новел», яку Ольга Хмель [341; 342] однозначно пов'язує із екзистенціалізмом, акцентуючи увагу на дихотомії «свободи» та «несвободи» у тюремному хронотопі. Загалом, коли мова йде про екзистенціалізм, увага вітчизняних літературознавців зосереджена переважно на мотивах песимізму, самотності, відчуження, прагнення свободи, ірраціоналізмі та абсурдності людського існування, визначальним з яких є мотив смерті, що часто трактують як самодостатній. Проте таке бачення цієї філософії цілком ігнорує згадане «роз'яснення» Ж.-П. Сартра – «екзистенціалізм – це гуманізм». Ця концепція передбачає надання людині значного «кредиту» свободи: людина вільна обирати, якою їй бути, не озираючись на жодні аксіоматичні твердження. Найважчий вибір людина змушена зробити перед обличчям смерті. Однак свобода в трактуванні екзистенціалістів завжди пов'язана з тривогою за свій вибір, адже він є не індивідуальним, а загальноювартісним. Тобто кожна приватна дія стверджує певні цінності чи антицінності, а вони забарвлюють буття: «Немає жодної нашої дії, яка, творячи з нас людину, якою б ми хотіли бути, не



створювала б водночас образ людини, якою, на нашу думку, вона має бути. Обрати себе так чи інакше означає одночасно ствердити вартісність того, що ми обираємо» [269].

Цікаво, що з подібних ідей виходить і Б. Антоненко-Давидович, оцінюючи поведінку учасників судового процесу СВУ: «Так створились передумови для капітуляції духу, за якою настає капітуляція в дії, коли людина піддається облудним обіцянкам, забуваючи, що з її поведінки на суді можуть брати приклад інші, невідомі їй люди, забуваючи про єдиний рятівний моральний девіз: за всяких обставин — правда і тільки правда! Годі досягнути всю страшну шкоду, яку завдав українському національному відродженню в радянських умовах судовий процес у Харківській опері! Перетято морально-політичну естафету поколінь, привчено сучасників до пристосуванства й запродавства заради збереження свого жалюгідного існування, розвіяно в українській інтелігенції традиційні ідеї демократії, створено в переляканих душах той отруйний вакуум, який легко заповнюється будь-чим» [19, 537].

Чіткість громадянської позиції письменника, яку Б. Антоненко-Давидович невідступно виявляв і в приватному, і в громадському, і в творчому житті суголосна з переконаннями Альбера Камю та Жана Поля Сартра, що письменник не може бути пасивним спостерігачем, він повинен створювати таку літературу, яка б відображала «тотальний вибір».

Проблема вибору і відповідальності за нього у приватному житті заради збереження людяності стає важливим мотивом у оповіданнях останнього періоду творчості Б. Антоненка-Давидовича: «Гроза», «Так воно показує», «Так вийшло». У цих творах автор повертається думкою до періоду громадянської війни – світу хаосу, коли перестали діяти людські закони і Божі заповіді і вибір покладено на саму людину. При цьому ситуація вибору неодмінно передбачає відчуженість: герої опиняються на самоті або ж стають чужі соціуму.

Головна героїня оповідання «Гроза» Лизавета Краснокутська, «кинувши дворічну Вероніку на чоловіка й няньку, подалася з обстрілюваного вже

денікінською артилерією харківського вокзалу в якомусь ешелоні» [19, 459] заради того, щоб доглянути тяжкохворого батька. Батько потребує операції, однак везти його через фронт немає жодної можливості, а, крім того, Краснокутський відмовився внести накладену на нього контрибуцію, за що вже було розстріляно 15 заручників. Зі страху за своє життя з дому тікають брат Лизавети Захар, що дезертирував з фронту, мачуха Варвара Пимонівна і навіть челядь. І ось опинившись перед лицем правдивої небезпеки, сама безборонна, Лизавета стійко витримує цей іспит. Вона свідомо робить свій вибір, не йдучи за обставинами. І хоч вибір зроблено тривожно і неспокійно, їй стає духу сказати матросу Хорошуну: «Якщо вам треба заарештувати когось із Краснокутських, візьміть мене...» [19, 473].

Образ смерті, перед лицем якої зроблено вибір, в оповіданні ускладнено: це очікувана смерть батька, на одужання якого вже немає надії, це можлива небезпека випадкової загибелі у вирі громадянської війни, майже певна небезпека страти за несплачену контрибуцію. І сам матрос Хорошун постає «чорним янголом смерті».

Оповідання «Гроза» своєрідно перегукується із оповіданням Валер'яна Підмогильного «Син», написаного ще 1923 року. Попри різницю соціально-історичних умов (В. Підмогильний зображує голод), герої цих творів опиняються в однаковій ситуації: покинуті всіма, вони, попри все, намагаються зберегти в собі людяність, турбуючись про найрідніших людей навіть тоді, коли надії на порятунок немає: «Гей, якби не мати – хіба пропадав би? На Полтавщину чи Київщину подався б, скрізь зароблю. Мати приборкала мене – тут нічого не вдієш. Я не Марійка й не Володченко, щоб людей душили. Матір догляну – таке діло» [248, 147]. Їхня праця подібна до Сізіфової: вони свідомі її безперспективності і тих складних обставин, які, здавалося б, виправдали їхню капітуляцію, але лишаються вірними ідеалам гуманізму. Якщо для західних екзистенціалістів бунт людини часто втілюється у протистояння основам суспільності, то у цих творах вітчизняних письменників герої відстоюють їх у світі викривлених ідеалів.

Оповідання «Так воно показує» і «Так вийшло» становлять діалогію не лише через те, що у них спільний герой, але й через повторення головної події: проявлення досі нейтральних людей у межовій ситуації. Ймовірно, сюжет нав'яла письменнику історія з Максимом Рильським, яку він переказує у одній зі статей.

Головний герой «Так воно показує» Микола Петрович Лебединський – поміщик середньої руки, попри безпорядки громадянської війни, вирішує лишатися на своєму хуторі, вважаючи, що той, хто боїться свого народу, втрачає шану та довіру селян. І хоч раз-у-раз до нього доходять все нові відомості про долю сусідів-панів, яких різали й палили їхні селяни, Лебединський переконаний, що, лишаючись на хуторі, він виказує довіру до людей, з якими завжди жив у злагоді, позичаючи збіжжя і не гребуючи бути кумом. Однак це не врятувало родину Лебединського: одного вечора селяни приходять і до нього.

Здавалось би, невирішеність соціально-політичної ситуації звільняє селян від тиску сильніших (замість «Бога немає» – «влади немає»), однак, отримавши можливість вирішувати і діяти, не озираючись на міцний апарат так званого державного примусу, селяни не можуть реалізувати ВЛАСНУ волю. Вони прийшли палити пана, бо «так воно показує», адже в усіх сусідніх селах своїх панів спалили або ж зарізали. Селяни лишаються глухими до логічних переконувальних Лебединського, і навіть його прохання не палити маєтку, а зробити у ньому школу чи лікарню, викликає лише глум. Таким чином утворюється парадоксальна ситуація, коли, вигнаний з власного маєтку, Лебединський зберігає свою волю (здатність обирати і відповідати), а воля господарів становища виявляється ілюзорною.

В оповіданні «Так вийшло» ситуація дублюється, лише Микола Петрович тепер стає не учасником, а слухачем: селянин, у якого він завжди спинявся, полюючи, оповідає йому, як у роки громадянської війни громада втопила крамаря-єврея та його жінку лише тому, що так вчинили і в сусідніх селах. І якщо ця історія викликає жах у Лебединського, то оповідач досить

спокійно виправдовує злочин: «Так вийшло». Знімаючи з себе таким чином відповідальність, люди втрачають людську подобу. Не змігши змиритися з безпричинною жорстокістю, Лебединський протестує, залишаючи хату.

Тривога, яка опановує його під час цієї разючої розповіді, є суто екзистенціальною, адже, як писав Пауль Тілліх, «тривога – це стан, в якому буття усвідомлює можливість свого небуття. Те саме твердження у коротшій формі звучало б так: тривога – це екзистенційне усвідомлення небуття» [302], маючи на увазі, що тривогу породжує не абстрактне уявлення про небуття, а усвідомлення його як частини власного буття. Тому насильницька смерть невідомого Берка переживається Лебединським як можлива власна.

Провідним мотивом в усіх згаданих оповіданнях є самотність людини у ситуації вибору, тривога і відчай. У них художньо втілилися такі типи тривоги, як тривога долі і смерті («Гроза», «Так вийшло»), тривога порожнечі і відсутності змісту («Спокуса», «Так воно показує») та тривога провини («Спокуса») [302], які переплітаються між собою так, що один з мотивів створює загальний тон, а решта – малюнок відтінків. Однак герої Б. Антоненка-Давидовича приймають тривогу, стверджуючи свою мужність бути. Своєрідно, що філософи-екзистенціалісти твердили: дійсне існування притаманне лише в тому випадку, коли панівною формою є майбутнє: неповторність, унікальність людської особи знаходить своє втілення у цілях, задумах, проектах, звернутих у майбутнє. Натомість герої Б. Антоненка-Давидовича не мають майбутнього, вони лише гостро відчують своє суперечливе сучасне. Тож у цих творах Б. Антоненка-Давидовича важливого значення набувають проблеми вибору та відповідальності, трактування яких суголосне із трактуванням філософів-екзистенціалістів. Герої Б. Антоненка-Давидовича – переважно інтровертовані особи, що опиняються у межовій ситуації у часи, коли руйнується звичний лад, зникають обмежувальні фактори, і вони опиняються наодинці з власним вибором і власною тривоگوю: смерті, провини й порожнечі.

Все це пояснює присутність мотиву божевілля у творах цієї групи. Можна пригадати, що письменники «Ланки» загалом були схильні зображати різноманітні порушення психіки: передусім, різні форми неврозу (напр., «Повість без назви», «Собака» В. Підмогильного, «Недуга» Є. Плужника тощо), але й такі, що трактувалися оточенням як божевілля («Іван Босий» В. Підмогильного, «Крила Артема Летючого» Б. Антоненка-Давидовича) та однозначні потьмарення розуму («Фавст» Г. Косинки, «З життя будинку» В. Підмогильного). У пізній творчості Б. Антоненка-Давидовича ця тема посилюється: божеволіють герої новел «Чистка», «Спокуса», «Мертвий, усміхнися!», неосудним вважають Краснокутського його близькі («Гроза»), до нав'язливої ідеї тяжіє мотив новели «Де подівся Леваневський?».

Образ причинних має у літературі тривалі традиції, напряду залежачи від суспільної та філософської рецепції божевілля. Ще в античні й середньовічні часи безумство схильні були розглядати як вияв езотеричного знання. У часи просвітництва із його культом розуму безумство сприймали як неповноцінність, пов'язуючи з нерозумністю і неосвіченістю. Для романтизму безумство стало метафорою духовної свободи, формою істинного пізнання. Безумство стає ознакою винятковості, геніальності людини, щоправда, це більшою мірою стосується чоловіків. За влучним спостереженням Ольги Ділакторської, жіноче божевілля переважно пов'язане з емоційним потрясінням, що спричиняє до гарячки, маячні, причинни й смерті [91]. Важливим аспектом романтичного безумства є його зумовленість несумісністю ідеалу та дійсності, що втілюється у конфлікт особистості і натовпу, часто формуючи мотив невизнаного генія. Реалізм із його опертям на позитивізм, десакралізує божевілля, адже від середини ХІХ ст. розвивається клінічна психіатрія, божевілля стає об'єктом досліджень. Тому й письменники-реалісти, що прагли надавати читачам знання, співмірні з науковими, розглядали безумство як патологію, порушення розумової діяльності. Модернізм відтворює божевілля як незнане, яке кожен носить у собі. При цьому модернізм, що поєднав розрізнені течії, пропонує і різні

інтерпретації божевілля: як відкриття ірраціонального знання (часто натхнення) і як хвороби. Фройдівські відкриття спонукають бачити у безумстві Іншого, у якому розум впізнає себе. В українській літературі 1920 – 30-х років божевілля часто провокують соціально-історичні обставини, а тому воно може інтерпретуватися і як відмова від реальності, останній аргумент безсилої людини у суперечці зі всевладністю системи. Таким воно постає у «Фавсті» Г. Косинки і «З життя будинку» В. Підмогильного, попри різницю між героями: катований командир повстанського загону і «викинута на смітник історії» літня дочка сенатора. У цих творах божевілля викликає непомірна вага обставин, яку нездатна витримати психіка. У творах другої половини ХХ ст. такі причини божевілля зберігаються з одним нюансом: герої самі обирають цю вагу, кидаючи виклик системі.

Герой оповідання «Чистка» – непримітний бухгалтер Семенець, що сімнадцять років працював у київських видавництвах. Син колишнього конторника поміщицького маєтку, що закінчив церковнопарафіяльну школу, не брав участь у військових змаганнях, не належав до жодної політичної партії, Микола Степанович Семенець, хоч і не вірив більшовикам і боявся їх, та все ж не мав конфлікту з дійсністю ні після поразки УНР, ні в часи воєнного комунізму, а з початком курсу на українізацію він не тільки примирився з новою владою, а й «далебі, він і сам міг би тепер вступити до більшовицької партії» [19, 292]. Розрив із дійсністю виникає тоді, коли оприявлюється тоталітарний характер суспільства: партія претендує на необмежене керування громадянами, що беззастережно змушені коритися. Це втілюється у центральну подію чистки: арештувавши керівників видавництва за «контрреволюцію», комісія вимагає від працівників погодитися з такою оцінкою їх, а заперечення Миколи Степановича не лише не беруться до уваги, але й обертаються проти нього. Але для Миколи Степановича це був моральний вибір: «Мовчати, коли чуєш неправду, це значить підтримувати її, брехати самому» [19, 285], тобто чисте сумління важить для нього більше за страх. Саме це й підносить Миколу Степановича над «народонаселенням», як

він тепер називає колег. Його неприязнь до них зростає; почавши боронити увесь колектив видавництва і не отримавши підтримки, він вирішує, що колеги того не варті: «І тепер він боронити тільки самого себе, а не їх усіх. Ні пак, не тільки себе, а й чесне ім'я Титаренка й Качеровського» [19, 293]. Цей протест проти колективізму, так широко пропагованого у радянський час, не лише обґрунтовується страхом та покорою як головним цементуючим його елементом, але й демонструє переконання екзистенціалістів про принципово ворожі стосунки між індивідом та суспільством.

Особливість цієї історії у викладі наратора в тому, що у ній немає піднесеного захоплення силою людського духу, вона подається як історія божевілля, але ідеологічна точка зору не збігається з нараторовою, тяжіючи до точки зору фокалізованого персонажа, а після кульмінації – епізодичних героїв (Плужника і Підмогильного). Наратор оповідання від перших фраз постає представником «маси». І хоч він не фігурує як персонаж, його оцінки суголосні з думкою лояльного до радянської влади колективу видавництва: «Чистка – звичайне явище кінця двадцятих років; коли-не-коли воно потрясло не тільки радянські установи, а й партійні організації, вишукуючи недобитків розтрощених класів та всякі рештки минулого, що якимось способом прослизнули між пальцями каральної десниці революції й причаїлись до слухного часу по установах, а то й пролізли в лави партії. Нема нічого дивного, що влада хотіла позбутися всякого непевного елемента. Але це не могло не бентежити співробітників київської філії: тут не було колишніх поміщиків і капіталістів чи жандармів, поліцаїв або білогвардійців...» [19, 279]. Ця обивательська логіка дозволяє колективу щиро дивуватися з арешту керівництва, вилучення видань, і мовчати на чистці, не боронячи не лише арештованих, чи поки вільного Семенця, але й себе самих. Саме з цієї точки зору виступ бухгалтера постає суперечним здоровому глуздові: «Ну просто як здитинився чоловік або впав з неба» [19, 283]. Коливання наратора між внутрішньою і зовнішньою точкою зору дає вагомий естетичний ефект. Розгортаючи оповідання, прихований наратор часто фокалізує персонажа,

розкриваючи його роздуми та переживання, однак у момент нервового зриву наратор переходить на позицію зовнішнього спостерігача: «Микола Степанович, не тямлячи себе, блідий, розмахував руками й кричав далі...» [19, 297], «дивна посмішка викривила його уста», «зовсім пустився берега й, підвищуючи голос, поніс таке, що не лізло ні в які ворота», «засмикав він пальцями» (хоча йшлося про те, що бухгалтер загинав пальці, рахуючи), «істерично регочучи, закивав головою» [19, 297], щоб підмінити перспективу, з якої читач сприйматиме репліку «Це якась маячня!».

Річ у тім, що у своєму першому виступі Микола Степанович наводив цілком логічні заперечення, які б у разі правосуддя були б очевидними доказами абсурдності звинувачень. Так само він збирався вчинити й цього разу: «якомога делікатніше сказати на чистці, що, певно, голова комісії не поінформований гаразд про роботу київської філії й через те в нього склалось хибне уявлення про неї, котре Микола Степанович спростує зараз об'єктивними документами» [19, 298]. Однак в умовах тоталітаризму логіка вже не може бути людині опорою, її перемагає абсурд, а спроба Миколи Степановича вдатися й самому до абсурду, перевершуючи облудні звинувачення, завершується фіаско: абсурд монополізовано владою, що закріплено висновком голови комісії: «Можливо, бухгалтер Семенець і божевільний, але він класово божевільний!» [19, 298]. Протест Миколи Степановича проти свавілля системи обернувся провалом.

Оцінка його виступу неоднорідна: у колективі, що припустив божевілья бухгалтера, знаходяться люди, що оцінюють його як форму протесту. Однак розмова з Миколою Степановичем вражає і їх, коли герой говорить про арешт як звільнення від відповідальності, він зізнається, що на цей час він навіть купив собі «подарунок» – шматок сала, їсти який зараз йому не дає сумління, почуття вини перед хворою дружиною, однак там він вже ні за що не відповідатиме.

У новелі «Спокуса» герой також втрачає точку опертя, яка, однак, міститься не у сфері здорового глузду, а в вірі. Дія твору розгортається у



неназваному місті (вгадується Охтирка), яке стає об'єктом боротьби денікінської, більшовицької та української армій. Простір картографується фронтовими новинами: узято Харків, відступили від Мелітополя, зупинилися в Богодухові; що відтворюють бої більшовиків із денікінцями, тоді як українська армія перебуває у позасюжетності. На переконання о. Йосипа, місто є частиною великої імперії, й у цій боротьбі його помисли на боці добровольчої армії, яка, на його думку, захищає від червоних безбожників християнську віру. Дія розгортається у двох топосах: домі Федоровського і соборі – духовному центрі міста.

Часові рамки твору охоплюють першу половину квітня – першу половину травня 1919 року, у межах яких слід окремо виділити такі часові маркери, як Великдень та Зелені свята. В обидва свята о. Йосип править службу: у день воскресіння Христа він очікує дива (приходу денікінців, а, отже, перемоги християнства), а на Зелені свята (коли за християнським вченням Господь створив Землю, а за язичницькими віруваннями шанували демонологічних істот), спустошений боротьбою з дияволом, проголошує: «Миром править сатана». Есхатологія від Федоровського у творі має подвійне осмислення – як божевілля священика і як характеристика нової влади, мотив сприйняття її як «бісової» присутній і в інших творах письменника.

Ірина Приліпко називає причиною зриву Федоровського те, що він «не зміг пояснити логіку суспільно-політичних подій та знайти раціональне пояснення суперечливих християнських тверджень» [259, 290], однак це пояснення хибує на раціоцентризм, не властивий твору. Головною подією в новелі є спокуса, а семантичними полями твору є боже і диявольське. Все своє життя о. Йосип осмислює як сповнене спокусами Сатани. Перейшовши через численні випробування у особистому житті (обман у шлюбі, недоречна поведінка дружини і ревності, професійна слава), о. Федоровський не витримує випробування, яке випадає на долю суспільства (перемога безбожної влади).

Християнство визначає не лише мотиви й учинки о. Йосипа, але й його помисли: на початку твору він задумується над образом демона з однойменного твору Михайла Лермонтова і вражається його контрверсійною сутністю. Ця поема стає приводом до сумнівів у Божій всемогутності та справедливості – від первородного гріха і до безнастанних війн, і роздумів про те, ким є сатана. Знання, отримані в семінарії, о. Йосип починає іспитувати власним досвідом, і зло нового часу виявляється сильнішим. Релігійність о. Йосипа визначає і в цілому лексику твору, оскільки священик є фокалізованим персонажем: життя його назване тяжким хрестом, стосунки з дітьми – карою Божою, дружину – блудницею, спільні ночі порівнюються з розпинанням її на подружньому ложі, а більшовицька влада характеризується передусім як безбожна, нехристиянська і сатанинський витвір тощо.

Божі заповіді становлять для о. Йосипа найвищу цінність як втілення добра і справедливості. Його безмежна віра в освячений християнством порядок затуляє від нього несправедливість там, де релігійні норми входять у конфлікт з гуманістичними принципами. Свою дружину він вважає приватною власністю, даною йому шлюбом («Жена да убоится своего мужа...» [19, 292]), над якою він має неподільну владу. І хоч матушка Маргарита не була сповненою чеснот, її становище у родині викликає співчуття. Змушуючи читача сумніватися у догмах, автор «спокушає» його, незгірше за демона. Лермонтовський образ, актуалізований новими часами, перетворює сатану на дух неспокою. Людині більше немає на що покладатися, вона має сама боротися зі спокусою чи піддаватися їй. Безмістовний і трагічний бунт отця Федоровського шокує оточення, його вчинок кваліфікують як божевілля, хоч читачеві, перед яким автор розгорнув життя і переживання свого героя, такий вчинок видається зрозумілим.

Щодо особливостей техніки цих творів, то вона цілком відповідає засадам неореалістичної естетики, власне, вона постає, якщо можна так висловитися, у найбільш ограненому вигляді. Почнімо з того, що названі на початку підрозділу твори мають затіненого наратора, хоча для дитячих

оповідань автор охоче користувався першоособовою нарацією («Золотий кораблик», «Крижані мережки», «Бабині казки»), яка у творах для дорослих читачів постає у другому ступені («Мертвий, усміхнися!», «Образа») і, зрозуміло, мемуарному жанрі («Удосвіта», «Курйозні зустрічі на довгій дорозі», «Кустар-одиночка» тощо). Таким чином, попри те, що події аналізованих творів дистанційовані від читача в часі, обираючи затіненого наратора, автор прагне створити ілюзію перебігу дії, що спонукає читача сприймати їх порушені проблеми не як завершені, а як актуальні. Затінений наратор зазвичай фокалізує головного героя, чия психологічна точка зору представлена читачеві, передаючи суб'єктивне бачення світу, однак лишаючи простір між ним і читачем, здатний вмістити іншу перспективу. Водночас у частині творів наратор користується змінними точками зору – внутрішньою і зовнішньою, як це було показано у «Чистці», це помножує можливості сприйняття і оцінки, що здатне поширюватися і на тексти з гомодієгетичним оповідачем другого ступеня. Так розповідь оповідання «Мертвий, усміхнися!» відтіняє історію про збожеволілого фельдшера новою оцінкою: «Але хто проведе чітку межу й скаже, де кінчається геніальність і починається божевілля?..» [16, 457]. Тобто ідеологічна точка зору часто перебуває за межами твору.

Письменник переважно вдається до гносеологічного типу оповіді, що ґрунтується на трансформації суб'єктивності. Відповідно, у творах немає міжособистісних конфліктів, боротьби між героями; конфлікт героя і середовища проектується у внутрішній світ персонажа, де набуває аксіологічного значення: поразка людини у її боротьбі з системою важить менше, ніж перемога людяності в персонажі.

Зовнішні умови, у яких існував неореалізм у другій половині ХХ ст., не сприяли витворенню великих жанрових форм. Хоч існують свідчення, що Б. Антоненко-Давидович брався за роман («Людина з малої літери») [11, 602],

однак він, очевидно, не був написаний<sup>32</sup>. Проаналізовані новели й оповідання загалом відповідають тим тенденціям, що визначали їх жанрові особливості у неореалізмі.

Через перервність літературного процесу неореалізм не мав розвитку у 1930-х роках, а через ідеологічну заангажованість другої половини ХХ ст. практично не мав впливу. Попри це можна спостерігати певну подібність художніх світів і техніки в окремих творах Валерія Шевчука (напр. «Набережна 12»), Бориса Харчука («Вишневі ночі»). Та все ж неореалізм навряд чи можна вважати впливовим у цей час.

У творчій спадщині Б. Антоненка-Давидовича можна спостерігати і цілком відмінне від досі розглянутих явище, яке все ж існує не відрубно. Як вже йшлося раніше, жоден досліджуваний відтинок не є сталим, пошук нових художніх явищ триває, однак не всі з них знаходять відгук у творах колег, але можуть отримати розвиток пізніше. Мається на увазі експериментування з фактом у мисливській поемі «Семен Іванович Пальоха». Сучасні дослідники з більшим інтересом розглядають подібні експерименти у творчості письменників-авангардистів. Зокрема, Ярина Цимбал досліджувала нарис і репортаж у творчості Майка Йогансена, Олексія Полторацького, Гео Шкурупія, ствердивши: «подорож у її варіантах (нарис, репортаж) взяли на озброєння і футуристи, і конструктивісти. Перші розцінили його [репортаж. – С.Ж.] як найвдалішу «форму конструктивно-художньої роботи», другі – як найкращий зразок функціональної й утилітарної літератури. Ба більше, за ставленням до подорожі, за її роллю у творчому доробку письменника можна говорити про його симпатії чи антипатії до авангардних літературних напрямків» [346]. Якщо перші тези не викликають зауваг, то остання репліка потребує уточнення: література факту все ж не була монополією авангардистів. Б. Антоненко-Давидович ставився до авангардистів «з жалем», однак у своєму доробку мав численні нариси й репортажі, найкращі з яких, з

---

<sup>32</sup>Оскільки від початку 1970-х років у квартирі письменника неодноразово проводять обшуки й вилучають будь-які нотатки, він переховує написані твори у близьких, це значно легше робити, якщо текст не є обсяжним, тоді як великі тексти довелося б берегти вдома аж до фінальної обробки.

авторського погляду, було об'єднано у збірці «Землею українською». Цей інтерес до художньої публіцистики триватиме все життя: повернувшись із заслання, письменник видав нариси у збірках «Збруч», «В сім'ї вольній нові», які ще потребують вивчення. Однак прикметно, що ще на початку 1930-х рр. Б. Антоненко-Давидович, очевидно, під впливом цього інтересу пробував посилити нон-фікційне начало в художньому тексті, так з'явилась мисливська поема «Семен Іванович Пальоха», герої якої – цілком реальні люди. Їхній особливий статус автор акцентував присвятами – «Окрилені обрії» присвячено Вадиму Охріменкові, «Вмирають Свароги» – Василю Денисенкові, «Тонкий поет і грубий прозаїк» – Максимові Рильському. Це особливо відчутно у другій частині, присвята якої перетворює надлишкового героя Василька на приватний портрет відомого етнографа, учня Михайла Грушевського, чия правдива родина потрапляє на сторінки новели: Марія Іванівна – його реальна дружина М.І. Безручко, а «маленький шкідник Ігор» – майбутній дисидент Ігор Денисенко. Присвята змінює статус цих героїв, потверджуючи їх реальне походження і забезпечує балансування тексту між вигадкою і правдою, а цей естетичний ефект був одним з цільових для автора. Щоправда, цілком очевидно, що статус документального у поемі й нарисі «З рушницею за місто» різний, а також цілком різні принципи оповіді: у нарисі переважає дієгетична розповідь з однієї точки зору (окрім двох інкорпорованих історій), а в поемі – поєднання дієгетичних і міметичних частин та поліфонія точок зору.

Експеримент з мисливською поемою став письменнику в пригоді, коли він зважився описати свій табірний досвід (цикл «Сибірські новели»). Як свідчить донька письменника Ярина Голуб, вони виникли зі спогадів: «то були здебільшого оповідання, присвячені спогадам про тюрми, заслання, про його зустрічі в Сибіру і ті поневіряння, яких зазнав за тих страшних часів» [73, 346]. Оскільки ці тексти видавалися вже після смерті автора, виокремлення циклу з-поміж інших творів письменника становило певні труднощі, адже у доробку прозаїка є оповідання, тематично споріднені із

циклом. На це звертала увагу і Я. Голуб, навівши авторів перелік уже написаних творів («Хто такий Ісус Христос?», «Кінний міліціонер», «Усе може бути», «Чистка», «Що таке істина?», «Де подівся Леваневський?», «Протеже дяді Васі», «Мертві не воскресають»), вона зазначає: «батько в даному переліку новел допустився помилки. Вже тоді було написано «Сізо», ще раніше він надіслав мені новелу «Зустрілися». А от «Чистка – то оповідання, яке, на відміну від новел, належить до іншого циклу..., як не раз зауважував батько» [73, 347]. Нині маємо три різні за складом видання: 1990 [14] (15 творів), 1999 [19] (11 новел), 2005 [16] (9 творів), тож висновки дослідників (Ірини Заярної, Надії Колошук, Ольги Хамедової, Ольги Хмель, Олени Галети, Леоніда Кимака) залежні від обсягу аналізованого видання. Питання обсягу циклу лишається відкритим і після статті І. Когут, присвяченій циклотвірним чинникам «Сибірських новел», якими вона вважає ідею, проблематику, характер конфлікту, спільність персонажів, образів, оповідача, художній час і простір, принцип зображення [142, 142].

Гіпотетичне чи реальне існування життєвої основи обтяжує намагання визначити межі циклу та статусу окремих творів, що особливо позначилося на виданні 1990 року, де цикл об'єднав твори різної тематики, але з акцентованим документальним началом. Тому видається цікавим і перспективним з'ясувати питання своєрідності наративної техніки, яка перетворила життєвий досвід на літературний твір. Упорядники видання 1999 року успішно відокремили спогади, а доведення робочої гіпотези про те, що наративна техніка «Сибірських новел» є відмінною від техніки інших творів, стане ще одним аргументом на користь вужчого обсягу циклу.

Американський дослідник особливостей художньої та документальної оповіді Ричард Йорк переконує, що важливою якістю наратора художнього твору є вільне обрання точки зору: «Людина не вибирає точку зору, коли вона розповідає своїм друзям про свято, оскільки у неї вона тільки одна, але письменник може обирати, чи розповідати йому про злочин з точки зору злочинця, жертви чи свідка, і у письменника є якась причина для цього

вибору, і ця причина є частиною загального смислу книги» [387, 15]. Можливості наратора художньої літератури широкі – він може розповідати як «з середини подій», так і ззовні, мати обмежене чи необмежене знання, може давати лише зовнішній погляд на вчинки героїв, а може фокалізувати їх внутрішній світ. Художнє мовлення подає події не як об'єктивний факт, а так, як вони сприймаються суб'єктивно, створюючи для читача задоволення від напруги суперечливості, що виникає із зіставлення численних точок зору. Крім того, письменник не зобов'язаний розповідати достеменно правду, світ художнього твору – автономна реальність, що існує за своїми законами. Можливі історії, розказані письменниками, підвищують різноманітність та дивовижність реальних історій, які оточують читачів.

Аналіз «широкого» варіанту циклу демонструє присутність як гомодієгетичного наратора («Що таке істина?», «Протеже дяді Васі», «Три чечени», «Зустрілися», «Усе може бути», «Чи ж буде весна?»), так і гетеродієгетичного («Хто такий Ісус Христос», «Сізо», «Де подівся Леваневський?», «Кінний міліціонер», «Мертві не воскресають», «Чистка», «Шурабуря», «Іван Євграфович більше не належить собі»). Гомодієгетичний наратор цих творів (окрім ліричної замальовки «Чи ж буде весна?») не є ні об'єктом зображення, ні активним учасником подій, але спостерігачем, свідком (на думку П. Баррі, це «драматизований гетеродієгетичний» наратор). Раз у раз у новелах зринають правдиві факти з особистого життя письменника, як-от місця й посади примусової праці, навіть правдиве прізвище («Три чечени») й по-батькові («Зустрілися»), що посилює документальність оповіді. Обравши собі роль спостерігача, наратор пропонує читачеві переважно те, що знає чи бачить сам, подаючи своїх героїв лише ззовні. Хоча в окремих текстах відчутна різниця у знанні Я-героя та наратора («Зустрілися»). У новелі настрою «Чи ж буде весна?» наратор пропонує читачам власні переживання, одночасно організуючи матеріал.

Гетеродієгетичний наратор має два втілення: у таких текстах, як «Хто такий Ісус Христос?», «Сізо», «Кінний міліціонер», він, хоч і перебуває поза

оповіданим, походить із зображуваного середовища (на це вказують такі слова, як «наш Букачачанський табір» [19, 19] тощо), є одним із багатьох в'язнів, подаючи світ таким, як він виглядає з того боку від колючого дроту (далі – гетеродієгетичний 1). Наратор стає своєрідним Вергілієм, що проводить читача колами цього новітнього пекла. У «Сізо» письменник виводить і свого двійника, надаючи йому аналогічне подвійне прізвище, фак і звинувачення. Такий прозорий образ формує у читача переконаність у документальності зображеного, залишаючи літературі тільки прийом невластиві прямої мови. Гетеродієгетичний наратор має змогу оповідати про почуття і думки своїх героїв, однак у цих творах письменник жодного разу не скористався із можливості обирати точку зору: ані начальник сізо Корж, ні Чмир чи Резаний не оповідають самі. Наратор лише подекуди передає слово своїм героям (напр., Івану Івановичу), використовуючи їхню розповідь як засіб характеристики.

У новелах «Де подівся Леваневський?», «Мертві не воскресають», «Чистка», «Шурабуря», «Іван Євграфович більше не належить собі» гетеродієгетичний наратор є так званим об'єктивним, незаангажованим будь-яким середовищем (далі – гетеродієгетичний 2). Він вільно проникає у душі своїх героїв і достеменно поінформований про перебіг зображуваних подій. Фокалізуючи своїх персонажів, наратор дає змогу демонструвати їхній погляд на світ, формуючи напругу між об'єктивним станом речей (і поглядом на них читача) та суб'єктивним баченням персонажа. На відміну від усіх інших творів збірки, у них посередництво оповідача зведено до мінімуму: він виявляється лише у доборі тих чи інших об'єктів зображення, натомість решта текстів містять виразно оприявлений образ автора, його оцінки, почуття, читач бачить героїв крізь його призму. Для зручності подальшого аналізу об'єднаємо твори з гомодієгетичним і гетеродієгетичним 1 наратором в одну групу, а твори з гетеродієгетичним 2 наратором – у другу та вестимемо аналіз далі.



У творах, розказаних наратором з обмеженим знанням (першої групи), психологічні процеси описуються, а почуття називаються: «І ще дивніше було, що Корж, явно оступившись цього разу, не почував своєї провини перед порядком і законом. Те, що він пожертвував радістю свого Петі й не взяв для нього пістолетика, було достатнє, щоб службова совість Коржа лишалася б чистою і не муляла докорами» [19, 56]. Натомість у творах всевладного наратора добираються такі деталі, які, заломлюючись у свідомості героя, формують мікрообрази, взаємозв'язок яких викликає в читача ті самі почуття, які переживає й герой: «Євграф Фірсович знав, як усі тепер сахаються родин репресованих, уникають будь-яких стосунків з ними. Та що далеко ходити: коли три місяці тому арештували викладача літератури в педінституті, ніхто з його вчорашніх колег навіть не поцікавився, за що його забрано... Євграфові Фірсовичу стало здаватись, що він ненароком ускочив у такий капкан, з якого, виявляється, не так легко вискочити...» [19, 93]. У цих новелах психологія героїв показана у розвитку, починаючи від перших вагань і до кризи.

Відмінним є і співвідношення дієгетичних та міметичних частин: у творах з першої групи переважають дієгетичні – наратор переказує історії, які характеризують персонажа, а в творах другої групи історія демонструється, «програється». Принагідно варто зазначити також і те, що у творах другої групи, більший ступінь художнього узагальнення, герої – типові представники своєї вікової і соціальної групи, їхня реакція на оточуючий світ є зрозумілою, закономірною і близькою читачеві. Натомість твори першої групи зображають героїв, що є типовими для своєї групи, але унікальними для нового середовища і читача (Беймбет Кунанбаєв є звичайним в'язнем-казахом, чия своєрідність виявляється на фоні решти російськомовних в'язнів), або ж навпаки – виявляють у цілком звичайних героях несподівані риси (Василь Шкатов, Корж, Петухов). Образи цих героїв видаються майже позбавленими художнього узагальнення і вимислу. Обрана позиція наратора-спостерігача посилює у читача ефект документальності творів. Якщо класична умова між автором і читачем є віра у те, що вигаданий текст – реальність, то у творах

циклу вона працює обернено: читач вірить, що всі спостережені автором типи – герої твору.

Неможливо оминати увагою відмінну архітектуру творів. Новели другої групи (за винятком «Мертві не воскресають») є моноцентричними творами: існує один центральний герой і подія, що з ним трапилася (часом вона висвітлює усе життя героя). Натомість твори першої групи є поліцентричними. Наприклад, фрагмент «Начальник Сізо Корж» складають дві історії, одна з яких надзвичайно драматична, однак втілена у суцільно дієгетичний текст, справляє враження конспекту майбутньої новели, а друга міметична з певним комічним ефектом. Окрім того, наступні два фрагменти так само оповідають про Коржа. Новела «Що таке істина» має головною історію зустрічі начальника таборового відділу Большакова та сектанта Светлова, однак її нарощено додатковим текстом про перебування наратора у таборах і сприйняття персонажами центральної події. Новела «Протеже дяді Васі» має одночасно три рівнозначні центри: своєрідний характер начальника 3-ї частини Шкатова, трагедія винесеної у заголовок Насті та сам наратор, адже його сприйняття і почуття стають об'єктом зображення, а розказана історія виникає із взаємодії усіх трьох.

Конструктивні прийоми, якими користується письменник, також відмінні у двох групах. Твори першої, окрім відцентрових тенденцій, демонструють нівеляцію літературних прийомів, характерних для художнього твору, автор обмежено користується такими прийомами як текст у тексті («Хто такий Ісус Христос», «Усе може бути», «Сізо»), антиципація («Зустрілися»), інтрига («Начальник Сізо Корж», «Ще одна загадка Коржеві»), невиправдане сподівання («Протеже дяді Васі»), публіцистичні відступи («Протеже дяді Васі»), підхоплення («Сізо»). Вставні тексти, епілоги до окремих творів, авторські відступи сприяють децентрації тексту. Художня логіка розгортання поступається життєвому випадку. У творах цієї групи ослаблене композиційне мотивування: практично в кожній із цих новел присутні епізоди, що ніяк не впливають на фабулу, не рухають сюжету –

добре ставлення начальника до свого секретаря не впливає на зустріч Большакова зі Светловим («Що таке істина?»), неспокій і підозри Івана Петровича не мають наслідків («Усе може бути»), як і вчинки Коржа. Реалістичне мотивування подій домінує над художнім.

Натомість твори другої групи («Мертві не воскресають» з певними заувагами) вирізняються гармонією реалістичного й художнього мотивування, а стрункність композиційного формус довершену архітектоніку, де прийом опановує увесь матеріал. Скажімо, якщо у новелі з першої групи «Зустрілися» ефект передугадкування творить назва і згадка наратора про неспокій Петухова за доньку Марусю, то у новелі «Іван Євграфович більше не належить собі» антиципація на контрасті є головним конструктивним прийомом: читач спершу співпереживає герою через можливий наклеп сина, а далі вражається його власним наклепам. Подібно прийом використано і в новелі «Чистка» – на її початку герой переконаний, що майбутня чистка йому нічим не загрожує, однак події розгортаються всупереч усім сподіванням. «Де подівся Леваневський?» демонструє класичну техніку завершення новели так званим «бічним» мотивом (що при цьому неодноразово повторюється у тексті), який з несподіваної точки зору висвітлює фабулу і дає змогу читачеві передбачити подальшу долю героя. Прийом «текст у тексті» використано у новелі «Шурабуря», однак рамковий текст не є нарощеним текстом оповіді, він має фабулу, а інкорпорована історія пояснює формування головного героя, його внутрішнього світу, а, отже, роз'яснює і вчинок, що становить кульмінацію твору. Інкорпорований текст перемежується рамковою історією, чим досягається більше зрощення цих двох ліній оповіді.

Відцентрові тенденції побудови має лише новела «Мертві не воскресають»: у оповідь про байдужість таборової медицини із її нормою у п'ять «чорних» (тобто мерців), що спричинила дикий випадок відправлення в морг ще живої людини, інкорпоровано дві життєві історії – санітара, колишнього чеського інженера, Пауля та молодого зека Євгена. І якщо життєві драми Євгена на волі і безглузде звинувачення пояснюють причини

його появи у таборі і занедбаний стан, тим самим змушуючи читача ставитися до нього не як до абстрактного «чорного», а як до людини, слабкої, безвольної, яка гине, безглуздим випадком підпавши під репресії, то історія Пауля швидше демонструє дивовижність і абсурдність дій радянських каральних органів. Змальовані епізоди цих історій позбавлені композиційної функції і в ній реалістичне домінує над художнім (можна згадати хоча б фінал новели, у якому Євген таки помирає, незважаючи на літературну традицію порятунків).

Усі ці зауваги доцільно застосувати до вирішення питання обсягу циклу. У «Сибірських новелах» циклотвірну функцію виконує назва топосу – Сибір, єдина тематика, повторюваність сюжетно-композиційних блоків, трагікомічний пафос, особа наратора. Сибір втілюється у три локуси: Урульга, Букачача й Таловка, що відтворюють рух наратора через сталінські табори до заслання. Якщо розмістити новели у порядку хронології дії, то вони мали б розташовуватися таким чином: «Що таке істина?», «Протеже дяді Васі» (Урульга), «Кінний міліціонер», «Сізо», «Три чечени», «Хто такий Ісус Христос?», «Зустрілися» (Букачача), «Усе може бути» (Таловка); решта творів перебуває поза цими локусами, крім «Мертві не воскресають», дія якої теж відбувається у Букачачі. Така структуризація циклу видається логічнішою за метафоричну О. Хмель: «... у «Сибірських новелах» можна виділити три окремі рівні, ...[які] можна умовно означити як кола несвободи. Першим із таких «кіл» виступає світ «волі»... Друге «коло» – це світ табору як такого. Під третім «колом» треба розуміти світ СІЗО – табірної тюрми...» [341, 208]. За результатами проведеного дослідження, вагомим структурним елементом циклу є наратор, який не лише зв'язує усі тексти власною історією, але й єднає їх способом бачення світу, авторською суб'єктивністю та емоційністю. Це суголосно й твердженню О. Галети, що «у творах Антоненка-Давидовича таким організаційним чинником, який не дозволяє запанувати хаосові, виступає особистість самого письменника» [56, 74].

Авторська оповідна інтонація, видається, головним об'єднавчим чинником. Якщо визнати слушність цієї думки, то з останнього варіанту циклу (видання 2005 року) слід вилучити новелу «Де подівся Леваневський?» і, можливо, додати ліричну мініатюру «Чи буде весна?», яка стає підсумком циклу: «Бо й серед непроглядної осінньої мли людина живе, вірячи в неминучу, хоч і далеку ще весну» [19, 187], де письменник символічно зобразив надію на зміни в тоталітарній системі.

Якщо поставити «Сибірські новели» у контекст таких творів мемуарного жанру як «Курйозні зустрічі на довгій життєвій дорозі», «Кустар-одиночка», неважко помітити спільність естетичних та конструктивних принципів. Та все ж автор називав свій цикл не спогадами, а таки художніми творами.

Можна спробувати пов'язати таку взаємодію художнього й документального начала з мистецьким явищем, що в образотворчому мистецтві породило фотореалізм. Прагнучи подолати реалістичний ефект копіювання дійсності, митці другої половини ХХ ст. перетворюють його на прийом, загострюючи ефект до автоматизму візуальної фіксації, документалізму і витворюючи таким чином нову естетичну якість. В її основі – «правда життя», яка диктує свої художні принципи: відцентрові тенденції у побудові, нівеляцію конструктивних прийомів, характерних для мистецького твору (антиципації, інтриги, приступки тощо). Художня логіка розгортання поступається життєвому випадку, а тому кульмінації чи розв'язки не завжди впливають із зав'язки, як, наприклад, у частинах «Сізо», «Три чечени», «Усе може бути». Автор обирає собі роль спостерігача, відповідно читач знає переважно те, що знає наратор. Оповідане відбувається в одному часі, а рідкісні стрибки, якщо вони є, зумовлені відкриттям додаткових відомостей, а не «всезнаючою» позицією автора.

Художній світ цих творів також має важливу специфіку: основною світоглядною емоцією в них є трагікомізм. Більшість новел містять історію, яка була б комічною, якби не обставини, у яких вона відбулася, чи наслідки,

які вона мала для героїв: історія Кунанбаєва, що сприймає «лівий есер, контрреволюціонер» як «ліво-сірий кінний міліціонер», була б цілковитим анекдотом, якби цей «кінний міліціонер» не був його вироком, якого він не здатен був ні осмислити, ні вимовити... Така особливість оповіді формує оказіональну, казусну картину світу, де панує «примхлива доля», а не причинно-наслідкові зв'язки чи здоровий глузд: начальник, що будував сізо, стає його першим в'язнем; інженера, що будує скіп, розстрілюють за шкідництво, хоча скіп цілком справний. У цьому світі високі почуття, виявити які можна лише важачи життям (як це робить лікарка заради передачі Герасимову), співіснують поруч з викривленими поняттями про мораль, цінності, чесноти: шляхетним вчинком для Чмиря є дати Герасимову першому закурити цигарку, за яку його було «продано». За таких обставин людина не може розраховувати на майбутнє: його може не бути; минуле важить не багато: табір урівнює всіх; тому теперішнє стає найбільш вагомим.

У цьому світі не важать нація, соціальний стан, стать; важить одне: чи здатна людина вистояти в абсурдному світі. Тому семантична межа проходить не між в'язнями і їхнім начальством, а між тими, хто зберігає людське обличчя, і тими, хто його втратив. При цьому герої рідко перетинають цю межу, зазвичай вони лишаються у своєму колі, а зіставлення цих середовищ викрешує трагікомічні образи (напр., бесіда Митрича з Обезяною). Стійкість духу видається найважливішою рисою: вона є спільною для релігійного фанатика Светлова і «націоналіста» Петренка-Черниша. Без неї спроби зіпертись на віру безрезультатні: з-поміж усіх вірян Светлов єдиний піднесений образ, усі інші зображені у комічних ситуаціях: Митрич, що «осучаснює» Христову історію, Кузьма Іванович, що «вчитує» у Біблії про Троцького, «зітканий з протилежностей» Іван Іванович.

Недетермінованість зображуваного світу (зумовлена особливістю його природи), небуття у ньому надій і абсолютних вартостей, постійна загроза смерті повертає нас до ідей екзистенціалізму. Вплив цієї філософії на художній світ «Сибірських новел» дослідила Ольга Хмель [342]. У творах

циклу присутні вже розглянуті вище ідеї: свобода як змога обирати власні цінності, відповідальність, нещирість (вдавання браку свободи). Але варто зазначити суттєву особливість функціонування цих ідей. У статті «Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М.Осадчого» Романа Багрій подає такі спостереження Мартіна Есліна: «Подібне почуття безсенсу життя, неминучого обезцінення ідеалів, чистоти і доцільності є також темою значною частини творчості таких драматургів, як Жіроду, Ануй, Салюкру, Сартр і сам Камюс. Але ці автори різняться від драматургів абсурду під одним важливим оглядом: вони представляють своє почуття ірраціональності людського буття у формі дуже ясного і логічно сконструйованого розумування, тоді як театр абсурду намагається виразити почуття безсенсу людського буття та неспроможності раціонального підходу явним відкиненням раціональних засобів і дискурсивного думання» [25, 23]. Подібними є і відношення між пізніми творами Б. Антоненка-Давидовича: у пізніх зразках неореалізму він втілює новий зміст у старій концепції, а у «Сибірських новелах» узалежнює техніку від змісту. Видається, саме цей прийом перетворює документальні образи на художнє зображення.

Очевидно, що філософські зацікавлення модернізму, впливали на осмислення дійсності, внаслідок чого митці формували особливі, часто індивідуальні художні моделі, що були зорієнтовані на дійсність, відтворювали її без символічних узагальнень, однак залучаючи широке коло ідей для інтерпретації людського буття. Прикладом такого явища можуть бути романи Ігоря Качуровського, реалістичність яких є особливо відчутною у порівнянні з його малою прозою (напр., «Очі Атоса»).

Про поета і перекладача Ігоря Качуровського останнім часом написано чимало, однак його проза лишається маловідомою і малодослідженою сторінкою української літератури. Діалогія «Шлях невідомого» та «Дім над кручею», написана ще у 1950 – 60-х роках ХХ століття, була перевидана для українського читача на початку 1990-х видавництвом «Дніпро» і нині у видавництві «Києво-Могилянської академії». Олена Бросаліна цілком слушно

вважає І. Качуровського «сьомим неокласиком» [40], однак це естетичне явище сформувалося, передусім, як поетичний феномен. Із прозових спроб неокласиків можна згадати фрагменти й етюди, писані Максимом Рильським, та чотири цілком зрілі новели Юрія Клена, однак звести цих авторів до спільного прозового знаменника навряд чи вдасться. Проза І. Качуровського отримала у дослідників найрізноманітніші стилістичні характеристики: якщо Галина Гордасевич назвала її реалістичною [76, 140], то Леонід Череватенко вважав її «затемненою, трагічною, бароковою, «чорною» [349, 114] (можливо, критик мав на увазі окремі оповідання автора), Віталій Мацько пов'язує діалогію із романтизмом [199, 13], а Михайло Слабошпицький слушно зазначає змінність стильових манер у новелістиці, а щодо діалогії пише: «Це той рідкісний тип прози на взір Валер'яна Підмогильного, що не намагається стати поезією чи замінити її. Філігранно вибудована фраза не здіймається в позахмар'я. Вона – предметна й точна...» [276, 19]. Спробуємо схарактеризувати стиль діалогій, зважаючи на вже описані реалістичні явища. Спрощено, художній світ романів можна представити формулою: особистість (ідеалістичний герой) у реалістичних обставинах.

Цими обставинами є перебіг подій на східному фронті II Світової війни, а також німецька окупація України 1941 – 1943 років. І хоч описані події можуть не бути фактографічними, вони відповідають сучасним знанням про цей період історії. Розвиток подій зумовлений причинно-наслідковими принципами: поразки радянської армії перших років пояснюються передусім драконівською політикою попереднього часу, коли було винищено соціально активних осіб і страхом поневолено інших, що зумовило як низьке матеріальне забезпечення війська, так і мінімізувало ефективність захисту. Німецька політика на окупованих територіях призвела до втрати надій на зміни соціального ладу, що створило ґрунт для діяльності диверсійних груп і підтримки радянського наступу.

Дія першого роману розпочинається влітку 1941 року, коли перебіг війни відкриває головному герою, який і оповідає історію, шлях з російського



міста додому, на Чернігівщину. Побачене упродовж цього шляху (масове дезертирство, безлад ополчення, розбій партизанів, покора населення) суттєво відрізняється від звичної версії протистояння, однак у необ'єктивності автора не можна звинуватити: поруч «антирадянських» картин – сцени жорстокості нацистів: табори військовополонених (насправді заручників) із колективною відповідальністю, розстріли євреїв. Особливості перебігу подій трактуються наратором як історична закономірність, зумовлена зустріччю двох систем, які сприймали людину винятково як «найдрібнішу математичну величину». Протестом проти знецінення людської особистості визначається концепція людини в романі. Ключовим до неї видається епізод у таборі для полонених, де один з них виголошує: «Індивідуальність, як така, тепер не існує. Живемо в епоху функційного автоматизму. Ніщо вже не залежить від особистості. Тебе женуть воювати – і ти воюєш, беруть у полон – і ти гинеш від голоду й холоду. Ти гинеш, і ні на кому нема за це відповідальности, так само, як не відповідаєш ти за тих, кого забив на війні... І тут ваша індивідуальність у рахунок не береться, ваша особиста воля нічого не значить. Вас розстріляють не за те, що ви добрі чи погані, не за те, що ви зробили певний вчинок, який підлягає карі, а лише тому, що певна кількість полонених мусить бути розстріляна» [129, 53, 55]. Ця «інтелігентська» версія знеосібнення має і «народний» варіант у другій книзі, виражений формулою «ми люди обиджені», що означало «ми можемо бути тільки жертвами, щоб з нами не сталося, ми сприйmemo пасивно й покірно, ми – живе втілення доктрини Толстого і злomu ніколи не будемо противитись насильством» [127, 103]. Різні, на перший погляд, ідеї мають єдине джерело – покора чужій волі, пасивне ставлення до життя.

Натомість головний герой та його друзі (Ваня, Ніна) проголошують невід'ємним право людини на власну волю, а відмова від цього права мислиться як дегуманізація. Воля у художньому світі І. Качуровського невід'ємна від дії, тому винятковою особливістю людини є те, що вона надає собі право судити і карати: і хоч головному герою «Шляху невідомого» все ж

не доводилося вбивати людину («Це не значить, що я проти вбивства взагалі, що я вважаю, ніби вбивати не можна ні при яких обставинах. Ні, зовсім ні» [129, 88]), це робить Ніна, караючи зрадника Михайлова за занапащених ним Перців. Так особистості ніби делегується право відстоювати справедливість у світі, де не діють жодні соціальні інститути. Слід зазначити, що йдеться саме про осмислену кару, натомість нехтування чужим життям, навіть заради порятунку власного, є неприйнятним (герой відмовляється тікати із табору військовополонених, знаючи, що через це розстріляють десяткох заручників). Попри те, що твори про війну зазвичай співвідносять ідентифікаційну систему «свій-чужий» із ворогуючими сторонами, діалогія І. Качуровського пропонує іншу систему: «свої» – ті, хто керує власною волею, «чужі» – хто діють з наказу, незалежно від того, вбивають вони чи вмирають. Тому конфлікт твору перебуває не в ідеологічній площині, а в ціннісній. Щоправда, воля є маскулінною властивістю: єдина дівчина, що її має, закінчила Лесгафтівський інститут (фізкультурний), снайперську школу, а в другій книзі мала коротку стрижку і чоловіче вбрання. Інші ж дівчата приймають усе в покорі і наратор розуміє це як належне.

Невідомий герой І. Качуровського (а упродовж двох книг його так і не названо на ім'я, навіть прізвище Ремез є «вуличним») суттєво відрізняється від численних героїв антитоталітарної літератури, адже, на відміну від них, він живе поза суспільством, його волю не обмежують жодні соціальні зв'язки. Син розстріляного за непокору владі селянина, він був у камері смертників, якимось чином утік, був безпритульним, жив у світі урок, якийсь період – у розподільнику, з якого втік, коли нависла небезпека, був прийнятий польською родиною, навчався у бібліотечному технікумі, ймовірно, не закінчив його, був студентом-заочником якогось філологічного інституту, поки його не застала війна. Ця біографія демонструє дві особливості героя: його незакоріненості у нових умовах, що власне й дозволяє зберігати волю, і цілеспрямований потяг до культури. Навчання в інституті не було для героя засобом змінити свою долю, позбавлений батьківщини, він шукає її у

літературі, так само як страшній руйнації війни герой протиставляє сталість і довершеність культури. Він невтомно шукає людей, «з якими можна говорити ... про Мопассана і Шопенгауера», а також про Бальмонтів переклад Асвагоші та містику гоголівської драматургії, що «сягає корінням у буддійську філософію», новела «Полонений» постає як дискусія з Винниченком, себе у хвилину замаху на керівника партизанського загону він порівнює з Раскольніковим, а у перший час свого перебування на селі – з Обломовим; історії, що Тимофій Воронець розказує про родину Ремезів, нагадують йому Джека Лондона, а після смерті Ніни річка видається йому достоту такою, у якій втопилась Офелія. Оповідь пронизана цитатами й алюзіями настільки, що одна з героїнь звинувачує героя: «Ви живете в світі уяви, у вас нема нічого свого, а все вичитане... Самі цитати. І уява, ніби в житті все має бути так, як у книжці... Уся ваша любов, яку ви щовечора даєте мені зрозуміти, хоч прямо й не висловлюєте, не більше, як цитата» [127, 62]. Однак насправді «магазин цитат» не наслідок відстороненості від життя, а віднаходження орієнтиру.

Культура має визначальну роль у формуванні героя: проведені роки серед безпритульних дуже мало позначаються на ньому (лише окремі навички та знання порядків злочинного світу), натомість цінності, манери – сформовані культурним світом. Це конфліктує із відомим постулатом марксизму, що буття визначає свідомість, так само, як висвітлений вище постулат волі конфліктує із християнською покірною, а самообмеження своєї волі до життя моральним законом Канта суперечить ніцшеанству. Видається, І. Качуровський творить власну ідеалістичну концепцію людського буття, дискутуючи з найвідомішими доктринами. Дуже важливо зауважити, що воля, яка так багато важить для героя, не пов'язана із бажанням влади, а спрямована на збереження життя і свободи: навіть коли він ризикує власним життям, то робить це не задля здобуття авторитету і легітимізації влади, а заради порятунку іншого.

Неоднозначною є і модель внутрішнього світу: воля є головним фактором психічного життя героя наперекір розумові. Водночас оповідач

неодноразово згадує про сферу підсвідомості і надсвідомості, але ставить під сумнів Фрейда; говорить про душу, але віра його надто слабка. Варто розглянути релігійну тему роману детальніше. Новела «Полонений» починається апеляцією до Винниченка і його твору «Глум»: «Це книжка, що має довести примат матерії над духом, що хоче переконати, ніби психічні страждання поступаються перед муками тіла, перед звичайним болем. Для матеріаліста, чий дух заперечив сам себе, це, можливо, так і є, але для нас, що маємо бодай поганеньку душу і не хочемо її зрікатися, існують певні межі, куди тіло з його радощами і болями сягнути не сміє» [129, 34]. І все ж «душа» героя не має нічого спільного із християнським наповненням цього поняття, інакше герой беріг би її ретельніше, утримуючись хоча б від смертних гріхів. Релігійність є для нього скоріше знаком традиції, засобом ідентифікації з родиною, ніж власним вибором. Принаймні, готуючись до убивства командира партизанського загону, він дивується: «Я не хрестився, мабуть, років із десять, а чому саме тепер захотілося мені перехреститись?» [129, 89]. І хоч він все ж не виконав ані перший, ані другий замір, вірогідно, хрест мав стати знаком символічного убивства – помсти не лише за убитих комісаром, але і за родину, знищену більшовиками. У другій книзі герой ретельно хреститься разом із матір'ю, коли прощається з домом: «Мати перехрестилась, перехрестила мене й будинок, я теж перехрестився» [127, 236], «...мати зупинила мене, повернулася лицем до будинку, що білів за деревами, перехрестилася... Перехрестився також, переступив через рівчак і подав матері руку» [127, 237]. Промовиста деталь – вони хрестяться на дім, а не на церкву, що хоч і без хрестів, але була в селі. Єдиний раз, коли герой звертається до Бога молитвою – на «червоному святі», «але не тими словами молитов, що їх вчать у дитинстві, щоб повторювати ціле життя, не входячи в їхню суть або навіть думаючи про що інше» [127, 198]. Але ці благання не почуті, героя рятує «якась сила», що підказує вихід: читати вірші, «відірватись від дійсності настільки, щоб вона взагалі перестала існувати» [127, 198]. «Якась сила» знайома героєві змалечку: вона з'являлась у найважливіші,

найнапруженіші моменти, штовхаючи до дій чи стримуючи від них, але завжди була підвладною волі героя. Єдиний раз коли ця сила виявилася сильнішою, коли утримала героя від убивства. У «надзвичайне і чудесне» герой починає вірити наприкінці першої книги, коли бачить уві сні матір, яку вважав померлою, а вдень зустрічається з нею наяву. Щоправда, наратор вказує на відмінності сну і дійсності, лишаючи читачеві можливість вважати сон побаченою мрією. Очевидно, з вірою у містику варто пов'язувати і віру героя у потойбічне життя душ, щоправда, вона втілюється у єдину репліку.

Однак нараторові ця віра чужа: жодну подію він не тлумачить як випадок, долю чи волю незнаних сил. Усі події є закономірними: «Якби і якби. Коли скупчується стільки якби, то це вже не випадок, а неминучість» [127, 225]. Проте неминучість не є фатальною: герой здатен вплинути на перебіг подій («в яких би прикрих, трагічних або трагікомічних обставинах я не опинявся – вирішували справу мої знання, моя поведінка, мій спосіб реагувати» [127, 5]). Так само й імпліцитний автор творить свій художній світ, не озираючись на християнські вірування: є спокуса вважати, що герою збережено життя в нагороду за те, що він не відбирав його навіть у бою, а Ніна, Дмитро гинуть, бо самі страчували негідників, але цій версії «кари Господньої» суперечать смерті матері героя, Зіночки, перекладачок Броні та Льолі, священника, неприємних до убивств, водночас Тимофій Воронець, що неодноразово карав на смерть, лишається жити.

Особливістю концепції людини у художньому світі роману є сталість характеру: герой постає перед читачем уже сформованим і упродовж всього твору незмінним (відкриття «чудесного» має надто малу вагу). Він демонструє увесь спектр почуттів – від кохання і ненависті до байдужості, однак його цінності, ідеали, прагнення не здатні змінити жодні обставини. (Навіть спізнавши всю жорстокість німців, він твердить: «І зрозумів, що настільки ненавиджу тих, чорних вершників [червоноармійців. – С.Ж.], що ніяка інша ненависть не вміщається в моєму серці. Свята ненависть, як і свята любов, може бути лише одна» [127, 92]). Описане розледачіння в селі виявляється

удаваним вже у перший випадок, що потребував напруги волі і м'язів. І навіть після втрати коханої жінки апатія до життя, бажання звести з ним рахунки не тривають довго: до наступу радянської армії. Перед небезпекою опинитися у владі системи до нього повертається рішучість і здатність діяти. Так само не випадає і говорити про «еволюцію художньої свідомості» (В. Мацько) [199, 13].

Від концепції людини варто перейти до особливостей техніки. Найхарактернішою варто назвати тяжіння до витонченості форми, наділення її змістом. Щоб продемонструвати це, розглянемо архітекtonіку діалогії, на яку суттєво вплинув хронотоп романів. Відомо, що Михайло Бахтін тлумачив його як «суттєвий взаємозв'язок часових та просторових відношень, художньо освоєних у літературі» [31] і наголошував, що саме хронотоп формує художню єдність літературного твору, а також визначає його жанр чи жанровий різновид.

В основі першого з аналізованих творів – мотив дороги, який винесено в назву. Хронотоп дороги має значний обсяг: він дозволяє показати значний відтинок простору упродовж тривалого часу. «На дорозі... перетинаються в одній часовій та просторовій точці просторові і часові шляхи багатьох різних людей – представників усіх суспільних прошарків, станів, віросповідань, національностей, різного віку. Тут можуть випадково... зіткнутися і переплестися різноманітні долі» [31].

Головного героя «Шляху невідомого» в дорозі додому чекають різні зустрічі: радянські комісари і партизани, німці, полонені, колишні знайомі тощо. Ця випадковість зустрічей, жодним чином не зумовлена причинно-наслідковими зв'язками, пов'язує хронотоп дороги передусім з авантюрним часом і однойменним жанром. Останній живиться невідомістю, яка теж знаходить своє відображення у назві твору та стає його осердям: до останньої сторінки «Шляху невідомого» читач не дізнається, ані назви міста, з якого виїхав герой, ані того, з якого він вийшов до рідного села, ані назви цього пункту призначення (лише те, що це Чернігівщина, відстань до якої міряється

сотнями, а згодом десятками кілометрів). І навіть більше: читач не дізнається навіть ім'я самого героя: «...ніколи – бо так мене вчили – я не вимовив ні вголос, ні навіть подумки ані назви свого села, ані свого справжнього імени» [127, 7].

Попри описану невизначеність простору (єдиний орієнтир – це шлях зі сходу на захід), час у тексті досить конкретний: на початку твору це осінь 1941, а фінал твору припадає на зиму 1942, події ж між цими датами виписані надзвичайно детально. Попри це, хронологічність викладу порушена кількома часовими зміщеннями. Річ в тім, що текст формується не лінійно, а кризово, і кожна криза втілюється в окрему структурну частину. Відповідно, новела «Сохачовка» має роз'яснювальний епізод, дія якого відбувається навесні 1936 року. А новела «Золотий льох» пов'язана з основною лінією подій не хронологічно, адже описана у ній зустріч із Ніною відбулася одразу після виходу з Н. і мала б бути розміщеною на чотири новели раніше, а її подано асоціативно, як контраст до новели «Ніч з голою дівчиною». Однак попри ці хронологічні стрибки, час роману є в цілому лінійним і суголосним з мотивом дороги як відтинку від однієї точки до іншої.

Натомість «Дім над кручею» демонструє іншу організацію хронотопу в структурі тексту. Дія твору зосереджена у рідному для героя селі, в яке він приходить наприкінці «Шляху невідомого» і з якого лише подекуди виїздить до міста чи деінде. І відповідно до того, як мандрівний спосіб життя замінюється осілим, лінійний час заступає циклізований. Дія першої новели «Моє ім'я» починається приблизно у травні 1942, а завершується через рік (стиснувши чи оминувши усе, що не стосувалося теми розповіді), а дія наступної новели починається знову у 1942. При цьому стиснуті події першої новели згодом отримують розгортання в інших новелах, дія новели «Хрест на розпутті», восьмої у структурі твору, починається в той час, коли завершується дія першої, а остання новела містить епізоди, що стосуються першої.

М. Бахтін пов'язує циклічність із побутовим часом, у якому з року в рік повторюються одні й ті самі дії. Однак циклічність часу у «Домі над кручею» формується не як повторюваність побутових дій (загалом побутові дії у творі не описуються, а лише згадуються), а як метафоричне осмислення осілого життя, притаманного традиційній сільській землеробській культурі України. І, поєднуючись із «Шляхом невідомого» у діалогію, твір демонструє дві архетипові моделі часу: динамічну, пов'язану з рухом через простір, та статичну, прив'язану до концентричного кола.

Крім того, діалогія конденсує в собі і два протиставні види міфологеми дороги, які описав Володимир Топоров: «1) Шлях до сакрального центру ..., що доходить до поєднання себе з цим сакральним центром, який означає повноту благодаті, причетності, освяченості і 2) шлях до чужої і страшної периферії, яка заважає поєднанню з сакральним центром або ж зменшує сакральність цього центру; цей шлях веде від затишного, захищеного, надійного «малого» центру – своєї домівки... до царства невизначеності, негарантованості, небезпеки, яка дедалі зростає» [315, 262].

Дорогу до сакрального центру втілено у «Шляху невідомого», остання новела якого «Вдома» стає кульмінацією подорожі. Герой не впізнає свого села, бо частина вулиці, до якої він підходив, згоріла під час пожежі, і замість радості його охоплюють сумніви: «Ті привиди, що привели тебе за сотні кілометрів до найріднішого з клаптиків твоєї вітчизни, не відповідають речам реальним. Те, що ти любив, те, чого ти прагнув, уже давно не існує, – чи, може, й існує, але не в тій формі, яка на протязі довгих літ була для тебе такою невимовно дорогою. – І враз постало нове, болюче, гостре питання: – Тож навіщо я йшов?» [129, 145]. Але коли він впізнає хату старого Максима, до нього повертається віра у досягнення рівноваги й благодаті. Він повертає собі власне ім'я, приховуване довгі роки: його впізнають як сина Сергія Ремеза; свій статус, за яким він прийшов на батьківщину, а головне – неочікувано поєднується з матір'ю.



І попри те, що життя сина Сергія Ремеза не було безпечним у селі, він сприймав його як щасливий. Це життя втілюється в ідилічний хронотоп – герой особливим чином сприймає свою закоріненість у рідному середовищі: тут пройшло його дитинство, тут жили його батько і дід. Цей маленький світ – неназване село і кілька навколишніх разом з містом, – живе осібним життям і майже не пов'язаний з іншим світом. Саме тут герой прагне осісти – одружитись і вести нормальний спосіб життя (лінія пошуку нареченої має особливу вагу у структурі твору). Однак з часом в цей ідилічний куточок приходить війна: від рук партизанів гине староста Карпо, священник, Ніна, Зіночка і ледь рятується сам герой, німці вбивають циганку Настю, вербують у Німеччину молодь. А наступ радянської армії виштовхує героя з хоч і хисткого, але рідного й дорогого світу родинних цінностей у широкий світ.

Центральним образом-символом другої частини діалогії стає садиба із домом над кручею. Цю садибу купив колись у збіднілих панів ще дід головного героя. «Довкола дому був колись парк з алеями, альтанками і гротами, однак дід вирубав парк, викорчував пні і зробив величезний город, та по кручах, що півколом оточували будинок, де неможна було орати, дерева лишилися. І лишилось щось невловне, що нагадувало не то гоголівських старосвітських поміщиків, не то тургенівські дворянські гнізда» [127, 8]. Ця історія садиби демонструє еволюційний шлях перерозподілу цінностей на протиположний: сільські активісти розстріляли Сергія Ремеза, арештували його 12-и літнього сина, дружину й дочок вислали до Сибіру, а у садибі зробили будинок відпочинку.

Садиба, яку герой сприймав як родову твердиню, розташована над кручею, і це сприймається як метафора: у ній герой весь час перебуває над прірвою: повернувшись додому він знову опинився у небезпеці, що смертний вирок, до якого він був засуджений, буде виконано. І тому, коли радянська армія переходить у наступ, і від рук каральників гине його мати, герой вирішує відступати. Від дому над кручею герой починає шлях у невідомість.

Попри те, що твір пишеться через 20 років після зображуваних подій, немає жодних вказівок, яке життя знайшов герой на еміграції.

Архітектонічна єдність унеможлиблює відрубну окремішність частин твору і заперечує думку про те, що ці твори є збірками оповідань, об'єднаних спільним героєм [90, 58]. Крім того, цьому суперечить і прийом, названий Борисом Томашевським «сплутуванням мотивів»: подальшу долю Наталки Думки з новели «Честь» (7 у структурі твору) читач дізнається з 10 новели «Синеглазка», а обіцяна у першій новелі історія, «гідна Мопассанового пера», реалізувалась аж в останньому.

Та, попри такий досить міцний зв'язок між частинами твору, їхню цілісність все ж не зруйновано остаточно. Усвідомленню читачем частин твору як завершених сприяє те, що або темою однієї новели стає лише одна надзвичайна подія (і тоді все відбувається у дуже короткий проміжок часу, часто це лише день, як у новелах «Імператриці», «Божевільна дивізія», «Хрест на розпутті», які фактично є новелами акції), або ж, якщо зображуваний матеріал потребує не динамічного втілення, а розлогого, час таких частин у структурі твору циклізується, а кожен оберт часової спіралі, відповідно, тяжіє до завершеності. Крім того, сприйняттю частин твору як новел сприяє і те, що кожна з них має власну назву (а не традиційний номер чи номер із анотацією), образ, втілений у ній, стає осердям новели, її смисловою та емоційною домінантою.

Видається справедливим визначати «Шлях невідомого» та «Дім над кручею» як роман у новелах, як це роблять Тарас Салига [266, 280] та Олена Павленко [227]. Значно складнішим видається довести чи спростувати тезу М. Слабошпицького [277, 182] про те, що твори діалогії є повістями, адже в сучасному літературознавстві існує забагато точок зору на питання розрізнення повісті та роману. Описаний обсяжний, інкорпорууючий хронотоп свідчить на користь роману. Традиційний критерій обсягу заперечив роман ХХ століття, що часто не перевищує 150 сторінок. Якщо ж за критерієм розрізнення обрати кількість сюжетних ліній, то «Шлях невідомого» тяжітиме

до повісті, а «Дім над кручею» – до роману. Тарас Пастух, диференціюючи за жанром прозу Івана Франка, визначає характерними рисами роману здатність «1) широкоформатно й глибоко охопити життя; 2) в усіх деталях передати кристалізацію та випробовування людського характеру; 3) виділити і опрацювати будь-яку тему; 4) нести певну поліаспектну художню концепцію» [232, 161]. За цими критеріями твори дилогії є романами, адже у них змальовано трагедію українців, що опинилися під чужою владою і були знищені, розсіяні по світу чи змушені стати гвинтиками системи, а відтак втратили можливість впливати на перебіг воєнних дій, залишаючи собі роль жертв. Широке охоплення суспільства, показ багатьох доль, різних характерів і позицій формує поліфонічне зображення людини у війні двох систем.

Визначаючи жанр «Шляху невідомого» та «Дому над кручею» на користь роману, можна оперувати також такими критеріями подієвого ряду, визначеними Натаном Тмарченком [289, 33 – 40] як характерним подвоєнням центральної події (у першому творі герой спершу мандрує до Н., де живе його земляк, а вже з Н. вирушає додому, у другому – подвоюється і картина партизанських розправ, і спроба героя одружитися); рівноправність і взаємозв'язок циклічної і кумулятивної сюжетних схем (особливо це стосується «Шляху невідомого», де новели від другої до 10 є фактично затримуючими епізодами, але водночас кожна з них розширює тематичний матеріал наступної); умовність меж сюжету (крізь подієвий ряд 1941 – 43 років проступають події від 1930 до 1940, а розв'язка твору не дає відповіді про подальші події в житті героїв); рівноправність і рівноцінність випадку та необхідності (бурхливим воєнним подіям герой протиставляє єдину сталу для нього необхідність – лишатися Людиною).

Щоб визначити видову специфіку романів, варто розглянути питання хронотопічності образу героя в дилогії. Почати варто з найочевиднішого – авантюрного часу, який зазвичай виникає в межах розриву нормальних, закономірних часових рядів. Однак слід зазначити незбігання авантюрного часу із описаним у творі часовим відтинком. Так, місцем справжнього розриву

нормального перебігу часу є не початок війни (хоча це теж не випадковість і не закономірність у житті героя), а розкуркулення й арешт батька, під час якого помилково було застрелено міліціонера, а звинувачено було сина Сергія Ремеза. Відтоді починаються пригоди героя, які лишилися поза романами. Так само й фінал твору не є точкою відновлення нормального часу, адже попереду – довга дорога на еміграцію. Тому авантюрний компонент, хоч і має значну вагу для сюжетної побудови, не є визначальним.

Незважаючи на те, що жанр діалогії не можна визначити як роман-біографію, історично-біографічний час має у ній суттєву вагу. II Світова війна і особливості її перебігу стали головним часовим тлом роману, а екстремальність умов, у яких опинилися люди, виявляє характери героїв. Інші ж історичні події демонструють історію українського села від межі XIX до середини XX століття.

Щоб визначитися із жанровим різновидом твору, варто згадати про особливий топос культури, присутній у романі. У поєднанні з історичним часом він підносить зміст роману над перебігом неймовірних і небезпечних пригод і спонукає читача до осмислення рідної історії та життя людини. Тому жанровий різновид діалогії можна визначити як авантюрно-філософський.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4

З'ясування художньої системи неореалізму дає можливість визначитися із хронологічними рамками цього явища. Спроби вбачати зародження неореалізму у творчості А. Крушельницького, А. Тесленка, Т. Бордуляка, С. Васильченка видаються неправомірними, оскільки їхні художні ідеї цілком відповідають настановам реалізму XIX ст., а естетика творів – лірико-психологічній та психологічній течії реалізму. Відтак видається правомірним вести розвиток неореалізму від творчості В. Винниченка 1910 – 1920-х років (представником неореалізму його називають і В. Панченко, В. Мельник, О. Головій, Л. Мацевко). Попри те, що письменник увійшов в українську історію як прихильник соціалістичних ідей, у його творчості Ніцше та Фройд сильніші за Маркса. Його романи й драми цього періоду втілили головні принципи неореалізму, хоч і з різною інтенсивністю. В. Винниченко зображає своїх героїв у кризові для них часи, у обмеженому (навіть коли екзотичному) просторі. Погляд письменника звернуто у внутрішній світ героїв, які також більше зацікавлені у внутрішній рівновазі, ніж у світовому впорядкуванні. Винниченко відмовляється від авторового всезнання, обмежуючи його можливостями одного героя, та міфологічної структури фабули, обираючи ідеологічний та гносеологічний способи оповіді. Все це загострює увагу на ідейному рівні твору, опосередковано аналітичній складовій сприяє і прийом винесення ідеологічної точки зору за межі оповіді, що активізовує читацькі роздуми. Щоправда згодом письменник починає тяжіти до соціального реалізму, відтворюючи головні концепти первинних стилів.

В цілому ж розвиток неореалізму в українській літературі було перервано репресіями 1930-х років, коли були знищені його найяскравіші представники, й ідеологічними інсинуаціями унеможливлено подальший розвиток.

У літературі 1920-х років нова якість неореалізму була відчутна на фоні письменників, що свідомо чи позасвідомо консервували у своїй творчості естетичні принципи попередньої літературної епохи. Поруч окремих художніх практик, найпомітнішим явищем постає «пролетарський реалізм», головні принципи якого цілком відповідають засадам реалізму XIX ст., і зокрема його соціально-побутової течії. Головна специфіка нової модифікації полягала передусім у апеляції до марксизму, а відтак абсолютизування економічного чинника детермінації людського буття. Однак навіть «класовий світогляд» творців пролетарського реалізму не убезпечив їх від експансії соцреалізму, більшість з них змушені були віддати данину «офіційному мистецтву» доби, але вони мали змогу повернутися до нього у другій половині XX ст., хоч на той час назва вже втратилася. Сам стиль, що відтворював соціальні конфлікти, залежність внутрішнього світу особи від її економічного стану, був суголосний загальносвітовим тенденціям, щоправда його зорієнтованість на минуле (бо ж радянське суспільство офіційно було соціально справедливим) знижувала актуальність творів. У світовому мистецтві напрям, що відтворює залежність людини від соціальних обставин її існування, отримав назву соціальний реалізм. Очевидно, що пролетарський реалізм є його течією, щоправда в українській літературі більш значимою була друга течія, що в умовах колоніальної залежності України зміщувала увагу з класового поневолення на національне. Осердям цієї течії стає наратив національного самоствердження, що часто реалізується в історії формування (пробудження) національної свідомості, у поєднанні з антиколоніальним. Вагомим ідеологічним компонентом цієї течії стає народництво, зовнішніми знаками якого є увага до етнообразів, що суттєво позначені ідеалізацією та естетизацією. Концепція людини також покликається на ідеї, актуальні для реалізму XIX ст.: герой формується своїм середовищем, а його психічне життя визначається знанням і досвідом.

Техніка соціального реалізму зорієнтована на естетику XIX ст. Оповідач часто володіє необмеженим знанням, навіть якщо це зміщує його із реальної

позиції. Оповідач схильний коментувати й інтерпретувати зображене, впливаючи на читача. Дидактизм сприяв об'єднанню українців у спільноту й формуванню нації після зазнаних втрат.

Неореалізм у другій половині ХХ ст. існує як залишкове явище у творчості Б. Антоненка-Давидовича. Більшість творів, написаних у цьому стилі, не були опубліковані, тож не мали суттєвого впливу на літературний процес. Все ж їхні естетичні якості дозволяють вважати їх вершинними здобутками реалізму ХХ ст. в українській літературі. Ці твори демонструють розвиток неореалізму, зокрема ослаблення детермінації. Художній світ цих творів позначений екстралітературною специфікою: герметичний простір кімнати поступається локусу дому, спорожнілого, зруйнованого чи безнадійно втраченого; сучасність поступається місцем минулому. Заглиблення у перейдені часи формує і особливих героїв, маргіналів суспільства: репресовані, військові УНР, священник-монархіст, поміщик, купець. Увага письменника прикута не до їхньої соціальної ролі, а до внутрішнього життя і зумовлених ним вчинків. Найбільш значною зміною є зміна філософського підґрунтя, яким стає екзистенціалізм, що дозволяє людині обирати, якою їй бути, не залежачи від жодних умов. Проблема вибору і відповідальності стає важливим мотивом у цих оповіданнях. Герої їх опиняються в межовій ситуації у кризові часи, і перед ними постають вибір і тривога: смерті, вини й порожнечі. Абсурд стає прикметою тоталітарного суспільства, бунт проти якого обертається провалом, а з точки зору обивателя трактується як божевілля.

Техніка цих творів відповідає засадам неореалістичної естетики, і навіть те, що події віддалені в часі, не заважає читачеві сприймати порушені проблеми як актуальні, адже прихований наратор створює ілюзію перебігу дії. Гносеологічний тип оповіді визначає специфіку конфлікту: зіткнення героя і середовища проектується у внутрішній світ персонажа і набуває аксіологічного значення.

Водночас, у модерністській літературі ХХ ст. існують і інші реалістичні системи. Зокрема, у творчості Б. Антоненка-Давидовича присутнє явище, яке можна співвіднести із фотореалізмом: щоб подолати реалістичний ефект копіювання дійсності, його перетворюють на прийом. В основі нового художнього явища – «правда життя», яка диктує свої художні принципи: відцентрові тенденції у побудові, ослаблення функцій конструктивних прийомів і композиційного мотивування, заміщення художньої логіки життєвим випадком. Наратор цих творів – очевидець і частина зображуваного середовища. Відмова від широких можливостей наратора обирати точку зору загострює документальний ефект.

Цей міметизм дивовижно поєднується із недетермінованістю і алогічністю. Казусній картині світу відповідає трагікомізм як головна світоглядна емоція. Основою всіх творів стає протистояння людини абсурду, що її оточує. Відчуття втрати сенсу життя автор проектує на художню форму твору, заперечивши традиційну художню логіку.

Іншим зразком прояву реалістичного начала у модернізмі є романна проза І. Качуровського, що представляє ідеалістичного героя у реалістичних обставинах. Світ і перебіг подій у ньому характеризуються причинно-наслідковими зв'язками, а от детермінованість людського буття автор не вважає об'єктивною даністю. Концепція людини у романах постає як протест проти знецінення людської особистості. Висуваючи власну волюнтаристську концепцію, письменник дискутує з найвідомішими доктринами, заперечуючи християнські постулати, ніцшеанство й марксизм.

Техніка цих творів має мало спільного з реалізмом ХІХ ст., однак відмінна й від неореалізму. Її головною особливістю є принцип орієнтування на світову культуру, що відбивається, починаючи з жанрової моделі і завершуючи мовленням наратора.

У підсумку видається правомірним вважати розвиток неореалізму штучно перерваним у 1930-х роках, а його релікти пов'язувати з творчістю Б. Антоненка-Давидовича. Можна висувати гіпотези, яким би був розвиток



неореалізму за інших обставин, однак історія (й історія літератури теж) не знає умовного способу.

## ВИСНОВКИ

1. Огляд досліджень неореалізму як явища української літератури демонструє широкий спектр поглядів: В. Фащенко, В. Мельник, Л. Рева, Л. Пономаренко, М. Берберфїш розглядають його як стадію розвитку реалізму, Р. Мовчан, В. Пахаренко бачать неореалізм течією модернізму, О. Головій говорить про стильову тенденцію і відслідковує її упродовж всього ХХ століття, а П. Водяна пов'язує розвиток українського неореалізму із італійським і зосереджує свою увагу на літературі 1970-х років. Однак попри те, що прихильники розглядати неореалізм як частину модерністського дискурсу не складають більшості, цей погляд є досить переконливим. На його користь можна навести такі аргументи.

Творці іманентних теорій розвитку літератури – Д. Чижевський, Ю. Тинянов, Д. Ліхачов, І. Смирнов представляли зміну стилів як коливальний рух. Назва «неореалізм» передбачає певне відродження чи актуалізацію реалізму, однак важко уявити собі розвиток напряду, який після апогею переходив би до відродження. Між цими етапами (розквіт – друге відродження) мусить бути якийсь проміжний період, або ж неореалізм сам мусить знаменувати кризу реалізму, проте цьому суперечать усі дослідження, автори яких вважають неореалізм естетично актуальнішим, технічно досконалішим. Якщо зважити на те, що назва «неореалізм» є однотипною з найменуваннями низки модерністських явищ, котрі характеризуються як течії чи стилістичні хвилі: неоромантизм, неокласицизм, необароко, то слід визнати, що сам термін підказує обсяг його значення: це явище модернізму, що зберігає принципи реалістичного типу творчості. У разі ж розуміння і використання його на позначення етапу розвитку реалізму, «неореалізм» перетворюється на хибно мотивований термін, що дисонує з аналогічними, а

отже, і з термінологічною системою. Адже не виникає сумнівів у тому, що, скажімо, необароко не є продовженням бароко, а лише вибірково актуалізує його естетичні якості й ідеї, що у поєднанні із модерністськими принципами утворюють нову художню систему.

З точки зору контекстуальних теорій літературний напрям формується як виразник нового світогляду людини, що в свою чергу визначається колом найважливіших ідей доби. Емпіризм, позитивізм, детермінізм, мерологічний підхід до дійсності, типовість визначили художні принципи реалізму XIX ст. Натомість модернізм формували сенсуалізм, суб'єктивізм, елітарність, ірраціональність тощо. Теорія відносності, розщеплення атома, актуалізація неевклідової геометрії та інші наукові відкриття похитнули переконаність у раціональній пізнаваності зовнішнього світу. Звернення до ірраціонального підживлювалося філософією Ніцше, Шопенгауера, Фрейда. Травма війни посилила сенсуалізм. Апологізуючи суб'єктивність, нове світобачення забезпечило можливість створювати естетичні системи на основі будь-яких типів творчості, залучаючи елементи з перейдених напрямів. Так, у модернізмі виникають неоромантизм, неокласицизм, необароко і неореалізм. Але комбінування головних модерністських принципів із узалежненням чужорідних елементів актуальне не лише для згаданих течій: скажімо, імпресіонізм спирався і на ідеї емпіричного позитивізму, наповнивши їх сенсуалістським змістом, а відтак у імпресіонізмі суттєво послаблюється ірраціональність. Неореалізм також організовує власну естетичну систему в межах модерністської, інкорпорує принципи аналітизму й детермінізму. Якщо реалізм XIX ст. розглядав передусім закономірності розвитку світу, то неореалізм зосередився на аналізі людської суб'єктивності. Те, що більшість дослідників неореалізму (і серед них ті, хто розглядає його як етап реалізму XIX ст.) ведуть мову про нові світоглядні ідеї (фрейдизм, ніцшеанство), додатково доводить його залученість у модерністський дискурс.

Ці аргументи видаються переконливими, щоб провести вододіл між кризою реалізму, яка представлена лірико-психологічною течією

(С. Васильченко, А. Тесленко, А. Крушельницький та ін.), та неореалізмом – течією модернізму, що актуалізує реалістичний тип творчості.

2. Водночас огляд літератури про неореалізм виявляє й методологічну проблему: частина дослідників розглядають його на матеріалі творчості одного довільно обраного письменника, а тому висновки таких досліджень (і естетичні принципи неореалізму) суттєво різняться. Тому матеріалом роботи стала творчість групи письменників, які самі вважали себе однодумцями, яких сприймали як об'єднання і чия творчість може розглядатися як певна художня єдність. Такою групою в історії українського модернізму є «Ланка», яка, виокремившись 1924 року з «Аспису» об'єднала В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинку, Є. Плужника, Т. Осьмачку та М. Галич і, хоч проіснувала лише два роки, залишила помітний слід в українській літературі. Подальша реорганізація в МАРС (1926) не лише змінює склад об'єднання (Б. Антоненко-Давидович, Г. Брасюк, М. Галич, Я. Качура, Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник, Б. Тенета, Д. Фальківський, В. Ярошенко), але й перетворює його на полістильове утворення. Втім, під зовнішнім тиском МАРС за два роки розпадається, але ланчан і надалі поєднують не лише дружні стосунки, але й спільні погляди на літературу. Від 1934 року учасники організації, за винятком М. Галич і з певними застереженнями Т. Осьмачки (а з МАРСу – Я. Качури), були репресовані і тривалий час замовчувані. У структурі літературної доби естетика ланчан протиставлялася естетиці ваплітян, не приймаючи ні їхнього романтичного захоплення революцією, ні вітаїстичного слова. Однак численні покликання на ваплітян демонструють, що письменники «Ланки» відчували себе частиною тогочасного художнього дискурсу, обстоюючи перейденість лірико-імпресіоністичної манери та утверджуючи підготовану нею нову епічність, що полягала у зосередженні на внутрішньому світі персонажа.

Спільним вектором письменників «Ланки» став рух від сенсуалізму до раціоналізму, від алогізму символів до логіки оповіді, що втілювалося у їх відході від імпресіоністичної, орнаментальної манери до неореалістичної

(постсимволістської в поезії Є. Плужника). Якщо у перший період своєї творчості ці письменники відтворювали світ як суму емоційно сприйнятих фрагментів, що зумовило такі характеристики тексту, як неповнота, розірваність, емоційність, то у 1924 – 25 рр. відбувається зміна творчих орієнтирів. Прагнення цілісного відображення викликає нові якості тексту: ними стають ясність та чіткість, зв'язаність, що зменшують простір для невисловленого, допомагаючи якомога точніше передати читачеві авторську думку. Тож спільність мистецьких поглядів ланчан виявляється не лише у декларованому назвою прагненні поєднати класичну спадщину із новими здобутками літератури, але й у віднаходженні власного стилю в українському модернізмі.

3. Аналіз літературно-критичного дискурсу ланчан демонструє їхню своєрідність у тогочасному літературному процесі. Зокрема йдеться про пропаговану ними концепцію національного мистецтва. Уважно стежачи за розвитком зарубіжної літератури, активно перекладаючи французьку (В. Підмогильний), англійську (Т. Осьмачка), американську (Б. Антоненко-Давидович), російську (Є. Плужник, Г. Косинка) прозу, ланчани наполягали на тому, що мистецтво цікаве не ідеологією (як переконували літератори-марксистки), не формальними пошуками (як наполягали авангардисти і формалісти), а національною специфікою. Це переконання мало наслідком відносну толерантність до інших літературних угруповань (головне, щоб їхні твори були талановиті і збагачували українську культуру); осуд «провінційності», яку ланчани пов'язували з колоніальним мисленням, та пієтет до класики.

Ведучи мову про окциденталізм, який у сучасному літературознавстві мислиться складовою модерністського дискурсу, слід визнати, що в літературно-критичному дискурсі ланчан він пов'язується не так з артикулюванням вподобань (хоч і вони означені: «унанімісти» В. Підмогильного, Ш. Андерсон Б. Антоненка-Давидовича, К. Гамсун Г. Косинки), як з орієнтацією на естетично актуальні явища (критикуючи

звернення ваплітян та авангардистів до «сюжетності», В. Підмогильний звертає увагу на перейденість її у Європі). Крім того, окциденталізм ланчан пов'язаний зі зміною ракурсу зображення: неореалізм орієнтується на міську інтелектуальну аудиторію.

Естетика твору є найбільш цікавою темою літературно-критичних виступів ланчан. Письменники протестують проти пригодницьких сюжетів, вважаючи їх «капітуляцією письменницьких шукань» (В. Підмогильний) або ж лишаючи їх розважальній, зокрема гумористичній, літературі. Натомість Б. Антоненко-Давидович оголошує свій час «добою психологізму». Відтак ланчани наполягають на епістемологічній властивості мистецтва, як найбільш актуальній у той час, і проголошують «збагачений здобутками інших формальних напрямків» реалізм головним стилем доби.

4. Художній світ неореалізму як результат «ізоляції» (М. Бахтін) певної кількості реалій, обраних митцем з безмежної дійсності, виявляє ціннісне ставлення до відображуваної дійсності. Оскільки неореалізм узалежнював модерністські концепти від епістемологічного принципу (сенсуалізм, суб'єктивізм, ірраціональність модерної людини ставали об'єктом художнього пізнання), це зумовило особливості його внутрішнього світу: «вузький», часто камерний простір, де інтровертований герой може зосередитись на переживанні кризового часу. У реалізмі ХІХ ст. ця криза зумовлювалася суспільним зламом – відміною кріпацтва, а в неореалізмі пов'язана із переворотом, що руйнує стабільність і унормованість життя. Структура часу переважно є бінарною: минуле (якому притаманні сталі моральні цінності) й теперішнє (дезорганізоване й дегуманізоване), а майбутнє лише зрідка постає в апокаліптичних візіях розплати. Ці етичні оцінки вказують на те, що неореалісти відчували себе часткою дійсності і свою причетність до всього, що в ній відбувається. Хоча життя героїв визначають конкретні історичні події, увага зосереджується не на них, а на приватному бутті особи, пропонуючи психологічний, а не суспільно-історичний погляд на революцію, війни, НЕП. Значною мірою неореалізм є

урбаністичним, демонструючи різні способи оприявлення міста: як соціальної характеристики героя, «пейзаж душі» і цілісної інтерпретації. Це демонструє їхню боротьбу за символічний простір своєї нації.

У зображенні людини найважливішим є оновлення психологічної моделі. Важливим чинником формування її стає психоаналіз, що забезпечує біологічну детермінацію героя. Серед його прийомів у творчості ланчан можна спостерігати зображення сновидінь як конфлікту між підсвідомим і свідомим, фрейдівські обмовки, зображення стосунків персонажів з батьками в часи дитинства, зображення Едипового комплексу та увага до абстрактних замінників матері (мова, батьківщина), щоправда ці прийоми простежуються у авторів з різною інтенсивністю. Домінантною формою психологізму слід визнати інтервентну, а з-поміж її засобів – психологічне авторське письмо зі значною часткою невласне прямої мови. Прийоми внутрішнього монологу та діалогу формують два психологічні типи. Перший тяжіє до цілісності, й драматизм виникає із зображуваної ситуації чи контрасту між думками та діями персонажа. Другий тип героя, що постає у сумніві і сум'ятті, твориться за допомогою внутрішнього діалогу. Водночас слід визнати, що психологія героя не є самоцінною, а розглядається неореалістами у контексті тих вчинків персонажа, до яких він вдається у скрутних ситуаціях.

Кризові часи визначили особливості таких чинників детермінації героя, як гендер, клас і нація. Неореалісти демонструють ламання (чи анахронічність) патріархальних норм, що забезпечує свободу вибору; класове ренегатство і декласування; нестійку ідентичність і «міжкультурну взаємодію», що виникає через вплив метрополії на колонізовані простори.

Структура гендеру є неоднорідною: у міських чоловічих текстах В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича осмислюються переважно сексуальні практики як її компонент, а у сільських (Г. Косинки) і жіночих (М. Галич) – загострюються компонент влади і виробництва. Сексуальні практики розглядаються у контексті кризи патріархальності і демонструють як потребу зрушень у сфері стосунків між статями, так і

ціннісну катастрофу. Руйнування патріархальності висвітлюється загалом позитивно, бо забезпечує свободу вибору, яка була важливою цінністю в аксіологічній системі неореалізму. Водночас у жіночому тексті М. Галич реальність цієї свободи у тогочасних умовах ставиться під сумнів. На осмислення чоловічого у неореалізмі найбільший вплив мала філософія Ніцше. Однак ніцшеанський дискурс не є однорідним: це одночасно і трансляція ідей філософа і критичний огляд їх у спосіб ніцшеанського світобачення. Адже воля до життя часто постає агресивною, втративши творчість і життєрадісність. Жіноче у неореалізмі часто присутнє як втілення нової гендерної ролі: вільна у своєму виборі жінка, позбавлена економічної залежності, здатна здобувати свій статус у суспільстві, не вдаючись до шлюбу. Осмислення жіночого як Іншого помітне в небагатьох текстах, у яких жінка постає емоційною, мрійливою, ірраціональною, протиставляється раціоналістичним чоловікам.

Неореалізм актуалізує увагу реалізму до антиколоніального спротиву і пропонує власну оповідь про національно-визвольні змагання, яка зберігає пам'ять про формування української спільноти, перерване інтервенцією більшовиків. Особливого значення національне набуває під час зображення нестійкої ідентичності українських комуністів, формуючи негативну оцінку їхньої ідеології. Пізнавальна наснага неореалізму спонукає його цікавитися подвійною, змішаною чи нестійкою ідентичністю, «міжкультурною» взаємодією, що виникає внаслідок впливу метрополії на колонізовані простори. Слабшою категорією у художньому світі неореалізму є клас. Видається, неореалісти не сприймають його як об'єктивну сталість: їх більше цікавлять проблеми класового ренегатства чи декласування, які розглядаються з позицій традиційної етики.

5. Художні особливості неореалізму визначаються потребою відтворити суб'єктивну картину реальності. Тому найчастотніший тип оповідача, якого, ймовірно, слід вважати естетичним вибором неореалізму, – прихований наратор. Цей наратор відступає в тінь героя, але не самоусувається: він

підтримує його своїм знанням, підтверджуючи зв'язок між суб'єктивністю персонажа і реальним світом. Прихований наратор, який фокалізує персонажа, усуває дистантну «об'єктивність» всезнаючого оповідача, що тримає дискурс наратора поза дією, отже, й від досвіду героя, а також і «суб'єктивність» автодієгетичної оповіді, надто особистісної і вузької для правдоподібного охоплення наративного змісту. Оповідну тканину прихованого наратора утворюють репліки з зовнішньою фокалізацією та репліки з внутрішньою (мовлення наратора і невласне пряма мова чи не марковані внутрішні монологи), які можуть бути розмежовані або ж тісно сплітатися. Опосередкування оповіданого уможливорює простір для інтерпретації, а також сприяє виникненню однієї з найцікавіших особливостей нарації неореалістичних творів – винесення ідеологічної точки зору за межі оповіді. Це досягається найрізноманітнішими засобами: за допомогою інтертексту, мови, змінної фокалізації, іронії, «нев'язки планів». Так неореалісти ламають звичку некритичного читання, яку мав реципієнт домодерністської доби, переймаючи оцінки оповідача чи героя.

Оповідь прихованого наратора створює ілюзію безпосереднього протікання дії. Це формує у читачів переконання, що порушені проблеми, змальовані ситуації, не вичерпані, їхній вплив триває. Твори із затіненим наратором демонструють у цілому збалансоване використання обох типів оповіді, щоправда, внутрішня фокалізація героя, що демонструє його сум'яття, відтворення діалогів з самим собою, часто посилюють враження міметичності. Неореалістичний наратор практично ніколи не втручається у дієгетичний світ, так само як і не дає персонажам втручатися у метадієгетичний, адже такий прийом руйнує ілюзію реальності.

Оцінюючи способи побудови оповіді, слід визнати, що неореалісти обирали фабульну нарацію, а безфабульні твори присутні у їхній спадщині як творчі експерименти. З трьох способів побудови фабули у неореалізмі вагомішими є гносеологічний та ідеологічний, перший з яких має стабільно міцні позиції упродовж усієї творчості ланчан, а другий – посилює свою вагу



у зрілих творах; міфологічний спосіб побудови частіше присутній як допоміжний, але самостійним – у гумористичних творах. Гносеологічний тип побудови спирається на трансформацію суб'єктивності та трансформацію знання. Перша є найбільш продуктивною, вона формує найвідоміші твори: «Добрий Бог», «Проблема хліба», «Син», «Військовий літун», «Третя революція» В. Підмогильного, «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича, «Мати» Г. Косинки. Трансформація суб'єктивності може поєднуватися з трансформацією знання, як це відбувається, скажімо, в творах «Циркуль» або «Син». Гносеологічний тип оповіді зсуває увагу читача з подій на внутрішній світ людини, її індивідуальне бачення тих чи інших ситуацій та цінностей, ініціюючи таким чином вдумливе читання. Цей тип організації подій у тексті робить їх вторинними проти ставлення до них, загострюючи таким чином суб'єктивність картини світу і спонукаючи до пошуків її сенсу.

Ідеологічний тип побудови передбачає варіації тієї самої ситуації чи подання паралельних прикладів застосування одного й того самого правила, тому сенс повідомлення полягає не в описаних подіях, а в закономірності, які їх пов'язують. Цей тип оповіді визначає спосіб побудови оповідань та романів В. Підмогильного, романів В. Винниченка, які апелюють до інтелектуального сприйняття, обмежуючи емоційне.

6. Вибір способів побудови оповіді зумовив і формування жанрової системи неореалізму, яку складають психологічні новели, психологічні оповідання, філософські та психологічні повісті та інтелектуальні романи й романи виховання. Ці жанрові підвиди якнайкраще відповідають надзавданню неореалізму – осмислення аспектів буття людини, особливостей її психології. Інтелектуальність та психологізм визначили напрям модифікацій жанрів у середині системи, послаблюючи подієвість.

Характерною рисою новел є їхнє тяжіння до оповідань, що проявляється в укрупненні епізодів, які не творять самостійної вершини (І. Качуровський). Архітектоніка новел традиційно спирається на міфологічний вимір оповіді, однак неореалісти експериментують і з гносеологічним («Циркуль», «Син»),

де новелістичний поворот виникає не через вплив зовнішніх сил, а через психологічний злам. Специфікою події неореалістичної новели є її порівняна буденність: вона стається у звичайних впізнаваних умовах (звичайнісінька поїздка на село, гостина у родичів, служба на кордоні, будні співмешкання), хронотопу неореалістичної новели чужа екзотика (замків, склепів, тюрем, соціального дна). Неореалісти зосереджують увагу на трансформації суб'єктивності, відстежуючи психологічні зміни, які стаються в свідомості героя, чого практично не спостерігаємо в adeptів новели таємниць. Також слід зазначити високу якість технічного й реалістичного мотивування. Зображені події, зокрема і повороти, зумовлені прагненнями, закономірними і зрозумілими, вони апелюють до загальнолюдського. Неореалістична новела звертається до закономірностей життя, загальних його проявів, і намагання ланчан опукліше їх представляти у частині творів наближають ці новели до оповідання.

Неореалістичне оповідання осмислює сутнісні питання людського життя, його закономірності, які розкриваються у сучасних обставинах (тобто постійну повторюваність людських переживань, які конкретний історичний час може загострити, може ослабити, але не здатен відмінити). Архітектоніка його ґрунтується на подвоєнні, що свідчить про посилення в ньому інтелектуального начала: замість послідовного переходу від події до події читач має знаходити закономірності. Також неореалістичним творам характерна поліфонічність, що забезпечується або показом різних життєвих виборів (Сергій і Тимошівський у В. Підмогильного), або дистанціюванням наратора від фокалізованого героя (напр., у «Тук-тук» Б. Антоненка-Давидовича), або, принаймні, висвітленням події у різних сприйняттях (в оповіданні «Моя кар'єра» М. Галич). Також характерним є укрупнення історії: якщо теоретики оповідання часто визначають його як історію про один епізод з життя героя, то розглянуті твори містять низку подій, які розкривають героя, представленого у множинних і різноманітних зв'язках з оточенням (родинні, професійні, інтимні). На загальному тлі тогочасних оповідань

неореалістичні твори вирізняються одноманітною композицією (хронологічне розташування епізодів із можливими ретроспекціями), яка не може пояснюватися необізнаністю, а, отже, є наслідком осмисленого вибору.

Жанр повісті, визначений дослідниками як основний для російського неореалізму, є менш частотним для українського. У творчості прозаїків «Ланки» повість представлено такими підвидами як інтелектуальна («Повість без назви» В. Підмогильного), психологічна («Остап Шаптала» В. Підмогильного та «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича), лірико-психологічна («Семен Іванович Пальоха» Б. Антоненка-Давидовича). Вартою уваги є тенденція романізації повісті: твори мають форму повісті (одна сюжетна лінія, один головний герой, що розкривається в одному (чи споріднених) аспекті, що визначає невеликий обсяг твору) і зміст роману (поліфонія, незавершене теперішнє, герой у розвитку).

З-поміж широкої різноманітності жанрових різновидів роману неореалісти обирають нішу інтелектуального («Невеличка драма» В. Підмогильного, «Недуга» Є. Плужника) та роману виховання («Місто» В. Підмогильного, «Нащадки прадідів» Б. Антоненка-Давидовича). Перший узалежнюється від певного інтелектуального диспуту, який автор втілює у романні образи, а другий демонструє становлення героя під впливом життєвих обставин. Відтак для інтелектуального роману характерним є ідеологічний спосіб побудови оповіді, а більдунгсроман передбачає посилення гносеологічного: зміна суб'єктивності є головним рушієм оповіді.

7. Визначивши головні естетичні принципи неореалізму, слід відповісти на питання щодо його тривалості та представників. Видається правомірним вважати, що художня система неореалізму оформлюється в романах і драмах В. Винниченка. Як і ланчани, він досліджує людську суб'єктивність, ірраціональність, детермінуючи людину біологічно. Внутрішній простір його творів свідомо звужений: наратор не говорить про екзотичні місця, зображаючи героїв переважно в локусах кімнат. Час творів відповідає кризі революційного руху. Біологічна детермінація впливає на особливості

зображення людини: психологізм є головною складовою характеротворення. Винниченко використовує широкий спектр прийомів як інтервентної (сни, монологи, невласне пряма мова, самоаналіз), так і екстервентної форми (портретні деталі, жестикуляції і міміка, інтерєри тощо). Щодо ідеологічних концептів, то найсильнішим у Винниченка є гендер, у структурі якого значну вагу мають сексуальні практики. Крім того, персонажна система творів письменника суттєво залежна від ніцшеанства, у ній багато важать герої-імморалісти, що дослухаються голосу плоті. Щодо техніки, то в ній можна добачити рух письменника у напрямку до субєктивізації обєктивної картини світу. Прийом винесення ідеологічної точки зору за межі оповіді поєднується із виведенням кількох ідеологічних точок зору, невідпорядкованих одна одній. Архітектоніка Винниченкових романів цього періоду визначається ідеологічним принципом побудови оповіді: письменник пропонує увазі читача певні спостережені ним закономірності людського буття. Натомість прийоми звичної міфологічної побудови виявляються оманливими. Таким чином, варто вести генеологію неореалізму саме від цього автора. Щоправда, слід зазначити, що згодом творчість В.Винниченка зазнала стильових змін, у ній посилюються риси первинних стилів, і пізні романи більшою мірою тяжіють до соціального реалізму.

Натомість такі письменники, як Антін Крушельницький, Архип Тесленко, Степан Васильченко творили в колі тяжіння реалізму XIX ст., хоч їхня творчість і демонструє кризу цього явища, що втілилась у лірико-психологічну і психологічну течію.

Межею розвитку неореалізму варто вважати середину 1930-х років, коли його творців було репресовано чи витіснено з літератури, а твори вилучено з читацького обігу. Залишковим явищем неореалізму стають пізні новели Б. Антоненка-Давидовича, однак за тих суспільних умов вони не мали суттєвого впливу на літературний процес, хоча перебувають серед вершинних здобутків української літератури XX ст. Зберігаючи головні естетичні принципи неореалізму, вони демонструють і певні деформації, зумовлені

позахудожніми факторами: герметичний простір кімнати заступає локус спорожнілого дому, сучасність поступається минулому, а в персонажній системі суттєво зростає кількість суспільних маргіналів. Однак найзначимішою є зміна філософського підґрунтя, ним стає екзистенціалізм, значно послаблюючи детермінацію. Відтак проблема вибору й відповідальності стає головною темою пізнього неореалізму. Водночас незмінною лишається техніка: прихований наратор, гносеологічний тип оповіді й заснована на ньому новелістична структура оповідання.

8. Що ж до спроб розширити розвиток неореалізму на все ХХ ст., то вони не видаються вдалимими. Огляд української реалістичної (за типом творчості) літератури ХХ ст. переконує у неможливості розглядати неореалізм як напрям, що об'єднав різні вияви реалістичного начала, оскільки в ній існують дві різнорідні парадигми реалістичного мислення. Перша об'єднує явища, закорінені в реалізмі ХІХ ст., а друга – ті, що виникають як вияв реалістичного типу творчості у модернізмі (і серед них неореалізм). Це добре унаочнює теорія Д. Ліхачова та І. Смирнова: течії соціального реалізму є первинними стилями, тоді як неореалізм і низка інших явищ – тяжіють до вторинних. Їх споріднюють ті принципи, що загалом визначають реалістичний тип творчості (епістемологічний підхід до дійсності, а відтак зосередженість на змісті, об'єктивованість його форми). Але розрізняє концепція героя у художньому світі: у первинних стилях час і простір залежать від людини, а в неореалізмі людина узалежнюється від них. Опозиції, за якими І. Смирнов розмежовує первинні й вторинні стилі, виявляють, що неореалізм поєднує концепти обох, таким чином перетворюючись на межове явище. Неореалізм тяжіє до актуалізації того, що «може мислитись», це передбачає посилення аналітичного начала й претендування твору на інтерпретацію дійсності. Те саме можна сказати й про інші реалістичні явища у модернізмі – вони стають межовими стилями, поєднуючи риси первинних і вторинних. Скажімо, цикл «Сибірські новели» Б. Антоненка-Давидовича містить низку творів, естетика яких співвідносна з фотореалізмом: щоб подолати реалістичний ефект

копіювання дійсності, його перетворюють на прийом. На перший погляд, головним художнім принципом цього явища є «правда життя» (що витісняє композиційні прийоми й мотивування, а художню логіку замінює життєвим випадком), однак насправді заперечення художньої логіки є наслідком проекції на форму відчуття втрати сенсу життя. Цій казусній картині світу відповідає трагікомізм як головна світоглядна емоція. Іншим зразком прояву реалістичного начала у модернізмі є романна проза І. Качуровського, що представляє ідеалістичного героя у реалістичних обставинах.

9. Таким чином, реалізм як літературний напрям XIX ст. – це первинний стиль, розвиток якого корелював із сциєнтичними переконаннями доби. Реалізму як напрямку притаманне прагнення достовірно відтворювати дійсність, відтак мистецький твір мислиться письменниками-реалістами як результат художнього дослідження життєвих явищ. Цій настанові відповідає деміургічна позиція наратора, об'єктивізований широкий часопростір, ілюзія автономності зображуваного світу і показ як головний засіб нарації. Реалізм розгортається у другій пол. XIX ст. і згасає на межі століть. На противагу йому розвивається модернізм – вторинний стиль, що актуалізував сенсуалізм. Модерністи запропонували читачам суб'єктивну картину світу, об'єктивна дійсність стала для них вторинною, перетворюючись на будівельний матеріал для умоглядних моделей. Це зумовило відмову від детермінізму та посилило ірраціональність. Ці принципи зумовили вузький і часто інтенціональний хронотоп, інклюзивну позицію наратора, залежного від автора героя, акцентування оповіді як засобу нарації. Неореалізм виникає не як механічне поєднання цих принципів, а як потреба зберегти реалістичний тип творчості у межах модернізму. Він узалежнює головні модерністські концепти від епістемологічного принципу, намагаючись об'єктивізувати суб'єктивність модерної людини. Відтак неореалізм зображає вузький, але не інтенціональний, хронотоп, затінює позицію наратора щодо ілюзорно автономного героя й актуалізує показ.

Подальші студії українського неореалізму покликані деталізувати взаємодію елементів первинних і вторинних стилів, розширити знання про компоненти його художнього світу, дослідити особливості прийомів інтертекстуальності. Також у перспективі слід розкрити взаємозв'язки неореалізму з течіями модернізму, а також порівняти його з іншими тогочасними явищами «модерністського реалізму».

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Абишева У. Неореализм в русской литературе 1900 – 1910-х годов : дис ... д. філол. наук : 10.01.01 / У.Абишева. – М., 2006. – 397 с.
2. Абрамова І. Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І.С.Нечуя-Левицького 60 – 80-х років ХІХ століття : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01/ І.Абрамова; Запорізький держ. ун-т. – Запоріжжя, 2002. – 18 с.
3. Агеєва В. Жінка в повоєнній прозі: парад стереотипів/ В. Агеєва // Слово і час. – 1991. – С. 23 – 29.
4. Акулова Н. Проза Михайла Івченка (Семантика. Поетика) : Автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01. / Н.Акулова ; Харківський нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Харків, 2010. – 19 с.
5. Андрусів С. Що там, за дверима в неймовірність? / С. Андрусів // Подорож без кінця: Літературно-критичні статті [упоряд. М. Славинський]. – К. : Радянський письменник, 1986. – С. 60 – 89.
6. Антоненко-Давидович Б. Борг / Б. Антоненко-Давидович // Життя й революція. – 1933. – № 2. – С. 5 – 30.
7. Антоненко-Давидович Б. «Дым отечества» / Б.Антоненко-Давидович // Життя і революція. – 1929. – №9. – С. 151–163.
8. Антоненко-Давидович Б. Здалека й зблизька : Літературні силуети й критичні нариси / Б.Антоненко-Давидович. – К. : Радянський письменник, 1969. – С. 158 – 174.
9. Антоненко-Давидович Б. Листи до В. Брюггена / Б.Антоненко-Давидович // Слово і час. – 1990. – №10. – С. 36 – 39.
10. Антоненко-Давидович Б. Мій останній твір /Б.Антоненко-Давидович // Універсальний журнал. – 1929. – № 1. – С.45 – 46.
11. Антоненко-Давидович Б. Нащадки прадідів / Б.Антоненко-Давидович ; упор. Л.Бойко. – К. : КМ Academia, 1998. – 696 с.



12. Антоненко-Давидович Б. Неповторний Володя // Антоненко-Давидович Б. Здалека й зблизька : Літературні силуети й критичні нариси / Б.Антоненко-Давидович. – К. : Радянський письменник, 1969. – С. 174 – 185.
13. Антоненко-Давидович Б. Печатка / Б.Антоненко-Давидович. – Мельборн : Ластівка, 1979. – 85 с.
14. Антоненко-Давидович Б. Сибірські новели / Б.Антоненко-Давидович ; упор. О.Тимошенко. – Балтимор-Торонто : Смолоскип, 1990. – 310 с.
15. Антоненко-Давидович Б. Синя Волошка / Б.Антоненко-Давидович. – Харків-Київ, ДВУ. – 1930. – 200 с.
16. Антоненко-Давидович Б. Смерть ; Сибірські новели ; Завищені оцінки / Б. Антоненко-Давидович; вступ. слово Л.Бойка. – К. : Вид-во гуманіт. л-ри, 2005. – 555 с.
17. Антоненко-Давидович Б. [Смолич Ю. Півтори людини] / Б.Антоненко-Давидович // Життя і Революція. – 1927. – № 10. – С.179 – 180.
18. Антоненко-Давидович Б. Твори : в 2 т. / Б.Антоненко-Давидович ; упор. Л. Бойко. – К. : Наукова думка. – Т. 1. – 1999. – 741 с.
19. Антоненко-Давидович Б. Твори : в 2 т. / Б.Антоненко-Давидович ; упор. Л.Бойко. – К. : Наукова думка. – Т. 2. – 1999. – 652 с.
20. Антоненко-Давидович Б. Тонни і грам // В літературі й коло літератури / Б.Антоненко-Давидович. – К. : Молодь, 1964. – 240 с.
21. Антоненко-Давидович. Б. Листи до В.Півторадні 1957 р. / Б.Антоненко-Давидович // Рукопис. відділ НБУ ім. В.Вернадського. – Ф. 274. – № 816.
22. Астаф'єв О. Реалізм: стратегія транзитивності / О.Астаф'єв // Наукові записки Ніжинського державного педагогічного університету. – Ніжин, 1998. – С.10 – 17.
23. Багаття: Борис Антоненко-Давидович очима сучасників / Фондація ім. О. Ольжича ; упор. Б. Тимошенко. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1999. – 512 с.

24. Багрій Р. «Записки Кирпатого Мефістофеля», або Секс, подружжя і ще деякі проблеми // Всесвіт. – 1990. – №11. – С.167 – 171.
25. Багрій Р. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого /Р.Багрій // Сучасність. – 1988. – №11. – С.18 – 35.
26. Багрянний І. Сад Гетсиманський / І.Багрянний ; післямова Л.Череватенка. – К. : Час, 1991. – 510 с.
27. Балика Д. Інтереси читачів-українців загальної читальні ВБУ /Д. Балика, О.Карпінська //Життя і революція. – 1927. – № 3. – С.334 – 338.
28. Бандура Т. Поетика психологізму в інтелектуальних оповіданнях Валеріяна Підмогильного / Т.Бандура // Таїни художнього тексту (до проблем поетики тексту) : збірник наукових праць /Дніпропетр. нац. ун-т імені Олеся Гончара. – Дніпропетровськ, 2011. – Вип. 12. – С. 9 – 16.
29. Баррі П. Вступ до теорії / П.Баррі ; пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
30. Бахтин М. К философии поступка / М. Бахтин // Философия и социология науки и техники. 1984 – 1985. – М. : Наука, 1986. – С. 80 – 160.
31. Бахтин М. Форми времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / [Электронный ресурс] / Бахтин М. – Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/Bakhtin/hronotop/hronmain.html> (відвідано 10.08.2015).
32. Бер В. Діячі української культури – жертви більшовицького терору / В.Петров. – К. : Воскресіння, 1992. – С. 45 – 51.
33. Берберфіш М. Неореалізм Антона Крушельницького : Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / М. Берберфіш ; Черкас. нац. ун-т ім. Богдана Хмельницького. – Черкаси, 2013. – 19 с.
34. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 367 с.
35. Белеєнко М. Психологічні доміанти образу ліричного героя поетів «Ланки»-МАРСу / М. Белеєнко // Наукові читання. 1998 : праці молодих учених України : Збірка статей. – К. : [б.в.], 1999. – С. 6 – 21

36. Бойко Л. З когорти одержимих : життя і творчість Б.Антоненка-Давидовича в літературному процесі ХХ ст. / Л. Бойко. – 2-е вид. – К. : Києво-Могилянська академія, 2004. – 581 с.
37. Бойко Л. І не Європа, і не Просвіта / Л. Бойко // 20-і роки : літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, – 1991. – С.261 – 289.
38. Брасюк Г.Сни і дійсність / Г. Брасюк. – Харків-Київ : ДВУ. – 1930. – 72 с.
39. Бровко О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : монографія / О. Бровко ; ДЗ «Луган. нац. ун-т ім. Т. Шевченка». – Луганськ: ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2011. – 399 с.
40. Бросаліна О. Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського : Автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.01.06 / О. Бросаліна. – К., 2003. – 17 с.
41. Брюховецький В. Микола Зеров. Літературно-критичний нарис / В.Брюховецький. – К. : Радянський письменник, 1990. – 309 с.
42. Быкова И. Типология портрета персонажа в художественной прозе А.П. Чехова / И. Быкова // Языковое мастерство А.П. Чехова. – Ростов н/Д. : Изд. Ростов. ун-та, 1990. – С. 38 – 46.
43. Василишин М. Неореалістична проза в сербській літературі 60 – 70-х років ХХ століття : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.03 / М. Василишин; Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. – Львів, 2004. – 20 с.
44. Веллер М. Технология рассказа / М. Веллер. – Таллинн : [б.в.], 1989. – 63 с.
45. Вернік О. Доля особистості в «епоху війн і революцій» у творчості поетів «Ланки»-МАРСУ та Серапіонових братів / О. Вернік // Іноземна філологія. – 2014. – Вип. 126. – Ч.1. – С. 52–57.
46. Вірний Б. З рушницею за місто / Б. Антоненко-Давидович // Глобус. – 1928. – №24. – С.389 – 391.

47. Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля / В. Винниченко. – К. : Знання, 2015. – 271 с.
48. Винниченко В. Рівновага / В. Винниченко. – Відень : Дзвін, 1919. – 274 с.
49. Водяна П. Еволюція характеру героя української прози 1960 – 1970 років : монографія / П. Водяна. – Миколаїв : МДПУ, 2008. – 131 с.
50. Водяна П. Стильова спорідненість української та італійської літератур першої половини ХХ ст. / П.Водяна // Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В.О. Сухомлинського : зб. наук. пр. / [редкол. : Майстренко М.І. (голова) та ін.]. – Миколаїв : МДУ, 2010. – Вип. 31. – С. 13 – 19.
51. Возняк Т. Семантичні простори міста. / Т.Возняк // Ї. Феномен міста / гол. ред. Т.Возняк. – [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/searchFrameset.htm> (відвідано 10.08.2015).
52. Возняк Т. Богдан-Ігор Антонич – φόβος чи έρως міста / Т.Возняк // Ї. Феномен міста / гол. ред. Т.Возняк. – [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/searchFrameset.htm> (відвідано 10.08.2015).
53. Воронцова О. Особливості творчості Марії Галич у контексті літературної організації «Ланка» – МАРС : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 / О. Воронцова ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2004. – 18 с.
54. Воронцова О. Оповідання М.Галич «Весною» та «Моя кар'єра»: гендерний аспект / О.Воронцова // Літературні обрії. – Київ: Інститут літератури, 2003. – Вип. 4. – С. 184 – 186.
55. Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра / А. Вулис. – М. : Советский писатель, 1986. – 384 с.
56. Галета О. Драма абсурду, або Те трикляте колесо (Борис Антоненко-Давидович, «Сибірські новели» : реалізм як проблема) / О.Галета // Вісник Львів. ун-ту. Серія філол. –2004. – Вип. 35. Літературна теорія та історична поетика. – С.67 – 77.

57. Галич М. Автобіографія / М. Галич // Інститут рукопису НБУ імені В.І. Вернадського. – Ф. 274. Од.зб 1007. – 7 арк.
58. Галич М. Весною /М. Галич // Життя й революція. – 1928. – №8. – С.56 – 76.
59. Галич М. Косинка в літературі (1924-1929) / М.Галич // ІРНБУВ. – Ф.274. – Од. зб. 1015. – 18 арк.
60. Галич М. Моя кар'єра : оповідання / М. Галич. – Київ : ДВУ, 1930. – 68 с.
61. Галич М. Друкарка / М.Галич. – Київ : Маса, 1927. – 104 с.
62. Галич М. Спогади про Євгена Плужника (До 70-річчя з дня народження) / М. Галич // Інститут рукопису НБУВ імені В.І.Вернадського. Ф. 274. Од. зб. 275. – 7 арк.
63. Гегель Г. В. Ф. Естетика : В 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство. – Т. 3. – 1971. – 622 с.
64. Гжицький В. Чорне озеро / В.Гжицький. – Регенсбург : Українське слово, 1948. – Ч.1 – 128 с. ; Ч.2. – 120 с.
65. Гладкий М. Мова сучасного українського письменства / М. Гладкий // Життя й революція. – 1928. – № 12. – С. 131 – 156.
66. Гладкий М. Мова сучасного українського письменства / М. Гладкий // Життя й революція. – 1929. – № 3. – С. 131–140.
67. Гнідан О. Володимир Винниченко. Життя. Діяльність. Творчість / О.Гнідан, Л.Дем'янівська. – К. : Четверта хвиля, 1996. – 256 с.
68. Гноєва Н. Любовний дискурс українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття. [Електронний ресурс] / Н.Гноєва. – Режим доступу: [http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/para\\_konf/Gnoeva\\_06.pdf](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/para_konf/Gnoeva_06.pdf) (відвідано 10.08.2015).
69. Головій О. Неореалізм в українській літературі ХХ ст. : концепція особистості в новелістиці В. Винниченка та Гр. Тютюнника / О. Головій // Волинь філологічна : текст і контекст. / упор. Л. Оляндер. – Луцьк : Вежа, 2006. – Вип. 6. – Ч.2 – С. 40 – 55.

70. Головій О. Неореалізм у діаспорній літературно-критичній думці (концепція Уласа Самчука та Юрія Шереха) / О. Головій // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. – Луцьк : Вежа, 2012. – № 13 (238) : Філологічні науки. Літературознавство. – С. 17 – 22.

71. Головій О. Неореалізм як теоретико-критичний дискурс в українському та російському літературознавстві XIX – XX ст. : Автореф. дис... канд. філол. наук 10.01.06 – теорія літератури / О.Головій; Чернів. нац. ун-т ім. Ю.Федьковича. – Чернівці, 2011. – 20 с.

72. Головки В. Историческая поэтика русской классической повести. Учеб. пособие. – М. : Флинта, Наука, 2010. [Електронний ресурс] / В.Головки. – Режим доступу: <http://www.litmir.net/br/?b=210898&p=26> (відвідано 10.08.2015).

73. Голуб Я. Як писалися «Сибірські новели» // Багаття : Б.Антоненко-Давидович очима сучасників : [спогади, інтерв'ю, вірші, новели та ін.] / фундація ім. О.Ольжича; упоряд. Б. Тимошенко. — К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 1999. – С. 345 – 352.

74. Голубенко Д. Антоненко-Давидович а la russe / Д. Голубенко // Нова генерація. –1930. – №2. – С.60.

75. Горболіс Л. Герой у зв'язках із сакральною землею: нові аспекти прочитання української класики / Л. Горболіс // Українська мова і література в школі. – 2004. – № 3. – С. 61–66.

76. Гордасевич Г. Вічний дім над кручею/ Г. Гордасевич // Київ – 1995. – №11 – 12. – С. 138 – 140.

77. Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція : монографія / Т. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2010. – 423 с.

78. Гуменна Д. [Галич М. «Друкарка» : Рецензія] / Д. Гуменна // Життя і Революція. – 1927. – №7. – С.188 – 189.

79. Гуменна Д. Діти Чумацького Шляху. Роман у 4-ох книгах / Д. Гуменна ; передм. А. Погрібного. – К. : Український Центр духовної культури, 1998. – 576 с.
80. Гуменна Д. Магія Косинчиного слова / Д. Гуменна // Сучасність. – 1980. – Ч. 10 (238), жовтень. – С. 9 – 23.
81. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму / Т.Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 447 с.
82. Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (Теоретико-методологічний аспект) / Т. Гундорова // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1991. – С.166 – 191.
83. Гундорова Т. Ф.Ніцше й український модернізм / Т.Гундорова // Слово і час. – 1997. – №4. – С.29 – 33.
84. Гусейнова О. Стратегії читання «Київського тексту» в урбаністичній прозі Валер'яна Підмогильного / О. Гусейнова // Українська мова та література. – 2010. – № 22. – С. 11 – 13.
85. Давидова Т. Русский неореализм: Идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). Учебн. пособие / Т. Давидова. – Изд. 2-е. – М. : Флинта Наука, 2006. – 336 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.litmir.net/br/?b=210886&p> (відвідано 10.08.2015).
86. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / І. Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 214 с.
87. Державин В. Лірика Євгена Плужника / В.Державин // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : В 4 кн. – К. : Рось.– Кн. 2. – 1994. – С.356– 366.
88. Деркач Л. Наративні моделі у прозі В. Підмогильного : Автореф. дис... канд. наук: 10.01.06 / Л. Деркач; Київ. нац. ун-т. імені Тараса Шевченка. – К. : 2008. – 20 с.

89. Джерела до історії ВАПЛІТЕ / Я. Цимбал // Спадщина: Літературне джерелознавство текстологія / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К. : Laurus, 2012. – Т. 7. – С.145 – 246.
90. Дзюба І. Вірність собі / І.Дзюба // Сучасність. – 2000. –№11. – С.58 – 61.
91. Дилакторская О. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя / О. Дилакторская. – Владивосток: Изд-во Дальневосточн. ун-та, 1986. – 154 с.
92. Дмитренко А. Біо- та автобіографізм – основні принципи нарації збірки «Сибірських новел» Б.Антоненка-Давидовича / А.Дмитренко // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: збірник наукових праць / Мін. освіти і науки України ; Ужгород. нац. ун-т ; НАНУ, Ін-т укр. Мови. – Ужгород, 2011. – Вип. 15. – С. 86 – 88.
93. Дмитренко В. Вплив В.Винниченка на письменників київської літературної групи «Ланка» / В.Дмитренко // Наукові записки. Сер. Філол. науки. – Кіровоград, 2005. – Вип. 62. – С.94 – 95.
94. Дмитренко В. Літературний дискурс «Ланки»-МАРСу першої третини ХХ століття : монографія / В. Дмитренко. – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2009. – 280 с.
95. Довгань К. Людина з планети / К.Довгань // Життя і Революція. – 1927. – №2. – С. 175 – 181.
96. Домазар С. Замок над Водаєм / Сергій Домазар. – Київ: Ярославів Вал, 2010. – 352 с.
97. Дробот І. «Темний континент» Валер'яна Підмогильного [Електронний ресурс] / І. Дробот. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/soc\\_gum/Magisterium/Lit/1999\\_2/09\\_drobot\\_i.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Magisterium/Lit/1999_2/09_drobot_i.pdf) С.41. (відвідано 10.08.2015).
98. Дуб К. Імператив Г.Косинки як естетичне вираження селянської ментальності / К. Дуб // Слово і час. – 1999. – №11. – С.16 – 20.



99. Єфремов С. Щоденники, 1923 – 1929 / С. Єфремов. – Київ : Газ. «Рада», 1997. – 848 с.
100. Женетт Ж. Фигури : В 2 т. / Ж.Женетт. – М. : Изд-во Сабашниковых. – Т. 2. – 1998. – 472 с.
101. Жирмундский В. Преодолевшие символизм [Електронний ресурс] /В.Жирмунский. – Режим доступу: <http://gumilev.ru/criticism/19/> (відвідано 10.08.2015).
102. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика /В.Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1977. – 408 с.
103. Життя і революція. – 1925. – №1 – 2. – С.103 – 104.
104. Життя і революція. –1927. – №1. – С.111.
105. Жмир В. Слідами Ніцше по Україні / В.Жмир // Художня культура. Актуальні проблеми : Наук. вісник / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. – К., 2010. – Вип. 7. – С.275 – 315.
106. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ ст. : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / С.Журба ; Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. В.Гнатюка. – Тернопіль, 1998. – 19 с.
107. Затонський Д. Чи може існувати реалізм у мистецтві? / Д.Затонський // Філологічні семінари. Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність. – К. : ВПЦ «Київський ун-т», 1998. – Вип. 1. – С. 11 – 16.
108. Заярна І. Антоненко-Давидович – майстер художньо-документальної прози / І.Заярна // Слово і час. – 1995. – № 8. – С. 47 – 50.
109. Зеров М. Нове українське письменство / М.Зеров. – Мюнхен : Інститут літератури, 1960. – 310 с.
110. Йогансен М. 17 хвилин [Електронний ресурс]. / М.Йогансен. – Режим доступу : <http://www.utoronto.ca/elul/Iohansen/17khvylyn.html> (відвідано 10.08.2015).
111. Івченко М. Світляки // Робітні сили. Новели. Оповідання. Повісті. Роман / М. Івченко ; упоряд. і текстол. підгот. творів С. Гальченка,

В. Мельника, передм. В. Мельника ; прим. С. Гальченка. – К. : Дніпро, 1990. – 823 с.

112. Ільницький О. Конфлікт між козацьким і селянським світоглядом у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» / О.Ільницький // Слово і час. – 1990. – №4. – С.51 – 56.

113. Ільницький О. Полеміка футуристів з Хвильовим у період ПРОЛІТФРОНТУ // Записки наукового товариства імені Т.Шевченка. Праці філологічної секції. – Львів : [б.в.], 1990. – Т. ССХХІ. – С. 136 – 155.

114. Історія української літератури ХХ століття : У 2 кн. : 1910–1930-ті роки : навч. Посібник / за ред. В.Дончика. – Київ: Либідь, 1993. – Кн. 1. – 784 с.

115. Кавун Л. Драматичний модус художності в новелах Григорія Косинки / Л. Кавун // Вісник Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького. – Черкаси, 2010. – Вип. 178. – С. 23 – 27.

116. Кавун Л. «М'ятежні» романтики вітаїзму: проза ВАПЛІТЕ / Л.Кавун. – Черкаси : Брама-Україна, 2006. – 328 с.

117. Кавун Л. Новелістика Г.Косинки і проблема поетики української малої прози 20 – 30-х років ХХ століття : Автореф. дис... канд. філол. наук. 10.01.01. / Л. Кавун ; Київ. ун-т імені Тараса Шевченка. – К., 1995. – 24 с.

118. Каневська Л. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років. Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Л. Каневська; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К. , 2004. – 20 с.

119. Карцева З. Особенности развития болгарской прозы 60 – 80-х годов / З. Карцева. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 144 с.

120. Касіян В. Мій побратим / В.Касіян // Косинка Г. Гармонія: Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку / Упоряд., авт. приміт. Т. Мороз-Стрілець ; авт. передм. Г. Штонь. – К. : Дніпро, 1988 – С.356 – 366.

121. Качура Я. Без хліба / Я. Качура. – К. : Маса, 1927. – 120 с.

122. Качура Я. Ольга / Я. Качура. – Харків ; К. : Література і мистецтво, 1931. – 293 с.
123. Качура Я. Похорон // Без хліба / Я. Качура. – К.: Маса, 1927. – С.20 – 41.
124. Качура Я. Чад : роман / Я. Качура. – Харків : Книгоспілка, 1929. – 188 с.
125. Качуровський І. Від «Смерти» – в безсмертя: Борис Антоненко-Давидович та його доробок у ретроспекції часу // Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / І.Качуровський. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 313 – 327.
126. Качуровський І. Генерика та архітектоніка. Книга 2 : Засади наукового літературознавства ; жанри нового письменства. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 376 с.
127. Качуровський І. Дім над кручею / І.Качуровський. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1966. – 267 с.
128. Качуровський І. Цибуляне весілля // Слово. Зб. 11 : Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи / Об'єднання українських письменників «Слово». – Торонто : Новий шлях, 1987. – С. 108 – 126.
129. Качуровський І. Шлях невідомого / І.Качуровський. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1956. – 156 с.
130. Келдыш В. На рубеже художественных эпох (О русской литературе конца XIX – начала XX века) / В.Келдыш // Вопросы литературы. –1993. – №2. – С.92 – 105.
131. Келдыш В. Новое в критическом реализме и его эстетике / В. Келдыш // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. – М. : Наука, 1975. – С.98 – 130.
132. Келдыш В. Реализм и «неореализм» / В. Келдыш // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) : В 2-х кн. / [отв. ред. В. Келдыш]. – М. : Наследие, 2000. – Кн. 1. – С. 584 – 619.

133. Келдыш В. Русский реализм начала XX в. / В.Келдыш. –М. : Наука, 1975. – 279 с.
134. Кимак Л. Сила духовного протистояння (про творчість Бориса Антоненка-Давидовича) / Л.Кимак // Слово і час. – 1994. – № 8. – С. 28 – 31.
135. Кирилюк С. Онтологічні виміри особистості в оповіданні Г.Косинки «Фавст» / С.Кирилюк // Науковий вісник Чернігівського університету : слов'янська філологія. – 2004. – Вип. 214 – 215. – С. 32 – 37.
136. Клиновий Ю. Поет скривавленого села / Ю.Клиновий// Сучасність. – 1970. – №2. – С. 66 – 80 ; №3. – С.57 – 63.
137. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття / Г.Клочек // Слово і час. – 2007. – №9. – С. 3 – 15.
138. Клочек Г. Про деякі закономірності переходу реалізму в модернізм / Г.Клочек // Наукові записки. – Кіровоград, 2002. – Вип.47. – С.18 – 23.
139. Ковалевський В. Покривджена земля / Б.Ковалевський // Нова генерація. – 1929. – №11. – С. 53 – 58.
140. Коваленко Б. Перший призов / Б.Коваленко. – К. : Держвид-во України, 1928. – 196 с.
141. Коваленко Л. У пошуках «справжньої України» / Л.Коваленко // Живий Осьмачка / упор. С. Козак. – Детройт : Українські вісті, 1998. – 198 с.
142. Когут І. «Сибірські новели» Б.Антоненка-Давидовича як цикл / І. Когут // Наукові записки Тернопільського пед. ун-ту. Серія Літературознавство. – 1998. – Вип.3. – С.141 – 148.
143. Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика / М. Кодак ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Фоліант, 2006. – 336 с.
144. Козій О. Повісті і романи І. Чендея: неореалістичний дискурс : Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. / О. Козій ; Кіровоград. держ. пед. ун-т імені В. Винниченка. – Кіровоград, 2007. – 17 с.
145. Козлов А. Азбука літературознавства / А.Козлов, Р.Козлов. – Кривий Ріг : [б.в.], 2001. – 200 с.

146. Колінько О. «Цілий світ у краплі води...»: компаративний дискурс української і російської новели кінця XIX – початку XX ст. : монографія / О. Колінько ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Бердян. держ. пед. ун-т. Бердянськ : БДПУ, 2012. – 325 с.

147. Коломієць О. Проза Докії Гуменної (проблемно-тематичні та жанрово-стильові особливості): Автореф. дис.... канд. філол. наук : 10.01.01. / О.Коломієць; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К., 2007. – 18 с.

148. Колошук Н. «Недуга» Є.Плужника як інтелектуальний модерністський роман / Н.Колошук // Слово і час. – 2002. – №1. – С.60 – 67.

149. Колошук Н. «Місто мале...» (Є. Плужник): топоси малих міст і містечок в українській літературі «Розстріляного Відродження» (на матеріалі прози І. Багряного та Б. Антоненка-Давидовича) / Н. Колошук // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. – Бердянськ, 2009. – Вип. XXII. – С. 256 – 267.

150. Колошук Н. Модернізм, екзистенціалізм, постмодернізм... Літературні напрямки і типи творчості у XX ст. / Н.Колошук // Українська мова і література в середніх школах. – 2002. – № 4. – С. 36 – 45.

151. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. / Н.Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.

152. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Д. Корвін-Пйотровська ; пер. З. Рибчинська. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.

153. Корешков Ю. Поэт в художественном мире символизма: «Сонет к форме» В.Брюсова / Ю.Корешков // Литература. – 2004. – № 12. – С.35 – 45.

154. Коряк В. Українська література : конспект / В. Коряк. – Вид. друге, виправлене. – [Х.] : ДВУ, 1929. – 298 с.

155. Косинка Г. Гармонія : Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку / Упоряд., авт. приміт. Т. Мороз-Стрілець; авт. передм. Г. Штонь. – К. : Дніпро, 1988. – 605 с.

156. Косинка Г. Дружні нотатки // Косинка Г. Гармонія : Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку / Упор., авт. приміт. Т. Мороз-Стрілець ; авт. передм. Г. Штонь. – К. : Дніпро, 1988. – С. 328 – 331.
157. Косинка Г. Фавст із Поділля / Г. Косинка. – Нью-Йорк [б.в.], [б.р.]. – 96 с.
158. Костюк Г. «...Що вгору йде...» / Г. Костюк // Сучасність. – 1980. – Ч.10. – С. 32 – 46.
159. Кошелівець І. Сучасна література в УРСР / І. Кошелівець. – Нью-Йорк : Пролог, 1964. – 378 с.
160. Кравченко О. «Ланка»-МАРС у літературній дискусії 1925 – 1928 / О. Кравченко // Вісник Луганського національного педагогічного університету. Філологічні науки. – 2006. – №11 (96). – С.90 – 94.
161. Крупка М. Жіноча проза доби модерну: концепція нового героя / М. Крупка // Вісник Львів. ун-ту. Серія філол. – 2004. – Вип. 33. – Ч.1. – С.41 – 48.
162. Крутикова Н. О класическом реализме / Н. Крутикова // Філологічні семінари. Реалістичний тип творчості : теорія і сучасність. – К., 1998. – Вип. 1. – С.34 – 38.
163. Кудря Г. Художні пошуки Валерія Підмогильного: концепція людини, риси національної ментальності: Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Г. Кудря; Харк. нац. ун-т ім. В. Каразіна. – Харків, 2001. – 18 с.
164. Кузьміч В. Італійка з Мадженто : повість / В. Кузьміч. – Харків : Пролетарий. Юнацький сектор, [Б.р.] – 97 с.
165. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років ХХ століття / В. Кузьменко. – К. : Просвіта, 1998. – 305 с.
166. Кундзіч О. Гіпс // Новелі / О. Кундзіч. – [Харків] : ДВУ, 1929. – С. 5 – 29.

167. Куницька І. Характер психологізму в модерністському романі / І. Куницька // Науковий вісник Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – 2011. – № 11. – С. 39 – 43.

168. Куницька І. Типологія модерністського роману : Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / І. Куницька; Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – К., 2013. – 20 с.

169. Куриленко І. Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття : Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / І. Куриленко; Харківський національний ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Харків, 2006. – 19 с.

170. Лаврісюк Ю. Дискурс неореалістичної прози Олекси Слісаренка (жанрово-стильові модифікації) : Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ю.Лаврісюк ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2008. – 19 с.

171. Ладиняк Н. Незакінчені та перервані речення у мові художньої прози 20 – 30-х рр. ХХ ст. / Н.Ладиняк // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів, 20 – 21 березня 2014. – Кам'янець-Подільський, 2014. – Вип. 14, Т.3. – С. 99 – 100.

172. Ле І. Її кар'єра : оповідання / І. Ле. – [Харків] : Радянська література, 1933. – 29 с.

173. Ле. І. Танець живота : оповідання / І. Ле. – К. : Державне видавництво України, 1928. – 160 с.

174. Лейтес А. Десять років української літератури (1917 – 1927): Біобібліографічний покажчик / А. Лейтес, М. Яшек; ред. С. Пилипенко. К. : ДВУ, 1928. – Т. 2. – 435 с.

175. Лесик В. Композиція художнього твору / В.Лесик. – К. : Дніпро, 1972. – 96 с.

176. Листи Григорія Косинки до Володимира Винниченка / Г. Косинка // Гальченко С. Скарби літературних архівів / С. Гальченко. – К. : АТОПОЛ, 2012. – С.122 – 131.
177. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д.Лихачев // Вопросы литературы. –1968. – №8. – С.74 – 87.
178. Лихачев. Д. Развитие русской литературы X – XVII веков / Д.Лихачев. – 3-е изд. – Санкт-Петербург : Наука, 1999. – 204 с.
179. Лімборський І. Контрверсійність просвітницького реалізму : ревізія ідеологічного міфу і спроба парадигматичного аналізу / І. Лімборський // Слово і час. – 2005. – № 7. – С. 37 – 44.
180. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром□як, Ю. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
181. Лобанова Г. Описание как доминанта повествовательной структуры : на материале рассказов И.А. Бунина, Б.А Пильняка , Г. Гессе и Г. фон Гофмансталя : Автореф. дис ... кандидата филологических наук : 10.01.08 / Г. Лобанова ; Российский государственный гуманитарный университет. – М., 2010. – 20 с.
182. Лотман Ю. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. / Ю. Лотман. – Таллинн: Александра. – Т. 3. – 1993. – С.380–389.
183. Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве / Ю.Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство СПб. –1998. – С.14 – 285.
184. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю.Лотман // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С.428 – 441.
185. Лоцинська Н. «Червоний шлях»: проблеми міста і села / Н.Лоцинська // Слово і час. – 1998. – №11. – С. 73 – 77.
186. Лужановский А. Выделение жанра рассказа в русской литературе / А. Лужановский. – Вильнюс : тип. им. М. Шумаускаса, 1988. – 125 с.



187. Луцій С. Художні моделі буття в романах В. Підмогильного / С. Луцій. – К: Стилос, 2008. – 149 с.
188. Луцій С. Марія Галич у колі ланківців / С. Луцій // Слово і час. 2010. – №4. – С. 21 – 34.
189. Луцій С. «Ланка» в літературному дискурсі 20-х років ХХ століття : [літературна організація (з 1926 року МАРС)] / С. Луцій // Дивослово. – 2012. – № 7. – С. 50 – 53.
190. Майфет Гр. Природа новелі: Збірка друга / Гр. Майфет. – Харків: ДВУ, 1929. – 343с.
191. Мала літературна енциклопедія / склав П. Богацький. – Сідней :[б.в.], 2002. – 244 с.
192. Малиш О. Типологія характерів українських інтелігентів у романах Володимира Винниченка 1910-х років : Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / О.Малиш; Прикарпатський ун-т ім. Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2004. – 20 с.
193. Марко В. Стежки до таїни слова / В. Марко. – Кіровоград : Степ, 2007. – 264 с.
194. Марко В. Кодування художнього тексту / В. Марко // Наукові записки. Серія : Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – Випуск 69. Частина 2. – С. 3 – 12.
195. Мацевко Л. В. Винниченко та І. Бунін: еволюція психологізму в малій прозі : Автореф. дис. канд. філол. наук... 10.01.06. / Л. Мацевко. – Львів, 2000. – 24 с.
196. Мацевко, Л. Особливості реалізму в літературі початку ХХ століття /Л. Мацевко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1999. – № 8. – С. 40 – 45.
197. Мафтин Н. Антеїзм як світоглядна основа новелістичного мислення Василя Стефаника та Григорія Косинки / Н. Мафтин // Збірник наукових праць НДІУ – К., 2005. – Т. VI. – С.176 – 186.

198. Мафтин Н. Загроза людяного в людині: еросно-танатосна парадигма фрейдизму як генеральний алгоритм побудови новелістичного сюжету: В.Підмогильний «Ваня» – І.Чернява «Екзекуція» / Н. Мафтин // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах : науково-методичний та літературно-мистецький журнал. – К., 2008. – №7 / 8. – С.130 – 137.

199. Мацько В. Концепція людини і світу в українській діаспорній прозі ХХ ст. : Автореф. дис. ... док. філол. наук. / В.Мацько ; Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка. – К., 2010. – 36 с.

200. Меженко Ю. Про твори Михайла Івченка / Ю.Меженко // Життя і революція. – 1926. – № 10. – С.42 – 43.

201. Мельник В. Валеріян Підмогильний : До 90-річчя від дня народження / В. Мельник. – К.: [б.в.], 1991. – 48 с.

202. Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої пол. ХХ ст./ В.Мельник. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – 319 с.

203. Михайличенко Г. Блакитний роман / Г.Михайличенко // Українське слово : Хрестоматія: у 4 т. / упоряд. В. Яременко.– К. : Аконіт, 2001. –Т.2.– С. 472 – 493.

204. Михайлова А. Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20 – 30-х років ХХ століття : Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / А. Михайлова ; Дніпропетровський національний ун-т. – Дніпропетровськ, 2004. – 20 с.

205. Михеичева Е. Неореалізм / Е.Михеичева // Своеобразие реализма на рубеже XIX – XX веков. Основные течения. – Орел, 1998. – С. 233 – 256.

206. Мовчан Р. Модернізм в українській прозі 1920-х років: генезис, поетика, стратегії : Автореф. дис. ... док. філол. наук : 10.01.01. / Р.Мовчан; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2009. – 44 с.

207. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: монографія / Р.Мовчан ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Стилос, 2008. – 554 с.
208. Мовчан Р. «Пролетарська література» 1920-х років і модернізм / Р.Мовчан // Модернізм після постмодерну. – К. : Фоліант, 2008. – С.203 – 212.
209. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика : Моногр. / М. Моклиця. – 2-е вид., доповн. і переробл. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 389 с.
210. Моклиця М. Основи літературознавства : посібник для студентів / М.Моклиця. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. –192 с.
211. Мороз-Стрілець Т. Батьківські листи (листування Г. Косинки і В. Стефаника) / Т. Мороз-Стрілець // Україна. – 1971. – № 20. – С.12.
212. Мороз-Стрілець Т. Спогад серце гріє / Т. Мороз-Стрілець // Косинка Г. Гармонія : Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку / Упоряд., авт. приміт. Т. Мороз-Стрілець ; авт. передм. Г. Штонь. – К. : Дніпро, 1988. – С.548–575.
213. Мороз-Стрілець Т. Університет на дому / Т.Мороз-Стрілець // Нащадок степу. Спогади про Валерія Підмогильного / Упор. М. Чабан. – Дніпропетровськ : Січ, 2001. – С.50 – 54.
214. Наєнко М. Грань таланту: нотатки про критико-публіцистичні виступи Г.Косинки / М.Наєнко // Донбас. – 1969. – №6. – С. 118 – 123.
215. Наливайко Д. Епістемологія і поетика реалізму // Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 257 – 277.
216. Наливайко Д. Реалізм і реалізми / Д.Наливайко // Філологічні семінари. Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність. – К., 1998. – Вип. 1. – С.23 – 34.
217. Наливайко Д. Типологія української реалістичної літератури на європейському тлі // Д. Наливайко Теорія літератури й компаративістика/ Д. Наливайко. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 294 – 295.

218. Нестелєєв М. На межі. Суїцидальний дискурс українського модернізму / М. Нестелєєв. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с.

219. Нечуй-Левицький І. Сьогочасне літературне прямування [Електронний ресурс]. /І.Нечуй-Левицький. – Режим доступу: <http://ukrclassic.com.ua/katalog/n/nechuj-levitskij-ivan/432-ivan-nechuj-levitskij-sogochasne-literaturne-spryamuvannya> (відвідано 10.08.2015).

220. Николук Т. Інтелектуальний інтертекст прози Докії Гуменної : Автореф. дис. ... канд. філологічних наук. спец. 10.01.01. / Т. Николук ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2009. – 19 с.

221. Нитченко Д. Від Зінькова до Мельбурна / Д. Нитченко. – Мельбурн : Байдабукс, 1990. – 407 с.

222. Нова громада. –1923. – №15 – 16. – 52 с.

223. Новиков Л. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / Л.Новиков. – М. : Наука, 1990. – 182 с.

224. Осьмачка Т. Мої товариші / Т.Осьмачка // Нащадок степу. Спогади про Валеріана Підмогильного / Упор. М.Чабан. – Дніпропетровськ: Січ. – 2001. – С. 100 – 112.

225. Осьмачка Т. Старший боярин ; План до двору : Романи / Т. Осьмачка. – К. : Укр. письменник, 1998. – 239 с.

226. Охріменко В. Чорна кість / В.Охріменко // Глобус. – 1928. – №12. – С. 178 – 179.

227. Павленко О. Рецепція прози Ігоря Качуровського в англomовному світі (на матеріалі перекладів романів «Шлях невідомого», «По той бік безодні») : Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01 / О.Павленко. – К., 2007. – 20с.

228. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. – К. : Основи, 1999. – 360 с.

229. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1902 – 1920 рр. у європейському літературному контексті / В. Панченко. – Кіровоград : Народне слово, 1998. – 272 с.

230. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902 – 1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами: дис. ...доктора філол. наук за спец. 10.01.01. / В. Панченко ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 1998 – 358 с. [Електронний ресурс] /В.Панченко. – Режим доступу: <http://library.kr.ua/books/panchenko/p14.shtml> (відвідано 10.08.2015).

231. Пастух Т. Роман «Місто» Валеріяна Підмогильного: проблеми урбанізму та психологізму / Т. Пастух. – Луганськ : Книжковий світ, 1999. – 62 с.

232. Пастух Т. Романи Івана Франка / Т.Пастух. – Львів : Каменяр, 1998. – 135с.

233. Пахаренко В. Ідейно-естетичні альтернативи концепції соціалістичного реалізму в українській літературі 20-х років (на матеріалі сільської тематики) : Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02 / В.Пахаренко ; НАН України. Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. – К., 1994. – С.21.

234. Пахаренко В. Українська поетика / В.Пахаренко.– 2-ге вид., доповн. – Черкаси : Відлуння-Плюс, 2002. – 319 с.

235. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Д.Перкінс ; пер. з англ. А.Іщенка. – К.: Києво-Могилянська академія, 2005. – 152 с.

236. Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) / Л.Петрухіна // Проблеми слов'янознавства. – 2002. – Вип. 52. – С. 125 – 134.

237. Пилипенко С. Товариська послуга // Вибрані твори / С.Пилипенко ; упоряд., передм., прим. Р. Мельникова. – К. : Смолоскип, 2007. – С.35 – 47.

238. Письменники Радянської України. Біобібліографічний довідник /упор. О. Килимник. – К. : Рад. письменник, 1960. – 579 с.

239. Півторадні В. Концепція нової людини в ранній українській прозі (1917–1927) : Докторська дисертація (1960–1970)/ Рукописний відділ НБУ ім. В. Вернадського. – Ф. 274. – №136. – 148 с.

240. Підмогильний В. Без стерна (Максим Рильський) / В. Підмогильний // Життя і революція. – 1927. – №1. – С. 39 – 53.
241. Підмогильний В. Важке питання : оповідання / В. Підмогильний // Борисфен. – 1991. – № 1. – С. 9 – 11.
242. Підмогильний В. З творчої спадщини / В. Підмогильний ; публ. Л. Череватенка // Хроніка 2000. – К., 2008. – №74. Дніпропетровськ: виміри історичної долі. – С.406–590.
243. Підмогильний В. За день / В. Підмогильний // Літературна Україна. – 1989. – 10 серпня. – С.3.
244. Підмогильний В. Історія пані Ївги : оповідання, повість / В. Підмогильний ; упоряд., передм. та приміт. В. Коцюка. – К.: Веселка. – 173 с.
245. Підмогильний В. Комуніст / В. Підмогильний // Літературна Україна. – 1991. – 31 січня. – С. 3.
246. Підмогильний В. Мій останній твір / В. Підмогильний // Універсальний журнал. – 1929. – №1. – С.45.
247. Підмогильний В. Новий роман Ю. Яновського // Патетичний фрегат. Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / упор. В. Панченко. – К.: Факт, 2002. – 344 с.
248. Підмогильний В. Оповідання, повість, романи / В. Підмогильний ; вступ. ст., упор. В. Мельника. – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с.
249. Підмогильний В. Передмова: Іван Нечуй-Левицький / В. Підмогильний // Нечуй-Левицький І. Вибрані твори: У 2-т. / І. Нечуй-Левицький. – К.: Час, 1927. – С. v – xvi.
250. Плужник Є. Змова у Києві: роман, п'єси / Є. Плужник; упорядк., передм. та прим. Л. Череватенка. – К.: Укр. письменник, 1992. – 428 с.
251. Плужник Є. Поезії / Є. Плужник. – К. : Рад. письменник. – 1988. – 415 с.
252. Подорожній. Краєзнавча гра читачів «УЖ□а» // Універсальний журнал. – 1928. – №1. – С. 95 – 97.

253. Поліщук В. Дмитро Борзяк і його новелістика: до 100-річчя з дня народження прозаїка / В. Поліщук // Поліщук В. Вінок лавровий, вінок терновий : репресовані письменники Черкащини : статті, нариси. – Черкаси, 2000. – С.49 – 57.

254. Полищук Я. Культурное топографирование Киева / Я. Полищук // Актуальні проблема слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. – Бердянськ, 2010. – Вип. XXIII, Ч. IV. – С.144 – 152.

255. Поліщук Я. Формули ідентичності Уласа Самчука на тлі доби / Я.Поліщук // Слово і час. – 2007. – №6. – С. 25 – 32.

256. Поляруш О. Об'єктивно-драматичний дискурс новели Григорія Косинки «Політика» / О.Поляруш // Наукові записки КДПУ. Серія: Філологічні науки /літературознавство/. – Кіровоград : КДПУ, [б. р.] – Вип. 111 / ред. кол. : Г. Ключек [та ін.]. – 2012. – С.178 – 189.

257. Пономаренко Л. Художня еволюція прози Івана Сенченка: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Л. Пономаренко ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В.Винниченка. – Кіровоград, 2001. – 19 с.

258. Потапова З. Неореализм в итальянской литературе / З.Потапова. – М. : Издательство Академии наук СРСР, 1961. – 226 с.

259. Приліпко І. Священики та вихідці з їхніх родин у контексті встановлення більшовицької влади в Україні: психологізм зображення у прозі Бориса Антоненка-Давидовича /І.Приліпко // Мова і культура. – 2012. – Вип. 15, Т. 2. – С. 284 – 291.

260. Р.Коннелл На захист маскулінності / Р.Коннелл // Ї. – 2003. – № 27. [Електронний ресурс]. / гол. ред. Т.Возняк. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/connell.htm> (відвідано 10.08.2015).

261. Рева Л. Неореалізм: дискурс теорій та художніх ідей (на матеріалі української та російської літератури і критики) / Л. Рева. – К.: ВД Дмитра Бураго, 2011. – 344 с.

262. Рева Л. Літературні традиції та проблеми стилю у творчості В.Підмогильного / Л. Рева // Комапаративні дослідження слов'янських мов і літератур: збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К., 2013. – Вип. 21 : Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. – С. 318 – 325.

263. Романенко О. Концепція людини в українській літературі 20-х років (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного) : Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / О. Романенко ; Нац. пед. ун-т ім. М.П.Драгоманова. – К., 2002. – 21 с.

264. Руденко М. Наративна структура художньої прози М.Хвильового: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / М. Руденко ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К., 2003. – 19 с.

265. Савченко Я. З поточної художньої літератури / Я.Савченко // Життя і Революція. – 1928. – №10. – С. 83 – 103.

266. Салига Т. І. Качуровський зблизька // Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика) / Т.Салига. – Львів : Світ, 1997. – С. 280 – 289.

267. Самброс Ю. Щаблі: Мій шлях до комунізму : Мемуарні нариси / Ю. Самброс. – Б.м : Сучасність, 1988. – 417 с.

268. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 855 с.

269. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – это гуманізм [Електронний ресурс] / Ж.-П. Сартр. – Режим доступу: [http://scepsis.ru/library/id\\_545.html](http://scepsis.ru/library/id_545.html). (відвідано 10.08.2015).

270. Сенік Л. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності: Дис. д-ра філол. наук: 10.01.02. / Л.Сенік; Львів. держ. ун-т імені І.Франка. – Львів, 1994. – 323 с.

271. Сирадоева О. Екстраполяція поезії Є. Плужника, І. Дніпровського та Юліана Шпола в експериментальну прозу 20-х років ХХ століття : Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / О. Сирадоева ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 19 с.



272. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. : монографія / К.Сізова. – К. : Наша культура і наука, 2010. – 346 с.

273. Сірук В. Безфабульна «мала» проза вісімдесятників: нарративний аспект / В. Сірук // *Studia Methodologica* / гол. ред. О. Лещак. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 274 – 281.

274. Скорина Л. Спільне і відмінне в художній концепції романів «Діти Чумацького шляху» Докії Гуменної та «Місто» Валерія Підмогильного / Л.Скорина // *Вісник Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького* / Черкаський національний ун-т ім. Богдана Хмельницького. – Черкаси, 2004. – Вип. 58. – С. 34 – 40.

275. Скубачевська Л. Специфіка неореалізму О.І.Купріна : Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02 / Л. Скубачевська ; Харківський нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Харків, 2007. – 16 с.

276. Слабошпицький М. «Бачу я душу мою крізь прочитані книги...» / М. Слабошпицький // Качуровський І. Променисті силуети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / І. Качуровський. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 7 – 29.

277. Слабошпицький М. Ігор Качуровський / М.Слабошпицький // *Історія української літератури XX століття: У 2 кн. – Кн..2: Друга половина XX ст. Підручник* / За ред. В. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – С.179 – 182.

278. Смирнов И. Мегаистория. К исторической типологии культуры: Очерки по исторической типологии культуры. – М. : Аграф, 2000. – 544 с.

279. Смолич Ю. Мова мовчання / Ю.Смолич // *Життя і Революція*. – 1928. – №8. – С. 41 – 54.

280. Смолич Ю. Розповіді про неспокій // Смолич Ю. Твори: У 8-ми томах. Т. 7. / Ю. Смолич; упор. О. Смолич ; ред. П. Загребельний. – К. : Дніпро, 1986. – С.600 – 620.

281. Сорока М. Полярність як принцип рівноваги в українській літературі 1920-х рр. (на прикладі творчості М.Хвильового і В.Підмогильного)

/ М.Сорока // Матеріали IV Міжнародного конгресу українців. Літературознавство. Книга II. – К. : Обереги, 2000, – С. 312 – 318.

282. Спивак Р. Русская философская лирика: проблемы типологии жанров / Р. Спивак. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. –140 с.

283. Сріблянський М. Рец.: Надія Кибальчич. Оповідання. Київ, 1914 // Українська хата. – 1914. – № 5. – С.394.

284. Степанова А. Аспекты изучения городского текста в современном литературоведении / А. Степанова // Філологічні семінари. – Вип. 10. – К., 2007. – С. 301 – 308.

285. Степанова А. Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох / А. Степанова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. – Бердянськ, 2009. – Вип. XXII. – С. 61 – 71.

286. Стойко С. Спогади про Григорія Нудьгу (деякі аспекти співпраці з ученим) / С. Стойко // Вісник Львів. ун-ту. Серія філол. – 2010. – Вип. 43. – С. 7 – 12.

287. Сулима М. «Поїдеш далеко, побачиш багато...» // Сулима М. Книжиця у семи розділах / М.Сулима. – Київ : Фенікс, 2006. – С.190 – 203.

288. Сулима М. Проблема літературної норми в українській мові / М. Сулима // Шлях освіти. – 1928. – № 4. – С. 132 – 141.

289. Тамарченко Н. Теория литературных родов и жанров. Эпика. – Тверь: Тверской государственной университет, 2001. – 72 с.

290. Тамарченко Н. Теоретическая поэтика: Хрестоматия-практикум / Н.Тамарченко. – М. : Изд.центр, 2004. – С. 150 – 161.

291. Таранова А. Стратегії сприйняття масової літератури в сучасному літературознавстві / А.Таранова // Вісник Львівського університету. Серія філол. –2008. –Вип.44. –Ч.2. – С.47 – 55.

292. Тарнавський М. «Невтомний гонець в майбутнє»: Екзистенціальне прочитання «Міста» В.Підмогильного / М.Тарнавський // Слово і час. – 1991. – №12. – С.34 – 41.

293. Тарнавський М. Майстерність психологічного аналізу чи ілюзія психологізму? / М.Тарнавський // Слово і Час. – 1992. – №8. – С. 75 – 79.
294. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю. Проза Валерія Підмогильного / М.Тарнавський ; пер. з англ. В. Триліс. – К. : Пульсари, 2004. – 230с.
295. Темница и свобода в художественном мире романтизма. –М. : ИМЛИ РАН, 2002. – 352 с.
296. Тенета Б. Десята секунда / Б.Тенета // Життя й революція. –1928. – №12. – С.17 – 39.
297. Тенета Б. Листи з Криму / Б. Тенета // Життя і революція. – 1927. – №2. – С.131 – 139.
298. Тенета Б.Люди / Б.Тенета // Життя й революція. –1928. – №10 – С.4 – 18.
299. Терещенко В. Метафізичні інтенції української повісті 20-х років ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.01. / В. Терещенко ; Харківський державний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди. – Харків, 2002. – 14 с.
300. Тимошенко Т. Місто в романі Є. Плужника «Недуга» / Т. Тимошенко // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія. – 2005. – № 666, вип. 45. – С. 109 – 112.
301. Тищук Т. Повість як жанр: головні принципи та композиційні можливості (на матеріалі української та російської прози ХІХ – початку ХХ століття) : Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Т.Тищук ; Дніпропетровський держ. ун-т. – Дніпропетровськ, 1999. – С.19 .
302. Тіліх П. Мужність бути. Небуття і тривога./ П.Тіліх // Ї. – 2005. – №35. [Електронний ресурс] / гол. ред. Т.Возняк. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n37texts/tillich.htm> (відвідано 10.08.2015).
303. Ткаченко А. Стиль. Напрям. Метод. Тип творчості / А.Ткаченко // Слово і час. – 1997. – №4. – С.41 – 50.

304. Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) / М.Ткачук. – Тернопіль, 1996. – 384 с.
305. Ткачук М. Наративні моделі українських письменників / М.Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, 2007. – С. 331 – 332.
306. Тодоров Ц. Два принципи оповіді // Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров; пер. з фр. Є. Марічева. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – С.40 – 56.
307. Тодоров Ц. Поэтика / Ц.Тодоров // Структурализм: «за» и «против» (сб. статей) / Ред. Е. Басин и М. Поляков. – М. : Прогресс, 1975. – С. 77 – 113.
308. Токмань Г. «Марний труд»: Євген Плужник про творчість / Г.Токмань // Літературознавство: [Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців]: доп. та повідомл. – К. : Обереги, 2000. – Кн. 2. – С. 77 – 85.
309. Токмань Г. Жар думок: Лірика Євгена Плужника як художньо-філософський феномен: монографія / Г.Токмань. – К.: Академія, 2014. – 224 с.
310. Токмань Г. Чи знав Євген Плужник, що він екзистенціаліст? / Г.Токмань // Слово і час. – 1999. – №1/5. – С.63 – 64.
311. Томашевський Б. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б.Томашевский ; вступ. статья Н. Тамарченко. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
312. Томашевський Б. Теория литературы. Поэтика / Б.Томашевский. – М. : Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
313. Томпсон Е. Трубадури імперії: російська література і колоніалізм / Ева М. Томпсон ; пер. з англ. М. Корчинська. – Вид.2. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2008. – 368 с.
314. Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» / В.Топоров // Семиотика города и городской культуры. Петербург : Тарту, 1984. – Вып. XVIII. – С.3 – 29.

315. Топоров В. Пространство и текст / В. Топоров // Текст: Семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227 – 285.
316. Тузков С. Неореализм: жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века / С. Тузков, I. Тузкова. – М. : Флинта, 2009. – 336 с.
317. Тузков С. Російська повість початку XX століття: типологія та поетика жанру: Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.02 / С. Тузков ; Таврійський національний ун-т ім. В.І.Вернадського. – Сімферополь, 2007. – 44 с.
318. Успенский Б. Поэтика композиции / Б.Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.
319. Ушкалов Л. Реалізм – це есхатологія: Панас Мирний. / Л.Ушкалов. – Харків : Майдан. – 2012. – 184 с.
320. Фарино Е. Введение в литературоведение / Е.Фарино. – СПб: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
321. Фащенко В. Из студій про новелу / В. Фащенко. – К. : Радянський письменник, 1971. – С.174 – 175.
322. Фащенко В. Історія української літератури XX віку. Програма / В. Фащенко. – Одеса :[б.в.], 1998. – 28 с.
323. Федоров Ф. Романтический художественный мир : пространство и время / Ф. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 454 с.
324. Філатова О. Творчість Михайла Івченка: проблемно-стильові доміанти : Автореф. дис. ... канд. філол. наук. / О.Філатова ; Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2000. – 19 с.
325. Фоменко В. Українська урбаністична проза XX століття: еволюція, проблематика, поетика : Автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. / В.Фоменко; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2008. – 40 с.

326. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра [Електронний ресурс] / О. Фрейденберг. – Режим доступу: <http://www.infoliolib.info/philol/freidenberg/main.html> (відвідано 10.08.2015).

327. Хализев В. Место и роль авангардизма, модернизма и классического реализма в русской литературе XX века / В.Хализев // Русская литература XX – XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции: 10–11 ноября 2004 г. / Ред.-сост. С. Кормилов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – С. 5 – 26.

328. Хализев В. Теория литературы / В.Хализев. – М.: Высшая школа, 2005. – 405 с.

329. Хамедова О. Антитоталітарний пафос оповідань Б.Антоненка-Давидовича / О.Хамедова // Донецький вісник наукового товариства ім. Шевченка. – Донецьк, 2006. – Т.11 : Мова. Література. – С.190 – 198.

330. Хамедова О. Валеріян Підмогильний і Борис Антоненко-Давидович: поетика діалогу / О.Хамедова // Таїни художнього тексту (до проблем поетики тексту) : збірник наукових праць / Дніпропетр. нац. ун-т імені Олеся Гончара. – Дніпропетровськ, 2011. – Вип. 12. – С.202 – 209.

331. Хамедова О. Роман Б.Антоненка-Давидовича «За ширмою»: рецидиви соцреалістичного канону // Вісник Донецького університету. Сер. Б: гуманітарні науки. – 2008. – Вип. 1. – С. 75 – 82.

332. Хамедова О. Урбаністичні топоси у творах Б.Антоненка-Давидовича: на шляху від Охтирки до Києва / О.Хамедова // Донецький вісник наукового товариства ім.Шевченка: наукове видання / Наукове товариство ім. Шевченка. – Донецьк, 2009. – Т. 27 : Літературознавство. – С. 232 – 243.

333. Харлан О. Мала проза В. Підмогильного і Б. Шульца: екзистенційний аспект катастрофізму / О. Харлан // Українське літературно-мистецьке Відродження 20-х років XX століття: зб. праць за матеріалами всеукр. наук. конф., Черкаси, 11 – 12 трав. 2005 р. / редкол. : В. Т. Поліщук (відп. ред.) та ін. – Черкаси : Брама-Україна, 2005. – С. 211 – 219.

334. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. – Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. – 508 с.
335. Хвильовий М. Твори: У 2 т. / Микола Хвильовий; передм. М. Жулинського. – К. : Дніпро. – Т. 2. – 1990. – С. 840 – 881.
336. Хвильовий М. Думки проти течії // Хвильовий М. Твори : У 2 т. / М. Хвильовий ; упор. М. Жулинського та П. Майданченка; ред. О. Кречотень. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. : Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – 928 с.
337. Хвильовий М. Новели. Оповідання. «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи»: роман. Поетичні твори. Памфлети. / М.Хвильовий; вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Агеєвої; ред. тому М. Жулинський. – К. : Наукова думка. –1995. – 816 с.
338. Хвильовий М. Рецензії / М.Хвильовий ; підготовка тексту та примітки Б. Цимбала // Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Laurus, 2013. – Т. VIII. – С. 288 – 293.
339. Хвильовий М. Твори: У 5-и т. / М. Хвильовий ; Г. Костюк. – Нью-Йорк-Балтимор-Торонто: Смолоскип. – Т.1. – 1978. – 438 с.
340. Хвильовий М. Твори: У 5-и т. / М. Хвильовий; Г. Костюк. – Нью-Йорк-Балтимор-Торонто : Смолоскип. – Т.2. – 1978. – С.55 – 175.
341. Хмель О. «Сибірські новели» Бориса Антоненка-Давидовича як цикл творів (в аспекті екзистенціалістських категорій «смерті» та «свободи») / О. Хмель // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. – 2007. – № 787. Сер.: Філологія. – Вип. 52. – С.208 – 210.
342. Хмель О. Екзистенціалістські мотиви в «Сибірських новелах» Б.Антоненка-Давидовича : Автореф. дис. ... канд. філол. наук за спец. 10.01.01 / О.Хмель; Харків. нац. ун-т ім. В.Каразіна. – Харків, 2007. – 21 с.
343. Хмель О. Проблема свободи вибору в новелах Б. Антоненка-Давидовича «Чистка», «Іван Євграфович більше не належить собі» та «Де подівся Леваневський» / О. Хмель // Вісник Харківського національного

університету ім. В.Н. Каразіна. – 2005. – № 707. Сер.: Філологія. – Вип. 46. – С. 150 – 153.

344. Хомова О. Художні пошуки в українській постмодерній драмі: жанри, конфлікти, характери : Автореф. дис... канд. філол наук: 10.01.01. / О.Хомова ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К., 2012. – 17 с.

345. Цимбал Я. Історія ВАПЛіте у 3D / Я.Цимбал // Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К.: Laurus, 2012. – Т. 7. – С. 128 – 145.

346. Цимбал Я. Подорож у літературі українського авангарду [Електронний ресурс]. / Я.Цимбал. – Режим доступу: [http://www.academia.edu/8273411/Travelogues\\_in\\_Ukrainian\\_avant-garde\\_literature](http://www.academia.edu/8273411/Travelogues_in_Ukrainian_avant-garde_literature) (відвідано 10.08.2015).

347. Цимбал Я. Продажна жінка в урбаністичному світі української літератури (перша третина ХХ сторіччя) // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – К. : Інститут літератури ім.Т.Г. Шевченка НАН України, 2009. – Вип. 15. – С. 17 – 22.

348. Цюп□як І. Українська новела 20 – 80-х років ХХ століття в контексті сучасних інтерпретацій : монографія / І.Цюп□як ; ДВНЗ Нац. гірничий ун-т. – Дніпропетровськ : Нац. гірничий ун-т, 2013. – 198 с.

349. Череватенко Л. «Гроза пройшла. І ясність небувала лишилася в повітрі...» / Л. Череватенко. // Дніпро. – 1991. – №9. – С.109 – 124.

350. Череватенко Л. Все, чим душа боліла / Л. Череватенко // Плужник Є. Поезії / Є. Плужник ; упор., вступ. стаття і прим. Л. Череватенка. – К.: Радянський письменник, 1988. – С. 5 – 100.

351. Череватенко Л. Підмогильний – убитий в Сандармосі попередник нобелівських лауреатів Камю і Сартра. Інтерв□ю для Радіо «Свобода» [Електронний ресурс] / Л.Череватенко. – Режим доступу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/24759313.html> (відвідано 10.08.2015).



352. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи. – 2-е видання. – Авсбург-Монреаль : [б.в.], 1978. – 16 с.
353. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі / Д. Чижевський // Слово і час. – 1998. – № 2. – С. 8 – 13 ; № 4/5. – С. 36 – 42 ; № 6. – С. 29 – 35.
354. Шевельов Ю. Троє прощань і про те, що таке історія літератури / Ю.Шевельов // Слово. Збірник об'єднання українських письменників в екзилі. – Нью-Йорк, 1968. – С. 348 – 356.
355. Шевчук В. Екзистенціальна проза В. Підмогильного // Досвід кохання і критика чистого розуму. В. Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / упор. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 353 – 366.
356. Шерех Ю. Білок та його забурення // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : У 3 т. / Юрій Шерех. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 434 – 442.
357. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / М.Шкандрій ; пер. з англ. М. Климчук; наук. ред. Я. Цимбал. – Київ: Ніка-центр, 2006. – 384с.
358. [Шкурупій, Г.]. [Б. Антоненко-Давидович. «На шляху до легкої слави» (Життя й революція, 1928, № 2)] / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1928. – № 3. – С. 217 – 218.
359. Шкурупій, Г. Вереск всеукраїнського ліліпута: [стаття] / Г.Шкурупій // Нова генерація. –1928. – № 7. – С. 40 – 42;
360. Шляхи розвитку сучасної літератури. Диспут 24 травня 1925 року. – К.[б.в.], 1925. – 82с.
361. Шмид В. Нарратологія / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
362. Штейнбук Ф. Тілесно-міметичний метод аналізу текстових стратегій модерністського дискурсу (на прикладі творчості Г. Косинки) / Ф. Штейнбук // Слово і час : Науково-теоретичний журнал. – 2011. – № 3. – С. 79 – 87.
363. Шумило Н. До проблеми «ліризації» української прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Н.Шумило // Проблеми історії та теорії реалізму

української літератури XIX – початку XX ст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 250 – 265.

364. Шумило Н. Українська проза кінця XIX початку XX ст. Проблема національної іманентності : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01. / Н. Шумило; Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка. – К., 2004. – 30 с.

365. Щупак С. Українська марксистська критика / С.Щупак // Життя і Революція. – 1928. – №6, – С.101 – 115.

366. Юрчук О. Новела у світлі історичної поетики: проблеми типології жанру : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.06 / О. Юрчук ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1999. – 16 с.

367. Якобсон Р. Доминанта / Р. Якобсон // Хрестоматія по теоретическому літературоведенню / Сост. И. Чернов. – Тарту, 1976. – Т. 1. – С. 56 – 63.

368. Якобсон Р. О реализме // Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М. : Прогресс , 1987. – С. 387 – 393.

369. Якубовський Ф. До кризи в українській художній прозі / Ф.Якубовський // Життя й революція. – 1926. – № 1. – С. 40 – 48.

370. Якубовський Ф. На зломі українського імпресіонізму / Ф. Якубовський // Життя й революція. – 1927. – № 3. – С. 312 – 320.

371. Якубовський Ф. Українська художня проза в Києві / Ф. Якубовський // Глобус. – 1997. – Лютий № 4. – С. 55 – 58.

372. Яновський Ю. Твори: В 5 т. / Ю. Яновський ; упор. М. Острик; передм. О. Гончара. – К. : Дніпро, 1982. – Т. 1. – 533 с.

373. Ярошевська Л. Проблема урбанізації та еволюція головного героя роману В. Підмогильного «Місто» / Л. Ярошевська // Південний архів : зб. наук. пр. Філол. науки. – Херсон, 2000. – Вип. 7. – С. 86 – 89.

374. Ярошенко В. Гробовище / В. Ярошенко. –К.: ДВУ, 1928. – 136 с.

375. Baker G. Realism's empire : empiricism and enchantment in the nineteenth-century novel / G.Baker. – Columbus : The Ohio State University, 2009. – 288 p.

376. Bhabha K. H. Of mimicry and man : The ambivalence of colonial discourse / K. Bhabha // *The Location of Culture* / K. Bhabha. – London-New York : Routledge, 1994. – P. 85 – 92.

377. Booth W. *The Rhetoric of Fiction* / W. Booth. – Chicago & London : The University of Chicago Press, 1983. – 552 p.

378. Cawelti J. G. *Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture* / J.G. Cawelti. – Chicago: University of Chicago Press., 1976. – 344 p.

379. Debray-Genette R. Some Functions of Figures in Novelistic Description / R. Debray-Genette // *Poetics today*, 5. – № 4. – 1984. – P. 677 – 688.

380. Eagleton T. *Marxism and Literary Criticism* / T. Eagleton. –London: Methuen & Co, 1976. – 84 p.

381. Foster J.B. *Heirs to Dionysus: A Nietzschean Current in Literary Modernism* / J.B. Foster. – Princeton: Princeton University Press, 1981. – C. 39 – 144.

382. Hyam R. *Britain's Imperial Century 1815 – 1914: A Study of Empire and Expansion* / R. Hyam. – London: Batsford, 1976. – 135 p.

383. Macherey P. *A theory of literary Production* / P. Macherey. –Trans. Geoffrey Wall. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1979 – 326 p.

384. Tarnawsky M. European Influence in Ukrainian Modernist Prose /M.Tarnawsky // *Canadian Slavonic Papers*. –No. 1 – 2 (March-June, 1992). – P.131 – 142.

385. Tarnawsky M. Feminism, Modernism, and Ukrainian Women / M. Tarnawsky // *Journal of Ukrainian Studies* 19. – 1994. –№2. – P. 31 – 41.

386. Tarnavsky M. Valerian Pidmogylny [Електронний ресурс] / М. Tarnavsky. – Режим доступу:

<http://www.utoronto.ca/elul/Pidmohylnyi/Pidmohylnyi-Eng.html> (відвідано 10.08.2015).

387. York R. A. *The Extension of Life: Fiction and History in the American Novel* / R.A. York. – Madison, NJ, 2003. – 178 p.