

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

На правах рукопису

ОЛЕКСАНДРОВА ГАЛИНА МЕВЛЮТІВНА

УДК 821.161.2 – 32(092) ”18 /19” Пах. Л. (043.3)

**ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ МАЛОЇ ПРОЗИ
Л. ПАХАРЕВСЬКОГО**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата
філологічних наук

Науковий керівник:
Гуляк Анатолій Борисович,
доктор філологічних наук,
професор

Київ – 2012

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. Тематична й жанрова семантика малої прози Л. Пахаревського	9
1.1. Тематично-образна спрямованість прози Л. Пахаревського.....	9
1.2. Жанрова специфіка малої прози Л. Пахаревського.....	46
РОЗДІЛ II. Сецесія як форма вияву авторської свідомості у малій прозі Л. Пахаревського	77
2.1. Традиції та новаторство малих епічних форм письменника.....	77
2.2. Стильовий синкретизм малої прози Л. Пахаревського.....	94
ВИСНОВКИ	147
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	154

ВСТУП

Актуальність дослідження. Межа XIX – XX століть в українській літературі належить до найбільш складних і суперечливих періодів, як з точки зору розвитку літературного процесу, так і в плані його теоретичного осмислення. З одного боку, епоха *fin de siècle* являє надзвичайно високий рівень розвитку українського письменства та його інтегрованість у світовий літературний контекст, з іншого – дає ширше й повніше уявлення про самотність художньої творчості вітчизняних письменників як культурного феномена. Розгортаючись у силовому полі двох протилежних тенденцій – до розбудови нової – модерністської – естетичної системи і до збереження освячених національною традицією принципів художнього мислення, літературний процес зазначеного періоду продемонстрував складну й унікальну взаємодію новітніх мистецьких віянь і ментальних філософських та світоглядних констант. Українська література не просто освоює нові естетичні горизонти – вона виявляє і свою здатність до переосмислення й критичного засвоєння провідних принципів європейського модернізму.

Про суперечливість і неоднозначність процесу утвердження модернізму на теренах України свідчить те, що науковий інтерес до окресленого періоду не вщухає протягом десятиліть (праці С. Павличко, Т. Гундорової, Н. Шумило, М. Наєнка, Г. Штоня, А. Гуляка та ін.). Взаємодія європоцентристських тенденцій і національної літературної традиції; окреслення поняття “народництво” у його співвідношенні з модернізмом та позитивістськими підходами до художнього відображення дійсності; оновлення жанрової системи і, відповідно, критерії розмежування та ідентифікації жанрів на основі літературної практики; приналежність конкретних авторів до певного художнього напрямку і синкретизм їх творчого мислення – ось лише деякі з надзвичайно широкого кола проблем, які досі активно дискутуються в літературознавчій науці.

При цьому основні віхи на шляху розвитку українського письменства, як правило, пов'язують з іменами таких визначних майстрів слова, як Іван Франко, Леся Українка, Василь Стефаник, лишаючи поза увагою менш «помітних», але не менш самобутніх авторів. Однак, без об'єктивного наукового висвітлення їх творчого доробку неможливе й повноцінне системне вивчення літературного процесу в цілому, оскільки, як зазначає А. Гуляк, «залишалися неосвоєними цілі материки національної культури, історії; через ідеологічне свавілля літературний процес подавався прямолінійно, схематично, а отже, й викривлено...» [56, с. 3]. Варто згадати міркування М. Драй-Хмари про значення для повноцінного літературного процесу так званих другорядних письменників. Вивчення їх творчості важливе з огляду на те, що саме ці представники національного письменства «далеко краще одбивають життя своєї доби, ніж так звані корифеї. Бо вони, як ліхтарі, освітлюють його навколо, а ті прожекторами впинаються в майбутнє» [76, с. 295].

До таких постатей, викреслених на тривалий час з літературного процесу, належить Леонід Пахаревський (1883 – 1943), прозаїк і драматург, чия порівняно невелика за обсягом спадщина репрезентує активні творчі шукання у царині художньої форми, розширення тематики та збагачення жанрової системи, що стали прикметними особливостями української літератури межі XIX – XX століть. Творчість Л. Пахаревського, як продукт складного перехідного періоду в розвитку національної культури, не можна однозначно віднести до певного літературного напрямку. Своєрідне поєднання народницьких ідей і новітніх мистецьких віянь характерне для творчої спадщини цілого ряду митців, зокрема Сильвестра Яричевського, чий доробок дослідниця В. В. Челбарах схарактеризувала «як синкретичний, такий, що закумуляує різні засоби поезики – романтичні, реалістичні, модерністські» [279, с. 10]. Вихований на засадах народництва, Л. Пахаревський також виявився надзвичайно чутливим до провідних тенденцій, що диктувалися новим художнім мисленням. Однією з важливих особливостей творчості письменника, передусім малої прози, яка виступає предметом спеціального

зацікавлення в даній роботі, є стильовий синкретизм, що відбиває складну взаємодію народницького, позитивістсько-реалістичного дискурсу і новітніх естетичних віянь, еkleктику художнього мислення, позначену взаємопроникненням і накладанням певних концептів, властивих для символізму, неоромантизму, імпресіонізму та експресіонізму.

Мала проза Л. Пахаревського заслуговує на дослідницьку увагу й тому, що дає матеріал для певного розширення загальнотеоретичних уявлень про малі епічні форми (оповідання, новелу, акварель тощо), які саме на зламі століть зазнали значних модифікацій, збагачення композиційної та наративної структури.

Отже, актуальність дослідження малої прози Л. Пахаревського полягає в необхідності цілісного вивчення творчості незаслужено забутого автора з метою подальшого глибшого осмислення явища сецесії в українській літературі, яскравим прикладом якого є оповідання та новели письменника.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційна праця виконана як складова частина комплексної теми кафедри новітньої української літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка (номер державної реєстрації 06 БФ 044-01).

Мета роботи: здійснити комплексне дослідження малої прози Л. Пахаревського в контексті ідейно-естетичних шукань української літератури межі XIX – XX століть з погляду тематичного кола та провідних мотивів, жанрового складу, поетикальних та стильових особливостей, різноспрямованих засад модерністської творчості, відбитих у художній структурі текстів письменника.

Реалізація мети передбачає розв'язання низки **завдань:**

- визначити коло тем та провідних мотивів, розроблених у творчості Л. Пахаревського, конкретизувати їхню художню актуальність у контексті філософських та онтологічних проблем, порушуваних українським письменством зламу століть;

- окреслити жанровизначальні чинники та схарактеризувати жанровий склад малої прози автора;
- дослідити характер переосмислення народницької традиції, взаємодії позитивістсько-реалістичних і модерністських тенденцій в оповіданнях та новелах Л. Пахаревського;
- розкрити специфіку оприявнення імпресіоністичних, декадентсько-символістських, неоромантичних, експресіоністичних концептів у художній системі малої прози письменника;
- схарактеризувати оповідання та новелістику Л. Пахаревського як вияв сецесії в українській літературі.

Об'єктом дослідження стали твори малих жанрових форм (оповідання, новели, вірші в прозі), вміщені у прижиттєвих збірках Л. Пахаревського («Буденні оповідання», 1910; «Пожовкле листя», 1911; «Оповідання. Книжка 3», 1913; «Оповідання. Книжка друга», 1918).

Предмет дослідження – мала проза Л. Пахаревського як вияв літературної сецесії – перехідного етапу в розвитку культури – з погляду жанрового та тематичного складу, полістилістики та різновекторності художнього мислення в контексті українського літературного процесу межі ХІХ – ХХ століть.

Методи дослідження. У дисертації застосовано системно-функціональний підхід до вивчення літературних явищ, використано біографічний, проблемно-тематичний, описовий, порівняльно-історичний методи дослідження. Такий комплексний підхід забезпечує проведення всебічного аналізу обраної теми.

Теоретико-методологічна база дисертації: праці Т. Гундорової, А. Гуляка, С. Павличко, Н. Шумило, Ю. Коваліва, М. Наєнка, Я. Поліщука, В. Агеєвої, Ю. Кузнецова; дослідження з жанрології та загальнотеоретичних проблем літератури (М. Бахтін, В. Виноградов, В. Жирмунський, Ф. Білецький, І. Денисюк); критичні та програмні виступи письменників зламу століть (І. Франко, Леся Українка, А. Бєлий).

Наукова новизна одержаних результатів. Дисертація є першою в українському літературознавстві спробою системного вивчення малої прози Л. Пахаревського. Прозова спадщина письменника, що досі оцінювалася тільки принагідно й побіжно, розглянута в широкому літературному контексті, як один з яскравих проявів сецесійності. Вперше науково висвітлюється ряд присутніх аспектів творчості Л. Пахаревського: взаємодія позитивістсько-реалістичного та синкретичного модерністського дискурсів; жанрова специфіка; стильова палітра; ідейно-тематична система; принципи моделювання художнього світу на засадах переосмислення народницького світогляду та новітньої філософії. До літературознавчого обігу вводиться значний масив творів, які досі не ставали об'єктом ґрунтовного текстуального вивчення.

Результати даного дослідження відкривають нові можливості для подальших історико-літературних студій, ширших теоретичних узагальнень (проблеми інтертекстуальних зв'язків; питання жанрології та поезики; вивчення природи сецесійних явищ у літературі тощо).

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані у процесі викладання курсів з історії та теорії літератури, підготовці підручників та посібників з названих дисциплін. Матеріали дисертаційного дослідження можуть стати основою для подальших студій над творчою спадщиною Л. Пахаревського, а також інших представників української літератури межі ХІХ – ХХ століть.

Апробація результатів дисертації здійснювалась у формі доповідей та повідомлень на Всеукраїнських наукових конференціях («Сецесія в новітній українській літературі: жанрово – стильові пошуки» (Сімферополь, 2009)), «Українська література: духовність і ментальність» (Кривий Ріг, 2009) та Міжнародних наукових конференціях («Мова, культура і соціум у гуманітарній парадигмі» (Кам'янець-Подільський, 2009), «Актуальні проблеми філології: мовознавство, літературознавство, методика викладання філологічних дисциплін» (Маріуполь, 2010)).

Роботу в повному обсязі обговорено і рекомендовано до захисту на розширеному засіданні кафедри новітньої української літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 13 від 24 червня 2011 року).

Публікації. За темою дисертаційної праці у фахових наукових виданнях опубліковано п'ять статей, що відображають основні наукові результати проведеного дослідження.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, двох основних розділів, висновків і списку використаної літератури (291 позиція).

Загальний обсяг роботи – 177 сторінок, із яких 153 – основного тексту.

РОЗДІЛ І

ТЕМАТИЧНА Й ЖАНРОВА СЕМАНТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ

Л. ПАХАРЕВСЬКОГО

1.1. Тематично-образна спрямованість прози Л. Пахаревського

Межа XIX – XX століть в українській літературі стала, за висловом Тамари Гундорової, початком «власне естетичного періоду» [59, с. 11] і створила широке дискусійне поле, де зіткнулися реалізм як розвинута попередньою епохою форма художнього осягнення дійсності і модерністські тенденції. Дискусійність і складність тогочасного літературного процесу зумовлена цілим комплексом соціально-історичних, світоглядних, ідеологічних зрушень. В суспільно-політичному житті – криза старих колоніальних структур, зміна економічних формацій (як відомо, в традиційно аграрній Україні становлення нових, капіталістичних відносин здійснювалося особливо болісно).

В царині філософії умонастрої цієї епохи чи не найповніше втілилися в ідеї смерті Бога, постульованій Ф. Ніцше: людина опинилася віч-на-віч зі своєю природою, часто ворожою і незбагненою для неї самої. Цим значною мірою пояснювалася і криза реалізму. М. Наєнко у своїй праці «Художня література України» аналізує причини втрати письменниками довіри до так званої «об'єктивної картини світу», на творення якої претендував реалізм. Саме реалізм як художній метод, що підійшов «найближче до “немодерної” реальності» [150, с. 147], відкрив такі похмурі глибини людської психіки, які не піддавалися раціоналістичному поясненню. Отже, позитивістський погляд на реальність, покладений в основу реалістичного типу творчості, перестає сприйматися як універсальний. Натомість виникає потреба нових художніх методів, які б дозволили передати найтонші душевні порухи людини, причому не тільки як окремого мікрокосму, наділеного певними психофізіологічними особливостями, а і як істоти соціальної, поєднаної безліччю зв'язків із зовнішнім світом, іншими людьми та людськими спільнотами. Друге завдання

видавалося особливо важливим з огляду на історичні умови, в яких відбувалося становлення українського модернізму: піднесення національно-визвольного руху в Російській імперії, кульмінацією якого стали революційні події 1905 – 1907 років, суттєво змінили суспільну свідомість, викликали значний резонанс у творчості митців не тільки Наддніпрянської України, а й Буковини та Галичини, підвладних Австро-Угорській імперії.

Принципово нову розробку здобуває традиційна для літератури ХІХ століття тема людини й середовища. У новому трактуванні середовище підноситься до поняття «народ», що, у свою чергу, не ототожнюється з селянством, збудити і просвітити яке покликана інтелігенція, а постає у всій своїй складності і неоднорівності, розшарованості, охоплює всі соціальні верстви і непрості взаємини між ними. Відтак збагачується і тематика. Прихід у літературу нових соціальних типів багато в чому зумовлює увиразнення таких рис, як філософічність, психологічність, орієнтованість на інтелігентного, освіченого читача.

Новий тип читача наголошується дослідниками, зокрема Н. Шумило, як потужний фактор розвитку літературного процесу. Саме новий характер реципієнта значною мірою стимулював художні пошуки митців зазначеного періоду. На зміну традиційному оповідачу просвітницької літератури ХІХ століття (Г. Квітка-Основ'яненко, Марко Вовчок) та «всезнаючому» авторові, який нібито забезпечував максимальний рівень об'єктивності реалістичної розповіді, приходять ліричний герой, наділений надзвичайно чутливою артистичною вдачею, високорозвиненим інтелектом, що досить часто зумовлює майже повне його злиття з автором. Йдеться про зміщення центру уваги письменників із зовнішнього світу у світ внутрішній, забарвлення об'єктивної реальності суб'єктивним сприйняттям. Варто згадати відому метафору І. Франка, якою він розкрив сутність нового – модерністського – мислення: «Коли старші письменники виходять від мальовання зверхнього світа – природи, економічних та громадських обставин і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші

йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе окружне. Властиво, те окружне само собою їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлексії тої душі, яку вони беруться малювати. Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них» [270, с. 108].

І. Денисюк у своїй книзі “Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття” зауважує, що в період формування українського модернізму здійснювалися спроби пояснити кардинальні зміни в системі літературних жанрів і самому характері обсервації дійсності виключно розширенням тематики. Однак І. Франко відзначав помилковість такого підходу – для видатного письменника очевидними були потужні вияви в національній літературі нереалістичних тенденцій, їх взаємодія і утвердження в якості новоутворених модерністських течій. Саме І. Франко визначив психологізм як провідну в цілому комплексі ознак, що характеризували молодий український модернізм. Художні студії внутрішнього життя людини, які постають первинними по відношенню до зовнішнього світу, дозволили йому окреслити коло першорядних українських модерністів, що склали нову, за визначенням І. Франка, психологічну школу української літератури. До цієї когорти класик зараховував Лесю Українку, М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянську, Марка Черемшину. Прикметно, що модерністські віяння помітні і в творчості самого І. Франка – в його доробку кінця століття виразно прочитується потяг до ірреального, активно освоюються прийоми візії, сну, елементи «потoku свідомості», що засвідчили одну з найхарактерніших рис модерністської естетики – проникнення у підсвідомість людини.

Бурхливий розвиток літератури в контексті політичної ситуації, що характеризувалася піднесенням національно-визвольного духу, передчуттям глобальних суспільних зрушень, можна трактувати і як прагнення української літератури повернути собі «європейськість», тобто органічний зв'язок з великими світовими літературами, що був ослаблений або й перерваний

внаслідок цензурних утисків, культурної ізоляваності України як складової двох імперських держав. Формування українського модернізму розгортається в силовому полі двох протилежних тенденцій – західноєвропейських культурних віянь, які, прямо чи опосередковано, приходять на українські терени, з одного боку, й іманентних ментальних рис, активізованих новою хвилею національно-культурного піднесення, – з іншого.

З огляду на це неправомірним є трактування модернізму як цілковитого заперечення народницького дискурсу у вітчизняному письменстві. Сам термін «народництво» потребує суттєвого уточнення. Це поняття, широко вживане в сучасному літературознавстві й асоційоване звичайно з етнографізмом, «побутовізмом», а отже, ретроградністю, що нібито протистояла інтелектуальним віянням доби, було покритиковане рядом дослідників, зокрема І. Денисюком, В. Моренцем, Н. Шумило, Ю. Тарнавським. «Немає жодних підстав кваліфікувати українську літературу як народницьку (цей термін надуманий і ненауковий, соціологічний, а не літературознавчий), бо вже з 70-х рр. XIX ст., від початку діяльності Франка, наша література... безмежно поширює свої виднокола» [68, с. 263], – пише І. Денисюк. В. Моренець наголошує на небезпеці ототожнення народництва з позитивізмом яким він поставав у критичних виступах західноєвропейських модерністів. Позитивістські методи осягнення дійсності, в літературі репрезентовані реалізмом і натуралізмом, у великих європейських літературах справді вичерпали себе, але народництво жодним чином не зводилося до них, становлячи «складний комплекс визначальних етнокультурних особливостей», певний тип світогляду, який «тільки-но почав формуватися і тільки під середину століття стараннями багатьох найталановитіших і найпристрасніших представників української культури почав кристалізуватися в національну ідею» [147, с. 51]. Н. Шумило слушно пропонує оперувати двома поняттями – «література для народу» і «література про народ» – поряд з такими, як «традиціоналізм», «модерність», «модернізм». Вводячи ці дефініції, дослідниця враховує трактування народництва іншими літературознавцями і, зокрема,

звертається до рецензії Ю. Тарнавського на друге видання книги С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі». Ю. Тарнавський вказує на те, що авторка книги ототожнює поняття народництва з народною темою. Тут здобуло відображення розуміння модерної літератури як такої, що концентрувалася на темах міста, інтелігенції з притаманною їй складністю і множинністю світосприйняття, або ж зверталася до екзотичних тем і мотивів. Ю. Тарнавський пропонує замінити поняття «народництво» терміном «суспільництво» «для вдалішого означення напрямку, який заперечувався українським модернізмом» [284, с. 118]. Н. Шумило пропонує таке співвідношення понять: літературу для народу можна співвідносити з поняттям «суспільництво», однак саме народництво як особливу систему світогляду слід вважати ширшим за нього, тоді як література про народ співвідноситься «залежно від стильового напрямку, – або з традиціоналізмом, або з модерністю, зокрема й модернізмом» [285, с. 188]. Окреслюючи шлях еволюції багатьох українських письменників, зокрема Г. Хоткевича, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, дослідниця зауважує, що їх ранні твори були написані в ключі просвітницького реалізму, а зрілі увійшли в літературу як високохудожні зразки модернізму, продемонструвавши не тільки засвоєння найновіших здобутків світового письменства, а й актуалізацію архетипів національної свідомості, при цьому тема села залишалася однією з провідних у творчості письменників. Отже, правомірно говорити про кризу не народництва як системи ціннісних домінант, а про кризу просвітницького реалізму, що не міг задовольнити естетичні вимоги «нового читача» і був неспроможний відбити всю складність психологічних, міжособистісних та суспільних взаємин, до яких зверталася література.

Явище українського модернізму належить до найбільш складних і дискусійних в історії вітчизняної літератури. Даючи оцінку дослідженням, що ставили за мету науково осмислити його, Н. Шумило особливо виділяє дві монографії – «Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму Постмодерна інтерпретація» Т. Гундорової та «Дискурс модернізму в

українській літературі» С. Павличко. Н. Шумило суттєво коригує концепцію С. Павличко, згідно з якою на українському ґрунті модернізм не набув системних рис: «...модернізм в українській літературі склався в свою естетичну систему, відмінну від естетичної системи на зразок західноєвропейської. І значною мірою через неприйняття світоглядного підґрунтя – занепадницьких настроїв, зумовлених кризовим станом культури Заходу» [285, с. 354]. Специфічна трансформація засад західноєвропейського модернізму на українських теренах зумовлена як ментальними особливостями, так і загальними настроями, що панували в суспільстві, оскільки «для слов'янських літератур 1890 – 1900-ті роки були періодом не занепаду, а, навпаки, піднесення» [285, с. 25]. Однак присутня трансформація засад західноєвропейського модернізму зумовлена не тільки конкретно-історичними особливостями доби, а й глобальною специфікою українського менталітету. Становлення українського модернізму позначене зіткненням і своєрідним діалогом двох філософських систем – «філософії серця» Г. Сковороди і «філософії життя» Ф. Ніцше. Українське письменство з притаманним йому традиційним кордоцентризмом опинилося перед вирішенням одного з кардинальних питань естетичної думки ХХ століття – про пріоритетність краси чи моралі. Як відомо, західноєвропейський модернізм розташовував красу «по той бік добра і зла» на шкалі загальнолюдських цінностей, український натомість проголосив єдність етичного й естетичного – ця настанова, основоположна для нового українського мистецтва, не була витвором суто модерної доби – вона зумовлена всім попереднім розвитком української літератури і виразно прочитується у творчості найяскравіших її представників.

Справді, багато в чому вибіркоче, глибоко критичне сприйняття ідей ніцшеанства; віталістична енергія, чужа занепадницьким настроям, які склали основу західноєвропейського модерністського світогляду; глибока віра у творчу енергію й суспільну значущість вольової особистості – все це свідчить про те, що в Україні склалася власна, національна за своєю суттю й разом з тим орієнтована на кращі європейські зразки система модернізму.

М. Наєнко трактує модернізм як мистецьку відповідь на глобальну потребу життєвого сенсу в умовах тотальної зневіри, що створилися на межі XIX – XX століть в усій європейській культурі. «В останній третині XIX ст. це відчули інтелектуали всіх розумових сфер: політики пропонували нові теорії перебудови суспільства й державності; природничники шукали в навколишній дійсності нових життєвих ресурсів, філософи прагнули збагатити людську мудрість ірреальними таємницями підсвідомості, а люди мистецтва рушили назустріч... *модерній реальності*» [150, с. 448]. Визначення «модерна реальність» науковець співвідносить з відмовою від предметного, характерного для реалізму, відображення дійсності й пошуком «інших, переважно умовних художніх форм» [150, с. 448], намаганням «відвести погляд від *манливої реальності* і наблизитись до таємничого, поетичного *відлуння її*» [150, с. 449].

Глибокий психологізм, як провідна якість нового художнього мислення, суттєво видозмінює жанри, що побутують у літературі, «стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову» [68, с. 148]. Такий процес цілком закономірний, адже жанр не можна назвати внутрішньо непорушним утворенням. На певному етапі розвитку національного мистецтва він характеризується відносною сталістю, однак здатен видозмінюватися і набувати нових якостей. Відповідно, кожна культурно-мистецька доба утверджує власні жанрові домінанти, що відбивають панівні філософські, світоглядні, художні засади.

На зламі XIX – XX століть особливо активного розвитку в українській літературі набуває новелістичний жанр. Наголошуючи на багатстві новелістичної традиції українського письменства, І. Денисюк зазначає, що, внаслідок несприятливих політичних умов, вітчизняна література розвивалася нерівномірно, так, особливо важко еволюціонувала романістика, однак величезний творчий потенціал українських письменників найповніше виявився в малій прозі, передусім в жанрі новели. За спостереженнями дослідника, в 70 – 80-ті роки XIX століття розвиток новелістики дещо пригасає, але на межі століть сягає справжніх висот [74, с. 7]. У цей період новела постає як

універсальний жанр, що найповніше відбив панівні настрої доби. Чи не першим відзначив це І. Франко: «Новела, се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має часу, ані спокою душевного, щоб читати багатотомні повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [270, с. 524].

Жанри малої прози в цей період засвідчують величезну кількість модифікацій, окремі з яких були відомі українській літературі й раніше, однак викристалізувалися й активно розвинулися саме в цей період. Таке розмаїття зумовлене дією численних факторів: «мобільністю» новелістичної форми, на відміну, скажімо, від романної (новелістика, як пише І. Денисюк, «виявилась більш пристосованою до несистематичної здебільшого журналістики й спорадичності альманахових видань» [68, с. 261]); напруженістю історичної ситуації, що не надавала достатньо простору для епічної розлогості, а культивувала натомість сконденсованість художнього вислову; необхідністю творчого засвоєння здобутків великих європейських літератур.

Художня практика письменників-новелістів межі XIX – XX століть дає дослідникам підстави говорити про цілу низку різноманітних, а часом і різновекторних, тенденцій розвитку малої прози. «Багатоманітність новелістичних структур підпорядкована двом взаємопов'язаним і, здавалось би, амбівалентним тенденціям: концентрації і розкнутості в природі жанрової структури.

...З одного боку, завершується процес створення лаконічної, гостроконфліктної новели акції, так би мовити, її канонізація, витворення її бездоганних класичних пропорцій. ...Така новела будується за схемою: герой – його антагоніст – конфлікт між ними, несподіваний поворот, або, як дехто називає його, “табльо катастрофи”» [68, с. 149]. Власне, й сам характер цього поворотного моменту в модерністській новелі, порівняно з реалістичною, змінюється. На функціональних відмінностях модерністського й реалістичного

«вендепункту» акцентує увагу І. Денисюк: оскільки письменник-реаліст вибудовував новелу як певну логічну структуру, що відображує зовнішній світ у максимально об'єктивних формах, то переломний момент у таких творах був своєрідною фікцією – його несподіваність ілюзорна, оскільки він, за законом накопичення, підготований усією сумою попередніх подій; у модерністській новелі (О. Плющ, М. Яцків) «вендепункт» руйнує логічні схеми життя, демонструючи героям, а через них – і читачеві – абсурдність і непізнаваність реальності.

Модерністська новелістика тяжіє до редукування окремих елементів з метою емоційно навантажити максимально сконденсовану художню структуру. Переносячи значну частину змісту в підтекст, письменник фактично запрошує читача до співпраці, вимагаючи від нього більшого інтелектуального напруження. Новела, позначена максимальною економністю художніх засобів, за стрункністю своєї композиції наближається до сонета. І. Денисюк зазначає, що в новелі, як і в сонеті, простежується така послідовність логічних компонентів: теза – антитеза – синтез.

З іншого боку, новелістичні структури наближаються до «потoku свідомості». У таких творах автори уникають зовнішньої подієвості; натомість художня динаміка тексту зумовлена порухами душі ліричного героя – як правило, освіченої інтелігентної особистості, схильної до рефлексування, психологічного роздвоєння, а досить часто – і до повного злиття з постаттю автора. Загальна нервова атмосфера доби, в поєднанні з особливою увагою до внутрішнього світу людини, зумовлює бурхливий розвиток численних фрагментарних форм, що фіксують розрізнені життєві враження, тяжіючи до відкритості художньої структури. «Одною з прикмет літератури ХХ ст. є нахил до рефлексивності, лірична медитація нерідко формує жанри фрагментарної безсюжетної прози» [68, с. 215] – пише І. Денисюк. Найбільш поширеним різновидом фрагментарної прози є поезія в прозі. Маючи давню традицію – від біблійних псалмів та видінь до Ш. Бодлера й І. Тургенєва, вона активізується саме в цей помежівний період, коли віршування з його усталеними формами

знає деструкції, а проза, суб'єктивізуючись і відходячи від позитивістських методів досягнення дійсності, тяжіє до зближення з поезією. Поезія в прозі стала органічною формою образного мислення для В. Стефаніка («Мое слово», «Дорога»), Марка Черемшини («Туга», «Колядникам науки»), О. Кобилянської («Рожі», «Акорди», «Весняний акорд») та інших митців епохи модернізму.

Орієнтуючись на верлібр, який забезпечував більшу свободу поетичного вислову на противагу канонічним віршовим формам, поезія в прозі багато в чому підпорядковувалася тим самим закономірностям, що й вільний вірш: у ній «подвійне» навантаження припадало на образний ряд, посилювалася роль синтаксичних фігур та засобів створення відповідної настроєвості. У малій прозі цього гатунку особливо потужно виявився символічно-алегоричний струмінь, генетично пов'язаний з жанром видінь (цикл «Морські малюнки» Дніпрові Чайки; «Дівчина-мрія» Л. Пахаревського).

Відповідно змінюється і характер наративу. Загальний процес суб'єктивізації літератури зумовив співіснування в одному художньому тексті різнорідних наративних пластів (як, наприклад, у сцені зустрічі з селянином у новелі М. Коцюбинського «Intermezzo»), або ж появу полілогічних структур, що створюють образ колективного персонажа – людського загалу. Таке збагачення наративних структур забезпечує особливу стереоскопічність модельованої художньої дійсності, коли остання будується на спонтанному зміщенні точок зору, вимірів автора та героя. Наприклад, В. Стефанік у своїй новелі «Сама-саміська» демонструє рух сюжету від змалювання об'єктивної ситуації (селянська хата, самотня хвора жінка) до відтворення внутрішнього стану героїні, перед якою у передсмертних візіях постають злі духи.

Однією з найприкметніших рис культурного процесу межі століть є тяжіння до синтезу різних видів мистецтва. Література як мистецтво, що, за І. Франком, апелює до різних чуттєвих «зміслів», активно послуговується прийомами й засобами впливу, характерними для музики й малярства. Варто згадати «Improptu phantasie» та «Valse mélancolique» Ольги Кобилянської,

«Голосні струни» Лесі Українки. З царини малярства запозичені численні авторські визначення: «акварель», «етюд», «образок».

Сутність усіх зазначених тенденцій визначала специфіку малої прози кінця XIX – початку XX століття, однак вони, природно, виявлялися не в усіх авторів і далеко не однаковою мірою. Як уже зазначалося, художній досвід європейських літератур засвоювався на українських теренах непросто, вироблення нових літературних форм потребувало значного творчого переосмислення філософських засад модернізму на іманентній національній основі. Досі активно дискутується приналежність ряду авторів до того чи іншого модерністського напрямку. У багатьох випадках дає про себе знати стильовий синкретизм, у якому нове художнє мислення ще не виробило чіткої домінанти, але заявляє про себе комплексом рис, не властивих попередній добі.

Мала проза Л. Пахаревського засвідчує перехід від народницького дискурсу до літературного модерну. Слово «перехід» вжито тут не випадково, оскільки дух народництва виявляється у творчості цього автора більшою мірою в певних принципах художнього викладу, ніж на ідейному рівні, натомість дедалі більшої питомої ваги набувають мотиви розчарування, абсурдності, екзистенційної самотності, властиві модерному мисленню. Письменник послуговується значним арсеналом нових для українського письменства художніх прийомів та засобів емоційного впливу, хоча його мала проза здебільшого далека від тих викристалізованих новелістичних форм, які створили М. Коцюбинський і В. Стефаник.

Загальнодоступна література подає досить скупі відомості про життєвий і творчий шлях Л. Пахаревського. Народився Леонід Андрійович Пахаревський (літературні псевдоніми Л. Чулий, Л. Свігровський) 16 (4) вересня 1883 року в селі Щербатинці (нині Богуславський район Київської області). Навчався в Київському університеті. 1895 року він разом з майбутньою дружиною, Валерією Альйозівною, вступив до Театральної школи ім. М. Лисенка, паралельно працював у «Просвіті», багато виступав. У «Просвіті» бували Олена Пчілка, Леся Українка, М. Коцюбинський, Б. Грінченко, М. Вороний. Перша

дружина письменника згадувала, що у співавторстві з Б. Грінченком було написано п'єсу «На новий шлях», у якій відчувався вплив Г. Ібсена (стараннями членів драматичного гуртка драма здобула сценічне життя і заслужила високу оцінку М. Коцюбинського). Згодом Л. Пахаревський закінчив Київський університет (точна дата закінчення невідома), виступав як актор, режисер, театральний критик, перекладач (йому належать переклади творів Г. Гауптмана, А. Шніцлера та інших видатних європейських письменників).

1910 (?) року Л. Пахаревський у пошуках посади їде до Мітани, де викладає російську мову та літературу, згодом туди переїздить дружина та син. Тут разом з обдарованими вихованцями письменник організує драматичний гурток. Аматорський театр має багатий репертуар, ставить А. Чехова, О. Островського, І. Тургенєва, Г. Ібсена, Г. Гауптмана. Досвід акторського життя прочитується і в прозовій творчості Л. Пахаревського («Згадка», «Син землі»). З початком Першої світової війни письменник повертається на батьківщину (родині Пахаревських пощастило сісти на останній поїзд, який вирушав до Риги, а потім перебратися на Україну, до родичів). Перший шлюб Л. Пахаревського проіснував близько двадцяти років. За деякими даними, друга дружина письменника з дочкою мешкали в Москві, однак достовірних відомостей про цих людей так і не виявили. У радянський час Л. Пахаревський завідував однією з київських трудових шкіл.

З 1905 року друкувався в журналах «Літературно-науковий вісник», «Світло», газетах «Рада», «Діло», «Громадська думка». Письменникові належать збірки новел «Буденні оповідання» (1910), «Пожовкле листя» (1911), «Оповідання. Книжка третя» (1913), «Оповідання. Книжка друга» (1918); драматичні твори «Нехай живе життя!» (1907) та «Тоді, як липи цвіли» (1914). Помер Л. Пахаревський 1943 (за деякими відомостями – 1941) року.

Творчість Л. Пахаревського увібрала чимало здобутків світового письменства. Без сумніву, більшість із них була засвоєна через посередництво російської літератури, передусім А. Чехова, однак очевидним є і ґрунтовна обізнаність новеліста й драматурга з творчістю провідних майстрів

європейського модернізму. Наприклад, драматичні колізії «Лялькового будинку» Г. Ібсена виразно прочитуються не тільки у згаданій драмі «На новий шлях», написаній у співавторстві з Б. Грінченком, а й в оповіданні «Довгий ряд днів», причому їх перенесення на український ґрунт не є механістичним – тема емансипованої жінки, порушена норвезьким драматургом, здобуває у Л. Пахаревського нове філософське наповнення, оскільки залучається до неонародницького дискурсу з властивим для нього дискутуванням питань про пріоритетність особистого чи громадського, деромантизацією таких знакових образів української культури, як сільський вчитель, людина з народу тощо.

У малій прозі Л. Пахаревського досить повно відбито складний процес становлення українського модернізму як естетичної системи, що проголошує своїми провідними концептами психологізм, потяг до ірраціонального та підсвідомого, не пориваючи остаточно з реалістичною (в плані шляхів естетичного освоєння дійсності) та народницькою (в ідеологічному плані) традицією. Оповідання та новелістика, як і драматургія, письменника, відтак, багато в чому належать до сфери творчого експерименту. Саме тому серед оцінок його доробку сучасниками знаходимо чимало різких. Так, Леся Українка в листі до матері від 3 квітня 1908 року жорстко критикувала драми В. Винниченка «Щаблі життя» та Л. Пахаревського «Нехай живе життя!», які, на її думку, відзначалися «сумбурністю і безпомічністю думки й фантазії, безпорадністю в рішенні навіть елементарних психологічних проблем» [252, с. 236]. Г. Хоткевич у своїх «Літературних вражіннях» назвав твори Л. Пахаревського «символічною печенею на реальному маслі» [276, с. 134].

Радянське літературознавство у застійні роки однозначно трактувало творчість Л. Пахаревського як декадентську, перейняту занепадницькими настроями, а пізніше відзначало передусім демократичне спрямування його письменницького доробку, окреслюючи творчу еволюцію митця як шлях від суто народницьких, просвітянських оповідань до імпресіоністичної стилістики [252, с. 665] (зазначимо, що ця теза потребує суттєвого перегляду).

Ім'я Л. Пахаревського принагідно згадується і в сучасних історико-літературних дослідженнях, зокрема, Н. Шумило у своїй монографії «Під знаком національної самобутності» подає цінну інформацію стосовно принципів художньої організації новел письменника за ретроспективним принципом згадки. Однак у вітчизняному літературознавстві досі бракує комплексного дослідження художньої системи прозових творів Л. Пахаревського як репрезентативного з історичного погляду явища, що дає можливість простежити основні шляхи становлення українського модернізму, принципи взаємодії європоцентристських тенденцій і питоми національного світогляду, подолання і трансформації позитивістсько-реалістичного дискурсу, тематичного збагачення вітчизняного письменства. Своєчасність такого дослідження є очевидною – системне вивчення малої прози Л. Пахаревського дозволить заповнити лакуну в науковому осмисленні важливих естетичних явищ і представити більш повну й цілісну картину розвитку української літератури межі ХІХ – ХХ століть.

Раніше вже йшлося про принципову неможливість пояснення жанрового розмаїття української малої прози межі століть виключно розширенням тематики – бурхливий розвиток новелістики спричинений цілим рядом факторів, провідними серед яких постають тенденції психологізації та ліризації, значна роль належить зорієнтованості українського літературного процесу на Захід, загальній нервовій та емоційно насиченій атмосфері доби. Однак не слід нехтувати і певними змінами тематичних констант українського письменства, які наочно продемонстрували складні психологічні процеси, що відбувалися в душі сучасника, і, підпорядковуючись новим художнім завданням, також, поруч із зазначеними факторами, визначили характер українського модернізму.

Тематика творів Л. Пахаревського повною мірою відображує ту тенденцію до розширення можливостей естетичного освоєння дійсності (не лише об'єктивної, а й індивідуально-психологічної дійсності особистості), що характеризують літературу межі століть. Необхідністю мистецького

відтворення тих сфер духовного життя, які досі тільки частково були освоєні українською літературою, зумовлене й коло персонажів Л. Пахаревського.

З огляду на специфіку малої прози автора доцільним видається уточнення термінів «тема» й «мотив».

А. Ткаченко у своїй книзі «Мистецтво слова» вказує на недостатню розробленість поняття «мотив» у сучасному літературознавстві. Терміни «тема» і «мотив» тяжіють до взаємонакладання. Мотив, як правило, співвідносять з цариною лірики, де він, знову ж таки, постає аналогом теми. Однак у літературознавстві існує й інше розуміння цього поняття – мотив часом визначається як «неподільна смислова одиниця, з якої складається фабула (сюжет)» [236, с. 481]. У А. Ткаченка, який загалом обстоює вживання терміну «мотив» стосовно лірики, і передусім «безсюжетної, без увиразненої тематики, проблематики» [236, с. 173], пропонується й таке його визначення: «Мотив у літературознавстві – неосновний, але водночас такий, що може проходити через ряд інших творів, навіть різножанрових, і не лише одного автора. Втім, неосновний мотив, набуваючи нових варіацій, може розростатися, переходити у тему іншого чи кількох творів, взаємопереплітатися з новими мотивами, вибудовуючи поліфонічний художній світ. На відміну од теми, мотив у літературі має безпосереднє словесне, образне закріплення в тексті; іноді автор і сам на це вказує – чи то підкресленими повторами ключового слова, чи епіграфом, що, ніби камертон, дає мотивну «ноту»» [236, с. 172].

Отже, при дослідженні малої прози Л. Пахаревського доцільно використовувати два терміни – «тема» – в значенні «коло подій, життєвих явищ, змальованих, представлених у творі в органічному зв'язку з проблемою, яка з них постає і потребує осмислення» [131, с. 78], і «мотив» – як неподільна одиниця сюжету, що поглиблює, увиразнює проблематику й центральну тему. Вживання таких дефініцій видається нам доцільним принаймні з двох міркувань. По-перше, в малій прозі Л. Пахаревського можна виділити велику кількість змістових елементів, що проходять через низку творів майже без змін

або перекомбінуючись відповідно до художнього завдання, яке ставить перед собою автор, – як правило, вони не дістають ґрунтовної розробки, тобто не перетворюються на тему твору, а тільки увиразнюють певну проблему, ситуацію, риси характеру героя. По-друге, якщо взяти до уваги традиційне уявлення про мотив, пов'язане передусім з лірикою, слід врахувати й те, що для малої прози Л. Пахаревського, як і для модерністської літератури загалом, характерний потужний ліричний струмінь (більшість творів автора зараховуємо до жанру ліризованого оповідання).

Однією з провідних тем у творчості Л. Пахаревського є тема смерті. Темі цій – як одній з найбільш величних і загадкових – в усі часи відводилося помітне місце у світових літературах. Однак найбільш послідовна її розробка припадає на переломні історичні періоди, до яких належить і межа ХІХ – ХХ століть. Усвідомлення вичерпності й недосконалості раціонального пізнання дійсності, трактування явищ матеріального світу як таємничих знаків потойбіччя (символізм), страх перед дійсністю (експресіонізм) – усе це загострює інтерес до смерті як філософської, світоглядної категорії. Повною мірою цей інтерес втілювався в малій прозі Л. Пахаревського.

Мортальна тематика у творах цього автора постає в найрізноманітніших варіаціях: подвійне вбивство (нелюба – молодою дружиною і діда-сторожа – її пасинком) в оповіданні «Дід знав усе»; смерть молодих матерів («Жасминовий кущик», «Згадка») і старої єврейки («Зажурені ночі»); повільне згасання студента-поповича («У мовчазних покоях»); фатальні смерті молодих дівчат та жінок («Над Дунаєм», «В царстві комишів»); самогубство або його спроба («Хризантеми», «Тоді, як акації цвіли»); кінець сірого життя «маленької людини» («Чужий»); сприйняття смерті близької людини («Страждання»).

Тема смерті в малій прозі Л. Пахаревського нерідко тісно пов'язана з мотивами таємниці, замовчування, навіть родового прокляття. Так, в оповіданні «В царстві комишів» крізь змалювання сцен самотнього життя молодого панича автор обсервує одну з центральних проблем своєї творчості – вимирання старих дворянських родів, «ліричне вмирання старовини». Сам герой «вмирає, як тип,

вимирає як казка, як легенда – і через те любить казки та легенди, витворені під шелест милих йому комишів» [199, с. 106.]. Романтичним картинам вмирання української минувшини відповідають елементи народної демонології – перетворення неприкаяної жіночої душі на чорну кицьку – і мотив родового прокляття, який постає у розповідях Назара Рака про смерть паничевої матері-туркені та загибель бабусі («Не щастить тут у комишах жіночому колінові... ..Тікайте краще з баришнею звідціля» [199, с. 117]).

Важливою сюжетною рисою творів мортальної тематики є повторюваність смертей, що витворює своєрідну циклічність, є натяком на незбагненну дію прихованих механізмів долі («В царстві комишів», «Над Дунаєм»).

Константа смерті окреслює коло тих онтологічних проблем, які обсервує Л. Пахаревський. Його герої є носіями кризової психології; вони позбавлені усвідомлення вищої Божої справедливості, а відтак зосереджені на земному бутті. Ідеал, до якого вони прагнуть, перебуває в царині моральних цінностей, гармонійних міжособистісних стосунків, тому такою болючою є для Л. Пахаревського тема міщанського болота, яке нищить найсвітліші поривання. Спектр життєвих ситуацій і тут досить широкий – від домашнього раю, вигоди якого перемагають прагнення до звершень («Тихеньке життя»), до хатнього пекла, що вбиває людське в людині («Горе», «Дияконова дисципліна»).

Тип особистості, художньо досліджуваної письменником, – це тип «маленької людини», яка тонко відчуває, прагне яскравого, наповненого життя, а відтак вступає в конфлікт з оточенням, із щоденною рутинною. Герої Л. Пахаревського по-різному розв'язують проблему свого існування у світі: закінчують життя самогубством («Хризантеми»); озлоблюються й гинуть, так і не піднявшись до усвідомлення духовних істин («Чужий»); ізолюють себе від зовнішнього світу, занурюючись у вигаданий («Читачі»); шукають заспокоєння у пиятиках («Син землі») або ж знаходять у собі сили для вольового кроку, аби змінити своє життя («Ліжко під дверима»), самореалізуються у мистецтві («Тихеньке життя»).

Тема «маленької людини» і її безрадiсного iснування у мiщанському середовищі увиразнюється низкою мотивiв, якi переходять з твору в твiр, що дає можливість розглядати малу прозу Л. Пахаревського як своєрiдну енциклопедiю суспiльного (переважно мiського й iнтелiгентського) життя початку ХХ столiття. Особливо часто зустрічаються такі мотиви: 1) чужа дитина (полярними в цьому вiдношеннi є образи Аполлона Курки («Дiвчина») i Феоктиста Родiоновича («Чужий») – перший виховує чужого сина як власного, другий ненавидить малу Любку); 2) сварлива дружина («Горе», «Сентиментальне оповiдання», «Читачi»); 3) нероздiлене кохання («Дiвчина», «Лiжка пiд дверима», «Сентиментальне оповiдання»); 4) буденна робота, яка гнiтить героя, й жорстокi колеги («Лiжка пiд дверима», «Чужий», «Дiвчина»). Цi мотиви, майже нiколи не розвиваючись до самостiйних тем, сприяють глибшому дослiдженню психологiї «маленької людини».

Нагромадження життєвих подробиць, що майже нiколи не редукуються на користь бiльшої динамiчностi оповiдної структури, витворює особливий екзистенцiйний простiр, маркований настроями безвиходi, самотностi, непевностi, де поєднання зазначених мотивiв не просто формує життєве тло центрального персонажа, а набуває значення фатуму. Так, в оповiданнi «Читачi» Митридора Маркiвна «пiд сердиту руку невмолима, сувора, як та доля людська» [196, с. 80].

Герої Л. Пахаревського, якi, на перший погляд, репрезентують одну й ту саму екзистенцiйну проблему, перебуваючи в дуже подiбних ситуацiях життєвої «зadanостi» (провiнцiйне мiстечко, похмура контора, жорстокi колеги, зла дружина), не є схематичними – автор демонструє глибоко iндивiдуальний пiдхiд до змалювання кожного iз своїх персонажiв, утверджуючи цiннiсть окремої людської особистостi, якою б непомiтною й упослiдженою вона не була.

Так, в оповiданнi «Чужий» Л. Пахаревський досягає максимальної об'єктивностi – письменник змалює життя Феоктиста Родiоновича з безжальною докладнiстю, фiксує найвiдразливiшi портретнi характеристики

і найганебніші вчинки: дрібний чиновник – «маленький, згорблений, противний, з настовбурченими вусами та з уїдливими, негарними очима, з плямою раба на всій постаті» [177, с. 113]. Лейтмотивом його існування є ненависть до людей і передусім – до своєї вродливої дружини і дочки Любки, яку мати «прижила» з його начальником; за насмішки дружини Феоктист Родіонович мстить на дівчинці, б'ючи її підборами в груди.

Тваринному існуванню персонажа, змальованому в натуралістичному ключі, автор протиставляє одну світлу рису Феоктиста Родіоновича – він хоче мати власну дитину і потайки збирає для неї гроші. Коли нарешті дружина народжує йому «його» дитину, чиновник не тямиться з радості, однак фінал твору трагічний – у Феоктиста Родіоновича крадуть пальто, у якому було зашифо книжку ощадної каси, і «маленька людина» помирає з горя, а слідом за батьком іде з життя й немовля.

В оповіданні дуже помітний вплив гоголівської «Шинелі» та чехівської «Людини в футлярі» – сцена похорону Феоктиста Родіоновича має трагікомічне забарвлення, що досягається майстерним використанням деталей: «Коли одімкнули в його столі на службі шухлядку, то знайшли там дві грудочки цукру, щіточку і фарбу для волосся та якісь ще “пілюлі молодості”, – і всі дуже з того сміялись. Лежав він на столі, жовтий та холодний, з таким виразом на виду, наче зазнав таки того бажаного щастя, і тільки волосся, синє од фарби, нагадувало того, чужого всім Феоктиста Родіоновича і навіть домовину робило смішною комедією» [177, с. 118]. Щасливе обличчя мертвого чиновника перегукується з тим виразом задоволення, яке застигло на обличчі небіжчика з «Людини в футлярі» А. Чехова: «Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!» [280, с. 55].

Відчуження героя, абсурдність і трагізм його буття зумовлені неспівмірністю його внутрішнього світу й оточення: «Феоктист Родіонович був усім на світі чужий та нікому непотрібний... У куточку свого маленького життя

нидів він і навіть природи, як ворога, боявся, ходячи раз-у-раз з підкоченим коміром. Кожен куточок його душі був повен гіркого намулу і болів так злісно, так клято. У департаменті, де сидів у самому закутку, край дверей, він був ніщо... Кляв він начальство, себе самого проклинав, на долю свою нарікав і була чужа всім його запекла злоба» [177, с. 113–114].

Глибокий трагізм долі Феоктиста Родіоновича виявляється через зіткнення двох настроєвих домінант – гіркого плачу чиновника і глузливого сміху його дружини та колег. Сміх п'яного товариства є образною антитезою переживань героя і в оповіданні «Син землі». У цьому творі, як і в низці інших, Л. Пахаревський обмежується зображенням малого часового відтинку в житті «маленької людини». Вася, дрібний чиновник і актор аматорського гуртка, поспішає на святкування іменин Софії Миколаївни, в яку закоханий. Оповідання відкриває імпресіоністичний зимовий пейзаж, суголосний романтичним почуттям героя: «...Сіявся мокрий сніг.

Електричне світло прорізувалося крізь казковий, поетичний танок снігового пуху та ніжно стелилося в повітрі.

В атмосфері першого, чистого снігу виринали зо дна душі незмірно-широкі поривання, теплі, лагідні та такі незвичайні» [173, с. 71].

Далі автор змінює тональність пейзажу – також у відповідності з моральним станом Васі, який знайшов у собі сили освідчитися Софії Миколаївни, але був осміяний товариством: «Електричного світла вже не було. Миготіли неприємні жовті ліхтарики, так сумно, зрідка-рідко миготіли.

А сніг, хоч і падав білими зіроньками на землю, та вже не ніс Васі в душу рою думок-мережанок. Було на серці тяжко-важко» [173, с. 76]. Оповідання, присвячене одному невеликому епізоду з життя чиновника, хоч і позначене рисами імпресіонізму, в основі своїй має реалістичний принцип типізації: у подіях зимового вечора, які змальовує Л. Пахаревський, сконденсовано не тільки Васине життя, а й долі багатьох «маленьких людей», залюблених у недосяжний ідеал і змушених нидіти «у сірому тумані страшної, проклятої буденщини» [173, с. 77].

Важливу роль в художній структурі твору відіграють образні константи, які перегукуються з іншими творами автора: безсилі сльози героя («Чужий») і цифри, що втілюють казенну байдужість світу, в якому доводиться жити «маленькій людині» («Ліжко під дверима»).

Відчуваючи неспівмірність власного внутрішнього світу й оточення, загрозу підкоритися сірій буденщині, Вася прагне змінити своє життя: «І обідрана життям маленька буденна людина, вічно напівп'яний Вася думав, марив про те, що це вже буде останній день п'яного життя, а далі він рішучо зламає все, буде працювати над собою, уперто, довго, і піде вище й вище...» [173, с. 72]. У творі акцентовано конфлікт між бажаним і можливим: Вася прагне іншого життя, проте нездатен вирватися зі своєї сірої дійсності; втекти від неї він намагається за допомогою алкоголю, бо не має внутрішньої сили для вирішального кроку: «Все чисте, високе забув я, усе чисто... І немає вже сили підвестись. Зогню отак. Упав. Ніхто не візьме мене за руку, не піде поруч зо мною...» [173, с. 75]. Байдужість оточення та слабкість «маленької людини» зумовлюють трагізм її буття. Так, Васі не залишається нічого іншого, як плакати «за своїми колишніми мріями, що розвіялись у холодному тумані буденщини, принадними, квітчастими мріями.., за книжками, що читав давно, за таланом своїм, за тим, що ніхто його не пожаліє, не спитає теплим словом, чого болить йому серце, чого нудить світом» [173, с. 76]. Письменник вкотре акцентує абсурдність існування «маленької людини», яка придушена сірою буденністю, її відчуженість від оточення: «Син землі, загублений у сірому тумані буденщини, плакав за своєю долею, за радістю життя; він плакав довго, тихенько. І ніхто не чув його сліз» [173, с. 76].

Відчуження від оточення, власну слабкість, нездатність змінити безбарвне існування відчуває герой оповідання «Ліжко під дверима»: «Туманом оповите його кисле, безбарвне живоття, засіяне безталанням, розбитими надіями, без просвітку на небосхилі... І летять роки сірою смужкою. Це все знає Ромчик і не вміє, не зугарен скинути з себе намул буденщини» [175, с. 91–92].

Неспівмірність власного духовного світу й оточення переживає герой-оповідач твору «Згадка». Байдуже, перейняте приземленими інтересами оточення уособлене в «котячому царстві»: «Ненавиджу себе самого і все це котяче царство, отруєне лицемірством, неохайством, прилизаним животінням без дрібочка маленького тієї краси святої, без молодості, без зорі провідної... Просто хотілось думати про молодість, про очі дівочі, бо кругом мене тільки сірі, гладкі коти та тітка лиха, покута моя, горе мое!» [181, с. 20–21].

У творі «Дві радості» оптимістичний настрій героя, його «дві радості» не знаходять відгуку, розуміння в оточення: «За те й ні одної живої душі – на весь світ, яка б прийняла мої радості й засміялася вкупі зо мною...» [182, с. 27]. Хазяїн та хазяйка квартири, де мешкає герой, навіть не вислуховують його, тому «слухачем» героя стає зоряне небо: « – Зоряне небо, хоч ти послухай, як грає душа людини, що аж у двадцять сім років вирвалася на волю» [182, с. 29]. Середовище пригноблює, обмежує, притлумлює все вільне, радісне: «Мені чогось тісно сьогодні в моїй світлиці, що визирає вікном на брудний двір, на якому ніколи, за всі три роки мого тут існування, не з'явилося ані одної щасливої людини, а тільки бруд, тільки драна одежа, п`яна лайка... Дивно, як це я так ніколи не помітив, що лампадка, блимаючи під образами, смутком, безсиллям оповиває всю хату, одриває од життя, деспотично своєї співає:

– А ти корись. А ти молись. А ти не смій будь сам собою» [182, с. 26–27].

Відчуження людини від оточення увиразнюється відтворенням почуття самотності, спустошеності. У творі «Під Новий рік» самотність, яку переживає герой, поглиблюється контрастністю зображення: «Я слабкий. Трясе мене пропасниця. Я самотній в цьому великому будинку. Он там десь над головою в мене ходять, бігають веселі люди. Вони дожидають, радіючи й тремтючи, нового року. А я тремтю від пропасниці... І в душі пустка. Скоро буде новий рік. Я хочу сказати кому-небудь, живій людині, чого бажаю від нового року, з новим роком привітати хоч кого, та нема в мене близьких» [184, с. 61].

Однак у низці творів конфлікт героя і середовища розв'язується в іншому – оптимістичному – ключі. Як правило, подія, мізерна у вселюдських вимірах, є

надзвичайно важливою, поворотною для героя. Так, Роман Петрович («Ліжко під дверима») починає шлях до свого життя, сповненого справжніх почуттів і краси, з того, що знаходить у собі сили виїхати з квартири родичів, позбутися домашньої колотнечі.

У творі «Своє щастє» головний герой – Петро Петрович – втомлений бідкуванням та поневірянням у місті, де панує «несправедливість, ворожнеча і велика світова кривда» [178, с. 488], відчуває відчуження від оточуючих; під тиском життєвих негараздів навчився «бачити навкруги саме за себе люте, холодне, немилосердне. Він забув навіть сміятись, не вмів радіти» [178, с. 488]. Власне життя герой розглядає як таке, що втратило сенс, адже нікому непотрібне. Таке налаштування поглиблює конфлікт героя з оточенням, актуалізує почуття відчуження: «Животіти отак непотрібною кузкою довго-довго та й піти в пільму? Хіба усі так існують? Чи, може, нікого не печуть такі уїдливі думки? Може, то я тільки такий»... І він ходив, думав, думав і не міг уявити собі хоч одного з усіх, кого він знав добре, справді веселим, з ясною душею. Йому здавалося, що всі, кого він бачить з усміхом радості на лиці, там, глибоко в душі своїй, такі, як і він, самотні, тужливі, сірі, а то тільки так, для людського ока, кладуть золотий сміх на своє обличчя» [178, с. 488–489]. Як і більшість «маленьких людей», репрезентованих у прозі Л. Пахаревського, Петро Петрович страждає від тиску довгого ряду сірих днів: «Ще один день іде, другий насувається такий самий, там ще третій... далі й далі...» [178, с. 489]. Поворотною у житті Петра Петровича стала зустріч з подругою своєї сестри – Олею, яка власним ставленням до життя, життєрадісною й активною позицією впливає на нього, змінюючи сіре й безрадісне існування у наповнене сенсом життя. Поєднавши своє життя з Олею, Петро Петрович знаходить своє щастя, по-іншому починає сприймати життя, адже відчуває власну потрібність, а відтак, і сенс свого існування: «І своє маленьке щастє всміхалося Петрові Петровичу любо та пишно і робило його дужим, радісним, потрібним для життя» [178, с. 495].

В оповіданні «Тихеньке життя» конфлікт сильної, обдарованої особистості і буденного існування втрачає, порівняно з «Чужим», трагічне забарвлення, однак і поглиблюється, переноситься із зовнішнього плану у внутрішній вимір свідомості героя, набуваючи характеру сублимації. Леонід Іванович дивується змінам, що відбулися з його дружиною – Софією Петрівною, яка колись була дівчиною «прогресивних поглядів», а тепер перетворилася на зразкову матір, задоволену тихим домашнім існуванням. Спроби чоловіка «розбудити» дружину, повернути її до активного життя не отримали жодних наслідків. Потяг Леоніда Івановича до «всього, що мало на собі відбиток молодого, прекрасного» [169, с. 12], реалізується в його літературній творчості, відтак вирішення конфлікту переноситься з життєвої реальності в реальність мистецьку; недосконалість людського світу стає імпульсом для пошуку інших шляхів реалізації емоційного та інтелектуального потенціалу особистості.

В оповіданні «Читачі» введено одразу три типи «маленьких людей» – невинуватий мрійник «дідко» Стась Нитка, його сварлива дружина Митридора Марківна і дівчина Мотя, яка своєю непотрібністю у світі й ненавистю до людей нагадує Феоктиста Родіоновича («Чужий»). Майстерність Л. Пахаревського-прозаїка виявляється, зокрема, в тому, що, зберігаючи безсторонність наратора-реаліста, він уміє напрочуд точно відтворити рівень свідомості, а відтак і життєспроможності своїх героїв. Якщо Леонід Іванович («Тихеньке життя») наділений здатністю не тільки осмислити своє існування, а й скерувати його до високої мети, то «читачі» належать до характерів стихійних, заслабких для того, аби вирватися з сірих буднів. Головний герой твору, Стась Нитка, постійно читає, але робить це безсистемно, не аналізуючи прочитаного: «Однаково «дідкові» що читати: аби книжка. Читав він на своєму віку з однаковою енергією і «життя святих», і Майн-Ріда з Євгенією Тур і «Старосвітських батюшок» і Карамзіна історію, і графа Саліаса, Чехова, «Торбину реготу», і попереписувані Шевченкові вірші «заборонені», і Достоєвського, Помяловського» [196, с. 76].

Хаотичне читання, яке завадило отримати освіту і просунутися по службі, фактично заміняє Нитці реальне життя. Фіктивний світ, у який з головою занурюється «дідок», є для нього своєрідною втечею від сірої й незатишної дійсності. Тому герой воліє перебувати в читальні, ніж вдома: «Світло гаситься гнівливим диханням шановної Митродори Марковни, а блаженський Стась... йде спочити душею в Пушкінську безплатну читальню, де не жаліють електричного світла, де так багато великих газет, дрібно списаних подіями вселюдського життя, розлогого, далекого, принадного. Отут тільки й начитається він досхочу. Ніхто не накричить. Тихенько. Славно» [196, с. 79].

Знаменно, що Л. Пахаревський обирає образ «маленької людини» для показу глобальних суспільних зрушень, що визрівають у суспільстві (оповідання датоване 1911 роком): «дідко» бере участь у студентському бунті, через що потрапляє в поліцію; познайомившись зі студентом, поширює листівки з революційними закликами, а опинившись в ув'язненні, відмовляється розповісти, від кого їх отримав. Однак це аж ніяк не свідчить про сміливість чи глибокі переконання героя. Дії Стася Нитки стихійні, як і його читацькі пристрасті. Л. Пахаревський лаконічно трактує цей несподіваний поворот у долі свого героя: «Читають вони, а кругом біжить життя. Біжить воно, поспішає й тягне за собою тих, що по кутках посідали. Отак і “дідка” Нитку потягло» [196, с. 83]. Справді, Стась Нитка бере участь у мітингу і займається пропагандою несвідомо, керуючись більше почуттями, ніж розумом. Змальовуючи ці ситуації, Л. Пахаревський навіть уникає подієвої конкретики. Картину мітингу окреслено кількома уривчастими динамічними фразами: «Аж ось сипнули всі купою. Збились. Кричать. Співають. Під крамницею скупчились. Женуть їх з майдану. Вікна забряжчали» [196, с. 83]. Щодо нагоди, з якої влаштовано мітинг, знаходимо таку авторську вказівку: «Нитка згадав, що це так поминають великого письменника, який своєю смертю увесь світ зворушив» [196, с. 83]. Про зміст листівок, отриманих Ниткою від студента, читач дізнається тільки з тих почуттів, яке викликало їх

читання у героя: «Аж зайнявся він, читаючи листочок. Загорілась душа» [196, с. 84].

Слабкодухість «дідка» виявляється в його стосунках з Митридорою Марківною (типовий для творчості Л. Пахаревського образ сварливої дружини), а небажання виказувати студента пояснюється не ідеологічною солідарністю, а елементарним жалем: «Шкода йому студента: такому молодому ще жити та жити. Нехай собі вчиться на адвоката» [196, с. 85].

Вартий уваги і образ Моті. У літературі XIX – початку XX століття, як українській, так і російській, неодноразово звучала тема «зайвих людей», «пропащої сили», і Мотя долучається до цієї галереї яскравих людських типів. Незважаючи на те, що дівчина «повиучувала вже всі чисто науки, де які були по гімназіях, по курсах, по музичних школах» [196, с. 82], вона нездатна влаштуватися у світі «двоногих, що їми кишать вулиці великого города» [196, с. 82]. Автор недвозначно вказує на причину непотрібності Мотюні – глибинне невдоволення собою і людьми: «Ой, як же ж Мотя не любить людей!.. Повиучувала усі мови, пробувала дітей вчити, та так биля їх палятурками по голові, що всюди цурались її вчення. І багато ще всякого діла хотіла робити вчена Мотя, та слабкі нерви, ота лютість невсипуща, гнали її од людей» [196, с. 82]. В образах Моті й Феоктиста Родіоновича («Чужий») чи не найповніше втілюється вміння Л. Пахаревського показати духовне каліцтво людини як продукту соціального середовища і водночас – істоти, знеособленої власною духовною порожнечою.

Особливого значення в художній структурі творів, присвячених долям «маленьких людей», набуває мотив рабства. Неможливість свободи в суспільстві, де панує диктат буденщини, є для автора даністю, тому зазначений мотив оприявнюється далеко не завжди і не повною мірою, часом на рівні окремих штрихів, деталей портретної характеристики. Так, Феоктист Родіонович («Чужий») замальовується автором як людина «з плямолу раба на всій постаті» [177, с. 113]; дияконша Марія Федорівна («Дияконова

дисципліна») скаржитися на долю «голосом рабині» [195, с. 75]; мати героя твору «Страждання» має погляд «рабині життя» [186, с. 158].

В низці творів, присвячених темі «маленької людини», з'являється мотив новорічної ночі, який майже завжди реалізується за тією самою схемою: самотній герой в очікуванні свята особливо гостро відчуває свою відчуженість; години або й хвилини перед Новим роком стають для нього переломним пунктом, коли довго замовчуваний біль нарешті ословлюється («Довгий ряд днів»), або відбуваються сутнісні зміни на моральному чи світоглядному рівні його існування («Під Новий рік»). В основу образної системи цих творів покладено принцип контрасту – атмосфера свята і гнітюче почуття самотності утворюють поле особливої психологічної напруги, в якому чіткіше виявляються приховані, часом підсвідомі порухи людської душі. Особливо яскраво контрастний принцип побудови художньої системи твору виявляється в мініатюрі «Дівчина-мрія», де новорічні мотиви є певною мірою й жанровизначальними – саме вони, виправдовуючи умовність хронотопу, підносять твір на вищий, порівняно з побутописним, рівень узагальненості, алегоричності. Взагалі, мотив людської недолі в її протиставленні свята характерний для цілого ряду творів Л. Пахаревського («Воскресни!», «Вернувся»). Це досить продуктивна сюжетна модель, яка дозволяє авторові виразніше окреслити художньо досліджувані ним психологічні й соціальні проблеми – фатальну екзистенційну самотність людини («Під Новий рік»), протистояння егоїстичного та альтруїстичного начал в житті особистості («Довгий ряд днів»), доля сімей ув'язнених («Вернувся», «Воскресни!»).

Л. Пахаревський не лишається осторонь тих суспільно-політичних зрушень, які переживає Україна на межі століть. Доля інтелігентів, які присвятили себе політичній боротьбі, постає в цілій низці творів: «Вернувся», «Тоді, як акації цвіли», «Воскресни!», «Жасминовий кущик». Прикметною особливістю цих творів є те, що автор не змальовує сцени з життя ув'язнених або смерть народних борців безпосередньо, як робить це, скажімо, М. Коцюбинський («Persona grata», «Невідомий») – доля революціонерів постає

з діалогів та спогадів їхніх рідних («Вернувся», «Воскресни!», «Тоді, як акації цвіли»), або ж підпорядковуються загальній ліричній тональності, втрачаючи злободенну гостроту, насичуючись вищим гуманістичним змістом («Жасминовий кущик»).

Одним із чинників жанрового новаторства модерної прози є психологізм. Саме поглибленням психологізму зумовлені зміни об'єкта зображення, способу співвідношення героя й середовища, характеру зображуваної події. З цим пов'язані й модифікації сюжетно-композиційної структури малої прози. Оскільки відтворювана подія відбувається не зовні, а у внутрішньому світі героя, увага акцентується на розкритті духовного світу, відповідно, головну роль відіграє внутрішній сюжет, у центрі якого – не подія, а ритми людської душі. «У новелі нового типу психологізму пильно досліджується найдрібніший, але найхарактерніший відтінок людського життя, причому життя людської душі передусім. Мусив змінитися характер сюжету. Він стає внутрішнім і відбиває динаміку людських переживань, душевних станів, діалектику почуттів» [68, с. 154] – зазначає з цього приводу І. Денисюк. Зображально-виражальні засоби для новелістів кінця ХІХ – початку ХХ століття стають своєрідним інструментарієм дослідження внутрішнього світу людини в його проекції на оточення, на суспільний контекст. Психологізм, що став провідною ознакою нової, модерністської, літератури, зумовлює концентрацію авторської уваги передусім на духовному світі героїв.

Твори, у яких домінує образ «маленької людини», позначені психологізмом, настроєвістю, адже автор акцентує свою увагу на внутрішньому світі людини, на її взаєминах із оточенням. Одним з чільних мотивів стає внутрішнє перетворення людини під впливом нових світоглядних віянь, вольових вчинків борців за справедливість. Характер «маленької людини» постає динамічним, виявляючи нові якості й виходячи на новий духовний рівень, – при цьому розвиток таких характерів не є стрибкоподібним, хоч автор і обирає для художнього опрацювання кульмінаційний момент – зміни внутрішнього світу героя завжди мають виразну психологічну мотивацію. Так,

пробудження у старому Лейзорі пророка («Батько») підготоване роками страждань, але тільки відвага молодих євреїв-оборонців і небезпека, яка загрожує дочці, дозволяє йому оприявнитися. Подібний шлях перетворень переживає Надезя («Воскресни!») – прийом ретроспекції дозволяє показати їх поступовість, хоча момент життя, що склав основний зміст твору, являє читачеві сформовану особистість, сповнену відваги і прагнення істини. Смерть сестри-революціонерки і ув'язнення брата стають імпульсом до світоглядних шукань Віті («Тоді, як акації цвіли»). Вчинки сильних героїчних натур в художньому світі малої прози Л. Пахаревського мають характер резонансу – вони обсервуються з позицій «маленької людини», крізь призму її ціннісної системи, яка переосмислюється і коригується, часом дуже болісно, відповідно до нового духовного досвіду. Фактично тут ми маємо справу з новою якістю малої прози, і передусім новелістики, яка «раніше давала ”готові характери”» [68, с. 165], але на межі XIX – XX століть «почала вловлювати динаміку цього характеру у його змінах» [68, с. 165]. Глибинне перетворення людської свідомості, яке виявляється на рівні мотивів у низці творів («Жасминовий кущик», «Тоді, як акації цвіли»), в інших підносяться до центральної теми («Воскресни!», «Батько»).

Окрім суспільних потрясінь, які здобули ґрунтовну розробку в творчості всіх більш або менш помітних письменників, Л. Пахаревський звертається і до інших сторін сучасної йому дійсності. У складі малої прози письменника виділяється пласт творів, присвячених вимиранню старих аристократичних родів і становленню нових, капіталістичних, відносин, демократизації суспільства, яка далеко не завжди постає позитивом, а досить часто співвідноситься з деморалізацією, втратою духовної основи побуту суспільних станів («За високими тополями»). Виразно ностальгійні мотиви, перейняті тугою за романтизованою старовиною, звучать в оповіданні «В царстві комишів» та новелі «Дід знав усе».

Тематика творів Л. Пахаревського дає підстави говорити про нього як про письменника-новатора. Раніше вже зазначалося, що герої його малої прози – це

передусім інтелігенти. Вибір такого кола персонажів зумовлений передусім новими завданнями, які ставить перед собою література, – тепер вона занурюється у глибини підсвідомого, ірраціонального, прагне до розв’язання не тільки суспільних, а й глибинних екзистенційних проблем. Герой – людина мисляча, освічена, чутлива – максимально зближується з реципієнтом, якому також знайомий стан світоглядної невизначеності, болісного роздвоєння в умовах розхитування звичних ціннісних основ і невиробленості нових.

Не вдаючись до натуралістичних прийомів, Л. Пахаревський, тим не менш, звертається до таких сторін життя сучасного йому суспільства, які тривалий час замовчувалися. Жорстокість, розпуста і здирництво в середовищі священнослужителів («Дияконова дисципліна», «Горе», «В мовчазних покоях», «За високими тополями»); звиродніння аристократії («За високими тополями»); потворні епізоди акторського життя («Згадка»); ненормальність і викривленість подружніх і батьківських почуттів («Чужий»); венеричні хвороби («Хризантеми») – певною мірою ці тематичні пласти свідчать про освоєння українською літературою тих сторін дійсності, які лишилися за межами народницької світоглядної парадигми. Однак в контексті творчості Л. Пахаревського і – ширше – власне українського письменства ці теми не є виявом «естетизації потворного» – вони осмислюються автором передусім з етичних позицій.

Л. Пахаревський фактично відходить від селянської тематики, обираючи об’єктом зображення передусім інтелігенцію. Автор звертається до життя студентів («Дві радості», «Чисті серцем»), чиновництва («Сентиментальне оповідання», «Читачі»), педагогів («Довгий ряд днів», «Дівчина»), дворян («За високими тополями», «В царстві комишів»), революційних кіл («Тоді, як акації цвіли», «Жасминовий кущик»), духовенства («В мовчазних покоях», «Горе», «Дияконова дисципліна»). У доробку письменника є низка творів інонаціональної тематики («Зажурені ночі», «Дід знав усе», «Над Дунаєм»). Змальовуючи картини з життя польської шляхти, євреїв, мешканців далекого придунайського містечка, Л. Пахаревський прагне відійти від вироблених

українською літературною традицією наративних моделей, віднайти нові засоби емоційного впливу на читача.

Центральною постаттю усієї творчості Л. Пахаревського є інтелігент – людина, наділена надчутливою душею, а відтак – кризовим світосприйняттям. Це герой, який перебуває в стані помежів'я, усвідомлює скороминущість життя, ненадійність і вразливість старих істин. Як правило, він не знаходить підтримки у свого оточення; ідеал існує для нього поза реальною життєвою даністю («Дівчина», «Горе»), або – рідше – в минулому («Чисті серцем»), що дає підстави говорити про неоромантичний характер героїв Л. Пахаревського.

Деякі твори мають виразно народницький характер. «Я буду дочкою свого народу» [193, с. 53], – формулює життєве кредо героїня новели «Жасминовий кущик». Героїня оповідання «Довгий ряд днів» – сільська вчителька Олександра Михайлівна – на початку своєї вчительської діяльності перейнята ідеєю служіння народу; вона сподівається, що разом з братом вони «працюватимуть вкупі тут, в Домашівці: вона в школі, а він, як лікар, та щирою, гарячою роботою дадуть сіромахам селянам змогу жити краще, ясніше» [168, с. 3]. Проте, юнацькі романтичні сподівання на покращення своєю працею долі селян не справджуються, Олександра Михайлівна відчуває, що минула молодість, а омріяного щастя так і не було: «Минули дні, літа молоді, як скоро минули вони!.. Минули, щоб більш не вернутись... Минуло вже двадцять вісім років – довгий ряд довгих днів» [168, с. 5]. Напередодні Нового року героїня вічує страх перед черговим «довгим рядом днів». Олександра Михайлівна розуміє, що праця для народу не заповнює пустки у її душі, їй не вистачає підтримки, розуміння («А ось мені хто дасть втіху, віру, коли вона потухне, пригріє хто, коли замре, замерзне душа?.. Мені зараз робиться страшно від тієї думки, що може я житиму ще двадцять вісім років, страшних, холодних...» [168, с. 6, 7]). У словах героїні актуалізується конфлікт між громадським та особистим: Олександра Михайлівна усвідомлює, що працює для народу, проте сама ще не жила, не бачила світу, не відчула повноти життя, тобто не була щасливою: «Тут в школі за роботою не помічаєш, як

скоро-скоро минають ясні молоді літа, як починаєш в`янути, черствіти. Я ось сиділа тут, сиділа тихенько і тільки думками мережаними облітала далеко, незнані краї, в думках неспокійних заглядала в вікна щасливих, гарних людей... Мохом обросла, мов та каменяка. А там десь розумне, гарне, ясне життя великих центрів кипить, хвилює, і хоч би краплі, хоч би згуки тих хвиль голосних та пишних сюди долітали! Ні!» [168, с. 7].

Більшість героїв Л. Пахаревського не вважають служіння народові своїм призначенням – вони заглиблені у світ суб'єктивних переживань, позбавлені цілісності й виразних духовних орієнтирів, а відтак перестають бути проводирями для гнобленої й неосвіченої маси. Так, о. Іван («Горе») страждає через те, що говорить людям про Бога, сам не маючи віри. Л. Пахаревський неодноразово звертається у своїй творчості до теми духовенства, яке постає далеко не ідеалізованим, а часто – і морально деградованим. Таке зображення священнослужителів великою мірою пояснюється розчаруванням якщо не в народництві як особливій світоглядній системі, то принаймні в жертвовному служінні народові як втіленню здорового національного духу. В умовах постійних політичних утисків особлива відповідальність за консолідацію і духовне відродження бездержавної нації покладалася на інтелігенцію, і священикам у цій великій роботі належала особлива роль. Однак література, як реалістична, так і модерністська, наприкінці XIX – на початку XX століття створює розгорнуту панораму людських вад, що панують у середовищі духовенства. Варто згадати «Старосвітських батюшок і матушок» І. Нечуя-Левицького, «Люборацьких» А. Свидницького, «Забобон» Л. Мартовича.

Темі духовенства, як уже зазначалося, присвячено цілу низку творів Л. Пахаревського. Письменник звертається передусім до темних сторін життя священиків, підсилюючи таким чином контраст між їхнім покликанням і буденним існуванням, що здатне вбити найсвітліші поривання. Змальовуючи вади духовенства, Л. Пахаревський послуговується досить широкою палітрою художніх засобів. Часом він робить священика центральною постаттю твору, часом виносить його на периферію сюжетної канви, а інколи в межах

невеликого оповідання подає розгорнуту панораму життя «батюшок» як особливого суспільного прошарку. Все це дозволяє письменникові досягнути особливого «стереоскопічного» ефекту – в комплексі твори цієї тематики формують багатопланову картину, що претендує на «енциклопедизм» малої Франкової прози.

Оповідання «В мовчазних покоях» змальовує життя цілої династії священників – отця Родіона, його наступника-зятя, дочок та внуків. Л. Пахаревський наголошує на байдужості й жорстокості цих людей: коли отець Родіон занедужав, його сини відмовляються жити з хворим батьком; зять з дочкою заступають парафію суто з меркантильних міркувань, а не отримавши сподіваних вигод, всіляко утискають немічних батька й матір; онуки знущаються з отця Родіона; молодий священник, незадоволений парафією, накидається на дружину: «От посадила ти мене на парафіюку... нічого сказати... Довго згадуватиму. Кожну копійку в мужика з зубів треба видерти. Спасибі, жіночко» [194, с. 67]. У творі акцентовано проблему батьків та дітей, показано конфлікт між старшим та молодим поколіннями. Отець Родіон та його жінка – люди «старого коліна, міцних, давніх звичаїв, люди кам'яної вдачі – горді та неприступні» [194, с. 55], у їх домі панувала «традиція мовчання» [194, с. 56], якої мали всі дотримуватися, проте з часом молоде покоління – діти та внуки отця Родіона руйнують усталений спосіб життя у батьківському домі. Між старшим й молодшим поколінням виникає стіна нерозуміння, відчуження: «І от уже зовсім відокремилось життя двох половин. Старі й слабі усе сиділи в своїх світличках, спали й їли там, і двері щільно причиняли, щоб не чути було гармидеру другої половини... Дві мовчазних світлички з старими жителями муляють очі новим хазяям» [194, с. 64, 66]. Мовчазні покої з старими мешканцями є «тінню минулого» [194, с. 66], втіленням патріархального способу життя духовенства, що невблаганно відходить у минуле під наступом нового життя, інтересів молодого покоління. Аналогічні тенденції у житті духовенства відтворив свого часу І. Нечуй-Левицький у творі «Старосвітські батюшки та матушки».

Продовження традицій побутописання І. Нечуя-Левицького знаходимо і в оповіданні «Горе», де з'являється образ злої матушки, що різко протиставляється м'якому, сповненому любові до краси отцю Івану: «Те, що звалось колись коханням, давно минулось, а з моторної дівчини стала сварлива, гостроноса матушка, яку ненавидить усе село, бо замість батюшки вона торгується за тебе, не пускає бабів, як прийдуть по молитву без курки та пляшки горілки.

Так вже здавна ведеться, що матушка о. Івана всьому голова в господі і в парафії, а він сидить собі в своїй хаті, читає, щось думає, ноти якісь пише, награв на фісгармонії, квітки садить, поливає їх у садку і тішиться кожною трояндою, як гарна зацвіте» [189, с. 8].

Трагедія отця Івана полягає в тому, що він став священиком не за покликанням, не за внутрішніми переконаннями. В тому, що так склалася його доля, відіграли роль життєві обставини: «Як учився о. Іван у семінарії, то наука духовна чужа йому була, неприємна, не ворушила душі... Делікатний, закоханий в музиці, він усе доживав, як одбуде до краю духовну науку і піде десь у музичну школу, в консерваторію.

А вийшло якось так, що в п'ятому класі семінарії настало кохання, десь узялась моторна дівчина і, замість музики, вийшов з його о. Іван, батюшка невеличкого села...» [189, с. 7].

Поетичній та вразливій натурі отця Івана чуже оточуюче середовище, той спосіб життя, який він має провадити, де «опріч гармидеру в хаті – одправи в церкві, похорони, хрестини і сердита матушка» [189, с. 8]. Життя отця Івана – «тихеньке життя» типової «маленької людини», образу якої відведено чільне місце у творчості Л. Пахаревського. «Маленькій людині» властиво переживати відчуження від середовища, самотність, безнадію, відчай: «Отак собі й звик о. Іван нишком жити. А от тепер чогось затужив і ходить та й ходить доріжкою по садку. Під ногами шарудить листя і шелестить про те, що потухло вже сонце, посухла кузка і замовкло птаство. А в тон тому шарудінню озивається батющина минула молодість і каже, що потухли ясні дні, не гріє надія і

захрипла музика душі» [189, с. 8]. Відтворення внутрішнього стану отця Івана відбувається у контексті ліризації оповідної структури твору. Порухи душі героя суголосні явищам природи, навколишньому середовищу: «Сонця нема вже... Холодно, тихо. Вмирає душа. Наче од усього світа одірвалося село і нема од цього затишного гнізда ніякої дороги до вселюдської думки та до того, що зветься в людей життям... В садку холодно, вогко. Небо сіре, непривітне. Остання рослина біліє після приморозку. Поборола й її осінь» [189, с. 9, 16].

«Маленька людина», відчуваючи себе чужою у середовищі, де їй доводиться існувати, усвідомлює власну відчуженість, прагне іншого життя, проте спроможна лише на словесний протест, а не на конкретні дії. Так, отець Іван скаржитья шкільній вчительці, що «він постарівся, закис і вже не випростається ніколи» [189, с. 9]. Неспроможність змінити власне життя отець Іван пояснює відсутністю відповідного середовища (« – А де ж я візьму тієї нової душі, коли тут і людей таких не видко, щоб душа в їх була» [189, с. 10]). Слабкість й нездатність до рішучих дій, як характерні риси «маленької людини», виразно проявляються в отця Івана: він звинувачує оточення у тому, що його життя «кисле» [189, с. 11], визнає умови життя сильнішими за себе («Хтось такий командує моїм життям і не питає мене» [189, с. 11]). Не витримавши несправедливих закидів матушки, її лайок, отець Іван у відчаї таки зважується на рішучий крок, який може змінити його життя – «сів і написав митрополитові, що скидає рясу» [189, с. 15]. Проте, наступного дня нерішучість героя знову взяла верх і страх перед можливими змінами такого осоружного, але вже звичного «тихенького життя», таки переміг: «...вгледів на столі своє прохання до митрополита, узяв його в руки, подивився, подумав – і, зітхнувши, подер на дрібні шматки...» [189, с. 16].

Твір «Дияконова дисципліна» зображує будні в оселі священнослужителя. Змальовуючи атмосферу «звичайної щоденної дисципліни» – жорстокого дяка, дітей, які тихо ненавидять власного батька, хвору диякониху, яка оплакує свої марно прожиті літа, – Л. Пахаревський наголошує на типовості життєвого фрагменту, що ліг в основу твору. Ця

типовість підкреслюється постійним для творчості письменника образом сірої смуги років. Малій Теклюні життя в батьківському домі уявляється як нескінченна низка безрадісних «дежурств», а її мати оплакує свої беззмістовно прожиті роки: «А Теклюню злякав той довгий ряд дежурств й гдирання батькового... Тим часом діяконша плаче в спочивальні за своїми безбарвно-минулими літами, що постелилися такою холодною, сірою смугою без сонця, без весни й аромату квіток... Згадала Марія Федорівна про те, як би добре було оце зараз узяти та й умерти – урвати сіру смугу і вже нічого не почувати» [195, с. 74–75].

В «Дияконовій дисципліні» помітний вплив чехівської манери письма: Л. Пахаревський, як і А. Чехов, обирає один епізод з життя своїх героїв – типовий і водночас такий, що максимально загострює їх протистояння. За характером психологічного конфлікту «Дияконова дисципліна» нагадує чехівське оповідання «Важкі люди», в якому змальовано один, найпромовистіший, випадок з життя родини дрібного землевласника, Євграфа Івановича Ширяєва, до речі, також вихідця з середовища священників (характеризуючи одного зі своїх персонажів, студента Петра, А. Чехов не випадково акцентує увагу читача на «традиції» родинної тиранії: «Он был так же вспыльчив и тяжел, как его отец и его дед протопоп, бывший прихожан палкой по головам» [280, с. 28]). Кульмінацією чехівського твору є бунт Петра проти батькової несправедливості, однак автор показує всю безплідність цього емоційного спалаху – родинний скандал не має жодних наслідків, від'їжджаючи в місто, студент «ніжно попрощався з усіма і навіть заплакав», отримав від батька гроші. Внутрішній протест Фані, героїні Л. Пахаревського, не виливається у відкрите протистояння з батьком-дияконом, однак дівчинка переживає той самий душевний перелом, що й Петро, – вона, так само, як і студент, могла б сказати: «Нет ничего оскорбительнее, унизительнее, как попреки куском хлеба... Вы хоть и отец, но никто, ни Бог, ни природа не дали вам права так тяжело оскорблять, унижать, срывать на слабых свое дурное расположение» [280, с. 31].

Своєрідним образним відповідником чехівського Петра, який не спромігся на остаточний розрив з сім'єю, у новелі «В мовчазних покоях» Л. Пахаревського є найстарший син отця Якова, тільки побіжно згаданий у творі, який «посварився з батьком, не витерпів хатнього пекла і перевівся тепер бозна на віщо» [194, с. 75].

Аналізовані твори подібні не тільки за відбором життєвого матеріалу, а й за характером розгортання конфлікту: обидва письменники показують, як у душах юних людей зростає усвідомлення несправедливості, що чиниться в їхніх сім'ях, і прагнення змінити власне життя; для обох творів характерна відкритість художньої структури, оскільки автори показують окремих відтинків часу, даючи читачеві можливість домислити подальшу долю молодих героїв. Цікаво, що оповідання Л. Пахаревського «В мовчазних покоях» продовжує тему родинної тиранії в середовищі священників, однак уже в іншому – не реалістичному, а символічному – ключі і постає фактично як тема реваншу молодих, так само далеких від моральної досконалості, як і їхні батьки.

В оповіданні «За високими тополями» з'являється образ попівни Настусі, яка за всяку ціну хоче стати поміщицею. Батько дівчини всіляко заохочує її зв'язок з паничем в надії заволодіти панською землею. Після скандалу, влаштованого на її весіллі коханкою панича Параскою і старим Осокором, вона сама втішає свого невірного нареченого: «Дурненький! Мав чим журитися! В кожного своє: я зимою бігала до вчителя в школу, а ти до Параски. Обоє рябоє, – і Настуся весело засміялась» [198, с. 105].

Завдяки «легітимізації» зображення потворних сторін життя в модерністській літературі нове висвітлення здобуває традиційна для українського письменства тема тяжкої долі селян: народна мораль більше не постає мірилом духовної досконалості. Параска зі згаданого оповідання не має нічого спільного з образом дівчини-покритки, що його знаходимо у творчості майже всіх великих українських письменників ХІХ століття – селянка цинічно використовує хтєвого поміщика, не криючись ні перед батьком, ні перед односельцями.

Така «десакралізація» народу як втілення природних чеснот стала однією з ознак українського модернізму, що формувався на перетині традиційних для українського менталітету цінностей і західноєвропейських мистецьких віянь. Н. Шумило виділяє особливий гатунок прози, в якій «переглядалися ідилічні взаємини інтелігенції та народу, точніше, деромантизувалися не тільки ці взаємини, а й водночас подвижницька діяльність інтелігенції, і селянство як хранитель духовних надбань минулих поколінь; з одного боку, виявлялися хворість та «низьке» начало в людині, а з другого, – народ трактувався як осердя темноти й нерозвиненості. У такий спосіб нігілізм, зрощений на національному ґрунті, зближувався із західноєвропейським нігілізмом декадансу» [285, с. 199].

Справді, твори Л. Пахаревського демонструють відхід від ідеалів народництва, віддзеркалюючи значне розширення тематики, яке переживає українська проза в період зламу століть, – і намагання якомога ширше охопити життя суспільства, передусім освічених верств, і звернення до інонаціонального матеріалу, і відтворення стану глибокої екзистенційної кризи, в якій перебуває сучасник.

1.2. Жанрова специфіка малої прози Л. Пахаревського

Жанровий склад малої прози Л. Пахаревського досить багатий: поряд з оповіданням, як провідним жанром, автор розробляє новелу, психологічний етюд, вірш у прозі. Більшість малих прозових творів Л. Пахаревського можна кваліфікувати як ліризовані оповідання. Лірично-суб'єктивне начало в більшості випадків визначає не тільки структуру творів і характер нарації, а й жанрову приналежність. Однак часом у творчому доробку нашого автора важко розмежувати новели й оповідання. Частково це пояснюється тим, що Л. Пахаревський належить до тих письменників, які зазнали значного впливу чехівської манери (до цього ж ряду, за Н. Шумило, можна віднести

М. Левицького, Д. Марковича, М. Чернявського, Одарку Романову, Наталку Полтавку). Названі автори засвоїли не тільки художню техніку, а й «сам спосіб вибору персонажів і характер їхнього потрактування» [285, с. 215]. В «Сентиментальному оповіданні» Л. Пахаревського є пряма вказівка на чехівську «Аріадну» (цей твір вперше був опублікований у 12-му числі журналу «Русская мысль» за 1895 рік): героїня порівнює себе з жіночим образом, створеним фантазією А. Чехова. Такий вияв інтертекстуальності в даному випадку витворює особливий культурний простір – герої Л. Пахаревського – представники української інтелігенції – існують у вимірах нової реальності, де важать не тільки їх безпосередні переживання, а й естетичний, у даному випадку читацький, досвід.

Стосовно складності розмежування у певних випадках оповідання та новели, слід зазначити, що А. Чехов взагалі не розрізняв ці жанри, що, певною мірою, було виправдане в ситуації дифузії, взаємопроникнення і взаємодії жанрових утворень на межі століть. Сам російський письменник досить часто змальовує один, драматичний або анекдотичний, епізод, що дозволяє кваліфікувати його твори як новели («Хамелеон», «Беззаконня»), однак зображені ситуації зберігають усі ознаки побутописання, вони мають виразно типовий, соціальний зміст.

Мала проза Л. Пахаревського далека від різкого малюнку, який практикує В. Стефанік. Передісторія, яку «відсікали» представники модерністської новелістики, найчастіше зберігається. Письменник докладно розповідає про життя своїх героїв, окреслюючи їхні характери в манері «всезнаючого» автора-реаліста. Розмірений, неквапливий тон викладу дає підстави зарахувати ці твори до оповідань, однак часом у них з'являється «вендепункт» – момент найвищої напруги, який стає переломним, змінює якість світовідчуття персонажів. Як приклад можна навести оповідання «Дівчина». Цей твір досить великий за обсягом – автор навіть ділить його на шість розділів, кожен з яких становить відносно завершений і емоційно забарвлений епізод. Головним змістом твору є перелом, який відбувається в душі головного героя, вчителя

гімназії Аполлона Курки, викликаний зізнанням його колишньої коханої Шури. За гостротою емоційних переживань героїв цей епізод міг би стати матеріалом для рафінованої «новели акції», однак автор з властивим йому ліризмом і характерною неквапливою манерою викладу пом'якшує зіткнення двох натур – порядного, вразливого Аполлона Курки й розпусної, спустошеної життям Шури. Значну роль відіграє у творі передісторія: Л. Пахаревський не тільки докладно показує «сіренке життя» свого героя, а й знайомить читача з його родоводом, розповідаючи про батька Аполлона – сільського дяка, який понад усе любив поезію й красу, «а сам був противний, мізерний і прізвище мав куряче» [190, с. 18]. Принагідно варто зазначити, що Л. Пахаревський досить широко використовує прийом промовистих імен – саме ім'я героя, що становить химерне поєднання «поетичного наймення і комедного прізвища» [190, с. 17], відображує трагікомічну сутність його буття: Аполлон Курка відчуває в собі прагнення змінити світ на краще, жадає справедливості й краси, але оточення не здатне оцінити Аполлона, колеги кепкують з нього, бо для всіх очевидно, що син, якого виховує Курка, схожий не на нього, а на вчителя чистописання.

Отримавши листа від Шури, герой плекає надії на щастя, що втілюються в імпресіоністичному весняному пейзажі: «Якраз накрапав дощ. Теплі краплини сіялись усе густіше й густіше. Повіяло ароматом весняної води. Земля казала: “Жадаю” – і весело вмивалась животворящою водою. Зелені бруньки на дереві розтулялись назустріч дощеві і казали: “Ждемо, ждемо”. З землі йшла легенька пара, обнімалась з дощем, вбирала в себе його пахощі і вмирала в поцілунках народження» [190, с. 23]. Контрастним по відношенню до цієї замальовки є образ Шури – постарілої, байдужої до всього жінки.

«Вендепункт» – зізнання Шури – за своїм характером суто модерністський: він перевертає уявлення героя про світ, духовні пріоритети перетворюються на свою протилежність: Шура, яка втілювала для Аполлона Курки жіночу чистоту, виявляється розпусницею й сама розповідає йому про своїх коханців. Такий момент не підготований попередніми подіями і тому

сприймається особливо гостро, перетворюючись для «маленької людини» на внутрішню катастрофу: « – Не можна було казати такого. Як же я тепер на світі житиму? Шуро? У мене ж віри ніякої немає вже?

– Ти в мене вірив?

– І в тебе, і в те, що є на світі люде, а тепер бачу, що нема нічого. Сама за себе брехня. Ну... і прощавай, Шуро» [190, с. 31].

Структура твору «Дівчина» відповідає спостереженням І. Денисюка над новелістичною формою, яка, на думку науковця, нагадує сонет (теза – антитеза – синтез): внутрішня чистота Аполлона Курки, акцентована письменником на початку, зазнає важкого випробування, що становить основний зміст твору, однак у заключній частині апатія й розчарування героя знову відступають перед весняним вируванням життя. Тут використано фігуру обрамлення: наприкінці твору, як і на його початку, згадується батько Аполлона Курки; любов батька й сина до поезії й краси сприймається як протест проти життєвого бруду: «Такий вже рід: рудий дяк любив поезію – і не мав її, весну любив, та не для нього вона цвіла-розцвітала; а дяківський син любив мрію про хорошу, осяяну красою, вірну дружину – і не було її в його.

Ат! Однаково: аби була весна на світі та зоряна ніч! І поки чути буде в повітрі пахощі молодого листу і поцілунки вишневих уст, рука все обводитиме олівцем у книжці своєї й своєї: “Хвала Богові за життя, за дихання”, а серце навісне таки кричатиме:

“Живу, живу, живу!”» [190, с. 33].

З наведених цитат видно, наскільки потужним у малій прозі Л. Пахаревського постає ліричний струмінь. Цю особливість літературознавці зазвичай вважають характерною передусім для новели на противагу оповіданню, яке демонструє більше тяжіння до епічного викладу: «В оповіданні здебільшого переважає епічне начало над ліричним, в новелі – навпаки, провідним, переважаючим є ліричне начало. Ліризм – характерна риса новели» [21, с. 32]. Проте в даному випадку ліричне забарвлення не є підставою для визначення цих творів як новел. Кристалізована новелістична форма

передбачає зображення людини в певних екстремальних ситуаціях, тоді як у жанрі оповідання обсервуються «більш усталені, стабільні сфери буття» [68, с. 27]. Г. Поспелов вживає термін «нарисові типи оповідання», маючи на увазі власне оповідання як жанр. Ці твори, на відміну від новел, «розкривають звичаєво-побутовий або звичаєво-громадянський статус певного соціального середовища, інколи всього суспільства» [214, с. 485]. І. Денисюк услід за Г. Поспеловим відзначає етологічний («нравоописательный» – прим. І. Денисюка) характер оповідань. Справді, більшість прозових творів Л. Пахаревського змальовують буденне життя певного суспільного прошарку. Назва першої збірки, «Буденні оповідання» (1910), цілком може бути потрактована як авторське жанрове визначення. Письменник фактично наголошує на типовості образів і ситуацій. Надзвичайні події, навіть смерть, далеко не завжди виконують функцію «вендепункту». Частіше вони подані ретроспективно – як спогад або окремі ланки «довгого ряду днів». Згадка (одне з оповідань навіть має таку назву), за спостереженнями Н. Шумило, стає у Л. Пахаревського «структурним чинником художньої свідомості» [285, с. 324]. Ретроспекція зумовлює особливий тон викладу, далекий від новелістичного загострення. Давно помічено, що новела за напруженістю конфлікту й економністю художніх засобів наближається до драми. Для оповідання натомість характерна епічна неквапливість, ретардованість. Цьому якнайкраще сприяє такий прийом, як згадка, позначений філософським рефлексуванням погляд у минуле. Твори, в основу яких покладено цей структурний принцип («Сентиментальне оповідання», «Зажурені ночі», «Згадка», «Чисті серцем»), характеризуються певними ознаками. Їм притаманна своєрідна фігура обрамлення: *теперішнє – минуле – теперішнє*: оповідач переноситься думками в минуле, яке романтизується («Чисті серцем»), або ж суголосне своєю трагічністю сірому сьогоденню («Зажурені ночі»). Основному викладу передуює і завершує його показ буденного існування героя, який часто виступає й оповідачем. Постаць оповідача – це ще одна характерна особливість творів, побудованих за структурним принципом згадки. Оповідь ведеться від імені

інтелігента – тонкої глибокої натури, яку часто можна ототожнити з автором. Так, в оповіданні «Згадка» Л. Пахаревський майстерно, за допомогою промовистих деталей створює образ чиновника, в минулому актора, суголосний авторському «я»: «Доля часом жартує. І я, той самий, що тепер ходжу в картузі з кокардою і в пальті з підкоченим коміром, бо маю катар горла, був актором, їздив з трупою, щось таке будив у серці глядачів, і вони часами уважно слухали слова моєї ролі» [181, с. 18]. Автобіографічність цього образу стає очевидною, коли пригадати, що життя самого Л. Пахаревського тісно пов'язане з театром: 1895 року письменник вступив до Театральної школи ім. М. Лисенка; разом з дружиною грав в аматорських трупах; пізніше, вже в Мітані, сам виступив організатором драматичного гуртка.

Заслуговує на увагу характер нарації і позиція оповідача стосовно зображуваного життєвого епізоду. Часом оповідач подумки повертається до людей, у житті яких був тільки зацікавленим спостерігачем. Л. Пахаревський змальовує особисту трагедію актриси Люби («Згадка»), або старої єврейки («Зажурені ночі») як співчутливий друг, однак дистанціюється від своїх героїв, наголошуючи на тому, що й мотивом для ліризованої оповіді став хвилиний настрій. Умовність такої мотивації особливо помітна в названих оповіданнях «Згадка» та «Зажурені ночі». Герой керується найтоншими душевними порухами, а часто й сам не усвідомлює, що викликає в нього спогади: «І думаючи про пожовкле листя, я пригадую, – і сам не знаю чого, – недолу одної старої єврейки» («Зажурені ночі»); «Слухайте сюди, я розкажу вам про молодість і про дівчину-красу. Нагадала зірка ота, що ген-ген тремтить...» («Згадка»). У такому характері нарації неважко простежити продовження оповідної традиції, започаткованої літературою ХІХ століття і представленої творами Г. Квітки-Основ'яненка, «Народними оповіданнями» Марка Вовчка тощо: автор виявляє себе в тексті як «інший» – співчутливий і близький до героїв спостерігач, носій народної моралі. У Л. Пахаревського це вже принципово інша постать, значно ближча до авторського «я».

Інколи оповідач звертається до подій, учасником яких він був сам («Чисті серцем»), і в цьому випадку спогади про минуле переходять з площини ліричних рефлексій у сферу особистого досвіду, перетворюються для героя на духовну опору серед сумнівів і життєвого бруду.

Зустрічаємо серед цієї групи творів і такі, в яких ведеться об'єктивована розповідь, більшою мірою властива для реалістичного письма. Цікавим з погляду композиції є «Сентиментальне оповідання», «твір у творі», герой якого, Лука Щербатий, на основі романтичного епізоду з власного життя пише оповідання під назвою «Те, що було колись». Виступаючи в характерній для реалізму ролі «всезнаючого» автора, перебуваючи над модельованим художнім світом, Л. Пахаревський, тим не менше, не приховує співчуття до свого героя, що виявляється, зокрема, у частому використанні прийому невластиве прямої мови. З цією метою письменник уникає й різкого протиставлення характеру нарації в «об'єктивному» змалюванні життя героя і «оповіданні» Луки Щербатого. Показово, що і сам Щербатий, оформлюючи свої спогади в літературний твір, дистанціюється від себе колишнього, уникає займенника «я», іменуючи себе «поетом». Цією дистанційованою, опосередкованою манерою викладу пояснюється й певна іронічність авторського жанрового визначення – «сентиментальне оповідання».

Характеризуючи цей твір Л. Пахаревського, І. Денисюк наголошує на «закритості» оповідної структури: предметом художнього зображення обрано один життєвий епізод; оповідання характеризується певною одновимірністю трактування, не претендуючи «на масштабність та людинознавчий універсалізм» [68, с. 197].

Схарактеризовані вище твори, побудовані за принципом «згадки», становлять тільки один пласт оповідань «закритої» структури. На відміну від прози цього гатунку, більшість оповідань «закритого» типу позначені принципово іншим характером нарації – об'єктивованою розповіддю, що передбачає максимальну дистанцію між автором і героєм. Ретроспекція і тут часто відіграє важливу роль (раніше вже йшлося про особливу увагу

Л. Пахаревського до передісторії персонажів), однак вона втрачає значення структурного чинника: автор концентрується на якомусь епізоді з життя персонажів, що співвідноситься з теперішнім, або (частіше) створює ефект тягlosti часу, подаючи у сконденсованій формі оповідання картину цілого життя. Масштабність такого художнього завдання компенсується літературною формою, яку обирає автор, – форма оповідання дозволяє сконцентрувати на небагатьох сторінках цілу життєву історію. Деякі з цих творів не мають чітко вираженої кульмінації («Ліжко під дверима», «Син землі»), або ж кульмінація має алогічний, випадковий характер («Чужий»), що підкреслює абсурдність існування головного персонажа. Закритість, одновимірність художньої структури зумовлена як особливостями існування героїв (довгий ряд сірих днів), так і його типовістю. Не випадково інколи Л. Пахаревський обмежує подієвий план своїх творів одним днем. Наприклад, оповідання «Ліжко під дверима» має підзаголовок «День з життя кислої людини». Взагалі, день часто виступає одиницею виміру в долях персонажів Л. Пахаревського: «довгий ряд», «сіра смужка» днів – це константи художнього світу письменника.

Оповідання «закритого» типу, в яких способом художнього викладу є об'єктивізована розповідь, об'єднує спільна тема – безрадісне існування «маленької людини» в байдужому світі, що втратив духовні цінності, потяг до ідеалу («Чужий», «Син землі», «Ліжко під дверима», «Читачі», «Тихеньке життя»). Герметичність художньої структури цих творів цілком відповідає життєвому матеріалу, який відбирає для художнього дослідження Л. Пахаревський. Незважаючи на яскраво виражені сецесійні ознаки (які докладніше буде розглянуто в наступному розділі), в основі оповідань «закритої» структури найчастіше лежить реалістичний прийом типізації, що забезпечує суспільну актуальність творів. Попри те, що модернізм у літературі, на думку дослідників, переважно скасував соціальну маркованість персонажів, «маленькі люди» Л. Пахаревського залишаються представниками певного стану з характерним для нього способом життя. Неоромантичний ідеал, до якого прагнуть герої, як правило, винесений за межі не тільки їх об'єктивного світу, а

й художнього цілого, вибудованого письменником. Цей ідеал найчастіше залишається невітленим, позбавленим образного відповідника, а відтак недосяжним.

Серед оповідань «закритої» структури окремо слід виділити твори, позначені характерним для межі століть родовим синкретизмом, передусім помітним впливом драматичного чинника. Так, для оповідань «Вернувся» та «Дияконова дисципліна» характерне послаблення ліричного начала, ощадливе використання художніх засобів, чітка окресленість місця дії, що нагадує ремарки в драматичному творі: «У всіх трьох світлицях дияконового житла атмосфера звичайної щоденної “дисципліни”».

В кухні, облаяна “дармоїдкою” за невиваксувані чоботи, пораяється з ними, широкими, стоптаними, наймичка Мавра і ненавидить оті руді халявки кожним дрібком своєї істоти.

В “кабінеті” і разом спочивальні “глави” господи о. Якова, затуливши обома руками вуха, не дасть собі ради з теоремою геометрії старша дочка, гімназистка Фаня. ...В столовій шестеро блюдечок, повних гарячого чаю, студить менша гімназистка Теклюня і ніяк вистудити не може» [195, с. 70].

Дія в цих творах співвідноситься з теперішнім часом, на відміну від характерного для епічного викладу минулого, і охоплює кілька годин («Вернувся»), або ще коротший часовий проміжок («Дияконова дисципліна») з життя родини. Обидва твори позначені глибоким психологізмом; в обох чільне місце відводиться світосприйняттю дитини. Однак, попри гостроту конфліктів і значну сконденсованість художнього матеріалу, ці твори не можна віднести до новел – помітна роль у них відводиться ретардаційним елементам. Так, в оповіданні «Вернувся», де змальовано напружену картину очікування батька з тюрми, Л. Пахаревський використовує прийом затриманої експозиції, подаючи крізь призму дитячого сприйняття події, що передували основним, змальованим у творі: арешт Івана Семеновича, поневіряння родини, страшні візити до багатого дядька. Кульмінація оповідання, близька за своїм характером до новелістичного пуанту – викриття «благодійника» сім’ї – пом’якшується цією

передісторією. Замкненість і чіткість композиції наближається до новелістичної, однак зіткнення суперечностей не досягає максимального загострення: момент «дизнавання» винесено за подієву канву – про нього йдеться тільки в діалозі між Іваном Семеновичем та дядьком. Таким чином, твір має етологічний («бытоописательный», за Г. Поспеловим та І. Денисюком) характер.

Подібну художню структуру має «Дияконова дисципліна». Зображуючи одну сцену з життя родини отця Якова, Л. Пахаревський не тільки наголошує на її типовості («У всіх трьох світлицях дияконового житла атмосфера звичайної щоденної “дисципліни”» [195, с. 70]), а й значно розширює історію сім'ї за рахунок спогадів дияконші. Твір, позбавлений пуанту, може бути визначений як побутова замальовка, однак для нього властивий і глибокий психологізм: Л. Пахаревський фактично створює двопланову структуру, де гострий індивідуалізований діалог переплітається з внутрішніми монологами Фані, екскурсами у внутрішній світ Теклюні та Марії Федорівни. Усі ці «партії» утворюють надзвичайно сконцентровану, динамічну художню цілість, однак підкреслена автором типовість художнього матеріалу, відсутність новелістичного пуанту, численні ретардаційні елементи, а також запрограмована самою образною структурою однозначність потрактування змальованої сцени дають підстави віднести «Дияконову дисципліну» до жанру оповідання (в його структурно «закритому» варіанті), а не новели.

Отже, як бачимо, Л. Пахаревський у своїй творчій практиці активно розробляє оповідання, що становлять закриту художню структуру (як правило, вони характеризуються досить високою активністю ліричного чинника, хоча інколи автор майже повністю відмовляється від нього, як у творах «Вернувся» та «Дияконова дисципліна»). Герметичність цього гатунку прози зумовлена, головним чином, неможливістю багатозначного потрактування образності (автор розробляє переважно типові для свого часу ситуації, і передусім його цікавить доля «маленької людини»). Однак, як показує аналіз оповідань, в межах цієї теми Л. Пахаревський майстерно розробляє цілу низку яскравих

типів. Звертаючись до життя чиновників та інтелігенції, автор переносить конфлікт героя та середовища у внутрішній, психологічний, вимір, уникаючи у своїх творах яскраво вираженої акції.

Але поряд з такими сюжетно і проблематично завершеними творами Л. Пахаревський розробляє й інші типи оповідань. З новітніми, модерністськими, віяннями в українській літературі І. Денисюк пов'язує «новаторське оповідання особливого змістового навантаження, багатопроблемність і багатозначність, алегоричність якого дають змогу трактувати його як відкриту форму прози» [68, с. 253].

Значно більшою ідейною складністю, порівняно з розглянутими оповіданнями, позначений твір «Воскресни!». Надзвичайно простий в сюжетному плані, його можна кваліфікувати як настроєве оповідання, побудоване на основі біблійної метафорики. Марія Михайлівна й Надезя, мати й сестра сільського вчителя, який перебуває в ув'язненні, готуються зустрічати Великдень. Як і в «Дияконовій дисципліні» і в «Вернувся», велика роль тут належить діалогам – завдяки ним в оповідання вноситься потужний драматичний елемент, через них розкриваються події, що лишаються поза безпосереднім зображенням. Розхитування усталених жанрових канонів виявляється і в тому, що Л. Пахаревський долає статику людських характерів, властиву для класичних зразків оповідання. Прикметно, що динаміка розвитку внутрішнього світу героїв постає також у діалозі. Ось як Надезя розповідає про зміни, що відбулися в ній з часу братового арешту: «Я не повинна була спиняти тоді Олександра. Ти вимагала цього від мене. Я тоді любила його так, як і ти тепер любиш, сліпою любовію. І я застерігала його, послухалась тебе, а після цього він почав вважати мене за слабодушну, зовсім нікчемну, почав вороже дивитись на мене. А тепер, мамо, гадка про те, що Олександр вважав мене за свого ворога, мучить мене, не дає супкоюю.

Я бажала б тепер одного: щоб довелось мені поділяти з братом його в'язницю» [171, с. 52].

Попри всю подібність оповідання «Воскресни!» і аналізованих раніше творів («Вернувся», «Дияконова дисципліна»), є підстави зарахувати його до прозових зразків «відкритої» форми. Герметичність «закритої» оповідної структури коріниться, головним чином, у психології героїв: «маленькі люди», за висловом Н. Шумило, тільки «здогадуються про наявність світу ”вищих духовних цінностей”» [285, с. 261]. Однак та сама дослідниця зазначає, що деякі твори автора «позначені не тільки ліричним туском душі, а вже навіть слабо виявленими неоромантичними тенденціями» [285, с. 261]. «Відкритість» оповідної структури, як показує аналіз твору «Воскресни!», також зумовлений передусім внутрішнім життям героїні і співвідноситься з модерністськими, в даному випадку неоромантичними, тенденціями. Порівняння Надезі до «нового, кращого життя» не знаходить підтримки у буденному середовищі, однак робить структуру твору розімкнутою, обумовлює співіснування двох – реального і символічного – планів, уводить оповідання Л. Пахаревського до широкого культурологічного контексту, адже література межі століть досить часто звертається до біблійних тем, проводячи образні паралелі з подіями сучасності. Передчуття глобальних зрушень у суспільному житті зумовлює численні біблійні відголоски у творах авторів цього періоду – від алюзій і ремінісценцій до розгорнутих полотен, художнім центром яких є Месія, пророк, просвітитель. Цими настроями перейнятий «Мойсей» І. Франка, «Одержима» Лесі Українки; досить часто вони поєднуються з мотивами богоборства, які виразно звучать у словах розчарованого Мойсея («Одурив нас Єгова!») та відмові Міріам «любити ворогів своїх». У цьому ключі розбудовує образну систему свого твору Л. Пахаревський. Надезя відмовляється йти до церкви, «щоб заспокоювати себе свічками блискучими» [171, с. 56], не хоче молитися, бо Христос ще не воскрес. Його воскресіння у свідомості героїні нерозривно пов'язане з відновленням вселюдської справедливості, за яке страждає її ув'язнений брат: «Воскрес, кажете?! Ні, Він ще не воскрес сьогодні, а воскресне, скоро воскресне Праведний і всіх покличе до святого суду. І коли спадуть розбиті кайдани з мучеників землі, тоді вже й я скажу вам, що воскрес

Христос!» [171, с. 57]. Як бачимо, можливості прочитання твору значно розширюються за рахунок символізації і суто неоромантичної за своєю природою скерованості до ідеалу.

У зв'язку з оповіданням «Воскресни!» слід згадати ще один твір – «Батько» (обидва вони написані 1906 року). Характер розбудови конфлікту тут майже той самий, що і в проаналізованих творах: дія замикається в межах одного приміщення, триває протягом невеликого часового проміжку і драматизується за допомогою гострих, уривчастих діалогів. Раніше вже йшлося про те, що між новелою та оповіданням як жанровими утвореннями у Л. Пахаревського немає неперехідних меж. Переважна більшість зразків малої прози цього автора зарахована нами до ліризованих оповідань, однак, попри структурну подібність творів «Воскресни!» і «Батько», останній, на нашу думку, правомірніше кваліфікувати як новелу. Автор обирає для зображення момент граничної напруги у розгортанні подій. Л. Пахаревський звертається до єврейської тематики, змальовуючи сцену погрому. Твір перегукується з новелою М. Коцюбинського «Він іде», але, якщо автор «Intermezzo», нагнітаючи тривожний настрій, широко використовує засоби колористики, то Л. Пахаревський уникає зорової конкретики, вдаючись до засобів символізації. Наріжними каменями, на яких тримається образна система твору, стають вогонь і кров. У новелі знаходимо цікавий вияв інтертекстуальності, що відсилає уважного читача до поетичної драми Лесі Українки «На полі крові»: «Лейзор ухопив її, немов мале дитя, і біжить, утікає з поля крові з Розою в руках» [170, с. 42]. Хоча реалії життя у творі цілком впізнавані, розповідь ведеться у почасті архаїзованому ключі. Кров (криваві ріки, кров убитого Арона на грудях Рози) та вогонь (заграва над будинком старого Ноя, жертвне полум'я) набувають полісемантичності символів, відіграють роль промовистих алюзій на ветхозавітні тексти. Монументальність зображуваної картини з життя євреїв досягається й завдяки біблійним іменам персонажів – Лейзор, Соломон, Ной. Центральна постать старого Лейзора, яка замикає на собі і водночас динамічно розвиває всю художню структуру твору, підноситься до рівня

пророка: «Широким, впевненим, спокійним поглядом пильнує він, як наростає і все вище та вище, до самого неба, до ніг Іегови Довічного, Могутнього підіймається полум'я, Ноева жертва.

О, він, Лейзор, заспокоєний через те, що знав він добре, що цей час настане, що кров його братів ще не раз, не два потече широкою, червоною, грізною рікою! Так казав великий пророк Іегови, а ті слова не всує промовляв посланець Живого навіки» [170, с. 41].

«Батько» має всі ознаки модерністської новели, оскільки основна дія перенесена тут у внутрішній світ головного героя – зовнішні події виступають тільки імпульсами до глибинних змін у душі Лейзора. Внутрішнє переродження старого єврея є, власне, тією центральною подією, довкола якої будується сюжет твору. Як і оповідання «Воскресни!», новела «Батько» засвідчує подолання статичності людських характерів – образ Лейзора, хоч і постає на початку твору сформованим, переживає певну еволюцію, перетворюючись мало не на свою протилежність, але автор обирає один момент цієї еволюції, що фактично становить її найвищу, переломну точку, саме тому «Батько» найкраще відповідає жанровому визначенню «новела». Лейзор займає філософсько-споглядальну позицію стосовно кривд, які змушений терпіти його народ, – старий переконаний, що тільки смирення допоможе здобути омріяний Сіон, тому він засуджує євреїв-оборонців, які зі зброєю в руках протистоять «людям-звірам». Конфлікт твору реалізується і розгортається одразу в кількох опозиціях: протистояння «людей-звірів» і євреїв-оборонців, протистояння старого єврея і його дочки Рози, нарешті, боротьба двох начал в душі самого Лейзора – покірного, споглядального і вольового. Автор майстерно нагнітає напругу за допомогою низки епізодів, кожен із яких спричинює динамічні зміни в душі Лейзора: пожежа в будинку Ноя, загибель Арона, суперечка з Розою, напад погромників. Твір має яскраво виражений «вендепункт», підготований драматичним епізодом суперечки батька і дочки. Роза представляє «нових євреїв», сповнених рішучості зі зброєю в руках відстоювати свої громадські свободи. Зі слів молодшої єврейки постає образ

«нового Сіону», що має символічне значення відродження гнобленої нації: «Він, батьку, цей новий народ, новий Ізраїль, він не гнутиме покійно своєї старої натруженої спини! Ні! він випростає її і, як велетень, здобуде собі нового Сіону: справжнього життя» [170, с. 46]. «Вендепунктом» є перетворення Лейзора, який, захищаючи єдину дочку, сам бере до рук зброю і проганяє зі свого житла погромників: «І був уже це не Лейзор старий, слухняний. Ні! Це був пророк Сіону, але грізний, високий, сивий...» [170, с. 49].

Не може не звернути на себе увагу майстерність автора як у розбудові сюжету, так і у створенні емоційної напруги, що зростає від першої сцени в будинку Лейзора, учасниками якої є тільки він сам і його малий син Соломон, в міру поступового нагнітання кривавих епізодів до «вендепункту» – перетворення героя – і спадає у фіналі твору, де поранений Лейзор лишається наодинці за своєю дочкою. Епічна розлогість символічних образів кривавих рік, «поля крові» звужується до однієї-єдиної деталі – крові, що капає з рани старого. Контраст із попередніми сценами, що створюють ефект галасу й жаху, досягається повторенням слова «тихенько»: «Юрба щезла. І коли Лейзор опам'ятався, то почув гострий біль у плечі.

На те плече йому схилилась Роза та *тихенько* плакала.

Тремтіла з плачу голова їй та капала *тихенько* кров з пораненого Лейзорового плеча» [170, с. 49].

Яскравим зразком модерної новелістики є твір «Хризантеми». До новелістичного жанру його зараховуємо вже тому, що в основу твору покладено незвичайну подію – самогубство молоді дівчини. Новела починається коротким повідомленням про смерть героїні: «Соня отруїлася карболовою кислотою» [174, с. 78], а завершується вказівкою на точну дату смерті – таким чином утворюється фігура обрамлення. Між цими двома реченнями всього на кількох сторінках з віртуозною гостротою змальовано родинну трагедію. Організація художнього матеріалу певною мірою перегукується зі Стефаниковою «Новиною»: новелу відкриває сухе повідомлення про екстраординарну подію, а подальший виклад є розгорнутою

образною мотивацією вчинку героя. Однак стиль Л. Пахаревського далеко не такий ошадливий, як стефаниківський, – він значно менш схильний до ретардації другорядних епізодів (навіть у новелі), натомість насичує невеликий текстовий обсяг численними подробицями з життя персонажів. Але ці подробиці не руйнують стрункої новелістичної структури, оскільки зведені до побіжних ремарок і сприяють поступовому нагнітанням відчуття життєвого бруду, який і став причиною Соїної смерті. Взагалі, «Хризантеми» чи не найповніше ілюструють у творчості Л. Пахаревського тенденцію до культивування «заборонених» тем, що потужно виявилася у літературі межі століть. Розлучення Соїних батьків через зраду матері; шлюб із нелюбом, який згвалтував дівчину; зрада і пиятики Соїного чоловіка; венерична хвороба героїні – нагнітання цих потворних деталей створює тло, на якому за принципом контрасту вияскравлюється центральний образ – білі хризантеми, що генерують цілу низку значень (смерть, невинність, чистота, осіннє вмирання природи, яке є лейтмотивом багатьох творів Л. Пахаревського): «... То треба їй у труну... багато хризантем покласти. Вони як раз цвітуть тепер білі, хороші. Вона була така чиста і горя зазнала... Білі, як сніг, що його так боялося листя жовтозолоте, лежали в труні і на труні хризантеми» [174, с. 80, 81]. Дослідники особливо наголошують на ключовій ролі лейтмотиву як жанровизначального чинника новелістичної художньої структури. Провідний мотив досить часто втілюється в образі-символі, що концентрує в собі настроєвість твору і становить стрижень образної системи.

Численні життєві епізоди, нагромаджуючись, створюють гнітючу атмосферу гріховності. Як і в аналізованій раніше новелі «Батько», у «Хризантемах» напруга поступово нагнітається аж до «вендепункту», підготованого всім попереднім викладом, – сцени, коли батько знаходить у Соїній світлиці передсмертного листа доньки, що пояснює її вчинок (««Не сила моя гнити живцем. Сором людям у вічі глянути, а не моя вина. Мамо! Не треба було отдавати мене за його!.. Я плакала, а ти казала, що я буду щаслива... А щасливі не хотять умирати... Таточка мені жалко... Не плач, татусю, прости

мене... Він заразив мене, і я вже не вилічуся... Завтра я хочу вмерти. 29 сентября”» [174, с. 85]).

Особливе змістове навантаження, у повній відповідності з жанровим каноном, несуть художні деталі. Так, єдина портретна характеристика, на якій акцентує увагу автор у зовнішності Любові Сергіївни, матері померлої дівчини («немолода вже жінка з підмальованими очима й бровами» [174, с. 79]), одразу налаштовує читача на особливу дражливість порушених у новелі морально-етичних проблем.

Ще раз повертаючись до питань родового синкретизму, варто відзначити у «Хризантемах» високу активність драматичного елемента: новела побудована як низка сцен, що розгортаються у мертвецькій, на кладовищі, в Сониній кімнаті. Водночас Л. Пахаревський залишається вірним ліричному началу, найбільш характерному для його творчого мислення. У межах надзвичайно сконденсованої, позначеної економністю художніх засобів новелістичної структури автор уміє досягти епічної широти викладу. Частково йому допомагає це зробити привнесений із драматургії принцип, відповідно до якого про передісторію змальованих подій читач дізнається з реплік героїв. Часом Л. Пахаревський вдається до прямого авторського викладу. Фактично у «Хризантемах» гармонійно співіснують кілька наративних пластів, що завдяки загальній м'якій, ліричній манері викладу створюють не мозаїчний ефект, а виважену, пронизану єдиним настроєм цілість. Сухий, наближений до публіцистичного, стиль перших речень; індивідуалізовані, насичені розмовними зворотами репліки персонажів; глибоко ліричні епізоди, в яких з'являються символічні образи хризантем і пожовклого листа; підкреслено безстороння розповідь про витівки п'яного чоловіка Соні – все це сприяє створенню особливої, різнорідної й гармонійної водночас, картини.

Цікавим є принцип «присутньої відсутності», за яким Л. Пахаревський моделює образ головної героїні – Соні. Як відомо, відповідно до жанрового канону новели, у творі такого гатунку розкривається внутрішній світ одного героя. У новелі «Хризантеми» це завдання ускладнюється тим, що героїня

мертва; змальовуючи небіжчицю, автор обмежується згадкою про її «широко розплющені очі, повні передсмертного жаху» [174, с. 78], та жовтаво-білий колір обличчя. І все-таки Соня є центральною постаттю твору. Смерть дівчини становить сюжетний стрижень новели; інші персонажі розкриваються саме у своєму ставленні до цього факту, через характер переживання горя. Гнів і розпач Тихона Петровича, боязкі сльози Любові Сергіївни, гірке нерозуміння Сониної подруги Христі Степанівни, п'яний відчай чоловіка – палітра людських переживань, які змальовує Л. Пахаревський, справді досить широка, але внутрішній світ усіх цих персонажів обсервується саме з точки зору їх ставлення до Соні. Дівчина доповнює галерею образів «маленьких людей», зображених в інших творах: «Йшли за катафалком рідні й знайомі Соніни. Тепер їх набралось стільки, як ніколи не було коло неї живої, мало помітної в куточку життя» [174, с. 81].

Автор зумисне уникає прямих характеристик героїні – образ Соні витворюється деталями, репліками інших персонажів (принцип, привнесений з драматургії), символікою – як предметною (хризантеми, пожовкле листя), так і колористичною (домінування білого й жовтого кольорів). Особливого значення у творенні образу за принципом «присутньої відсутності» набуває декорування інтер'єру, що певно мірою репрезентує естетику декадансу. Героїня опосередковано характеризується через змалювання її житла: «Там стояло два чепурних ліжка, висіла на стіні Соніна гітара, сила листовних картинок було на стінах, усе з квітками; здавалося, що вона тільки вийшла з хати і зараз прийде. Навіть пахло її любимими духами» [174, с. 84].

Усі ці особливості – сконцентрованість художнього матеріалу навколо одного життєвого епізоду; символічне значення центрального образу – хризантем; розкриття прихованих смислів через художні деталі; драматична напруженість діалогів; яскраво виражений пуант (передсмертний лист Соні) – дають підстави зарахувати «Хризантеми» до яскравих зразків модерної новелістики.

До новелістичного жанру відносимо і твір «Жасминовий кущик». На користь такого твердження можна навести кілька аргументів: текстовий обсяг (значно менший, порівняно з тими творами, що кваліфіковані нами як оповідання); превалювання ліричного, настроєвого начала над подієвим (хоча твір є фабульним, густа, фольклорна за своїм походженням, образність, специфічно народнопісенні прийоми і звороти, а головним чином – паралелізм як провідний структурний чинник створюють особливу, глибоко емоційну атмосферу, далеку від врівноваженого, ретардованого викладу, що притаманний оповіданню); наявність центрального образу-символу, який утворює стрижень новелістичної композиції. Рослинна символіка, за спостереженнями деяких дослідників, характерна для сецесії, як перехідного етапу в розвитку літератури, й декадансу, як особливого способу світовідчуття, у творчості Л. Пахаревського відіграє роль не стилістичної оздоби, а сюжетного і (в деяких випадках) жанровизначального чинника. У новелах «Хризантеми» і «Жасминовий кущик» рослини постають центральними символами, але якщо у першому з названих творів образ квітів має танатологічне забарвлення, відповідно і білий колір постає як атрибут потойбіччя, нежиттєздатності чистої героїні у розпусному світі, то в другому – жасмин втілює незнищенність життя, безсмертя любові, спадкоємність людських поколінь, а також – чистоту почуттів і жертвність.

Провідним структурним принципом цього твору є прийом паралелізму, який виразно демонструє своє фольклорне походження. Ще одним виявом фольклорної традиції є рефрен, який, поряд з паралелізмом, організує художню тканину твору в напрочуд струнку, пронизану єдиним настроєм цілість. На особливій ролі повторів у творах новелістичного жанру наголошує В. Фащенко: «Повторення як конструктивний елемент традиційно розглядається лише у студіях про вірші (спосіб гальмування, емоційного напруження, ускладнення понять, фон для розподібнення схожого тощо). Теорія прози звертається до цієї фігури зрідка. Очевидно, у великих масивах романів і повістей формотворча роль цього засобу не відразу помітна. Вона вияскравлюється лише у варіантах

зіставлень і зіткнень. Але в жанрі новели повторення наочне, як у вірші. Його конструктивна функція стає очевидною, виступає, так би мовити, в чистому вигляді» [258, с. 213]. Рефрен «... де й рози росли» сприяє ліризації викладу. Твір охоплює великий часовий проміжок – від народження Ганнусі до її юності, що загалом не характерне для новели, однак твір позбавлений подієвої конкретики і сприймається як певне ліричне узагальнення.

Однією з художніх домінант у новелістичній структурі, як і в багатьох інших творах Л. Пахаревського, є плач: плач новонародженої дитини; «плач тіла» молоді породіллі, яка конає в муках; плач осіннього вітру і лісничого-удівця. Ці художні константи (квіт жасмину, плач людини і природи) сприяють гармонізації художнього цілого, допомагають ущільнити час, репрезентований у творі. Цій меті підпорядкована і циклізація художньої композиції, що створює ефект тягlosti часу і надає новелі певної завершеності, незважаючи на відкритий (з суто подієвої, фабульної точки зору) фінал. Така циклізація досягається особливим акцентуванням на зміні пір року, або ж прямими авторськими вказівками на вік героїні: «Зеленів ліс. Вбирався ліс у розкішний лист, а згодом восени плакав разом з вітром за цим убором прекрасним...» [193, с. 52]; «Нова весна уквітчала кущик пахучою красою, а Ганнуся вже добре вимовляла “тато” і “дай квітю”» [193, с. 52]; «Минуло десять літ. Як жасминовий кущик зацвів, Ганнуся приїхала з школи додому щаслива; наука їй легко далася» [193, с. 53]; «А далі через шість років Ганнуся влітала собі в косу жасминові квіточки...» [193, с. 53].

Тут варто ще раз зупинитися на тих жанрових дефініціях, які ми застосовуємо до малої прози Л. Пахаревського. І. Денисюк протиставляє новелі акції психологічну новелу, близьку до потоку свідомості, акцентуючи увагу на таких її особливостях, як монологічна форма викладу, відмова від певних сюжетних та композиційних елементів (обрамлення, передісторії, розв'язки), динаміка характеру центрального персонажа і «фоновість» інших постатей, проекція внутрішніх переживань героя на довколишнє середовище. Новели «Батько» та «Хризантеми» видається доцільним зарахувати до психологічних

новел. Обидві характеризуються певною подієвістю, однак ця подієвість не є самоціллю, вона постає суто зовнішньою, дещо умовною по відношенню до внутрішнього світу героїв і необхідна остільки, оскільки сприяє його розкриттю. Немає тут і монологу; структура творів радше полілогічна – автор обсервує внутрішній світ кількох персонажів, однак такі психологічні студії підпорядковані єдиному художньому завданню: у новелі «Батько» це пробудження у старому Лейзори могутнього пророка Сіону, у «Хризантемах» – розкриття мотивів самогубства, а відтак – і внутрішнього світу Соні.

Акцент на думках і почуттях героя, який шукає сенс, істину – характерна особливість модерної новелістики. Відхід від традиційної композиційної схеми, подієвості, епічності зумовив посилення ліричних й драматичних констант у творах. «Показ героя у зв'язку з навколишньою атмосферою, якою він дихає, його емоційного сприйняття природи, створює нову якість – ліризм, настроєвість» [68, с. 179] – зазначає І. Денисюк. Стосовно творчості Л. Пахаревського доцільно використовувати й таку жанрову дефініцію, як «новела настрою». «Жасминовий кущик», на нашу думку, можна зарахувати саме до таких творів. Подієвість, як уже зазначалося, постає тут у сконденсованому, гранично умовному вигляді; вона підпорядковується природним ритмам: ефект тягlosti часу створюється за допомогою паралелізмів та рефренів. Натомість домінантним постає не певний перебіг подій, а настрої – він якщо не нівелює, то принаймні максимально пом'якшує громадянські мотиви новели: Л. Пахаревський з властивим йому ліризмом трактує любов до народу як вияв людяності й доброти, властивих Ганнусі, її матері й батькові, а не войовничі, реваншистські імпульси: «“Я буду дочкою свого народу”. І так це сказала, що лісничий пригорнув її до грудей, поцілував і схвильованим, повним любові голосом озвався: ”Я ждав, я знав, що так воно й буде. У тебе материна душа, це велике щастя, Ганнусю, велике щастя, донечко моя”... Велика любов розцвіла в Ганнусиному серці» [193, с. 53–54].

Однак у доробку письменника зустрічаються й твори, що чітко відповідають визначенню, яке І. Денисюк дає психологічній новелі, близькій до

потокую свідомості, однак треба зазначити, що й тут домінантним лишається емоційне забарвлення. Таким є маленький твір «Під Новий рік». Його герой, хвора самотня людина, за кілька хвилин до Нового року переглядає своє життя, водночас фіксуючи зовнішні враження – світло свічі, тупіт людських ніг на горішньому поверсі: «В моїй хатині холодно, бо надворі завірюха. І холодно в моїй хатині, бо ледві-ледві блимає свічка на столі. От вона догорить і буде поночі.

А стрілка на годиннику посувається мляво, але вже швидко буде північ. Настане Новий рік.

Я слабкий. Трясе мене пропасниця. Я самотній в цьому великому будинку. Он там десь над головою в мене ходять, бігають веселі люде. Вони дожидають, радіючи й тремтючи, Нового року. А я тремтю від пропасниці. Мені дуже холодно. І в душі пустка. Скоро буде Новий рік. Я хочу сказати кому-небудь, живій людині, чого бажаю від Нового року, з Новим роком привітати хоч кого, та нема в мене близьких» [184, с. 61].

Незважаючи на те, що у новелі з її монологічною структурою створено ефект спонтанного перебігу думок, розвиток теми – самотність у радісну для інших, святкову мить – підпорядкований суворій логіці: від фіксації сторонніх зорових і слухових вражень герой поступово переходить до саморефлексії, потім – до спогадів про минуле. Тут ми знову зустрічаємо один з основних структурних елементів малої прози Л. Пахаревського – згадку. Герой пригадує дівчину, яка давно, кілька років тому, освідчилася йому в коханні. Він пише їй листа, навіть не знаючи, чи вона жива. Текст листа органічно вплітається у перебіг думок героя, він становить квінтесенцію переживань хворого. Кульмінацією твору, яку можна співвіднести з «вендепунктом» у «новелі акції», є настання Нового року: «Я цілую свого годинника на тому місці, де стоїть XII, бо вірю, що він ще розбудить нові надії на дні душі моєї, ще дасть мені нового щастя» [184, с. 63].

До цього ж різновиду новели зараховуємо і «Пожовкле листя». Тут, як і в новелі «Під Новий рік», спонтанність переживань героя є ілюзорною – твір

вибудовується за схемою *теза – антитеза – синтез*, загальною для новел такого типу. Споглядання осіннього листу стає імпульсом до спогадів, які знову ж таки перебирають на себе структуротворчу функцію. Герой згадує три смерті, які боляче відгукнулися в його душі. У творі акцентовано мотив відчуження, який виразно звучить і в новелі «Під Новий рік»: «... А ті інші люде, що носив я їм своє серце з radoщами весняними та з смутком осіннім – скільки їх захололо для мене, скільки пройшло далі...» [179, с. 5]. Ефект вільного перебігу думок створюється і за рахунок несподіваного введення антитези – герой ніби уриває сумні роздуми, закликаючи вшанувати пам'ять померлих і жити далі, висловлюючи надії на нову весну: «Якої ж ти, осінь, смутної все заводиш. Годі вже, вгомонись, моє бідне, пожовкле листя. Тривай, ми ще діждемо весни, зазеленіємо. Кілька холодних місяців, а там знов море сонця!» [179, с. 5]. Наприкінці твору герой синтезує дві антитетичні настроєві домінанти, підносячи їх на вищий рівень філософського узагальнення: «І осінь – краса. Заплакана, а таки краса. А з красою легше жити» [179, с. 6]. У цій сентенції прочитується вже виразно модерністський принцип сприйняття і переживання довколишнього світу як естетичного феномену.

Мікроаналіз «Пожовклого листя» дає підстави говорити про високу майстерність Л. Пахаревського-новеліста. Усі переживання героя – від медитативно-споглядального настрою до болючих рефлексій над парадоксами людського існування й особливого ірраціонального стану невизначеності – тонко нюансуються завдяки широкому арсеналу художніх засобів, інтонаційно-синтаксичних зворотів, витонченій образності.

Синтаксична організація «Пожовклого листя» виконує важливу роль у динаміці розгортання внутрішнього сюжету (твір цей є безфабульним, але не безсюжетним – як уже зазначалося, емоції героя підпорядковані суворій логіці розвитку). Автор насичує твір риторичними запитаннями, організуючи за допомогою них художнє ціле й нагнітаючи атмосферу невизначеності, безсилля перед невідомими рушіями людської долі. Цій меті підпорядковані й численні повтори, передусім рефрен «Не знаю»: «Казали, що я жити без неї не міг.

Може. Не знаю» [179, с. 4]; «Кажуть, що душею життя мого була вона. Не знаю. Може» [179, с. 5]. Фрагментарність спогадів героя передається і суто графічно – кожен життєвий епізод, який зринає в його пам'яті, виділяється трикрапкою.

Спорідненість із народнопісенною традицією виявляє широке використання прикладок, контекстуальної синонімії («плаче – шелестить», «сироти – віти») та фольклорних епітетів («Літо красне, весно молода!»). Фольклорними за походженням є і антитези, яким у даному творі належить структуротворча роль: «Тільки осінь – а не весна молода – обертає назад, будить згадки. Зринають спомини, і нема думки про те, що буде колись. То весною молодіє душа, а восени чуєш, що постарівся.

...Плаче листя під ногою, стогнуть сироти-віти, за першими днями весни побиваються, за молоденьким теплим вітром тужать.

Він так мило та любо колисав їх тоді. І снилося все таке ясне, а тепер сон такий важкий, старечий» [179, с. 3].

У творі ключову роль відіграє настроєва домінанта. Настрій героя безпосередньо пов'язаний з природою, реалії якої – пожовкле листя, осінь – зумовлюють рефлексії, роздуми, спогади: «Вмерле листя будить навісні думки про те, що постелилося позаду сірою смужкою, про те, що вже забулося, туманом пойнялося... Вмирає краса зеленого літа – і хочеться пригадати усі болі, смутки неперебутні» [179, с. 3].

«Пожовкле листя» у сконденсованому вигляді містить основні мотиви й образні домінанти творчості Л. Пахаревського. Тут виразно звучать мотиви самотності, відчуженості, нерозділеного кохання, жертвності в ім'я прийдешніх поколінь, мортальна тема; провідним структурним принципом виступає спогад. Загальну настроєвість твору визначають образи-домінанти, передусім рослинні.

Отже, для творів Л. Пахаревського, побудованих за принципом «поточності свідомості», в основу яких покладено ретроспекцію-згадку, попри позірну спонтанність психологічних станів героя, властива струнка композиція. Ще

А. Ніковський відзначив серед найкращих характеристик малої прози письменника таку, як «граціозна конструкція оповідання» [158, с. 158].

За образною системою й принципами інтонаційно-синтаксичної організації художнього цілого з «Пожовклим листям» споріднений маленький твір «Осінь журба», який ми зараховуємо до поезій у прозі. Його композиція підпорядкована неодноразово апробованій у малій прозі автора схемі *теза – антитеза – синтез*. Невеликий, навіть порівняно з новелою, текстовий обсяг дозволяє схарактеризувати «Осінь журбу» як вірш у прозі, де чітко простежується зіткнення двох протилежних тенденцій – тяжіння до деструкції, нівеляції ustalених літературних канонів і вироблення нових принципів організації художньої структури, дещо споріднених з верлібровими. Відхід від традиційної віршової форми зумовлює поглиблення семантики образу, специфічну ритмізацію тексту за допомогою риторичних фігур, синтаксичних повторів.

Структуротворчим чинником в «Осіній журбі» виступає прийом психологічного паралелізму: картина осіннього завмирання природи суголосна настрою ліричного героя. Існування людини, її життєві ритми, як і в «Жасминовому кущику», підпорядковуються природним – у природи герої навчається спокійно приймати тимчасовість власного існування, бо тільки позбувшись страху смерті, усвідомивши циклічність буття всього суцього можна насолоджуватися красою: «Не нарікає земля, не голосить, а тільки зітхає, нишком йде в царство смерті. Чом же не побивається тяжко?

Бо знає, що знов оживе по весні, що настане новий бенкет квіток, танок пахоців у повітрі.

І я сам, прислухаючись до цієї осінньої журби, проймаюся елегією вмирання природи.

Умерти – заснути, умерти без одчаю, в надії, що оживуть впорані з осені лани, нашою сльозою політі, оживуть, хоч нас і не буду тоді.

Та дарма! Ті, що свіжими ланами втішатимуться, згадають і нас, нашу журбу, наші сльози.

То будуть наші нащадки, частка невмируща нашого ”я” оживе в нових хліборобах нових нив.

То чого-ж так побиватись?

Краще тихо опочити, як вся природа опочиває восени, в надії на нову весну.

Тоді буде краса вмирання» [188, с. 5–6].

«Осіння журба», як і «Пожовкле листя», насичена повторами та риторичними запитаннями – їх роль, зважаючи на малий обсяг твору, стає помітнішою і більше виявляє свою поетичну природу, формуючи концентрацію почуттєвих домінант.

Яскраві фрагменти поезії в прозі зустрічаємо також у творі «Пісня дзвона». Як і у творах «Осіння журба» й «Пожовкле листя», важливу роль в організації жанрово-змістової структури тут відіграє символічна образність, паралелізм, ліризм. Наративна система твору прикметна використанням фольклорних інтонаційно-синтаксичних прийомів, зокрема повторів, риторичних запитань, рефренних форм, спорадичного римування: «От свята вже швидко на білі лани завітають – і дзвін вже збирає всі згуки, мелодії всі, щоб співом гучним, свого голосом серця святий божий день зголосити.

І дзвін свою силу збирає. От ніч вже остання на землю спадає. На ранок вже й свято настане.

А вітер як виє! Чом святові він не радіє? Чого ж не сміється, а плаче?

“...Ти не дзвони, не весели. Свята нема, туга сама. Ти не дзвони, не весели. Тільки ридай, скрізь розкидай згуки сумні дітям землі“.

... “Свята нема, – туга сама! “

Бореться дзвін. Каже їм він!

“Буду дзвонить, всіх веселить. Гляньте: світає, ніч умирає. Хай спочивають, святом пишаються люде мої. Сльози най втруть, тіні хай вмруть. Буду дзвонить, всіх веселить!“» [187, с. 149–150].

Оскільки творчість Л. Пахаревського є прикладом сецесійності (докладніше цю проблему буде досліджено у наступному розділі), що її

розуміють як перехідний етап у розвитку літератури (в даному випадку – від народницького реалізму до модернізму), новітні тенденції в його прозі виявляються не так яскраво, як, наприклад, у М. Коцюбинського чи О. Кобилянської. Однак уважний дослідник може простежити у цього автора практично всі провідні тенденції, що характеризують український модернізм на початкових етапах його розвитку. Це стосується й досить поширеної практики синтезування мистецтв, характерної для даного періоду. Як відомо, саме в добу модернізму література починає активно послуговуватися прийомами й термінологічним апаратом інших мистецтв, передусім музики й малярства. Підзаголовки літературних творів досить часто вказують на «спорідненість характеру виконання з жанрами суміжних мистецтв – живопису, музики тощо (етюд, ескіз (нарис), шкіц, арабеска, панорама, акварель, образок, картина, фотографія з життя, фрагмент, ноктюрн, студія, силует)» [68, с. 214].

У Л. Пахаревського не зустрічаємо таких підзаголовків, що часом суттєво ускладнює визначення жанрової приналежності того чи іншого твору. Саме підзаголовки у літературі модернізму дозволяють дослідникові отримати більше інформації про твір, оскільки, за спостереженнями І. Денисюка, він може вказувати на текстовий обсяг (новела, оповідання тощо); специфіку організації і форму обробки життєвого матеріалу; тематику, сферу життя, з якої взято матеріал; характер психологізму; вже згадану спорідненість з іншими мистецтвами. Однак наш автор украй рідко вдається до таких самовизначень, за винятком «Буденних оповідань» (заголовок, що містить вказівку на типовість ситуацій, обраних для художнього відтворення).

Однак у творчості Л. Пахаревського знаходимо чимало зразків малої прози, які засвідчують більшу, порівняно з попередніми літературними епохами, розробленість жанрової системи. Так, твір «Над Дунаєм» зарахований нами до жанру акварелі, що в даний період з'являється у творчості такого майстра слова, як М. Коцюбинський («На камені», «Гірські акварелі»). Акварелі традиційно визначають як «короткі, фрагментарні літературні твори (шкіц, образок, етюд), асоційовані з малярством, коли безпосереднє враження

передається в тонких пластично-зорових образах» [131, с. 21]. Від ескізу акварель відрізняє передусім більший рівень художньої довершеності – ескіз орієнтований на часткове, не остаточне освоєння теми, на глибшу її розробку в майбутньому. Твір Л. Пахаревського «Над Дунаєм» характеризується стрункою композицією: його відкриває пейзажна замальовка, побудована на протиставленні природної стихії й містечкового життя; далі автор уводить містичну розповідь про фатальні смерті молодих жінок і нарешті піднімається до вищих філософських узагальнень, характерного для його творчості протесту проти сірого обивательського життя. Більша тут, порівняно з іншими творами, і орієнтація на зоровий ефект: проблема одвічної несвободи людської особистості втілюється передусім у візуальних образах сонного містечка і каланчі з «людиною вартовою», яка охороняє тупий сон міщан, а пробудження людської волі – в картині пожежі, яка своєю масштабністю дещо випадає із загальної ретардованої й сумовитої тональності творів Л. Пахаревського, камерності сцен і ситуацій, властивої його малій прозі. Нарешті, прикметною особливістю літературних акварелей є мариністичні мотиви – тут вони з'являються опосередковано – як мрії про далекі краї, навіювані хвилями Дунаю, чи ностальгійна пам'ять про далекий Архіпелаг, що її бережуть містечкові дівчата.

Ще один жанр малої прози, активно апробований письменниками в даний період, до якого звертається Л. Пахаревський, – це «символічно-алегорична мініатюра з структурою притчі» [68, с. 221]. Сюжетно-композиційна будова таких творів, як правило, центрувалася довкола символічного образу і зберігала установку на стислість, фрагментарність, максимальну сконцентрованість художнього матеріалу. В творчому доробку Л. Пахаревського цей жанр репрезентований мініатюрою «Дівчина-мрія», що зберігає тісний зв'язок з традиціями народницької літератури, передусім казками та казковими елементами у творчості письменників-реалістів («Казка про Правду і Кривду», «Морозенко» Панаса Мирного). Сюжет мініатюри має ознаки й новорічного оповідання (святочного розповідання): в ніч перед святом на землю злітає Дівчина-

мрія, аби пересвідчитися, що правда перемогла і на землі запанувала справедливість. Подібність до «Морозенка» Панаса Мирного полягає передусім у сполученні реалістичних картин і суто казкових образів (Дівчина-мрія, персоніфікований вітер). З жанром казки споріднює твір і абстрактність місця дії. Фактично у цій мініатюрі сконденсовано низку суто народницьких мотивів, які постають цілком органічними в контексті ранньої (народницької) творчості українських письменників-модерністів: життя в'язнів («Пацанок» С. Васильченка), поневіряння родини злидарів, хвора мати («Харитя» М. Коцюбинського). Народницькі ідеали – перетворення суспільства на засадах братерства і справедливості – виразно прочитуються і в мотиві боротьби правди та кривди: «Вона хоче, жадає повірити, впевнитись, що з новим роком оновилась земля, що одвічно святая правда перемогла світову кривду і панує вже радість та щастя над скорботою, слізьми...» [183, с. 36]. Дівчина-мрія постає алегорією вселюдського щастя, однак, як і в більшості творів Л. Пахаревського, вона позбавлена революційного забарвлення – письменник уникає політичних гасел, насичуючи свій твір радше загальногуманістичним пафосом. Алегоричність, казкова умовність хронотопу дозволяє авторові на небагатьох сторінках подати розгорнуту панораму людського горя. В основі композиційного вирішення твору лежить різновид градації, який прийнято називати клімаксом (зворотна градація, поступове звуження значень, що завершується пуантом [235, с. 281]). Мініатюра відкривається картиною всесвітньої негоди, що сприймається як масштабна алегорія безпритульності людини, життєвого холоду: «Холодний вітер гуляє над землею. Лютий мороз в крижаних обіймах обгортає світові простори. Вітер плаче та виє, немов поскаржитися хоче комусь, мов сльози доносить до високого та прекрасного неба.

Та мовчить небо холодне, мовчить і не чує, як стогне земля, як вітер плаче-ридає, як люд змучений, стомлений, чогось благає у неба» [183, с. 35]. Далі ця масштабна картина звужується до умовного урбаністичного простору («Над великим містом віє вітер» [183, с. 35]), до в'язничної будівлі і нарешті –

до окремої кімнати, в якій ховається людська недоля. Композиції, в основі якої лежить прийом зворотної градації, ідеально відповідає відкритий фінал – твір завершується не філософською максимою, як цього вимагає притчевість алегоричної мініатюри, а реалістично сценою – однією з низки картин, органічно вплетених у казковий сюжет: дівчина вітає матір з Новим роком, але та не може навіть відповісти, бо тяжко хвора.

«Дівчина-мрія» становить цікаве поєднання традиційних народницьких міфологем та новітньої, модерністської форми. Алегоричність, максимальна сконденсованість, фрагментарність художнього викладу (образи людського горя постають як окремі картини, уривки буття, що їх дівчина бачить через вікна), обірваність фіналу – усе це ознаки нової мистецької доби.

Отже, жанровий склад малої прози Л. Пахаревського досить багатий. Більшість його творів доцільно означити як ліризовані оповідання, в яких помітною є тенденція до дифузії та взаємодії жанрових утворень, властива літературі межі століть. Основними жанротворчими критеріями в даному випадку виступають певна ретардованість викладу, часто – ретроспективний показ подій, типовість характерів. Побутописання як головний аспект художніх зацікавлень письменника зумовлює «закритість» (за І. Денисюком) художньої структури значного масиву оповідань («Син землі», «Ліжко під дверима», «Дияконова дисципліна»), однак зустрічаємо серед його творів й інші, подієвий ряд і образність яких характеризується «розімкненістю», підносячись на вищі смислові рівні, даючи можливість для ширших трактувань. До таких належить оповідання «Воскресни!», позначене виразними неоромантичними тенденціями. Поряд з оповіданням Л. Пахаревський досить активно розробляє новелістичний жанр, що демонструє значну кількість модифікацій: у творчому доробку письменника знаходимо психологічну новелу («Батько», «Хризантеми»), новелу настрою («Жасминовий кущик»), новелу, близьку до потоку свідомості («Під Новий рік»), акварель («Над Дунаєм»), притчеву алегоричну мініатюру («Дівчина-мрія»), вірш у прозі («Осінь журба»). Жанрове багатство малої прози Л. Пахаревського є яскравим виявом активних

шукань українських письменників межі століть у царині художньої форми, проблематики, нових шляхів моделювання естетичної дійсності, що задовольнили б потреби освіченого, мислячого сучасника, причетного до кращих надбань світової літератури.

РОЗДІЛ II

СЕЦЕСІЯ ЯК ФОРМА ВИЯВУ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ У МАЛІЙ ПРОЗІ Л. ПАХАРЕВСЬКОГО

2.1. Традиції та новаторство малих епічних форм письменника

Мала проза Л. Пахаревського є продуктом складного періоду межі XIX – XX століть, епохи *fin de siècle*, позначеної для українського письменства становленням нової – модерністської – свідомості. Формування модерного художнього мислення відбивало «процес психологічного народження нової людини XX століття, яка повинна була з'явитися і в українській культурі» [80, с. 72], що передбачало не тільки засвоєння досвіду європейського модернізму, новітніх філософських систем (передусім Ф. Ніцше й А. Шопенгауера), а й їх складну взаємодію з національною культурною традицією. Опанування здобутків західноєвропейського модернізму в багатьох випадках відбувалося непросто. Так, характеризуючи символістські твори українських авторів, Т. Гундорова пояснює неорганічність їх художньої структури «невиробленістю модусів (онтологічно-екзистенціальних форм) модерного мовлення» [59, с. 23]. Прикметно, що цю тезу дослідниця ілюструє цитатою з «Літературних вражень» Г. Хоткевича, який називає творчість Л. Пахаревського «символічною печенею на реальному маслі» [275, с. 134]. Ця іронічна характеристика, на нашу думку, розкриває одну з граней сецесійного стилю, властивого прозі Л. Пахаревського. З огляду на яскраво виражену синкретичність художнього мислення письменника потребує суттєвого розширення й теза про еволюцію ідіостилу Л. Пахаревського «від просвітницьких оповідань до оповідань та етюдів, прикметною ознакою яких став імпресіоністичний малюнок» [252, с. 665]. Мала проза цього автора не вкладається в чітко визначені стилістичні рамки, виявляючи риси неоромантизму, імпресіонізму, символізму, декадансу, а також народницької традиції.

Сецесія, як «перехідний етап в еволюції літератури, культури», що найяскравіше «виявляється у випадках, коли певне стильове утворення засвідчує перехід від одного напрямку до іншого, але не стає напрямом» [130, с. 384], у більшості європейських літератур, в тому числі й українській, постала як певна альтернатива усталеним естетичним принципам. Я. Поліщук не випадково наголошує на походженні цього терміну: у Давньому Римі він вживався на означення соціального процесу – виходу плебеїв з міської спільноти на знак протесту проти влади суспільної верхівки – патрициїв. У мистецьких вимірах межі ХІХ – ХХ століть термін «сецесія» набув іншого – метафоричного – змісту і став сприйматися як означення нового художнього мислення, що послідовно протиставлялося традиційним естетичним формам. Перший Сецесіон, осередок молодих модерністів, був заснований у Мюнхені художниками Ф. Штуком, Г. Трюбнером та В. Уде (1892). Пізніше аналогічні угруповання з'являються в Берліні та Відні. Саме віденський «Sezession», очолений Густавом Клімтом (рік заснування – 1897), утвердив сецесію як нову, достатньо розроблену естетичну систему. Я. Поліщук зазначає, що «на українське культурне середовище тих часів найбільший вплив справили центральноєвропейські школи сецесії – віденська (Й. Гофман, Г. Клімт), мюнхенсько-берлінська (Ф. Штук, Е. Мунк) та краківська (С. Виспянський)» [209, с. 38].

Вже неодноразово наголошувалося, що мала проза Л. Пахаревського, як самобутнє літературне явище межі ХІХ – ХХ століть, репрезентує всі найсуттєвіші тенденції мистецького процесу цієї доби, зокрема синтез традиції й новаторства. Письменник фактично відходить від селянської тематики, обираючи об'єктом художнього дослідження інтелігенцію – духівництво, чиновництво, вчительське середовище. Особистість у художній структурі його творів значною мірою звільняється від соціальних маркерів – автор обстоює її існування як самодостатнього мікрокосму. Спостерігається певний синтез етичних та естетичних категорій – звідси послідовне утвердження Краси як мети і необхідної умови людського буття. Новелістика Л. Пахаревського

виявляє й таку суттєву особливість модерної літератури, як виборюване нею «право на “неморальні” сюжети і ситуації» [59, с. 79] («Дівчина», «За високими тополями», «Хризантеми»).

Однак чи не найсуттєвішою ознакою художнього мислення Л. Пахаревського є настроєва й світоглядна контрастність. На поєднанні контрастних настроїв та мотивів наголошує Я. Поліщук: «Така позиція ілюструє, що сецесійний стиль – це не лише топика втоми, розчарування, смерті. Своєрідне місце в цьому контексті посідає особливого роду оптимізм, азарт. Завдяки поєднанню контрастних настроїв та мотивів постає філософський вододіл між буттям профанним і сакральним, між сьогочасними, модними та вічними, неперехідними цінностями, виявнюється зерно того внутрішнього досвіду, з якого мусить розвинутися естетична модель майбутньої доби» [209, с. 40].

Песимізм, зумовлений усвідомленням кризи позитивістського світогляду, характерний для епохи *fin de siècle* і виявляється на межі XIX – XX століть у всіх європейських літературах. На українських теренах загальноєвропейська опозиція «модернізм – позитивізм» постає у послідовному протиставленні модерністських засад та тієї літературної традиції, яку Н. Шумило визначає терміном «література для народу», а Ю. Тарнавський трактує як «суспільництво» (народництво ми розуміємо як більш широке і не суто літературне поняття). Найвиразніше криза такого письма виявляється в символістсько-декадентському дискурсі. На думку деяких дослідників (Т. Гундорова, О. Єременко), декаданс, який в українському контексті не оформився в окрему естетичну систему, виявився на новому витку еволюції народництва, фактично в межах останнього. Елементи декадансу співвідносні з певним розчаруванням в ідеалах народництва, «стиранням» альтруїстичних імперативів, властивих для нього. Для декадансу властиві песимістичне світобачення, зумовлене зневірою в старі світоглядні канони, індивідуалізм, емоційність, звернення до раніше заборонених тем.

Синтез народницьких традицій і модерністських тенденцій становить основу художньої манери Л. Пахаревського. В центрі уваги письменника перебуває пересічна особистість, що цілком відповідає народницькому канону, орієнтованому «на універсальність “простої”, маленької людини, з якою ідентифікував себе об’єкт національно-культурної рефлексії» [59, с. 41]. Л. Пахаревського не приваблюють виняткові особистості. «Маленька людина» демонструє свою «справжність», оскільки близька читачеві й в більшості творів письменника ототожнюється з героєм-оповідачем. Саме тому в новелі «Тоді, як акації цвіли» залишається «за лаштунками» революціонерка Зося з її прагненням здійснити задумане або померти і обсервується духовне життя «маленьких людей» – Віті, аптекаря Диновського, лікаря Маркевича. Доля борців за щастя народу не здобуває у Л. Пахаревського безпосереднього відтворення – вона завжди “переломлена” сприйняттям їхніх близьких, що належать до табору пересічних людей, наділених, проте, здатністю любити й співчувати.

Тип героя, який розробляє у своїх творах письменник, – це тип інтелектуальної, чутливої особистості, позбавленої, однак, «гігантизму» й винятковості. Дослідники неодноразово зауважували, що ніцшеанство, засади якого стали визначальними для становлення європейського модернізму, не сприймалося українськими митцями беззастережно. «Глибокий скепсис і особистісна агресія ніцшеанства не відповідають ментальним засадам українського світогляду... Для українських декадентів не був властивий аморалізм європейських поетів і письменників, радше це був вибух затиснутої і замкнутої в підсвідомості моральної і психологічної рефлексії людини» [80, с. 71]. Показовим у цьому відношенні є образ вчительки Олександри Михайлівни з оповідання Л. Пахаревського «Довгий ряд днів». Героїня перебуває в ситуації болісного роздвоєння, оскільки, сповідуючи ідеали народництва, не мала змоги реалізувати свої суб’єктивні прагнення: «Коли б ти знав, як трудно самому себе, все своє цілком віддати комусь іншому... віддати мрії, молоді сни – чарівні, гарні сни – і всі, всі гарячі поривання юнацтва

закопати під низеньким сволоком домашівської школи. Як не дави власне серце, як не клич його до праці, а вони кипить окремим власним щастям, власним горем нудьгує... Несила перемогти клятий власний голос, себе, особистість кляту здолати не сила моя!» [168, с. 8, 10].

Конфлікт між особистісними прагненнями і добровільно узятим на себе обов'язком очевидний, однак Л. Пахаревський свідомо позбавляє страждання Олександри Михайлівни винятковості, наголошуючи на тому, що це – типові умонастрої багатьох «маленьких людей»: «Здавалось, що в цих жалібних словах блідої, сумної вчительки виливався гострий біль багатьох сірих, маленьких робітників сумної, тихенької ниви, виливалося давнє горе людьми забутих, невідомих Олесь, горе велике, звичайне, щоденне, і через те – горе страшне» [168, с. 9]. Таке позиціонування героя як типового представника певного суспільного прошарку є ознакою реалістичної традиції, однак образ Олександри Михайлівни належить модерністському світовідчуттю більше, ніж народницькому дискурсу: вчителька усвідомлює себе як індивідуальність, притлумлені прагнення якої мають право на реалізацію.

Бажання утвердити свою особисту ідентичність, свою незалежність від нав'язуваної суспільством ролі властиве для героїв епохи *fin de siècle*. Образ Олександри Михайлівни багато в чому подібний до Нори з «Лялькового будинку» Г. Ібсена, яка залишає сім'ю, щоб пізнати себе. Домашівська вчителька з твору Л. Пахаревського також намагається дистанціюватися від звичних цінностей, аби перевірити їх на істинність, на відповідність своїм особистим запитам: «Ось зараз, коли я спиняюсь думкою біля нового року, з'являється в мене грішна, дика примха, жадання залишить це все: школу, корисну працю та втікати, втікати далеко-далеко, на край світу полинуть, перебуть щось нове, гарне, грішне, веселе, яскраве! Досить напитись нового життя, втомитись їм і потім, коли дознаю, що єсть добро і що єсть зло, знову повернутись сюди в школу з життєвими переконаннями та, може, й з розбитою душею. Тут вона відпочила б. Ось коли дізнала б я ціни своїй роботі. Тоді я знала б, свята я чи ні...» [168, с. 10].

Образ Олександри Михайлівни можна вважати репрезентативним у творчості Л. Пахаревського і з інших міркувань. Він демонструє не тільки зародження модерністських тенденцій, а й живучість народницьких традицій.

Дослідники по-різному оцінюють значення народницького дискурсу в становленні нових мистецьких течій. Так, Віра Агеєва звертає увагу на виразно пародійні, знижені мотиви у творі М. Коцюбинського «Лялечка», який містить «найбагатші алюзії народницько-реалістичних концепцій» [5, с. 16]. «У “Лялечці” маємо пародійне зниження самого образу сільської вчительки, “трудівниці”, образу, священного для народницької літератури» [5, с. 16] – зазначає дослідниця. Постать головної героїні замальовується в іронічному ключі: «Їй було страшно і любо; вона ховалась зі своїм скарбом, зачитувалась до болю голови, тремтіла од нових думок і почувала в собі таку любов до нещасного народу, що спочатку хотіла вмерти для нього, а потому роздумала і поклала жити. Вона рвалась зі шкільних стін на волю, на службу народові. І сталося. Батько, старий убогий дяк, забрав її додому, на село. Але там не було того улюбленого страдника – народу, він був десь далеко, в Росії; на селі були самі мужики, яких Раїса добре знала і не дуже любила» [111, с. 302]. Світлі поривання Раїси виливаються в карикатурну пристрасть до отця Василя, який перетворює вчительку на маріонетку, кипить і виявляє до неї зневагу. Власне, М. Коцюбинський іронічно переглядає всю парадигму народницьких цінностей. Образ Христа і принцип християнського смирення постають у звульгаризованому, хворобливому сприйнятті самотньої жінки, яка потрапляє в матеріальну, а згодом – і емоційну залежність від грубого й малоосвіченого батюшки. «Розхитування» народницької ідеології виявляється і в моделюванні образу священника, де провідним принципом також є іронія. М. Коцюбинський досягає гротескового ефекту, майстерно поєднуючи в постаті отця Василя два плани – об’єктивний і суб’єктивний ракурси сприйняття батюшки вчителькою. З одного боку, автор підкреслює його незугарну статуру, пияцтво, дріб’язковість і жорстокість у ставленні до селян та їхніх дітей, з іншого – подає портрет отця Василя очима Раїси: «На її погляд, він був гарний; од його

високого чола біла чесність і шляхетність, сірі очі променіли щирістю, освічували тихим світлом ціле обличчя» [111, с. 312]. Критичний перегляд догматичного для українського народницького письма образу вчительки закодовано вже в самій назві твору, яка підкреслює інтелектуальну та духовну нерозвиненість головної героїні – Раїса є не самостійною людською особистістю, а швидше «лялечкою», комахою, ув'язненою в коконі власних хибних уявлень про життя. Віра Агєєва вбачає в етюді (авторське жанрове визначення) М. Коцюбинського вияв становлення імпресіонізму як «нової школи», що відбувалося шляхом «заперечення попередньої традиції, відштовхування, пародіювання, гри з цілковито закостенілою догмою» [5, с. 16].

Пародіювання, як «наслідування, що спотворено повторює особливості оригіналу, виражає сатиричне чи критичне ставлення до окремих героїв, ідей, стилістичних особливостей першоджерела» [41, с. 450], є однією з форм художньої взаємодії та способом подолання усталеного літературного канону. Пародіювання освяченого попередньою літературною традицією образу вчительки знаходимо і в інших авторів, зокрема у С. Васильченка. Так, в оповіданні «Божественна Галя» образ сільської вчительки-трудівниці постає в комічному, інфантильному варіанті – юна Галя, яка сама, власне, ще є дитиною, бешкетує разом з учнями, а потім, коли отець Лука всовіщає дітей, намагається заховатися від нього на печі. В комічному ключі зображує С. Васильченко й іншу молоду сільську вчительку – Настю Григоровну з оповідання «Гріх». Замість відданості викладацькій роботі та високих міркувань про служіння народу в ній підкреслено жіноче начало. Основний зміст оповідання становить химерний сон вчительки, в якому її переслідують молодий завідувач Петро Кучерявий та інспектор. Автор вдається до прийому сну, характерного вже більше для модерної літератури, щоб через комічні, а часом і фривольні образи розкрити підсвідомість молодої жінки, більше захопленої любовними історіями, ніж рутинною роботою. Прихованою алюзією на класичний образ виснаженої важкою працею сільської вчительки є така комічна ситуація,

обіграна в цьому творі: Настя намагається схуднути перед екзаменом, щоб інспектор бачив, наскільки сумлінно вона працює, однак дівчині це не вдається, і вона з жахом чекає зустрічі з інспектором.

Як бачимо, у Л. Пахаревського перегляд ідеологічних засад народництва позбавлений іронічно-пародійного забарвлення. Пародійність не властива творчій манері цього автора, а сам образ сільської вчительки зберігає не тільки свою значущість, а й глибокий драматизм. Відхід від попередньої літературної традиції виявляється в утвердженні права особистості на самовизначення й самореалізацію, не залежного від ідеологічних настанов та певної соціальної заданості. Однак таке трактування традиційних для української літератури колізій не перетворюється у Л. Пахаревського на цілковите заперечення ідеалів народництва. Виразні ознаки цієї особливої ідеології зустрічаємо в низці творів автора. З народницьким дискурсом тісно пов'язаний просторовий образ ниви, який втілює життєві перспективи, працю на користь батьківщини.

Виразні відголоски народництва звучать у творах «Осінь журба» та «Чисті серцем». У першому із названих творів прийдешні покоління постають як ті, «що свіжими ланами втішатимуться» [188, с. 6]. Корисну працю втілює нива в ліризованому оповіданні «Чисті серцем»: «Гуртом читали, гуртом на кліточки розбивали свою будучину і міркували, кому що краще робити, щоб геть-усі бур'янами засмічені ниви повиорювати до ладу» [197, с. 87]. У вигляді ниви постає вища освіта, про яку мріють старші семінаристи: «А вона, чарівна, така вільна, широка після семінарських гомілетик з догматиками ген-ген нивою зеленою, волошками вимережаною, полем молодості постелилася... Університет, символ живого життя, пориває, кличе до себе: заснеш, якраз!» [197, с. 88]. Подібний образ університету, асоційований не тільки з вільним польотом думки, а й із гуманістичними вартостями, знаходимо в повісті С. Васильченка «Талант»: «І помалу встає передо мною моє радісне, моє тепле, те, що завжди тепер світить і гріє мені, – університет» [33, с. 340].

Наприкінці оповідання «Довгий ряд днів» з'являється образ «молодої Домашівки» – сільського юнацтва, яке не хоче миритися з долею, впевнене у

своїх силах і боротиметься за краще життя. Відтак, довгий ряд днів, які пережила вчителька, стає осмисленим, Олександра Михайлівна тішиться наслідками своєї праці: «Молода Домашівка і зараз як співає, а колись-то, от-от, вже скоро, – голосно та сильно всі, старий і малий, заспівають життєвої пісні, здорові, освічені... Олександра Михайлівна слухала щедрівку, і погляд її очей став певний, спокійний. Вона повірила... Новій Домашівці вже сняться кращі часи, зорі та перемоги... Радісно застукало серце в грудях Олександри Михайлівни: її праця не пропала даремно. Сміливо, радісно це ж співали і славні школярики! І вже не таким страшним здавався Олександрі Михайлівні ряд холодних днів її життя» [168, с. 13, 14].

І все-таки провідною у творі є проблема «маленької людини» з її пошуками власного щастя і віднайденням балансу між особистим та загальнолюдським. Пріоритетність особистого в людському житті відстоює й інша героїня оповідання – юна попівна Леся. Прикметно, що образ цей, на відміну від постаті Олександри Михайлівни, позбавлений роздвоєності – Леся усвідомлює свою малість перед байдужим світом і вбачає свою головну мету в творенні власної долі: «Мені здається, що нам з тобою не варто перебувати щось величне, яскраве. Маленькі ми люде, маленькі й робітники... Мое маленьке, нікому не відоме життя не матиме в собі нічого темного!.. Я так хочу, так вірую, і віра моя повинна перейти в життя» [168, с. 11].

Усвідомлення нежиттєздатності ідеалістичних концепцій служіння народові в їх зіткненні з реальністю прочитується і в оповіданні «Тихеньке життя». Народницька діяльність у даному випадку співвідноситься з молодістю героїв, мріями, зародженням почуття любові: «Отак вони зійшлись, до краю повні життя, рухів та певності в тому, що якнайкраще приходяться одно до другого. А коли так, то вони ж могли б працювати вкупі, зроблять багато-багато розумної, корисної роботи... І ця праця покаже всім, що вони живуть на світі не тільки своїм власним, окремим маленьким щастям, а що їх життя – то єсть частина великого, цікавого чоловічого життя, звідкіль бере воно свою силу, свій зміст, свою правду» [169, с. 2]. Головний герой твору, Леонід

Іванович, відчуває тугу за цими високими ідеалами остільки, оскільки вони втілюють для нього «колишню Соню» – юну дружину, яка обіцяла розділити з ним його працю і звершення, але перетворилася на обивательку, задоволену тихеньким життям; вони ототожнюються з молодістю, повнокровним існуванням, а відтак набувають нових, порівняно з попередніми творами народницького спрямування, значень, сполучаючись із виразно неоромантичними мотивами.

Отже, як бачимо, мала проза Л. Пахаревського не виходить остаточно з силового поля народницьких концепцій. Автор долучається до їх перегляду, однак вони не стають об'єктом пародіювання. Народництво, як особливий тип національної свідомості, органічно поєднується з новими художніми віяннями у творчості ряду інших письменників, даючи підстави для обґрунтування такого поняття, як неонародництво. Т. Гундорова і Н. Шумило так пояснюють природу цього явища: «Сповідуючи принципи експресивної естетики, неонародництво виступало проміжною ланкою між “старою” та “ноюю” літературними школами. Спостерігаються дві паралельні тенденції: “нова” школа, сформувавшись у синтетичну систему, надалі розчленовується на односпрямовані стильові течії, тоді як неонародники від описового етнографізму та натуралізму простують до синтетичності, кращими зразками змикаючись із модерною літературою (“Вітер”, “Чайка” С. Васильченка)» [63, с. 62].

Творчість Л. Пахаревського засвідчує цей перехід від суто народницької світоглядної парадигми до модерністського художнього мислення з властивою йому психологізацією та особливою сконцентрованістю на внутрішньому світі персонажів, які дистанціюються від гасел попередньої доби, намагаючись віднайти своє власне «я» шляхом болісних саморефлексій.

Ці художні тенденції втілюються і в новелі «Тоді, як акації цвіли»: Вітя перебуває в ситуації втрати власної ідентичності і напружених спроб її віднадження. Спектр змін його внутрішніх станів надзвичайно широкий – від готового здійснитися суїцидального наміру до стихійного рішення помститися

за сестру і брата. Душевна гармонія героя відновлюється тільки тоді, коли він усвідомлює себе як «маленьку людину» – одного з багатьох «мучеників землі».

Засіб реалістичної типізації у творах Л. Пахаревського якнайповніше виявляє свою універсальність. З одного боку, він дозволяє письменникові узагальнити багатоликі прояви життєвої трагедії героїв і осмислити їх у повноті загальнолюдського значення, з іншого – індивідуалізувати типажі оповідань і новел. Образи «маленьких людей», попри часту подібність сюжетних ходів, наявність наскрізних мотивів, не є трафаретними – вони завжди наділені індивідуальними характеристиками, а типовість ситуацій, розроблених автором, сприймається як психологічний експеримент – Л. Пахаревський блискуче демонструє розв'язання універсальних життєвих проблем людьми різного психологічного складу: ненависть до людей і безглузда смерть Феоктиста Родіоновича («Чужий») – батьківська любов до чужої дитини та всепрощення Аполлона Курки («Дівчина»); автоматичне читання Стася Нитки як заміник справжнього діяльного життя – осмислена, творча сублимація нереалізованих прагнень Леоніда Івановича («Тихеньке життя») і Луки Щербатого («Сентиментальне оповідання»).

Народництво, незважаючи на помітне розчарування в його ідеалах, досить активно заявляє про себе на сторінках творів Л. Пахаревського. Героїня новели «Жасминовий кущик» проголошує своє життєве кредо: «Я буду дочкою свого народу» [193, с. 53], і батько відповідає їй: «...це велике щастя, Ганнусю, велике щастя, донечко моя» [193, с. 54]. Єдність особистого і вселюдського щастя проголошується ідеалом і в низці інших творів («Осінь журба», «Воскресни!», «Чисті серцем»), однак індивідуальне, особистісне начало виходить на перший план. Особисте щастя тотожне самопізнанню, саме тому в оповіданнях та новелах Л. Пахаревського такими помітними є ознаки неоромантизму: герой не подібний до свого оточення, він бачить сенс життя у прямуванні до гармонії, краси, осмисленості існування. Цей шлях далеко не завжди збігається з тим альтруїстичним шляхом самопожертви, який проголошувався народниками.

Отже, криза позитивістського світогляду не тільки виявляється у настрої туги й безнадії, а й стає імпульсом до пошуків нових ціннісних орієнтирів. Головним з-поміж таких орієнтирів стає краса, те, що Андрій, герой оповідання «Довгий ряд днів», називає «поезією життя». Прагнення Лесі перетворити своє існування на «маленьку живу ідилію» утверджує нові – естетичні – принципи осягнення дійсності. Як уже зазначалося, естетичне в українському варіанті не виноситься за межі морального й аморального, не проголошується цілком відмінною й самостійною системою координат – воно нерозривно пов'язане з етичним. Для творчості Л. Пахаревського програмним є протиставлення краси буденщині, причому протиставлення це набуває найрізноманітніших форм – зникнення поезії під тиском буржуазного потягу до наживи («За високими тополями»); проголошення пріоритетності моральної краси на відміну від підлого животіння «чиновників життя» («Чисті серцем»); винесення прекрасного у сферу творчості, що має ознаки сублимації («Тихеньке життя», «Сентиментальне оповідання»).

Другим пріоритетом у кризовій ситуації помежів'я є природа, яка «становить могутнє непорушне тло для життя маленької, зневіреної в собі людини й водночас указує тій людині на її призначення служити всемогутній Красі» [209, с. 41]. Звернення до природи як альтернатива урбаністичній людській цивілізації та її естетичним утворенням загалом характерне для сецесійного стилю. Природні, передусім рослинні, мотиви посідають значне місце в художньому світі Л. Пахаревського. Навіть під час поверхового прочитання впадає в око їх неодноразовість – образи та мотиви, що репрезентують світ природи, вказують на різнохарактерні моделі модерністського мислення, які, хоч і в зародковій формі, наявні в сецесійному стилі.

Символістсько-декадентський дискурс виявляється у творчості Л. Пахаревського передусім через рослинні образи, які набувають значення символів. У контексті модерністської літератури така особливість є цілком природною – на межі ХІХ – ХХ століть письменство починає все більше

торкатися таких сфер існування людини, які не можуть бути висвітлені за допомогою об'єктивного викладу, характерного для реалістичного письма. Саме тому символізація стає дієвим засобом сугестування, навіювання читачеві певного настрою, який розрахований не на однозначність прочитання і точність відображення дійсності (як у реалізмі), а на множинність трактувань і складність рецепції.

Рослинна символіка малої прози Л. Пахаревського демонструє велике багатство – автор фактично розробляє своєрідну рослинну міфологію. Рослини репрезентують певний психологічний стан, іноді – філософську ідею, яка дозволяє якнайкраще дотриматися принципу концентрації, що є необхідною умовою існування модерністської новели. У стислому текстовому обсягу новели рослинні символи стають надзвичайно місткими виразниками психологічно складних станів людської душі.

Центральним образом усієї творчості Л. Пахаревського є пожовкле листя, що разом з такими художніми константами, як «довгий ряд днів», «тихеньке життя», формує картину світу, властиву для декадентського письма (варто згадати збірку І. Франка «Зів'яле листя» і полеміку автора з В. Щуратом, результатом якої стала поезія «Декадент»). Образ пожовклого листя співвідноситься з тугою, смертю, згадкою про втрачених друзів, коханих.

Естетика декадансу у творчості Л. Пахаревського постає як цілком сформована, добре розроблена художня система, де настрої туги й безнадії органічно поєднуються з особливою витонченою емоційністю. Чи не найбільшою мірою це виявляється в мініатюрі «Пожовкле листя». Стосовно цього твору, як і низки інших, зокрема «Осінньої журби», «Згадки», можна говорити про постать ліричного героя, створену Л. Пахаревським. Ця категорія цілком може бути співвіднесена з ліричним героєм поетичних творів з огляду на ліризацію як провідну ознаку малої прози письменника. Головною умовою обґрунтування цієї категорії є «підкреслена співвіднесеність з авторським “я”, що стало простежується в межах більш-менш значної групи ліричних творів певного тематичного циклу, біографічного періоду або й творчості окремих

поетів загалом» [41, с. 151]. Застосування поняття «ліричний герой» щодо творчості Л. Пахаревського є цілком правомірним, оскільки така співвіднесеність наратора з постаттю письменника характерна для великого масиву творів різної жанрової приналежності. Очевидними є певні константи, які дозволяють говорити про особливий художній тип особистості, змодельований Л. Пахаревським: ліричний герой відчувається самотнім (він ізольований від інших людей навіть у натовпі), наділений загостреним відчуттям смерті і водночас – усвідомленням безперервності буття; його не можна ототожнити з інтелігентом-народником, і все-таки він знаходить для себе заспокоєння в ідеї жертвності, хай і не явно вираженій. Особливого значення набуває для нього природа – психологічний стан героя не просто співвідноситься з її ритмами, а фактично виражається через них. Саме тому рослинні символи стають своєрідними знаками внутрішнього життя людини.

Герой мовчить у натовпі, який оплакує померлого, але виразником його скорботи стає жовтий листочок, який падає на труну. Як і в іншому творі – «Хризантемах», у художній структурі «Пожовклого листа» особливого семантичного наповнення набуває білий колір – біла труна і білі осінні хризантеми виступають маркерами мортальних мотивів. Структуротворчим чинником, поряд з характерною для творчості Л. Пахаревського ретроспекцією, є наскрізна метафора «дерево – душа»: «Що рік – то все порожніє кругом, рвуть мені зелене листя з душі і в'януть зірвані листочки, а душа без листу – сама рана, холодно їй, сумує» [179, с. 5].

Подібну динаміку розвитку внутрішнього стану героя знаходимо в повісті С. Васильченка «Талант» – письменник будує її за тим самим ретроспективним принципом, що й Л. Пахаревський. Прикметно, що споглядальний, медитативний стан, який викликає спогади, втілюється у С. Васильченка в такому образному ряді: осіннє листя, пожовклі папери, заплакані вікна: «Буйне зелення в саду вже осінні золотарі позолотили, а подекуди палає воно, мов огненне.

...Листи, що забув уже од кого, щоденника якогось обірваний шматок...
Вірші... зелені, зелені, як рута...

Все поодцвітало, поопало, як із дерева посохлий лист восени: спокійно, дрібно – на шмаття – й за вікно, без жалю. Летить вітрам на забавки, вечори змарновані, а ночі недоспані.

...Вже чую: встає, іде, гуде на мене з тих днів, що минули, хмара-спогаданка...

Буду стояти, буду, схилившись, аж поки цю хмару мальовану, мовби тую дощовую, не перестою.

Усю – од осіннього жовтого листя до листя...» [33, с. 338–339].

Оповідач у С. Васильченка, як і герой Л. Пахаревського, висловлює надії на відродження природи і власних душевних сил: «А з усіх боків шумлять вікна – плачуть... Так плачуть, так плачуть, обливаються рясними слізьми, гіркими, безнадійними, і стиха причитують, що ніколи вже не буде сонця ані ясних днів.

В мене грає радість, як вино, і шкода стає того нерозумного жалю дитячого, тих буйних, даремних сліз.

Ой ви, дурненькі, заплакані вікна: сонце – буде, будить дні радісні, ясні, будуть пісні, квіти, будуть радощі, сміхи... Будуть!...» [33, с. 341].

С. Васильченко використовує прийом обрамлення, який характерний і для творів Л. Пахаревського, побудованих за принципом ретроспекції. Дослідники неодноразово наголошували на спорідненості ліричної стихії цих письменників: «За спогадом як структурним чинником художньої свідомості Л. Пахаревський, з одного боку, близький до Б. Лепкого – за своїм відчуттям, а з другого, характер ліризму споріднює його з С. Васильченком» [286, с. 261]. Однак ідіостилі Л. Пахаревського і С. Васильченка різняться передусім настроєвою тональністю – перший здебільшого насичує свої твори світлими життєстверджуючими інтенціями, другий пропонує «цікавий варіант песимістичного надриву в поєднанні з ліризмом» [286, с. 261]. С. Васильченко, який представляє в українській літературі імпресіоністичну течію, значно ширше використовує у своїх творах колористику; Л. Пахаревський рідко

акцентує увагу на кольорі – його палітра обмежується небагатьма барвами, здебільшого білою, жовтою і сірою. Імпресіоністичні елементи властиві й для його творчого мислення, однак вони не перетворюються на стилістичну домінанту, виступаючи як складова сецесійності.

Рослинні символи, поряд з іншими образними константами, формують художній світ Л. Пахаревського як систему, основу на низці опозицій. Якщо постійний образ пожовклого листя має ряд значень: смерть, сум, згадка, то константа зеленого листя, яка протистоїть йому, втілює життя, молодість, асоціюється з теперішнім. В оповіданні «Дівчина» згадки про юність і кохання нерозривно пов'язані з ароматом конвалій.

У творі «Тоді, як акації цвіли» цвіт акцій контрастує з тривожною тональністю оповіді, внутрішніми переживаннями героїв. Душевний біль Віті, переживання його батька, настрої суми й туги, мотив смерті увиразнюються й поглиблюються періодичними перйзажними замальовками, у яких ключову настроєву роль відіграє образ цвіту акацій. Прийом контрасту (духовні страждання людей / краса й радість природи) поступово трансформується у паралелізм: життєстверджуюча сила природи проектується на сюжет твору: батько перешкоджає самогубству Віті й умовляє його жити: « – Вітеку, не можна! А я ж живу... Для мене живи, хороший, синочку... Удвох будем...

І Вітя, і пан Вітольд – обидва голосно плакали в темній аптеці...

А надворі навкруги панувала темна, душна ніч. Зрідка повівав легенький вітерець і ніс за собою пахощі акацій. І вітер, і пахощі квіток навівали на землю якийсь втішний спокій. До втомлених, покривджених людей зазиравав крізь вікна цей спокій нічної доби і нашіптував їм про кращі часи, про ясно-прозорі дні землі і казав, що треба жити!» [253, с. 532].

Л. Пахаревський не тільки екстраполює думки й переживання героя на світ природи, а й олюднює рослини, змальовує їх як мислячі істоти, надаючи своєму художньому космосу пантеїстичних рис. Рослини досить часто наділяються таємним знанням, недоступним людям («Дід знав усе», «За високими тополями», «В царстві комишів»), вони перетворюються на свідків

людських злочинів, а отже, персоніфікуються, олюднюються. В художній системі творів вони мають людські образи-відповідники: діда Логвина («Дід знав усе»), Назара Рака («В царстві комишів»), старого Осокора («За високими тополями»). Ці образи органічно пов'язані зі світом природи: Назар Рак є невід'ємною частиною «царства комишів»; дід Логвин «тільки-но з липами старими вночі розмовляв, і їм тільки пісень співала дідова душа. А ночі мовчать, притаїлись з своєю таємницею, тим-то й старий дід Логвин мовчазний такий: от ночей навчився» [191, с. 34].

В оповіданні «Горе» з'являється образ безсмертника, який втілює незнищенність світлих поривань людини. Не випадково автор щедро насичує осінній пейзаж місткими культурологічними порівняннями: «Тільки безсмертники в саду й живуть ще. Нічого їм не робиться. Немов сфінкси, стоять вони холодні, а все живе вже померло... Невмирущі, як той «Вічний Жид», стоять і просять смерті» [189, с. 16].

Наскрізна для творчості Л. Пахаревського тема смерті й протистояння їй у багатьох випадках розкривається через рослинну символіку. Так, занепад старовинного дворянського гнізда втілюється в образі оранжереїної пальми, приреченої на знищення через те, що заступає світло (цікаво, що подібний образ пальми-бунтівниці, яка поривається на волю з оранжереї, знаходимо в казці В. Гаршина «Attalea princeps»).

Виразно танатологічне забарвлення має центральний образ хризантем в однойменній новелі. Цей рослинний символ не просто зцементовує художнє ціле твору, а й виконує роль образної характеристики головної героїні, втілюючи невинність, чистоту на противагу життєвому бруду. Варто звернути увагу на колористику новели. Домінантними барвами в ній виступають біла і жовта: «А другого дня, коли осіннє сонце посилало на землю, прощаючися з теплими днями, своє привітне, *ніжно-золоте* проміння, Соню везли ховати шістьома кіньми встяж, у *білій* труні, на *білому* катафалкові.

Все було *біле*. Біла одежа на Соні, *жовто-біле* її лице, байдуже до землі і до *пожовклого* листу, що боляче шелестіло ледві живе на дереві і наче

шепотіло комусь – чи вітрові, чи сонцю, чи небу високому про свою тугу передсмертну. Білі, як сніг, що його так боялося листя *жовтозолоте*, лежали в труні і на труні хризантеми. Їх було багато. Навіть одежа на катафальниках, шори на конях були білі» [174, с. 81]. У даному випадку колористика демонструє передусім декадентсько-символістські тенденції: колір не фіксує зорове враження, як в імпресіонізмі, а є втіленням певної семантики, недоступної прямому словесному вираженню. Художні константи білих хризантем, жовтого листя демонструють полісемантичність, властиву символу, розширюючи коло значень, культивованих образним рядом твору: осінь як вмирання природи, смерть дівчини, чистота, невинність, знаки сакрального потойбіччя серед буденщини.

Природа в малій прозі письменника постає навіть не тлом, а зовнішньою проекцією людської душі. «Показ героя у зв'язку з навколишньою атмосферою, якою він дихає, його емоційного сприйняття природи створює нову якість – ліризм, настроєвість. ...Це пов'язано з посиленою увагою до синтезу мистецтв. Від малярського способу зображення дійсності проза бере “картинний” принцип передачі простору, що проявляється у певних пропорціях між персонажем і тлом. Людина все частіше зображується у нерозривному зв'язку з природою» [68, с. 179].

2.2. Стильовий синкретизм малої прози Л. Пахаревського

Сецесійний характер творчості Л. Пахаревського зумовив взаємодію в ній різних світоглядно-естетичних тенденцій, зокрема народницьких та модерністських, декадентських й екзистенційних, визначив стильовий синкретизм творів. Відповідно, творчий доробок Л. Пахаревського не можна віднести до певної стильової системи, «втиснути» у рамки якогось одного стилю, адже в ньому взаємодіють імпресіоністичні, неоромантичні, символістичні, експресіоністичні стильові елементи. Особливо яскравими у

малій прозі письменника є стильові ознаки імпресіонізму. Значну роль у формуванні імпресіоністичної поетики відіграють картини природи. Особливості модерністського (передусім імпресіоністичного) пейзажу шляхом зіставлення пейзажних елементів у творчості М. Коцюбинського та письменників старшої генерації пояснює Ю. Кузнецов у своїй монографії «Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX століття». Дослідник виділяє два типи пейзажу в прозі І. Нечуя-Левицького: «виражальний» і «зображальний». Перший тип виступає переважно експозиційним, тобто відкриває твір і містить докладний опис місцевості, де розгортаються події. У такому пейзажі письменник «прагне з топографічною точністю передати фактуру рельєфу, опоетизувати природу України як таку, в якій формуються національні звичаї, традиції, характери. Тобто пейзаж тут чималою мірою інформативний» [115, с. 85]. Другий тип є настроєвим і тільки умовно може бути названий пейзажем, оскільки не зображує певну місцевість, а «виконує таку ж функцію, як і друга частина порівняння, тобто це, по суті, розгорнутий троп» [115, с. 86]. Характеризуючи експозицію роману Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», Ю. Кузнецов відзначає зближення зображальних та виражальних функцій пейзажу, що певною мірою свідчить про прямування до модерністського художнього мислення, однак це ще не є суто модерністський пейзаж: «...зображальне й виражальне начала зближуються, проте злиття їх, як в імпресіоністичному творі, не відбувається. Пейзаж хоча й переданий у формі вражень, проте це враження оповідача, а не героя» [115, с. 88]. Ю. Кузнецов відзначає, що в даному випадку ми бачимо своєрідну трансформацію прийому психологічного паралелізму, властивого ще для народнопісенної творчості, оскільки душевне буття людини і природа існують як паралельні світи, тут ми не спостерігаємо їх взаємопроникнення.

Приєм психологічного паралелізму, закорінений у фольклорну традицію, досить поширений і в малій прозі Л. Пахаревського, однак у творчості автора епохи *fin de siècle* він демонструє вже зовсім інші виражальні можливості. Саме паралелізм організує структурну цілість новели

«Жасминовий кущик». Уся художня тканина твору будується на численних паралелях між життям природи і людини: туга осіннього лісу й горе молодого удівця; зимове завмирання землі й згорьоване серце лісничого; квіт жасмину й дорослішання Ганнусі. Кульмінацією твору є арешт батька й дочки, на який пристрасно відповідає одухотворена природа: «Жасмин зацвів тоді на диво буйно та пишно. Велика любов розцвіла в Ганнусиному серці. Батько й дочка незчулися, як одної ночі наїхало до їх у двір чимало чужих людей і забрали обох кудись у город. Жасминовий кущик зостався самотою одцвітати в садочку там, де й пахучі рози цвіли. Боліло лісничому серце розлучатися з ним, дуже боліло...» [193, с. 54].

Буття людини – як внутрішнє, духовне, так і родинне, суспільне, – підпорядковане тим самим ритмам і закономірностям, що й буття природи. При цьому природа не залишається пасивним тлом – художній світ Л. Пахаревського характеризується тим самим взаємопроникненням людського і природного світів, якого ми ще не спостерігаємо у Панаса Мирного. Подібні приклади паралелізму знаходимо і в інших творах: смерть столітника – і вмирання діда-воротаря («За високими тополями»); сумна пісня вітру – і плач юної єврейки Бели над бабусиною труною («Зажурені ночі»); нічна тиша – і мовчання молоді графині («Дід знав усе»). Л. Пахаревський досить часто вибудовує наративну структуру своїх творів таким чином, що стає фактично неможливим провести вододіл між двома планами – людським світом і світом олюдненої природи («Згадка», «Осінь журба», «Зажурені ночі»).

Особливого значення у творах Л. Пахаревського набуває пейзаж, що яскраво репрезентує сецесійне світосприйняття з контрастними настроями безнадії й потужного віталістичного оптимізму. Картини природи у Л. Пахаревського, як уже було сказано, завжди виявляються зовнішньою проекцією внутрішнього життя людини – пейзаж у малій прозі автора виразно суб'єктивізований, отож найпомітнішими постають у ньому імпресіоністичні тенденції. Ю. Кузнецов особливо виділяє серед доміант імпресіонізму оптимістичне світобачення [115, с. 5], однак парадоксальний оптимізм

Л. Пахаревського спирається не тільки на художні здобутки новітнього напрямку європейського мистецтва, а й на традицію народництва. Так, ліричний герой поезії в прозі «Осінь журба» знаходить заспокоєння в служінні іншим, у вдячності майбутніх поколінь: «Умерти – заснути, умерти без одчаю, в надії, що оживуть виорані з осені лани, нашою сльозою политі, оживуть, хоч нас і не буде тоді.

Та дарма! Ті, що свіжими ланами втішатимуться, згадають і нас, нашу журбу, наші сльози.

То будуть наші нащадки; частка невмирущого нашого “я” оживе в нових хліборобах нових нив» [188, с. 6].

Можна сказати, що імпресіоністичний оптимізм у новелістиці Л. Пахаревського протистоїть декадентським тенденціям, і саме це протистояння породжує суперечливу і, водночас, надзвичайно гармонійну філософію письменника, що є цілком природнім для сецесії як художнього мислення. «Ранньомодерністські форми, еkleктичні, спрямовані на руйнування традиційних комунікативних структур, перейняті естетичним герметизмом і декадентською амбівалентністю, синтезували різнорідні культурні моделі творчості, часом взаємозаперечні» [59, с. 12–13]. Декаданс як особливе, глибоко песимістичне світовідчуття зумовлює послідовну розробку мортальної тематики, дослідження смерті як екзистенційної проблеми. Л. Пахаревський акцентує увагу на слабкості людини, на її минушості й безпорадності перед законами буття. Досить часто письменник вдається до нагнітання картин смерті, як у новелі «Пожовкле листя». В цьому творі зустрічаємо характерну для художнього мислення письменника ретроспекцію – осінь викликає в оповідача згадки про «усі болі, смутки перебуті»: смерть друга через нещасливе кохання, загибель брата, втрату коханої. Оповідач наголошує на тому, що ці три «згадки»-епізоди – тільки окремі вияви вселенського закону, подолати який людина неспроможна. Фінал твору утверджує основну філософську думку – про смертність окремої людини і незнищенність життя, людських прагнень і поривань: «Ми скажемо: могили любі, славні могили, спіть, спочивайте, а в

пам'ять вас ми будемо жити. Ми збережемо сяйво ваших очей, вогонь вашого серця і оддамо його тим, що житимуть після вас – новим, свіжим, молодим. Нехай і їм ще горітиме вогнище любові, і їм світитиме сонце весни» [179, с. 5–6]. Безсмертя краси, перемога життя над смертю втілюється в рослинній символіці – зеленому листі, білих айстрах, покладених на могилу.

Протилежні декадентські та імпресіоністичні тенденції яскраво виявляються і в іншому творі – «Тоді, як акації цвіли». Названа новела репрезентує таку суттєву особливість модерністського моделювання естетичної реальності, як «“замкненість” художнього світу в інтер'єрі та його декорування» [59, с. 143]. У творі помітне стирання міжродових меж, властиве для літератури епохи *fin de siècle*. Тут ми зустрічаємо виразно драматичні риси: події в будинку аптекаря розгортаються протягом одного дня; місце дії обмежене помешканням Вітольда Диновського; про обставини, що зумовили душевну хворобу Віті, читач дізнається тільки з діалогу героїв.

Тема смерті є наскрізною і для цього твору: Вітя не може забути сестру Зосю, яка була членом таємної організації й покінчила з собою після невдалого замаху; юнака не полишають думки про самогубство, і тільки любов батька змушує його відмовитися від наміру випити отруту. Центральним у творі є образ душі, розбитої «на безліч шматків дрібних», кожен з яких «болить не так, як інші, своїм болем болить» [253, с. 527]. В образі «маленької людини», нездатної не тільки на самопожертву, а й на самознищення, розкривається ще одна грань декадансу як складного явища, що відбило «процес самореалізації, нехай і негативної, тих представників молодого покоління, що були близькі до мистецьких кіл, зокрема демократичної інтелігенції, активної як суспільна і мистецька сила» [80, с. 72]. Вітя є представником нової інтелігенції, яка в умовах кризи позитивістських (народницьких) ідеалів шукає відповіді на болючі екзистенційні питання і, часто не знаходячи їх, все-таки продовжує жити, оскільки прагнення до життя є природним для людини. Як і у випадку Олександри Михайлівни, героїні оповідання «Довгий ряд днів», усвідомлення власної слабкості стає для юнака імпульсом до духовного єднання з іншими

людьми: «І було не так уже важко, бо Вітя почував, що він не самотній в своєму смуткові, в безсиллі своєму, уявляв багато, тисячі, сотні таких, як сам... багато-багато скалічених душ» [253, с. 528].

Кожен з героїв новели, типових для художнього світу Л. Пахаревського «маленьких людей», – Вітя, лікар Маркевич, аптекар Вітольд Диновський – опиняються перед екзистенційною проблемою, кожен намагається відповісти на питання: чи варто продовжувати жити, і якщо варто, то для чого. Батько й син знаходять сенс існування одне в одному, Маркевич – у служінні людям і в пам'яті про свою кохану Зосю. Фінал твору глибоко оптимістичний, і настрої цей також передається через імпресіоністичну замальовку: «А надворі навкруги панувала темна, душна ніч. Зрідка повівав легенький вітерець і ніс за собою пахощі акацій. І вітер, і пахощі квіток навівали на землю якийсь втішний спокій. До втомлених, покривджених людей зазирає крізь вікна цей спокій нічної доби і нашіптував їм про кращі часи, про ясно-прозорі дні землі і казав, що треба жити!» [253, с. 532].

Перебуваючи в стані помежів'я, кризи, втрати життєвих орієнтирів, герой Л. Пахаревського намагається знайти мотивацію подальшого існування. Він усвідомлює скороминущість життя, невідворотність смерті, тому такої ваги набуває для нього теперішнє, той момент, який переживається «тут і зараз». Фіксація минутих, суб'єктивно забарвлених вражень, яка становить сутність імпресіонізму, перетворюється для зневіреної людини в сенс буття. Проза Л. Пахаревського, хай і не завжди явно, декларує тотальну естетизацію дійсності, яка стане однією з провідних засад сформованого модернізму: «І осінь – краса. Заплакана, а таки краса. А з красою легше жити» [179, с. 6]. Дві доміанти нового художнього мислення – краса і природа – становлять нерозривну єдність: споглядання краси, за Л. Пахаревським, є шляхом до гармонізації внутрішнього світу людини, а природа постає як невичерпне джерело краси; тільки підпорядковуючи своє життя природним законам, людина здобуде мудрість і спокій: «Не нарікає земля, не голосить, а тільки зітхає, нишком йде в царство смерті. Чом же не побивається тяжко?

Бо знає, що знов оживе по весні, що настане новий бенкет квіток, танок пахощів у повітрі.

...То чого ж таки побиватись?

Краще тихо опочити, як вся природа опочиває восени, в надії на нову весну.

Тоді буде краса вмирання» [179, с. 5–6].

Домінування враження над вираженням, характерне для імпресіонізму, простежується в багатьох творах Л. Пахаревського. У своїх імпресіоністичних «замальовках» автор з високим артистизмом відтворює нерозчленоване, цілісне сприйняття дійсності – звуків, запахів, зорових образів: «Вітя побачив батька, але все грав та й грав. Скрипка щодалі виразніше й сумніше промовляла. Мелодія плакала, жалілась, зливалась з акордами надвечірньої тиші та з пахощами акацій» [253, с. 529]. Імпресіоністичні риси виявляються і в портретних характеристиках героїв: лікаря Маркевича з новели «Тоді, як акації цвіли», в образі якого автор акцентує одну деталь – його незграбну ходу, що «робить таке вражіння, ніби лікареві важко носити своє сухе, високе тіло, ніби щось тисне його зверху, важке, докірливе»; «дівчини-гадючки» з «Сентиментального оповідання» – в імпресіоністичному портреті героїні визначальними є не об'єктивні характеристики, а настрої спостерігача, залежно від нього і зовнішність героїні постає мінливою, відбиваючи різні грані її характеру.

У творчості Л. Пахаревського, що репрезентує сецесійну, перехідну модель мистецького освоєння дійсності, імпресіоністична естетика розроблена не настільки повно, як у прозі М. Коцюбинського, однак засади імпресіонізму художньо «декларуються» письменником у багатьох творах. Сприйняття дійсності як «моменту краси» вперше обґрунтоване чи не Оскаром Вайлдом, який так сформулював цей творчий принцип: «Йдеться про те, щоб навчити людину зосереджуватися на миті буття, яка сама по собі не більше, ніж мить». У Л. Пахаревського, багато в чому вихованого на позитивістських (народницьких) засадах, знаходимо нове для українського письменства

утвердження краси як самоцінності. Письменник свідомо звільняє прекрасне в житті від утилітарного призначення, обстоюючи «красу заради краси». Так, Лука Щербатий, герой «Сентиментального оповідання», усвідомлює, що на самому лише «моменті краси» нічого не збудуєш, однак розуміє він і всю цінність прекрасних мінливих вражень: «Поет і сам знав, що се тільки момент. Але хіба їх так багато, тих моментів краси, у нас в житті, щоб заради них не “дуріти”, як каже старість, хитаючи сивою головою?» [253, с. 542]. «Філософією хвилини» називає легковажне ставлення до життя своєї коханої Аполлон Курка («Дівчина»).

У своїй малій прозі Л. Пахаревський постає майстром імпресіоністичного пейзажу, демонструючи тонке й високохудожнє нюансування внутрішніх станів своїх героїв, що виявляються через посередництво пейзажних замальовок. У попередньому розділі наводилися цитати з оповідання «Син землі» – два зимових пейзажі, що виконують у творі функцію обрамлення і відбивають протилежні настрої героя – від радісного очікування до гіркої самотності. Мінливий імпресіоністичний пейзаж постає головним принципом моделювання художнього світу в оповіданні «В царстві комишів» – разом з вмонтованими у тканину твору демонологічними оповідками він виконує сугестивну функцію, навіюючи читачеві особливий містичний стан. Світ природи замальовується крізь призму сприйняття молодого панича – ліричної натури з багатую уявою, а відтак виявляє настроєву мінливість. Містичному нічному й світлому ранковому пейзажу відповідають два жіночі образи – вбита Настуся, що, за переказами, перетворилася на чорну кицьку, і паничева кохана Дора: «Знявся вітер, захопив воду, вершки комишів, закрутив, захлюпав – і до паничевого вуха виразно долетів стогін, плач. Він знає, що то нерви, фантазія, бо то ж плаче вітер, або кіт з котом збіглись на нічній ловитві, а здержати себе немає сили, затуляє вуха, поспішає до покоїв і замикає двері.

– Настуся. Тоненька шийка. Біла шийка...

– Ізі-до-ра! Дора! Вакханочка, – співало сонце, співали комиші привітні, не страшні. Умиті дощем, стояли вони рівні, міцні, – такі, якими їх любить його

Дора, любить дід Назар Рак – люблять удень, бояться вночі, а все-таки не в силі одірватися від їх, забути, поїхати світ за очі» [199, с. 118].

Цікаве поєднання народницьких тенденцій і вже суто модерністських, імпресіоністичних, рис знаходимо в пейзажі, який завершує оповідання «Довгий ряд днів». Суб'єктивізований пейзаж і настрої освіченого села утворюють характерну для прози Л. Пахаревського фігуру паралелізму, а діяльні імперативи народництва цілком відповідають життєстверджуючим імпресіоністичним настроям: «Здавалось, що снігові платки, гарні, чудовні, злітаючи на Домашівку, наважились навіки-вічні обгорнути її холодним, мертвим покривалом, задавити льодовими обіймами всі її рухи, перші думки, перший самостійний голос правди, першу голосну, сміливу пісню.

...Люде жили, стогнали під вагою цих важких літ, мучились та жили, жили та мучились, а над тією мукою, над тим пеклом, що звалось життям, літали чудовні снігові платки і ховали від Божих очей правду мучеників землі. Годі! Нова, відроджена Домашівка хоче – Боже, як хоче! – бути певною, що безсила ця безодня темряви, що вже йдуть на землю ясні зорі; вони засяють, вони здолають люту безпросвітну безодню» [168, с. 14].

Саме імпресіоністичний дискурс дозволяє вичленувати в малій прозі Л. Пахаревського цілу низку тенденцій, представлених, щоправда, у зародковій формі, які, тим не менше, стануть визначальними для літератури модернізму, а згодом – і постмодернізму: прийом «потoku свідомості», ідею абсурдності буття, утвердження ігрового начала як первинного в мистецтві й житті.

Гадаємо, такі світоглядні засади, як ідея абсурдності буття й буття-гри, є результатом своєрідного засвоєння філософії Ф. Ніцше. Раніше вже йшлося про те, що ніцшеанство зазнало на українському ґрунті значних трансформацій. Філософська система, запропонована Ф. Ніцше, не просто сприймалася українськими митцями, однак її суттєвого впливу зазнали і «молодомузівці», і «хатяни», і Леся Українка, і – найбільшою мірою – О. Кобилянська та В. Винниченко. Про характер засвоєння філософії Ф. Ніцше пише Тамара Гундорова у своїй статті «Фрідріх Ніцше й український модернізм»: «Теза про

“полудне”, про “вищий” тип людини-жінки звучить майже виключно й обернено Ніцшевому антифемінізму. Сліди читання і полемізування з Ніцше зберігаються в ідеалізмі сприйняття всього естетичного і народу як “інстинкту на будуче”, в поцінуванні природного й антиміщанського, що не йде за “натовпом”, в культивуванні Кобилянською всього, що заповідає гармонію майбутнього» [62, с. 33]. У філософію Ф. Ніцше, з її центральною ідеєю «надлюдини», закорінений і проголошений В. Винниченком принцип «чесності з собою». Духом ніцшеанства перейнята докорінна переоцінка цінностей, яку здійснюють герої В. Винниченка, – відносність моральних принципів виявляється у множинності поглядів на життя, різкому зіткненні суб’єктивних «правд» у драматургії й романістиці письменника.

У Л. Пахаревського не знаходимо безпосередньої інтерпретації ідей Ф. Ніцше – швидше цей автор просто перебуває в контексті творчого осмислення засад ніцшеанства, художньо відображаючи коло онтологічних проблем, порушених філософом. Проголошена Ф. Ніцше «смерть Бога» в художньому світі Л. Пахаревського виливається в ситуацію зневіри, втрати духовного стрижня, що забезпечив би «маленькій людині» впевненість у собі і в довколишньому світі. Саме таку ситуацію Л. Пахаревський моделює в новелі «Горе». Її герой, отець Іван, живе в домашньому пеклі, яке безжально душить усі його поривання. Найболючішим для батюшки є те, що він «мусить казати людям про Бога, а сам не вірує» [189, с. 11]. Ситуація невизначеності, в якій змушений існувати отець Іван, підкреслюється завдяки повторам займенника «якось так»: «А душа в батюшки поетична й лагідна. Усе *якось так* склалося, що живе він удвох з своєю душею.

...Делікатний, закоханий в музиці, він усе доживав, як одбуде до краю духовну науку і піде десь у музичну школу, в консерваторію.

А вийшло *якось так*, що в п’ятому класі семінарії настало кохання, десь узялась моторна дівчина і, замість музики, вийшов з його о. Іван, батюшка невеличкого села, од якого до вокзалу п’ятдесят вісім верст і двадцять три до пошти» [189, с. 6].

Приватна історія отця Івана, який безнадійно зав'яз у міщанському болоті, виявляє загальні настрої морально дезорієнтованого суспільства, в якому визріває потреба «нової віри». Молода вчителька Марія Василівна розповідає отцю Іванові про діда Каленика, який чи не краще за самого батюшку усвідомлює необхідність передусім світоглядних змін: «Я розказую йому то те, то се, а він все своєї: “А нової віри ще ніде не видумали?” – На що ж вона здалася, діду? – питаю. – “Еге, – каже. – Треба, щоб конче видумали люде нову віру, – тоді одразу якось моторніше буде жити, а то як сонний ходиш» [189, с. 10–11].

Безперечно, «нова віра» в розумінні Л. Пахаревського не тотожна ніцшеанству з його позиціонуванням «по той бік добра і зла» – про це свідчать і виразно народницькі тенденції, і помітна роль традиційного українського кордоцентризму в розгортанні психологічних колізій. Саме тому виняткові особистості майже ніколи не потрапляють у поле зору Л. Пахаревського, а коли й потрапляють, то тільки принагідно, стаючи для «маленьких людей» імпульсом до переосмислення пріоритетів власного життя (наприклад, революціонерка Зося з оповідання «Тоді, як акації цвіли»). Письменника цікавлять пошуки не філософії «надлюдини», а такого світоглядного підґрунтя, яке дозволить пересічній людині наповнити неперехідним змістом своє існування.

Концепції буття-абсурду і буття-гри, тільки побіжно окреслені Л. Пахаревським, також зумовлені ідеєю «смерті Бога» та актуалізацією екзистенційних ідей. На межі ХІХ – ХХ століть у свідомості митців уже визрівають філософські погляди, які пізніше будуть сформульовані А. Камю в його «Есе про абсурд». Уже в цей період у багатьох творах художньо моделюється ситуація «закинутості» в життя – такі умови, в яких об'єктивна дійсність не просто протиставляється пориванням героя, а ставить під сумнів саму доцільність його життя. Твори, в основі яких лежав народницький світогляд, «виявляли “вищу” справедливість Божого суду й патріархального порядку, символізували інтелігентський ідеал народницької гуманності» [59, с.

41], а отже, утверджували ідею «розумності» й доцільності людського буття. Натомість, модерністське художнє мислення, демонструючи множинність світоглядних моделей, ставило під сумнів культивовані народництвом ідеали і пріоритети. Життя вже не мислиться як реалізація божественного задуму – чільна роль у ньому належить випадкові, позитивістський погляд на світ поступається місцем трагічному світосприйняттю. Такі тенденції характерні для творів письменників-модерністів, зокрема О. Плюща, М. Яцкова. Психологічні проблеми відчуження людини й оточення, абсурдності існування визначають не лише змістовий рівень творів, а й позначаються на їхній формі: якщо у реалістичній прозі структура відбиває логічну формулу причинно-наслідкових зв'язків, то у модерних творах саме відсутність причинно-наслідкових зв'язків у сюжетно-композиційній організації актуалізує алогічність й абсурдність зображуваного. Характеризуючи такі тенденції у малій прозі кінця XIX – початку XX ст., І. Денисюк зазначає: «Це модерністська тривога, жах, obsesія, трагічний нонсенс буття, цей понурий, абсурдний, нелогічний світ аналогічний світові з творчості Ф. Кафки й інших модерністів. Загублена у хаосі випадковостей людина проймається жаским почуттям відчуження» [68, с. 240]. Мала проза Л. Пахаревського якнайповніше відображає таке світосприйняття. Його герої – здебільшого невлаштовані в суспільстві люди; вони перебувають на маргінесі життя; їм притаманне відчуття абсурдності власного існування, переживання почуттів відчуження, самотності; їх більше не задовольняє ідея жертвності, служіння народові; вони прагнуть «нової віри», але ще неспроможні сформулювати для себе її постулати.

Нереалізована «маленька людина» переживає ряд екзистенційних почуттів: сум, безнадію, розпач. Так, «сентиментальний смуток» Луки Щербатого («Сентиментальне оповідання») «обертається в розпач, в жалі невсипущі» [253, с. 533]. Абсурдність існування Луки Щербатого виявляється у відсутності сенсу «тут і тепер», у відчуженні й самотності серед людей. Справжнім, сам собою героєм є лише у своїх спогадах про минуле, у якому була

«дівчина з-над синього моря», у якому переживалися світлі почуття, що надавало життю сенсу: «І згадати про те минуле в своєму житті щербатій душі тепер так боляче і разом так хороше..., бо справді від тієї згадки тепліше стає на душі і сміливішає вона...» [253, с. 534]. Абсурдність буття людини унеможливило її щастя: кохання Луки Щербатого до Нюти було лише «моментом краси», якому «немає вороття» [253, с. 542]. Трагізм існування людини увиразнюється ідеєю швидкоплинності життя, тлінності краси, неможливості довготривалих щастя, радості. Усвідомлення цього породжує відчай, який змінюється почуттям байдужості, що є ознакою абсурдного буття: «Їдучи самотою назад, поет знав, що Нюта не прийде і не вернеться до нього... Почував се, і не жаль було її... і вмирать не хотілось... Була собі така велика радість, а далі велике горе... А тепер ні горя, ні радості...» [253, с. 543].

Відчуження від оточення, спричинене образою й нерозумінням, переживає Аполон Курка – герой твору «Дівчина». Герой намагається втекти від жорстокої дійсності, в якій «люди забули красу, потушили в собі святий огонь, загрузли в болоті і плодять на світ недолюдків» [190, с. 20]. Своєрідною втечею від дійсності, а також від самотності, для героя були відвідини опери: «Любив він тоді ходити до опери й слухати там музику, що каже про рясно-золоті краї, де немає довгих вечорів, де горить вічна весна й дихають пахощами рослини» [190, с. 19]. Аполон Курка живе автоматичним, абсурдним життям, адже умови існування й оточення не сприяли реалізації його мрій та прагнень, а тому він «акуратно робив» [190, с. 20] все те, що робили й інші. Сам собою герой є лише у своєму внутрішньому світі, у якому виношував задум написати «драму сірого життя, яка-б вжахнула людей» [190, с. 20], та в якому жили вірші «про потушений огонь душі» [190, с. 20–21]. Сповідь Шури руйнує віру героя в прекрасне в житті й в людині: «Аполон Калістратович похилив голову на руки і почував, що вся ця мерзота пече йому душу, роздягає всі його найсвятіші думки і виводить без сорому на глум вселюдський... – Як же я тепер на світі житиму? Шуру? У мене ж віри ніякої нема вже? – Ти в мене вірив? – І в тебе, і в те, що є на світі люди, а тепер бачу, що нема нічого. Сама за себе брехня» [190, с. 29,

31]. Розчарування й зневіра Аполона Курки змінюються, як і в героя «Сентиментального оповідання», почуттям байдужості, що вказує на втрату сенсу життя – ознаку абсурдного буття: «Мені тепер однаково..., тепер мені байуже. Убили мою душу живу... Однаково» [190, с. 32].

Людина, позбавлена моральних орієнтирів, а часом – і вибору, починає сприймати життя як абсурд, а отже, перестає ставитися до нього серйозно. У новелі «Дві радості» є епізод зустрічі героя-студента з жебраком, який виголошує своє життєве кредо: «І я був студентом, а тепер плюю на все з висоти абсурда, в “океанѣ мыслей” плаваю...» [182, с. 31]. Ідея абсурдності буття звучить і в словах студентового товариша Семена. Семен, скептик і «завзятий книжник», є антиподом героя-оповідача, тонкої, життєрадісної натури, здатної бачити красу кожної миті життя. Л. Пахаревський вкладає у уста Семена одну з провідних тез декадансу – про минуцність усього живого: «Запал пройде. Очі потухнуть. Дівчата поїдуть собі десь до синього моря. Душу окрадуть люде. Витовче проза життя всі квіти надій – і тільки вічна наука спокійно царюватиме над усім. Невмируща, холодна – вона підрахує твої радості й жалі твої, напише статистичну табличку й оддасть до друкарні: дивіться, молоді очі, як в’януть ваші радощі» [182, с. 31].

Екзистенційним світовідчуттям, притаманним декадансу, пронизане оповідання «Страждання». Відтворюючи психологічний стан людини, яка болісно переживає смерть дружини, письменник акцентує увагу на почуттях відчаю, відчуження, на процесі усвідомлення трагізму буття. Першоособовий наратив сприяє максимальному розкриттю внутрішнього світу героя, який, переживаючи трагічну подію, відчуває себе «маленьким створінням», яке покинули люди, Бог, крику болю якого ніхто не чує: «Я потопаю, захлинаюсь. Нужденим голосом кричу, взиваю: «хто чує, хто серце ще має?» Та, видно, не чують мене а ні небо, ні люде, ні Бог їх Великий. Я гину, топлюся. Не чуєте?» [186, с. 154]. Герой сприймає смерть дружини як прояв абсурдності буття, як Божу несправедливість: «Кому заважала Настя? Кому боліло од нашого щастя? Так ні ж! Розбить його внівець, урвать молоде життя... і зоставить мене самого

на світі, неначе на глум, без неї... такого ж життя безглузлого, сліпого ніхто не має права давати людині, «вищій істоті!» Ми живемо на те тільки, щоб очі смерті, клятої, лихої вишукували нас у темряві оцій могильній і наймолодших, найрадісніших, найдужчих кидали в свою безодню навісну...» [186, с. 157–158].

Саме проти алогізму людського існування спрямований бунт героя (у контексті екзистенціалізму бунт розглядається як один із чинників подолання абсурду): «... бунт повстав зараз у всій моїй істоті... – За віщо? Кому потрібна була оця кара тяжка? Великий, чи чуєш?» [186, с. 155, 156]. Якщо позицію героя-оповідача можна визначити як бунт проти абсурдності буття, то позиція його матері в тій же ситуації – це стоїчне споглядання абсурду («Мама мовчить та тільки тяжко зітхає... я бачу слухняний, сумний без краю погляд її – рабині життя» [186, с. 158]).

Герой відчувається сам на сам із своїм стражданням, відчуває самотність, відчай, відчуження, а, відтак, втрату сенсу життя: «Одчаєм, страшним і чорним, як ніч оця клята, сповняється все, що єсть у мені живого. Кричить моя кров. Нема відповіді, нема поради. Холодно, пусткою стало все, світ увесь мертвий..., скільки ще тинятись з покаліченою душею я мушу? ...а тепер мовчатиме моя скрипка, бо Настя моя замовкла навіки... Я непотрібний тепер, я не можу жити без неї» [186, с. 156, 158]. Психологічно переконливо письменник відтворює емоції людини, яка не здатна покійно сприйняти трагедію, а прагне знайти пояснення тому, що сталося, і, як наслідок, через призму власного страждання осмислює глибокий трагізм людського існування. У дусі філософії екзистенціалізму відтворена діалектика внутрішнього світу: герой відчуває свою покинутість, мізерність, безпомічність у холодному й байдужому світі, де велике страждання маленької людини – ніщо: «... тисну собі голову руками, кричу свої прокляття, та кому? Однаково, щоб не було те, що тягарем повисло над усім світом, усім життям рухливим, прекрасним, гордим життям і глузує з моєї правди, з мене, розумного створіння, “царя усієї природі!”» [186, с. 159].

Оригінальну інтерпретацію знайшли у творі й ідеї Ф. Ніцше. У візіях героя, який бунтує проти абсурду людського існування, постають образи

сталевих ножів, що мають стати зброєю «дітей сущого» (алюзія на сильну, непокірну надлюдину, яка знищить усе темне, безсиле й прокладе собі шлях до щастя): «Я хочу, щоб мозок викував найміцніші сталеві ножі. А за ті ножі – як грають вони на сонці – вхопляться усі діти сущого, і проріжуть шлях собі до сонця, до щастя-сонця вічного» [186, с. 159]. У фіналі твору відчувається оптимістична віра у життя. Герой визнає, що життя трагічне, швидкоплинне, але він, як «син живого» [186, с. 161], відчуває себе підкореним силою життя: «– Красо, життя осяяне, розкішне, які ж ви дужі!.. Я клянусь і я люблю її, благословляю разом. Вона мене до себе вабить. Я оддаюся цій красі, бо син живого я, хоч знаю, що це омана, дурна утіха, ступінь до смерті, мороку, але ступінь прекрасний. І мої жалі неначе затихають, але в душі обурення зростає, що я сліпий, покірний раб живого, раб краси, природи-чарівниці...» [186, с. 161].

Життя, позбавлене мети й сенсу, іноді виявляє свою іншу якість – воно перетворюється на ігровий простір, а відтак, вийшовши за межі сфери «серйозного», стає джерелом парадоксального оптимізму: «Аби вміти хоч з “висоти абсурда” сміятись над життям, коли воно захоче одняти в тебе твою останню радість і зірвати останній листочок з голого дерева, і гратись з життям можна» [182, с. 32]. У такому перетворенні життєвої реальності на простір гри полягає новаторство Л. Пахаревського. Це одна з граней процесу руйнування реалістичного канону, який тяжів до максимально об'єктивного відтворення дійсності, адже «гра не є “звичайне” чи “справжнє” життя. Це радше вихід із рамок “справжнього” життя в тимчасову сферу діяльності, де панують її власні закони» [45, с. 15]. Власне, гра і є той «момент краси», який стає сенсом існування для зневіреної людини. Й. Гейзінга, який у своїй книзі «*Homo Ludens*» розглядає феномен гри з історичної, а не науково-психологічної точки зору, наголошує на нематеріальній, антиутилітарній природі цього дійства, що «відбувається у своїх власних часових та просторових межах відповідно до певних установлених правил, у певному порядку» [45, с. 20]. Моделювання ігрового простору в літературному творі встановлює власне естетичні

принципи осягнення дійсності, що є однією з провідних ознак модернізму. «Момент краси» важить більше за «звичайне», буденне життя, він надає сенсу самому існуванню героя, проживанню ним «довгого ряду сірих днів». Згадка про маленький життєвий епізод допомагає Луці Щербатому, героєві «Сентиментального оповідання», вижити в обмеженому світі провінційного містечка, з нелюбою дружиною. Герой сам вважає пережите кохання грою: «Була небезпечна гра. Грало надто чутливе “я”, грали нерви, грала огрядна шия агронома. Грали в любов – і був прекрасний момент. Він минув. Будувати на ньому не можна нічого» [253, с. 544]. У новій системі цінностей, яку, подібно до своїх старших і молодших сучасників, вибудовує Л. Пахаревський, гра, «момент краси» важать більше, ніж об'єктивна реальність. «Гра обертається серйозним, а серйозне – грою. Гра може підійматися до верховин прекрасного й священного, лишаючи серйозне далеко внизу» [45, с. 15].

Таке розмежування дійсного, реального й бажаного, ідеального, поривання героя, бодай у мріях, до кращого, величнішого й змістовнішого життя є романтичним за своєю суттю. «Література кінця ХІХ – початку ХХ ст. характеризується підвищеним інтересом до внутрішнього, духовного світу людини, тяжінням більшості письменників до синтезу реалізму й романтизму, причому помітну роль у поезиці їх творів відіграло іномовлення, алегорія, романтична образна система» [68, с. 219] – зазначає І. Денисюк. Романтизм у своєму модерному, неоромантичному, вияві якнайкраще відповідав умонастроям епохи *fin de siècle*, орієнтованої на пошук нових ідеалів і духовних вартостей. М. Наєнко у своїй праці «Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література» пропонує три значення категорії романтичного: «Перше: романтизм як художній напрям у літературі рубежу ХVІІІ – ХІХ століть. Друге: романтизм як стиль художнього мислення, котрий сформувався в творчості митців романтичного світобачення, а нових ознак набув у неоромантичній літературі кінця ХІХ століття і в творчості окремих авторів у ХХ столітті. Третє: романтизм як стильова тональність, котра присутня в мистецтва всіх епох – від фольклору до найновіших форм професійної творчості» [151, с. 16].

Ознаки романтичного мислення виявляються в багатьох творах різних напрямів і стилів, однак особлива його активізація припадає, вслід за романтичним періодом межі XVIII – XIX століть, на злам XIX і XX століть. Цей процес постає цілком закономірним. Криза віджилих світоглядних систем і передчуття глобальних змін у житті й свідомості людей; посилення державницького гніту, передусім в імперській Росії, визрівання активного спротиву йому – все це стимулювало відродження романтичних тенденцій у мистецтві на новому історичному витку. Романтичне мислення «в одних випадках виявлялося у вигляді романтичних інтонацій, а в інших – у вигляді “чистого”, але оновленого романтизму як стилю» [151, с. 125].

Неоромантизму, як модерному вияву романтизму, характерне заперечення естетики реалізму та позитивізму, звернення до чуттєвої сфери людини, розкриття її як неповторної індивідуальності, яка завдяки власним вольвим імперетивам долає прірву між мрією й дійсністю. Новоромантизм, теоретично обґрунтований Лесею Українкою, знаходить свій вияв і у В. Стефаніка, М. Коцюбинського, у творчості яких магістральними традиційно вважаються інші стилі. Надзвичайно потужно це оновлене романтичне начало виявляється в малій прозі Л. Пахаревського. Художнє дослідження пересічних, «звичайних» особистостей, яке здійснює автор, не суперечить концептуальним засадам неоромантизму. Якщо «старий» романтизм як художній напрям межі XVIII – XIX століть утверджував виняткову особистість, протиставлену натовпу, то новоромантизм, як трактувала його Леся Українка, прагнув «звільнити особистість у самій масі, розширити її права, дати їй можливість знаходити подібних до себе або, якщо вона виняткова і при цьому активна, дати їй можливість піднімати до свого рівня інших... Таким чином, зникає маса як стихія, а на її місце стає суспільство, тобто об'єднання самостійних особистостей» [251, с. 217]. Саме в такому погляді на суспільство полягає гуманістичний пафос творчості Л. Пахаревського. Автор обстоює цінність кожної особистості, якою б непомітною і упослідженою вона не була. Вітя, герой новели «Тоді, як акації цвіли», мимоволі порівнює себе з сестрою Зосею,

яка зважилася на самогубство в ім'я ідеї, та братом Стасем, який за ту ж таки ідею пішов на каторгу, і доходить висновку про власну нікчемність: «Правда, яка з мене мізерна непотріб? Яка полохлива тварюка? Ні, ні! Я не повинен жити, не повинен!» [253, с. 527]. Однак позиція автора, що, хоч і не безпосередньо, виразно прочитується в художній структурі твору, не збігається з позицією героя: «маленька людина», за Л. Пахаревським, заслуговує на життя і щастя не менше, ніж особистість виняткова. Ця провідна думка усїєї творчості письменника сконцентрована в фінальній настанові: «Треба жити!».

Образ «маленької людини» у творах Л. Пахаревського розкривається у контексті романтичного протистояння мірії й дійсності. Показовим у цьому сенсі є герой твору «Дівчина» – Аполон Курка, зокрема поєднання його «поетичного наймення і комедного прізвища» [190, с. 17], його доля: «Такий вже рід: рудий дяк любив поезію – і не мав її, весну любив, та не для його вона цвіла-розцвітала; а дяківський син любив мрію про хорошу, осяяну красою вірну дружину – і не було її в його» [190, с. 33]. Проте саме «маленька людина» виступає у творах письменника носієм неперехідних гуманістичних цінностей, а часом і піднімається до рівня тієї самої виняткової особистості, до якої начебто нездатна дорівнятися. Так, Аполлон Курка, скромний вчитель латинської мови, «епізодична людина», наділений глибоким розумінням деградації, яку переживає суспільство, відчуває непереборне бажання «йти проти вітру й кричати словом поетів, що люде забули красу, потушили в собі святий огонь, загрузли в болоті і плодять на світ недолюдків» [190, с. 20]. Саме неподібність Аполлона Курки до його цинічного оточення, винятковість, прихована за «тихенькою» поведінкою вчителя, так приваблює його кохану Шуру, покривджену іншими чоловіками. «Маленька людина» підноситься в цій ситуації до рівня неоромантичного ідеалу. Шура каже Аполлонові: «Усі вони приходили, брали мене, кидали, йшли далі, по свіжих женщин, а до мене йшли інші. В той самий час я тобі говорила хороші слова, брехала, бо ти мені був казкою, а без казки – ой як тяжко жити!» [190, с. 30].

Ці Шурині слова знову повертають читача до певної ієрархії цінностей, яку вибудовує своєю творчістю Л. Пахаревський. В цих ціннісних вимірах казка, мрія, краса важать більше за «звичайне» життя.

У малій прозі автора неважко окреслити досить сталу систему художніх опозицій, які мають явно виражений неоромантичний характер. У новелі «Згадка» автор протиставляє свою родичку-тиранку з її «котячим царством» юній актрисі Любі, яка втілює молоді поривання й надії. У «Сентиментальному оповіданні» антиподом лихої дружини постає «дівчина з-над синього моря» (постійний образ малої прози Л. Пахаревського). Вразливий внутрішній світ героя цього оповідання – Луки Щербатого – контрастує з байдужим оточенням: «Куточок світу божого, де довелось одбувати своє життя Луці Щербатому, уявляє з себе болото, забудоване хатками під черепицею, заселене якимись такими безбарвними людьми, чужої Щербатому крові. Сі люди благодушно п'ють зранку свою каву, попівдні смакують свій обід, а ввечері пірнають у подушки, без краю задоволені з так раціонально прожитої днини» [253, с. 533]. Сентиментальний смуток героя, його прагнення чуда («Чудо прийде – і знов, може, помолодіє душа...» [253, с. 533]) протиставляються приземленому існуванню оточуючих, навколишній байдужості. Водночас, Лука Щербатий усвідомлює нереальність своїх мрій, марність у таких умовах життя реалізації небуденних поривань: «Дурень, що хотів зорі з неба знімати, уявляв з себе якогось там письменника, вибранця небес. Ех, ти, письменнику!.. Щось давно вже не видно твоєї писанини, чогось замовкла твоя муза дурноверха! І Лука Щербатий починає ненавидіти самого себе, свої колишні мрії, запальні писання з повідумуваними людьми, з повигадуваними, ідеалізованими почуваннями і з такими ясними, сміливими планами життя» [253, с. 534].

Раніше вже йшлося про згадку, ретроспекцію як структурний принцип творчості письменника. Романтичний ідеал у Л. Пахаревського майже завжди належить минулому; найчастіше він пов'язаний з молодістю героя-оповідача, з особистим, приватним досвідом. Проте часом цей ідеал співвідноситься і з історичною минувиною, як, наприклад, в образі Назара Рака («В царстві

комишів»). У Л. Пахаревського характер такої ретроспекції дещо відмінний від історіософії Лесі Українки – він не героїзує минуле, як робить це авторка у своїй поетичній драматургії. В минулому, як і в сучасному, Л. Пахаревського цікавить передусім «поезія життя». Суто естетичного характеру набуває в нього популярна в період зламу століть тема зміни економічних формацій. Л. Пахаревський розвиває її у відмінному від реалістичного ключі – відхід у минуле старого суспільного ладу перетворюється в художньому світі письменника на «ліричне вмирання старовини» [199, с. 108], часом перейняте мотивами народної демонології, у яких помітне продовження гоголівських традицій.

У творі «В царстві комишів» ностальгія за минулим пов'язана з образом панича, який відчуває себе часткою минулого, «бо з роду вимираючого кріпацького панства походить, і не вміє бути метушливим робітником нашого життя» [199, с. 108]. Свідками минулого є комиші, які звіряють паничеві «свої жалі, свої таємниці, шепчуть паничеві свою казку, клубочки згадок своїх про минулі дні розмотують» [199, с. 109]. Поглиблюють романтичну ностальгію за минулим такі деталі, як «старече шептання» комишів, самотній стовпчик, де колись був палац, сум панича, зовнішність Назара Рака. Романтичним у своїй основі є також образ Дори – коханої панича. Крізь призму сприйняття панича Дора – «чорноока королівна з єгипетським профілем», «Ізідора! Ізіда! Королівна. Богиня Єгипту. Вакханка з чорними косами і чорними очима» [199, с. 116]. Романтичним є внутрішній світ Дори, що виявляється у мінливості її настрою, непостійності: «І вона живе думкою, що все життя у неї ще в руках, вчиться співати і не хоче вінчатися з паничем, щоб не заважав їй і собі йти вперед. А часом позакидає ноти, не ходить до професора, позаставляє в ломбард усе, що має, і летить у поїзді або парашоном світ за очі “за новими піснями”» [199, с. 116].

Містичність, як елемент романтичного стилю, увиразнюється підкресленням таємничості шепоту комишів, які приховують таємницю, а тому містично впливають на людей, котрі їх «люблять удень, бояться вночі, а все-

таки не в силі одірватися від їх, забути, піти світ-за-очі» [199, с. 118]. Містичне звучання твору поглиблюється уведенням демонологічного мінісюжету про чорну кицьку, в яку перетворилася Настусина душа, зневажена жорстоким графом («...тільки глупа ніч настане, кицька-Настуся плаче за своєю білою шийкою, за своїм коханим дідичем, що другого дня полетів вихором мститися ворогові – і загинув...» [199, с. 111]). З цією історією пов'язана легенда, яку знає Назар Рак. Він повідомляє паничу про те, «що тут у комишах щось таке є, від чого гине панське кохання. Ота, що плаче кицькою темними ночами в комишах, не дає розгорітись любові. Ніхто з померших панів не мав щастя в подружжі, як тільки оселявся тут після того нещастя з Настусею» [199, с. 116–117]. На підтвердження цього дід Назар розповідає паничу історію про його батька та діда, йому ж самому радить тікати з «царства комишів».

Цікаве поєднання реалістичних та романтичних тенденцій знаходимо в оповіданні «За високими тополями», також присвяченому темі минулого та сучасного. Синкретичний стиль, в основі якого поєднання принципово різних художніх систем, дозволяє Л. Пахаревському створити багатовимірну картину життя старої поміщицької садиби. З одного боку, у творі звучать непідробні ностальгійні мотиви, з іншого – з'являється рідкісна для Л. Пахаревського іронія: «Кажуть люде, ніби нові пани, що недавно купили тут економію, не такого коліна, щоб коло тієї краси впадати. Не те їм у голові. Нема їм часу: коло стіжків, коло волів, коло гною пораються. А поезія, оселившись в стародавньому палаці, оповитому віночком розкішного саду, звикла до пахощів троянд, якими тутешні з діда-прадіда польські магнати вмели тішити своє око... Не їй же про те знати, що панські запашні квітники слізьми кріпаків поливаються, засмаженими на сонці руками насажуються, натруженими не на своїй роботі ноженятами втоптуються, – щоб гладенькі були. Ні, нехай вже хто інший цим журиться, а поезія вікує собі в делікатних обіймах пахощів» [198, с. 93–94].

Романтична іронія у творі спрямована на розкриття втрати молодим поколінням національної пам'яті: «Ви на те не вважайте, що гетьманенята так

наче б то по-чужому, не по-гетьманському до ваших вишневих садків та хаток чепурненьких загомоніли: перевелось тее гетьманство, і на всіх мовах, oprіч своєї, заклекотали безкрилі орлята» [198, с. 94]. Ностальгічні мотиви відходу в минуле традицій, старого укладу життя панської садиби контрастують із зображенням реалій нового життя: «Спорожнів тепер зовсім палац, колишній храм краси. Повилітала з його легкокрила поезія. Не брентить рояль, не лунають співи, бо ні грати, ні співати не зугарні нові господарі... Стежки позаростали бур`яном. Ніхто вже їх не прочищає: є інша робота. Ставочок, де плавали білі лебеді, висох» [198, с. 106–107].

Романтичні риси має наративна організація твору: письменник стилізує фольклорну оповідь, послуговується фольклорними порівняннями, паралелізмом та протиставленням («Не гудуть музики, а паровики завивають, не троянди ніжні алеями вистроюються, а високі скирти хліба та ожереди соломи обступили панську садибу. І не акаціями пахне, а дьогтем, буряками, кінським гноєм» [198, с. 94]).

Неоромантичний характер творчості Л. Пахаревського чи не найповніше втілюється в просторових моделях його малої прози. Фактично всі прозові зразки так чи інакше позначені протиставленням замкненого простору, що уособлює екзистенційну несвободу, фатальну визначеність буття героїв, і вільної стихії, найчастіше асоційованої з природою, творчістю, любов'ю. В оповіданні «Дві радості», як і в ряді інших творів, замкнутий простір, що ізолює героя від справжнього, осмисленого життя, постає у вигляді інтер'єру: «Мені чогось тісно в моїй світлиці, що визирає вікном на брудний двір, на якому ніколи, за всі три роки мого тут існування, не з'явилось ані одної щасливої людини, а тільки бруд, тільки драна одежа, п'яна лайка» [182, с. 26]. Особлива увага до моделювання інтер'єру є одним з основних принципів розбудови художнього світу Л. Пахаревського. Як уже зазначалося, в окремих випадках таке чітке окреслення «місця дії» свідчить про характерний для модерністського мислення синтез літературних родів (у даному випадку епосу й драми). Однак досить часто інтер'єр здобуває багатше семантичне

наповнення, генеруючи цілий спектр значень, що оприявнюються в низці естетичних парадигм, зокрема неоромантичній та символістській. Інтер'єр витворює атмосферу «замкненості» в міщанському середовищі, що означається як «сіре», «холодне», «тихеньке» життя. Так, в оповіданні «Читачі» брудна кухня, змальована у підкреслено реалістичному ключі, сприймається як метафора злиденного існування героя: «Гей, слухайте, холодно мені отут у кухні, в кутку з тарганами жити ввесь вік! Муляє в боки, бо матрац ветхий-благенький. Таргани лазять по подушці. В кухні не топлять як слід, в кухню матраца путящого не дають...» [196, с. 81].

Монотонність існування своїх героїв Л. Пахаревський підкреслює за допомогою деталізації – у зовнішній характеристиці Стася Нитки він акцентує тільки «облізлу голову» (як і в портреті Луки Щербатого з «Сентиментального оповідання») та латку на штанях. В окресленні життєвого простору «читача» особливого значення набувають звукові образи – сюрчання цвіркуна, удари годинника. Життя Стася Нитки вимірюється не подіями, а саме хвилинами: «Хрипко вибиває хвилі життя маятник старого, як світ, годинника» [196, с. 80]. «Замкненість» людини у просторі (як правило, кімнати, будинку) співмірна з складними психологічними категоріями екзистенційної самотності, нереалізованості, нерозуміння. Особливо повно ця просторова модель втілена в оповіданні «В мовчазних покоях», позначеного складним синтезом неоромантичних та символістських тенденцій.

Стосовно раннього символізму (і не тільки українського) в історико-літературних працях часто зустрічаються твердження про спорідненість останнього з романтизмом: «Романтичним за своєю природою було й одне з найсуперечливіших літературних явищ тих літ, котре одержало назву символізму» [92, с. 396]; «Український ранній символізм тяжів до образности символістсько-неоромантичного плану, в якій досить сильними були патріотичні ідеали, фольклорно-поетичні й мітологічні мотиви, колізії, перейняті пізньоромантичною чуттєвістю» [59, с. 143]. О. Єременко наголошує на небезпеці занадто звуженого трактування українського символізму (коли

його зводять до окремої стильової течії), або ж занадто розширеного погляду на це явище (коли його ототожнюють з модернізмом) [95, с. 76]. Оскільки між літературними течіями немає неперехідних меж, символістські тенденції потужно виявляються в багатьох творах, які мають іншу стильову доміную. В мистецько-філософському контексті епохи *fin de siècle* цілком органічною постає увага до ірраціонального в людині, характерна для романтизму й символізму. Людина, яка існує в світі, де втрачено моральні орієнтири, а її власне майбутнє видається одноманітним рядом «сірих днів», неминуче концентрується на своєму внутрішньому житті, на душі, яку неможливо досягнути розумом, яка може бути пізнана тільки через молитву, сон, осяяння. Душа є центральним образом новели «Тоді, як акації цвіли»: «душа болить», «душу розбито», «камінь на душі» – ці сталі вирази, за допомогою яких автор передає психологічний стан своїх героїв, у художній структурі твору набувають нового значення; душа постає вже не просто як філософська категорія, що вживається на означення свідомості й почуттів людини, а як осередок внутрішнього життя особистості, через який здійснюється зв'язок з іншими людьми, адже Вітю ріднить із батьком, з лікарем Маркевичем, з тисячами інших невідомих страдників саме це відчуття внутрішньої «розбитості».

Часом душа мислиться як окрема від людини, самостійна субстанція, не випадково отець Іван з новели «Горе» живе «удвох зі своєю душею» [189, с. 6] – таке інакомовлення підкреслює самотність героя, «закинутого» в безрадісне життя в домашньому пеклі. У «Сентиментальному оповіданні» автор так змальовує психологічний стан Луки Щербатого: «Роз'ятреній самобичуванням і жінчиним наріканням рані душі хочеться часом виправитись, розкрити поховану в ній красу, сказати, що й я, мовляв, не сиротою по світу тинялася увесь свій вік, – бо було і в мене таке, чому назвище в поетів: кохання...» [253, с. 534]. Означення «надщерблена душа» перегукується з промовистим іменем головного героя – Луки Щербатого.

Взагалі, образ згорьованої самотньої душі належить до наскрізних у творчості Л. Пахаревського, у чому, на нашу думку, виявляється традиційний

для українського менталітету кордоцентризм, в основі якого – серце людини як осередок її духовного життя. Така оновлена «філософія серця» в контексті складних екзистенційних питань, які порушувала епоха *fin de siècle*, фактично утверджувала ті самі християнські цінності, що й народництво: любов, співчуття, самопожертву. Саме ці духовні вартості шукає у довколишньому світі герой Л. Пахаревського. Моральні та етичні ідеали, до яких прагне «маленька людина», майже завжди належать минулому. Однак, неоромантизм, рисами якого позначена мала проза Л. Пахаревського, як і романтизм межі XVIII – XIX століть, не обмежувався відтворенням екзотичного для сприйняття сучасників минулого – яка б епоха не зображувалася автором, її суперечності й колізії проектувалися на сучасну дійсність. Саме такий підхід до історичного матеріалу знаходимо у творчості Лесі Українки. Різке протиставлення дійсності і мрії, яке є фундаментальною особливістю романтизму, не тотожне запереченню реальності, оскільки «романтизм був в опозиції тільки до сучасного йому суспільного устрою, а “дійсність людську” він ніколи не “опонував”» [151, с. 23]. Т. Гундорова відзначає прагнення новоромантизму до синтезу реального й ідеального, «пошук екзистенціальної рівноваги в житті сучасному» [59, с. 244]. Така спрямованість неоромантичного дискурсу на сучасність у творчості Л. Пахаревського очевидна: герой, хоч і поривається *ins blau* (до блакиті), пов’язує омріяну мету не з якимсь фантастичним виміром, а з реальним життям, щоправда, мета ця знаходиться, на перший погляд, у минулому – в отроцтві, юності. Така віднесеність ідеалу до минулого в основі своїй не є суто романтичною – вона має глибше, міфологічне, коріння. Це явище, поширене у найдавніших фольклорних зразках, М. Бахтін називає історичною інверсією і дає їй таке пояснення: «Сутність такої інверсії полягає в тому, що міфологічне й художнє мислення локалізують у минулому такі категорії, як мета, ідеал, справедливість, досконалість, гармонійний стан людини й суспільства тощо. ...усе позитивне, ідеальне, належне, бажане шляхом інверсії переноситься в минуле або частково в теперішнє, бо таким шляхом все це стає більш вагомим, реальним і доказовим. Щоб надати

реальності тому чи іншому ідеалу, його мислять як такий, що вже був колись у Золотому віці, у “природному стані”...» [11, с. 183–184].

Як уже зазначалося, герої Л. Пахаревського пов’язують ідеал зі своєю особистою історією, особистим минулим; він звичайно постає у спогадах, і характер цих спогадів зумовлює парадоксальне поєднання глибоко песимістичних і світлих, життєстверджуючих настроїв. З одного боку, «маленька людина» тужить за своїм минулим і усвідомлює неможливість повернути його, з іншого – саме минулі «моменти краси» допомагають їй рухатися вперед, утверджуючи своє право на щастя. Часова двоплановість неоромантичного ідеалу виразно прочитується в еволюції душевного стану героя-оповідача з оповідання «Згадка». Твір відкривають світлі спогади про молоду актрису Любу, далі оповідач змальовує картину свого нинішнього сірого існування; завершується новела оптимістичним акордом: «А ніч що каже? Вона шелестить з листом про те, що й з сивим волоссям можна сміятись і можна любити.

Боже мій, як же хороше світять зорі на небі і як пахне ніч, і як хочеться молодіти душею! То ж тільки два чи три сивих волоски! А комір можна одкотити і з котячого царства світ за очі втекти» [181, с. 22].

Подібне протиставлення ідеалізованого минулого і похмурого теперішнього знаходимо і в новелі «Чисті серцем». Цікаво, що автор вдається тут до характерного для романтиків поділу дійсності й людської душі на «денну» й «нічну» сторони. Перша співвідноситься з буднями, самотністю, зневірою; друга – з надією і втішними спогадами: «День упевняє мене, що чистих серцем немає на світі; що кругом холодні, байдужі люде, кругом чужі, чужі, чиновники життя, од яких тікаєш до чарки, щоб задурманити себе, скидаєш шапку і під дощ голову підставляєш, щоб прогнати з неї настирливий намул життєвого досвіду:

– Немає людей на світі. Вимерли геть – всі чисті серцем.

А тут надходить ніч з білими тінями в моїй світлиці і душі – та й сперечається:

– Та ні ж бо, єсть вони!» [197, с. 87].

Характер нарації в цьому творі подібний до того, який зустрічаємо у «Згадці»: оповідач переходить від сумної дійсності до спогадів про семінарію і друзів, розмірковує, як склалося їхнє життя, і, керуючись власним досвідом, вибудовує оптимістичну перспективу: «Є такі, що йдуть і дійдуть, бо чисті серцем узрятъ Бога, – виголодують таки собі бажану долю» [197, с. 92].

Суто романтичний характер має тема сублімованих поривань, яку Л. Пахаревський порушує в низці творів. Так, Леонід Іванович, герой оповідання «Тихеньке життя», втілює свою нездійсненну мрію про величне, осмислене існування у власній творчості, яка приносить йому славу. Прикметно, що і в цьому творі ідеальна мета, до якої прагне герой, продиктована його особистим досвідом і належить минулому – вона втілюється у портретному зображенні «колишньої Соні», дружини Леоніда Івановича, яка зреклася власних поривань в ім'я родини.

Романтичним за своїм характером є протиставлення творчого й родинного життя у творі. Герої усвідомлюють неможливість гармонійно поєднувати творчість й родинні клопоти. Якщо Софія Петрівна повністю присвячує себе родині, дітям, то Леонід Іванович робить спроби поєднати обидві сфери життя, сподівається, що родинні клопоти не запанують над творчістю: «Все частіше та частіше доводилося Леонідові Івановичу відриватися від свого мольберту, від літературної праці через те, що треба було йти до дітей, куди кликала жінка... Після першої дитини Леонід Іванович гадав, що це тимчасовий жіночий запал. «Підніметься трохи Сергій – і знову все буде, як і перше». Але позаяк вслід за Сергієм пішла Леся, а далі Маня... то повороту до старого ладу не було помітно» [169, с. 4]. Поступово у вирі буденних родинних клопотів пригасають романтичні почуття у відносинах героїв, минуле «вільне, розумне життя» [169, с. 5] поступається місцем сірим будням: «Хоч у зверхніх відносинах його до жінки не змінилось нічого і все йшло, як і попереду, тихо та любо, але ж в розмовах їх не було вже більше місця тим попереднім, гарним юнацьким словам, тим сміливим планам, як це було тоді,

давно... Зникли вони, поховались і ніяк вже не вернеш, не вирвеш їх з душі» [169, с. 5]. Леонід Іванович не може зрозуміти того, що Софія Петрівна знайшла новий сенс свого життя у дітях, у родині, побоюється, щоб не «зістаритися душею вкупі з нею» [169, с. 7]. Творча, романтична натура героя не бажає потрапити в кайдани «тихенького, нікчемного раю» [169, с. 7], прагне творчого й вільного життя. Вважаючи, що Софія Петрівна страждає від родинних клопотів, не маючи часу на творчість, Леонід Іванович намагається нагадати їй минуле, розкрити очі на швидкоплинність життя: «Ти лишаєш себе позаду життя, а воно, Соню, глянь, як прудко йде все вперед. Воно не хоче, не повинно дожидати тих, що лишились позаду, лягли одпочить... Соню, я бажаю повернути тебе до життя, оживить, вкласти тобі в душу якийсь вогонь» [169, с. 9, 10].

У контексті поглиблення романтичного конфлікту між мрією й дісністю, творчим і буденним, минулим і теперішнім, письменник зображує Леоніда Івановича, який малює портрет Софії Петрівни, але «не цієї спокійної, а тієї вісімнадцятилітньої дівчини – Соні» [169, с. 8]. Таким чином герой вдається до мистецьких засобів й саме за допомогою їх намагається розв`язати романтичний конфлікт між бажаним та можливим. Леонід Іванович не може зрозуміти дружину, адже не здатен збагнути, як можна присвятити себе родині, дітям. Усвідомлення того, що повернути романтичне минуле, де були палкі почуття й творчий запал, неможливо спричинює душевний біль та відчай героя, які він трансформує у творчість: «... вклав туди, в те скорбне оповідання, багато того важкого болю, який зараз опанував його душу... Минуло років десять. Леонід Іванович давно вже дістав собі літературної слави та щиро, гаряче працював на цій ниві. Все, що виходило з-під його пера, палало таким юнацьким вогнем, такою гарячою вірою в життя, в силу живої, вільної людини...» [169, с. 11–12]. Завдяки своїй творчості, любові до всього вільного, молодого, небуденного Леонід Іванович не піддався тиску «тихенького життя», переміг сіру буденність, що й дозволяє говорити про неоромантичний характер його образу: «Ця велика його любов до всього молодого, юнацького, ця віра

старого Леоніда Івановича, яка не хотіла загаснути навіть і тоді, коли вся голова йому побіліла після довгих літ тієї віри, та його прихильність до всього, що мало на собі відбиток молодого, прекрасного, – дивувала Софію Петрівну» [169, с. 12].

Неоромантичними є й образи Стася Нитки («Читачі»), який не може реалізуватися в дійсності і живе повним життям тільки під час читання книжок, та Луки Щербатого, який перетворює власні спогади на «сентиментальне оповідання».

Романтичні та символістські тенденції синтезовано в новелі «Над Дунаєм». Твір пронизаний ліричним струменем, вирізняється яскравістю художніх засобів, персоніфікацією природних явищ: «Боже, як любить Дунай свої береги! Він тихою водою припадає їм до лона і оповідає плескотом хвильок про осяяні дні, про вічну красу синього неба, що вмивається в йому – Дунаєві хорошому» [192, с. 43]. В основі художнього світу твору – романтичне протиставлення вільного, прекрасного світу природи й сонного, рабського світу людей: «Пісні Дунаєвої люди очеретом укритих хаток не чують. Вони сплять сном праведним і прокинутись не наслідяться.

Прокинутись, випростатись, льотом думки небо зміряти не велить їм дерев`яна каланча, що пишно стремить над купкою хаток.

Каланча стереже, щоб часом не одлетів сон од тихого міста, щоб обивателева думка не зірвалась з припону та не знялася вгору з орлиним криком:

– Я вільна, я вільна!» [192, с. 44].

У контексті романтичного протистояння увиразнюються символічні образи Дунаю – втілення свободи, й каланчі – уособлення рабства: «Каланча кличе до покірливості, сіє сон, зневіря, а Дунай будити хоче завзяття» [192, с. 46].

Складну метафоричність новели «Над Дунаєм» без перебільшення можна назвати ключем до розуміння екзистенційних проблем, порушуваних Л. Пахаревським. Глухе придунайське містечко перетворюється в художній

системі новели на міфологізований простір, у якому діють власні закони, а це – вже суто модерністська ознака: «Характерність і реальність окремої історії (звичайної людини, народу, нації), все окреме, спеціальне перетворюється в модерністському тексті у знакове поле, в “нульове” поле дискурсу, в інтертекст людської культури» [59, с. 47]. Провідна роль, як і в багатьох інших творах автора, належить пейзажу, в основу якого покладено принцип контрасту: бурхливим водам Дунаю протиставляється тихе містечкове життя, над яким панує каланча. Побутові деталі підносяться до рівня символів. Картина пожежі перетворюється на розгорнуту метафору пробудження міщанського болота: «Зайнялось, зайнялось. Кожна стріха в огні! Кожна думка в огні. Вище вгору піднімайся, дужче, думонько, палай. Прокидаються заспані люде. Сонні оселі згорять. Нові стануть над водою моєю будівлі, високі та горді. Упаде каланча навісна. Життя загуде» [192, с. 45–46]. Цей пристрасний заклик персоніфікованої ріки міг бути продиктований передчуттям глобальних суспільних перетворень, наближення нової історичної доби, яке виразно звучало в багатьох творах цього періоду (новелу датовано 1911 роком). «Тоді ж, – читаємо у М. Наєнка, – народжувалося в усьому суспільному житті незнане досі відчуття перемін, яке породжувало неспокій насамперед у серцях людей духовної сфери» [151, с. 126]. Відповідно, образ пожежної каланчі сприймається як втілення духовної й суспільної несвободи, «тихенького життя», позбавленого мрій і поривань, що належить до центральних проблем творчості Л. Пахаревського. У дусі неоромантичного світовідчуття й тодішніх суспільних тенденцій акцентується перевага яскравого, вільного, але короткого життя, над сірим існуванням у духовному рабстві: «Гине молодість. Весняна краса весною вмирає. Болить за нею душа... Але ж – чи не краще відразу згоріти, аніж тліти, тліти – без кінця й краю?» [192, с. 50].

Символічною образністю прикметний твір «Пісня дзвона». Старий великий дзвін на високій дзвіниці наділений людськими рисами: дзвін реагує на голосіння й сміх дрібних «молодих» дзвонів, він «мідну думу плете», він має голос, яким «озивається тільки по великих святах», у нього «мідні груди»,

«мідне, старече тіло» [187, с. 148]. У творі увиразнюється романтичне протистояння: мрії, думки дзвона, його святкова пісня – з одного боку; земне життя, сповнене людського страждання, завивання лютого вітру, його свідчення про панування на землі горя – з іншого: «...чисті, прозорі думки надумував дзвін, щоб радістю серце налити земним сотворінням, щоб смуток безрадний розвіяти геть навкруги. А смутку того така сила велика набралась останніми днями-роками... З високого шпилю дзвін бачив сліз море велике, і крові живої струмки, і пасми безкраї могил, могилок безвинних і винних синів тих землі... І чув дзвін в риданнях скорботу, в скорботі тій одчай вчував» [187, с. 149]. Людське горе, «туга життя» [187, с. 149] виражаються у творі не через конкретизацію, а шляхом узагальнення, універсалізації, що притаманно для символізму. Романтично-символічним за своєю суттю є відтворення співвідношення світу природи й світу людини. Природа не лише наділена людськими рисами, а й своїм станом суголосна людському життю: «Он ліс зажурився і вітами білими щось не хитає. Вже кригою вкрилася річка, – умерла, знишкла природа уся... А вітер як виє! Чом святові він не радіє? Чого ж не сміється, а плаче?.. Сніг закрутило. Сліду нема. Стогне земля» [187, с. 149–150].

Неоромантичний характер має метафорична розмова дзвона, який прагне сповіщати людям про свято, веселити їх, з тінями-примарами й лютим вітром, які доводять, що свята немає, адже «скрізь сльози льються. З голоду смерть. Руки безсилі. Очі нужденні. Горе дітей. Тільки зневага. Одчай холодний» [187, с. 151]. Як і властиво неоромантичній поетиці, перемагає оптимістичне начало: дзвін, «наперекір усій природі, одважно виводив дужим голосом» [187, с. 152] мелодію святкової пісні. І хоча під натиском лютого вітру дзвін падає на землю, проте його пісня не залишає людей байдужими, адже пробуджує у їхніх серцях бажання щастя, радості, любові, «осяяної досвітніми огнями» [187, с. 153] (прозора алюзія на неоромантичний ідеал Лесі Українки): «Сини землі прокидаються, зачувши пісню свого улюбленого дзвона... Вони зраділи тій пісні, бо так їм дуже хотілось побачити на землі любов, щастя та радість... Вони, діти землі, так прагнуть того свята, тільки справдешнього,

великого, радісного, як сонце, бо хочять вони стати дітьми сонця» [187, с. 152, 153]. Як ствердження того, що тіні-примари і лютий вітер, як втілення темряви, несвободи, людського горя, будуть подолані – лунають голоси «молодих дзвоненят»: «Замість старого дзвона, на шпилі, на дзвіниці голосять молоді дзвоненята, і кожне тремтіння їх мідного серця щось таке каже синам землі. Вони будуть синами сонця!» [187, с. 153].

У малій прозі письменника ми не знаходимо конкретизації неоромантичного ідеалу як політичного. На межі XIX – XX століть романтичне поривання до мрії набуває у багатьох письменників революційного забарвлення (досить згадати хрестоматійний образ Франкового «вічного революціонера», або численні постаті героїв-борців, створені Лесею Українкою), однак для «маленьких людей», що з'являються на сторінках новел Л. Пахаревського, бунт проти світової несправедливості залишається переважно стихійним. Так, Стась Нитка («Читачі») займається антиурядовою пропагандою, навіть не усвідомлюючи небезпеки, на яку наражається, просто тому, що йому сподобався полум'яний текст-звернення, а потрапивши до в'язниці, відмовляється виказати студента, від якого отримав «листочки», – знову ж таки, не через переконання, а з жалю до юнака. Характеризуючи Стася Нитку та його домочадців – дружину Митродору Марківну та онуку Мотю, – автор наголошує на пасивності своїх героїв, що підмінюють реальну дійсність безсистемним читанням: «Читають вони, а кругом біжить життя. Біжить воно, поспішає й тягне за собою тих, що по кутках посідали. Отак і “дідка” Нитку потягло» [196, с. 83].

Часом герої Л. Пахаревського свідомо відмовляються від звершень в ім'я справедливості, оскільки усвідомлюють невідповідність своїх моральних сил такій меті, або ж вбачають сенс свого існування в щоденному служінні людям, у сумлінному виконанні своїх непомітних, на перший погляд, обов'язків. У новелі «Тоді, як акації цвіли» лікар Маркевич утримує Вітю від помсти за брата й сестру, бо не хоче, аби юнак керувався у своїх діях ненавистю: «Жертва, Вітеку, повинна бути така чиста, як сонячний промінь» [253, с. 531]. Леся з

оповідання «Довгий ряд днів» розглядає грандіозні звершення як невідповідні масштабам свого гармонійного існування: «Мені здається, що нам з тобою не варто перебувати щось величне, яскраве. Маленькі ми люде, маленькі й робітники...» [168, с. 10].

Повертаючись до новели «Над Дунаєм», слід зазначити, що й тут змальована автором картина пожежі позбавлена революційної конкретики, хоча образ каланчі в тогочасному літературному контексті можна трактувати і як карикатурне зображення «жандарма Європи», який боїться вогню і водночас мріє про нього, бо тільки пожежа дає каланчі можливість продемонструвати свою силу. Однак швидше тут ідеться про прагнення «нової віри», яким перейняті твори Л. Пахаревського («Горе», «Дівчина»), поривання до неперехідних уселюдських цінностей, життя, сповненого сенсу й руху.

Саме нездійсненністю заповітних мрій мотивується фатальне вимирання містечкових дівчат: красуні в душі пориваються до омріяного Архіпелагу, звідки прибули на береги Дунаю їхні предки («Туга за рідним краєм! Дітям рухливої країни важко сидіти там, де нема думки живої, слова голосного, пісні життя і де над кожним пориванням нависає каланча і душить груди, гнітить мозок» [192, с. 49]). Наскрізна метафора пожежі набуває ще одного виміру – вона є втіленням внутрішньої невідповідності, яка стає причиною смерті Пипіни та її землячок. Автор майстерно акцентує портретну деталь – спечені згагою вуста мертвої дівчини як вияв внутрішньої пожежі. Жіночому світу, де панує мрія й жадоба повного життя, протиставляється обивательський світ чоловіків, які перебувають під владою «людини вартової» – дрібних буденних клопотів. Цікаво, що образ «дівчини з-над синього моря» є наскрізним у малій прозі Л. Пахаревського, послідовно співвідноситься з юністю героя і протиставляється сірій буденщині, що знаходить вияв у численних постатях міщан, злих дружин тощо. У двох творах – «Дві радості» й «Сентиментальне оповідання» – письменник моделює одну й ту саму ситуацію: гостя «з-над синього моря» звертається до героя зі словами: «А у вас хороше лице», тим самим даруючи самотньому мрійнику радість і впевненість у собі. У новелі

«Дві радості» безіменна красуня втілює неоромантичний ідеал у «чистому вигляді» – вона позбавлена портретної й соціальної конкретики: «Дівчина з грецьким профілем, прекрасна, як острівко Архіпелагу, що виринув з хвиль синього моря» [182, с. 25].

У «Сентиментальному оповіданні» цей образ наділений цілком визначеними характеристиками – дівчина Нюра належить до типу емансипованих жінок; вона пориває зі своєю малою батьківщиною, бо не бачить там шляхів самореалізації. В цьому творі знову з'являється топос глухого придунайського містечка як особливий ізольований простір: «Нюра оповідала поетові про містечко над Дунаєм, де живуть її батьки. Вона говорила, що ненавидить оті глиняні хатки з низькою стелею в батьківському домі, бо там тісно, душить низька стеля; через те вона й подалась сюди, до великого міста вчитись, насилу випросилась... Розказувала вона, що там у містечку стоїть серед базару високий стовп, а на ньому ліхтар удень гойдається собі повільно, а ввечері гордо-непреступно осяває кілька ступнів майдану, і тоді се єдине ясне місце, а кругом – пільма чорна, як могила» [253, с. 538].

Топос міста загалом, як правило, постає у творчості Л. Пахаревського втіленням негативу, фатального відчуження людей одне від одного. Місто в художньому світі письменника завжди позбавлене конкретики, воно є аналогом того ворожого простору, який ще в романтизмі XIX століття асоціювався з філістерським середовищем, а в українському варіанті цього художнього напрямку – з містким означенням «чужі люди». Так, Мотя з оповідання «Читачі» тяжко ненавидить урбаністичний світ двоногих («...не любить отих усіх двоногих, що їми кишать вулиці великого города. Куди це вони поспішають?») [196, с. 82]). В оповіданні «Чисті серцем» поневіряння у чужому місті стають причиною смерті одного з товаришів оповідача: «В холодному чужому городі було голодування, було дрране пальто, був дощ і морози були, а там і сухоти прийшли» [196, с. 91]. Місто стає тлом для розгортання панорами вселюдських страждань у творі «Дівчина-мрія»: «Над великим містом віє вітер... І хто не йде вулицею, хто не їде, кляне його та мерщій поспішає далі. ...вони полетіли на

край міста. Над самісіньким полем стояла велика будівля... Глянула Мрія в одно та в друге віконце... Ледве блимає світло якесь. Постаті тих людей такі сірі, сумні та похилі. І багато-багато їх. Їм тісно, їм душно, а міцно закуто віконце, високо зоряне небо» [183, с. 35, 37]. В оповіданні «Своє щастє» вплив міста негативно позначається на психологічному стані головного героя, який, перебуваючи в багатолюдному місті, зазнав бідкування, несправедливості, відчув свою відчуженість від оточуючих: «Він якось одвик од людей за час свого бідкування в городі, не знав, як балакати з ними, і раз-у-раз був на одинці з своєю душею, з невеселими думками. Великий город, де несправедливість, ворожнеча і велика світова кривда дужче кидається у вічі, ніж у маленькій Аврамівці, і обурює, пече огнем серце, навчив Петра Петровича бачити навкруги саме за себе люте, холодне, немилосердне. Він забув навіть сміятись, не вмів радіти» [178, с. 488].

Як бачимо, в образній системі творів Л. Пахаревського відбилася ціла низка тенденцій, характерних для літератури межі століть, – посилення уваги до ірраціонального начала в людині, тяжіння до екзотики (образи чарівних іноземок, таємничого Архіпелагу як втілення недосяжної мрії; тут доцільно згадати й постать «вакханки» Дори з оповідання «В царстві комишів»), а також передчуття глобальних соціальних зрушень, яке не могло не вплинути на творчість Л. Пахаревського – представника творчої інтелігенції. Ще одна ідейна домінанта, яка є спільною для «Сентиментального оповідання» і новели «Над Дунаєм», – це питання вибору між смертю-горінням і повільним життям-умиранням серед байдужих міщан. Другий із названих творів завершується риторичним питанням: «...чи не краще відразу згоріти, аніж тліти, тліти – без кінця й краю?» [192, с. 50]. Лука Щербатий, герой «Сентиментального оповідання», пише вірші про те, «як жовкне листя колись зеленої душі і як не хочеться тій душі тліти в попелі буденщини, а отак узяти та й згоріти відразу... Спалахнути – та й попрощатись з білим світом» [253, с. 539].

Складний синтез романтичного та символістського світосприйняття засвідчує, як уже зазначалося, оповідання «В мовчазних покоях». Уся його

художня тканина перейнята нав'язливою атмосферою гнітючої тиші, і хоча автор ще на початку твору зауважує, що «традиція мовчання» встановлена самим протоієреєм отцем Родіоном та протоієрейшею Глафірою Степанівною, образ «мовчазних покоїв», як і глухе містечко в новелі «Над Дунаєм», поступово перетворюється на певний міфологізований простір, непідвладний волі персонажів. Цьому сприяє постійне нагнітання картин людського горя: смерть Колі, параліч отця Родіона, нарешті, каліцтво молодої попівни. Мотив мовчання підпорядкований провідному художньому завданню, яке ставить перед собою Л. Пахаревський, – показати нестерпне і згубне для чутливої, сповненої життєвих сил особистості існування у світі міщан. Попович Коля є неоромантичною особистістю; його пасивне протистояння закінчується смертю, справжньою причиною якої є «сірі дні, що оповили весь світ, увесь люд – і нема від них порятунку» [194, с. 57]. Коля, як і більшість героїв Л. Пахаревського, глибоко самотній у своєму духовному житті – навіть мати, яка ніжно любить сина, нездатна його зрозуміти.

Однак мотив мовчання та нагнітання трагічних сцен із життя священникової родини, як і повторюваність жіночих смертей у новелі «Над Дунаєм», мають ширше значення – вони передають містичне почуття страху перед прихованими закономірностями людського життя, страху, який на зламі століть чи не найяскравіше проявився у творчості символістів (пригадаймо «Сліпців» М. Метерлінка та «Кроки Командора» О. Блока, якими він провіщав прихід нового, нечувано жорстокого століття).

Досить часто в малій прозі Л. Пахаревського ми зустрічаємо таку двопланову картину життя, в якій існування людини у звичному міщанському середовищі постає як відображення іншого світу, а зовнішня подієвість сприймається як знаки таємничого потойбіччя. Подібну структуру художнього світу бачимо у Ф. Сологуба. Потворність провінційного побуту і виродження в ньому людей письменник втілює в образі демона-«недотикомки», який призводить до божевілля вчителя гімназії Передонова («Мелкий бес»); в іншому випадку людське горе й соціальна несправедливість примушують

втілитися й померти людською смертю маленького духа («Різдвяний хлопчик»). З творчістю Ф. Сологуба малу прозу Л. Пахаревського частково споріднює й особливо загострене відчуття жорстокості світу по відношенню до дитини або ж юної людини. Потворність життя обсервується Л. Пахаревським крізь сприйняття дітей («Вернувся», «Дияконова дисципліна»), або юнаків гранично тонкої душевної організації, які не витримують зіткнення з дійсністю («В мовчазних покоях», «Тоді, як акації цвіли»). Ф. Сологуб найчастіше передає жорстокість людського світу через страждання дітей. Так, в оповіданні «Хробак» злий домовласник залякує свою маленьку квартирантку, дівчинку Ванду, розповідями про хробака, який нібито оселився у неї всередині, і дитина через це помирає від незрозумілої хвороби, що стала результатом самонавіювання. Творча манера письменників дуже відмінна – Л. Пахаревський далеко не так послідовно, як Ф. Сологуб, розробляє у своїй малій прозі символістську естетику, однак показовою є та спільна «система координат» – молода, несформована психіка, – в якій автори здійснюють психологічні студії, що стали найприкметнішою ознакою літератури модернізму. Смерть дитини або молодій людини у Л. Пахаревського завжди сприймається в ключі символістського дискурсу. Так, фіналом оповідання «Чужий» стає смерть рідної дитини Феоктиста Родіоновича – доказ нежиттєздатності «маленької людини», яка може протиставити світові тільки свою ненависть до нього. Як вияв убивчої міщанської мертвоти постає смерть поповича Колі з оповідання «В мовчазних покоях» – автор акцентує на непересічних людських якостях юнака, що не змогли реалізуватися в атмосфері батьківського деспотизму: «Як свічка згорів, молодий, чутливий, талановитий» [194, с. 58].

Мотив мовчання досить часто співвідноситься із замкнутою просторовою моделлю, саме тому «мовчазні покої» належать до образних констант прози Л. Пахаревського. В аналізованій новелі, як і в низці інших оповідань та новел, письменник створює особливий містичний антураж, нагнітаючи настрій невизначеності, замкненості героя в обмеженому просторі наодинці з таємницею. Містичний часопростір твору «Дід знав усе» пов'язаний з образом

діда Логвина – «старого, сивого свідка минувшини» [191, с. 37], який за своїм мовчанням приховував минуле й таємницю смерті графа: «Дід мовчав, мовчали ночі, бо не мали вони віри до балакучого люду, сповивали мовчанням усі покої панські – і те мовчання душило молодого графа. Тісно йому було в палаці, де в самі вікна зазирають мовчазні липи; де тільки й людини, що мачуха-графиня, уся в чорному, уся оповита таємницею» [191, с. 37]. Містичність твору підсилюється функцією образів ночі, місяця, зір, а також двоплщинністю зображення: минуле й теперішнє, явне й таємне.

Стосовно художньої структури творів Л. Пахаревського навряд чи можна говорити про два світи – «денний» і «нічний», – як вони поставали у романтиків. Містичне начало у новелістиці письменника зводиться до створення відповідного антуражу шляхом використання прийому замовчування, «олюднення» рослинного світу тощо. Таємниця, про яку мовчать старий Осокор і «високі тополі» («За високими тополями»), позбавлена будь-якої містики – вона стосується Осокорової доньки, зведеної паничем, однак автор зумисне оточує її таємничістю. Історія Параски в такому контексті постає «знаком» невідворотних змін, втечі поезії зі світу людей. Тут виявляється схильність літератури модернізму до сугестування, навіювання. Подібне містичне «затемнення» обивательського життя зустрічаємо в романі Ф. Сологуба «Мелкий бес», який багато в чому став провісником російського символізму. Зникання поезії під тиском буденщини постає і в оповіданні «В царстві комишів» Л. Пахаревського, головний герой якого, молодий панич, представник зубожілого дворянського роду, відходить у минуле разом зі своїм вірним слугою, Назаром Раком, та історією колись могутнього панства. Тут зустрічаємо той самий прийом моделювання міфологічного простору, що і в акварелі «Над Дунаєм». Острівець, порослий комишами, перетворюється на окремий світ з власною історією, що органічно поєднує дійсні події (самогубство збанкрутілого графа, передчасна смерть паничевої матері-туркені) і демонологічні перекази (смерть Настусі, коханої багатого дідича, від рук старого розпусника і перевтілення її душі в чорну кицьку). Цей ізольований

простір, на відміну від просторових моделей, які постають в аналізованих раніше творах («Читачі», «В мовчазних покоях», «Над Дунаєм»), ідеалізується, оскільки репрезентує природу, проголошувану в сецесійному стилі альтернативною віджилим формам суспільної свідомості, втіленням краси і гармонії.

Світ природи, який у низці творів Л. Пахаревського стає зовнішньою проекцією душі героя («Осінь журба», «Пожовкле листя», «Жасминовий кущик»), не завжди суголосний світу людини – часом ці виміри дійсності протиставляються. Розумний, гармонійний «природний» світ і пошматований суперечностями людський – таке протиставлення має виразно романтичний, чи радше неоромантичний, характер, що передбачає появу своєрідно трансформованого неоромантичного героя, наділеного силою подолати прірву між двома світами. Такий тип особистості найповніше втілюється в постатях «утаємнчених» – як правило, мудрих дідів: діда Логвина («Дід знав усе»), Назара Рака («В царстві комишів»), старого Осокора («За високими тополями»). Ці образи органічно пов'язані зі світом природи: Назар Рак є невід'ємною частиною «царства комишів»; дід Логвин «тільки-но з липами старими вночі розмовляв, і їм тільки пісень співала дідова душа. А ночі мовчать, притаїлись з своєю таємницею, тим-то й старий дід Логвин мовчазний такий: од ночей навчився» [191, с. 34]. Прикметно, що мотив мовчання, тиші, загалом властивий для творчості Л. Пахаревського, набуває в образах дідів особливого значення – мовчання стає не тільки знаком таємного знання, причетності до невідомих іншим подій, а й засобом спілкування з природою. «Втаємнчені» уподібнюються до рослин – комишів, лип, тополь, – які є свідками злочинів і смертей. Не випадково у двох з названих творів – «Дід знав усе» і «За високими тополями» – є епізод допиту: Логвин і Осокор відмовляються відкрити панам свою таємницю, що її знають тільки вони та дерева.

В образах дідів виявляється традиційне для романтичного світогляду замилювання історичним минулим, передусім козаччиною. Назар Рак навіть за

зовнішністю належить минувшині: «Як глянеш – типовий козак. Неначе встав з могили котрийсь з запорізького лицарства. Голова біла, як молоко, а волосся густе, кріпке. Ніс орлиний, вуса довгі – підборіддя виголене. Сам високий, кремезний, і, видно, й не думає ще з цього світа в Божу дорогу збиратись» [199, с. 111]. Назар Рак постає як хранитель історії роду. Подібну функцію виконує старий Логвин з новели «Дід знав усе»: він мовчить і про власну ганьбу, і про вбивство графа молодого дружиною. Л. Пахаревський і в цьому випадку наголошує на причетності діда до романтизованого минулого: «А дід сидів собі на сходах, залитий місяцем, і не ворушився з місця; як фігура з мармуру, був тоді старий, сивий свідок минувшини» [191, с. 37]. У новелі «Дід знав усе» Л. Пахаревський вдається до характерного для свого творчого мислення прийому ретроспекції. Минуле становить ідеалізований хронотоп, який співвідноситься з молодістю й щастям графа, і протиставляється теперішньому, де панує жорстокість і розпуста. Тут досить чітко виражений прийом паралелізму, що його знаходимо і в оповіданні «В царстві комишів», і в новелі «Жасминовий кущик». Як і в названих творах, провідна роль у моделюванні художнього цілого за принципом паралелізму належить рослинним образам: «...І бачив тоді Логвин перед собою як живе веселе та пишне панство, що збігалося колись до покійного графа бенкетувати до “білого мазура”. А скільки тоді поцілунків, раювання ховали од людського ока старі липи!

...Але надії за синє море полинули, а спина графова горбом узялася. Померла, сина Яся породивши, перша графиня. І зненавидів самотній граф Ястржембський людей, за псів мав їх усіх – і челядь, і панство дрібне.

О, багато тоді прокльонів наслухалися оці старі липи...» [191, с. 37–38].

Бажане, на противагу дійсному, втіленому у просторових моделях інтер'єру, міста, також співвідноситься з певним сталим образним рядом. Серед постійних образів малої прози Л. Пахаревського вже неодноразово виділялася константа моря. Незважаючи на те, що мариністична тематика як така фактично не розробляється автором, вільне осмислене життя досить часто асоціюється з морською стихією. Образна опозиція «зла дружина – дівчина з-над синього

моря» належить до провідних у творчості Л. Пахаревського. Неусвідомлене поривання містечкових дівчат до фантастичного Архіпелагу («Над Дунаєм») також може бути потлумачене як протиставлення буденного, освоєного людиною світу і романтичного виміру мрії. Образ моря, що апелює до сфери підсвідомого, ірраціональних бажань і прагнень, як правило, є латентним, а часом постає у підкреслено фольклоризованому вияві, як у новелі «Дід знав усе». Тут, як і у фольклорному творі, море є втіленням умовного, невизначеного, а часом і сакралізованого простору, співвідносного з категоріями минулого, молодості, яка не повернеться: «Але надії за синє море полинули, а спина графова горбом узялася» [191, с. 38]. У словах молодій графині, яка вбила свого чоловіка-тирана, протиставлення замкненого простору і стихії вільного життя також здобуває народнопоетичне забарвлення: «Я задушила ворога мого. За те задушила, що все моє життя занапастив, серцеві любити не дав, мої молоді літа в свої покої замкнув, а ключа в синє море закинув» [191, с. 40].

Опозиція цих узагальнених просторових моделей постає у творах «Батько» і «Воскресни!», де з'являються герої, суттєво відмінні від «маленької людини», як центральної постаті художнього світу Л. Пахаревського. В обох творах дія розгортається в замкненому просторі – кімнаті, де переховуються від «людей-звірів» старий Лейзор з сином («Батько»), і двох невеликих світлицях, де мешкають Надезя з матір'ю («Воскресни!»). Цей обмежений простір не просто окреслює місце дії, надає особливої сконцентрованості й драматизму діалогам, наближаючи їх до сценічного дійства, а й втілює той екзистенційний тупик, у якому неминуче опиняється мисляча людина, що потрапляє в помежівну, кризову ситуацію. Такою ситуацією для Лейзора є погром, під час якого за зброю береться його дочка Роза, а для Надезі – арешт і страждання брата. Екстремальна ситуація, самотність героя перед розв'язанням фундаментальних питань людського буття – все це є суттєвими характеристиками неоромантичного дискурсу. Лейзор і Надезя наділяються, відтак, характеристиками неоромантичних героїв, здатних подолати прірву між

дійсним і бажаним. Вони здобуваються на усвідомлення самих себе як органічних частин великої людської спільноти. У кожному з аналізованих творів бачимо втілення неоромантичного ідеалу, що співвідноситься передусім із справедливістю, перемогою і звільненням «мучеників землі». Для Лейзора ідеальним хронотопом є «новий Сіон»; Надезя сподівається на звільнення всіх ув'язнених і покривджених, яке для неї нерозривно пов'язане з образом Христа. Тут варто згадати оповідання С. Васильченка «Пацанок», дія якого також відбувається напередодні Великодня. Політичний в'язень потрапляє до карцеру разом з малолітнім правопорушником і розповідає хлопчикові про Христа, який заповідав людям любити одне одного, мужньо зустрів свою смерть і повернеться, щоб перевірити життя кожного на відповідність неперехідним істинам. Тема Великодня опрацьовується С. Васильченком у річищі народницького дискурсу – автор обстоює універсальність Божого закону і пропонує таку модель людських стосунків, у якій центральним завданням інтелігента постає служіння «меншому братові» – представникові неосвічених народних мас. Л. Пахаревський звертається до тієї ж теми вже як модерніст – у його оповіданні звучать, хай і не настільки виразно, як в інших представників модерністського дискурсу, мотиви богоборства, що втілюються передусім у відмові Надезі йти до церкви, щоб «заспокоювати себе свічками блискучими» [171, с. 56]. Подібні настрої не є новими для української літератури – вони постають у Шевченкових творах («...все покину та й полину до самого Бога – // Молитися, а до того я не знаю Бога»). Ту саму думку Л. Пахаревський вкладає в уста Надезі: «Ні, Він ще не воскрес сьогодні, а воскресне, скоро воскресне Праведний і всіх покличе до святого суду. І коли спадуть розбиті кайдани з мучеників землі, тоді вже й я скажу вам, що воскрес Христос!» [171, с. 57]. Однак Надезя – це вже не інтелігентка-народниця, що поставала на сторінках реалістичних творів, – це людина, яка опинилася в кризовій ситуації, зумовленій не стільки об'єктивними зовнішніми обставинами, скільки способом внутрішнього проживання і осмислення цих обставин. Героїня виразно виявляє неоромантичні ознаки, що виражаються передусім у її

зорієнтованості на ідеал усезагальної справедливості, в усвідомленні своєї причетності до суспільства, яке вона, разом з іншими синами свого народу, повинна перетворити на засадах добра і справедливості. Неоромантичний характер виявляє себе і в ряді конфліктів, що перегукуються з центральними сюжетними опозиціями новели «Батько», – між Надезею та матір'ю; між Надезею та братом (до морального перетворення героїні) і, нарешті, у внутрішньому конфлікті між почуттям сестринської любові та усвідомленням усенародних страждань. Опозиційні просторові моделі, які з'являються у творі, підтверджують численні міркування про єдність символістських та романтичних ознак у ранньому українському модернізмі. Дві невеличкі світлиці, де мешкають мати й дочка, «тісні хати» не просто обмежують екзистенційний простір героїні, а й перетворюються на втілення світової пустки, якому протиставляються «широка повідь нового життя», образ невідомого шляху до справедливого майбуття.

Прикметно, що константа дороги постає в кількох творах Л. Пахаревського, демонструючи властиву символу полісемантичність і одночасно зберігаючи центральне значення руху, життя, діяльності. Старий Лейзор («Батько»), обертаючись назад, бачить «довгий, безкрай шлях віків», який «перейшли сини його народу» [170, с. 48]. Індивідуальна людська історія також асоціюється передусім з дорогою. Образ часу в творах Л. Пахаревського, як правило, лінійний, представлений «сірою смужкою», «довгим рядом днів». Цим, на нашу думку, зумовлене менш активне, порівняно з сучасниками, звернення письменника до концентричного сюжету новели, матеріалом для якого слугує певний життєвий епізод, вихоплений з часової тяглості, побудований на єдиній деталі, як у «Хризантемах». Образ дороги якнайкраще відповідає такій часовій моделі. Молодий панич з оповідання «В царстві комишів» так уявляє своє майбутнє: «На серці легко, бо нема зморщок на виду, бо радісно думати про те, що все життя ще стелеться звабливою стежечкою попереду і кличе в незнану путь» [199, с. 112]. Оповідання «В мовчазних покоях» пропонує інше трактування цього образу. Отець Родіон і

Глафира Степанівна споглядають дорогу як дистанційоване від них життя, що в ньому вони більше не беруть участі. Таким чином підкреслюється екзистенційна самотність двох старих людей, відкинутих навіть власними дітьми: «Як і колись, ще за кращих часів, сідали вони собі вдвох під дверима й мовчки дивились на шлях... Дивились старі люди з мовчазних покоїв, як поспішають кудись на возах та на бричках подорожні, збивають куряву, часом весело гомонять» [194, с. 65]. В контексті твору, який засвідчує особливу активність символістських тенденцій, зіставлення статичного образу мешканців старого будинку й динамічного – подорожніх – здобуває глибокий філософський зміст. Не виходячи в даному епізоді за рамки реалістичного малюнку, Л. Пахаревський напрочуд артистично втілює ідею скороминущості життя.

Раніше ми побіжно зверталися до питання колористики творів Л. Пахаревського і наголошували на переважно символістській, а не імпресіоністичній її природі. Справді, попри значну активність імпресіоністичних тенденцій у малій прозі цього автора, Л. Пахаревський рідко вдається до відтворення скороминущих кольорових вражень. Імпресіонізм швидше виявляє себе як потужний струмінь життєстверджуючої, віталістичної енергії, що особливо вияскравлюється у протиставленні не менш активному декадентському дискурсу. Колористика Л. Пахаревського демонструє не динамічний, орієтований на калейдоскопічну зміну вражень, а переважно статичний характер, основне значення якого полягає в розширенні семантичного поля того чи іншого твору. Цим пояснюється і значно вужча, порівняно з творами М. Коцюбинського, палітра письменника.

Колористичними домінантами малої прози Л. Пахаревського виступають білий, сірий та жовтий, причому перший набуває особливого семантичного наповнення. Білий є художньою антитезою настроям смутку й безнадії, втіленим у наскрізному образі «сірих днів». Глибокий філософський зміст має оксиморон «білі тіні» у новелі «Чисті серцем». Білий колір постає тут у багатьох виявах – як елемент суб'єктивно трансформованого зовнішнього світу

(світло ліхтаря), як настроєва домінанта, як означник духовної чистоти: «Біле світло електричного ліхтаря, що якраз напроти мого вікна повільно гойдається щовечора, робить і в негоду “білу ніч” в моїй світлиці.

Біла ніч, білі смуги на підлозі, білі тіні на стінах і стелі – і білі, ясні тіні на душі. Це зринає забуте, давно вже перебуте. Зринають, уперто просяться в гостину до мого смутку безсонного, на розмову стати, на раду-пораду зібратись – білі тіні згадок про чистих серцем, білих душею людей» [197, с. 86–87].

В образах Назара Рака, Логвина та Осокора («втаємничених», мудрих дідів) автор підкреслює білий колір як особливу портретну характеристику, що вказує на «інакшість» цих постатей порівняно з буденним оточенням. У випадку Мирона Осокора сивина набуває майже сакрального значення: «Тягали Осокора по судах, тягали по тюрмах. За три роки тягання щось таке сталося Миронові, що він увесь наче світиться: наче сама душа в йому тільки зосталася, сама тільки й говорить, а тіла не видно. Побілів, світиться» [198, с. 101]. До мармурової скульптури як свідка минувшини уподібнюється своєю непорушністю старий Логвин.

Білий колір активно виявляє й танатологічну семантику, постаючи як символ потойбіччя, певного ідеального світу, антитетичного життєвому бруду. Так, у біло-жовтій кольоровій гамі витримано сцену похорону Соні у новелі «Хризантеми».

Варто зазначити, що дослідники української прози епохи *fin de siècle* неодноразово звертали увагу на характер колористики у творах різних представників зазначеного культурного періоду. Зокрема, Ю. Кузнецов у вже згаданій праці «Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX століття» чітко розмежовує імпресіоністичний та символістський характер кольорів. На його думку, і у В. Стефаника, і в Ольги Кобилянської колір тяжіє до символічності, проте, зазначає дослідник, «й така поетика кольору – це лише підступи до символізму та імпресіонізму» [115, с. 97]. Мала проза Л. Пахаревського, незважаючи на синкретизм модерністських ознак, все-таки виразно свідчить про цілком свідому авторську настанову на символізацію

семантики кольору. Послідовне протиставлення білого та сірого кольорів увиразнює низку окреслених нами неоромантичних опозицій, які унаочнюють характерне для української літератури зазначеного періоду взаємопроникнення символістських та романтичних тенденцій.

Уявлення про малу прозу Л. Пахаревського як яскравий вияв літературної сецесії було б неповним без характеристики експресіоністських елементів. Вони є не настільки яскравими, як імпресіоністичні, неоромантичні чи символістські.

Часові межі розвитку експресіонізму як напряму охоплюють 1905 – середину 20-х років минулого століття. Особливого піднесення він зазнав у Німеччині та Австрії. Течія, найпослідовнішими теоретиками якої виступили Курт Пінтус і Казимір Едшмід, об'єднувала художників, композиторів, скульпторів, архітекторів і письменників: драматургів (Г. Кайзер, Е. Толлер, В. Газенклевер, Л. Рубінер), поетів (Г. Гейм, Г. Тракль, Й. Бехер, Г. Бенн, Е. Ласкер-Шюлер, Ф. Верфель, Я. Ван-Годдис), прозаїків (А. Дьоблін (рання творчість) К. Едшмід, Л. Франк, Г. Мейрінк). Тенденції, близькі до експресіоністичних, простежуються у творчості Ф. Кафки, Г. Гессе та Л. Андрєєва.

Експресіоністична естетика, прикметними особливостями якої є тотальний страх перед технізованим світом, тривога за людину, самотню й відокремлену від інших людей, сформувалася протягом перших двох десятиліть ХХ століття і стала своєрідною реакцією на страшні суспільні потрясіння цього періоду. Твори Л. Пахаревського, в яких виразно прочитуються експресіоністичні ознаки, написані дещо раніше за утвердження сформованого й теоретично обґрунтованого експресіонізму, а В. Стефанік, найпослідовніший представник напряму в українській літературі, розпочав свою письменницьку діяльність наприкінці ХІХ століття. Це дає підстави М. Наєнкові твердити, що експресіонізм – «явище ширше, ніж тільки те, що в Європі пов'язують із названими подіями (*кризові тенденції, що, за Шпенглером, були визначені як “присмерк Європи” і спричинили Першу світову війну – курсив наш*), воно –

загальнолітературне, і в кожній літературі мало своє і часове, і ментальне обличчя» [150, с. 618].

Відтак, експресіонізм не суперечить провідним засадам модернізму, як особливого художнього світовідчуття, орієнтованого на пошуки нових шляхів мистецького освоєння дійсності. Досить часто експресіонізм пов'язують з авангардизмом, надаючи йому тим самим деструктивного значення. Така думка є хибною, оскільки основоположним для даної течії завжди залишалися «проникливий біль за людину, за її відчуженість від суспільства та інших людей, прагнення повернутися до первісних людських почуттів дружби й кохання, мрія про всесвітнє братерство людей» [41, с. 417]. Експресіонізм виникає як напрям, полемічний по відношенню до імпресіонізму, проголошуючи пріоритетом мистецтва не фіксацію вражень від навколишнього світу, а вираження глибинної сутності явищ і передусім – людини. Конструктивний за своєю суттю, він зберігав зв'язок з іншими модерністськими течіями. Зокрема, трагічна ізольованість експресіоністського героя суголосна винятковості й «інакшості» по відношенню до обивательського середовища героя романтичного. Варто зазначити, що й філософія О. Шпенглера, який виступив речником експресіонізму у «Присмерку Європи», закорінені у світоглядні підвалини європейського модернізму – вчення Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, А. Бергсона. Очевидною є в ньому і спільна для течій модернізму тенденція до звільнення героя від соціальних ролей, прагнення зобразити людину у первісно людській сутності, що здобула максимально повне втілення в експресіоністській драмі, де дійовими особами поставали узагальнені образи, покликані відобразити найглибші, первинні основи людського буття.

Стосовно творчості Л. Пахаревського можна говорити тільки про окремі елементи експресіоністичного мислення. Особливості індивідуального стилю Л. Пахаревського-прозаїка, оповідна форма його творів виключає можливість більш глибокої розробки цих тенденцій. Якщо В. Стефанік рішуче відкидає експозицію й будь-які подробиці, максимально наближаючи подієвий ряд своїх

новел до драматичного дійства, то Л. Пахаревський, як уже зазначалося, рідко редукує другорядні елементи, охоче уводить до зразків малої прози передісторію, вставні епізоди. Внутрішній світ його героїв позбавлений тієї безпосередності саморозкриття, який найчастіше спостерігаємо у письменників-експресіоністів, тому особливого значення набуває постать оповідача – співчутливого спостерігача, дистанційованого від героїв у плані особистому («Згадка») або й культурному («Зажурені ночі»). Художній світ Л. Пахаревського позбавлений гротесковості та химерності, характерної для творів багатьох письменників, близьких до експресіоністської течії (Г. Майрінк, Ф. Кафка, Л. Андрєєв та ін.).

Однак, експресіоністські тенденції в малій прозі цього автора потребують чіткого окреслення, оскільки вони найяскравіше відбивають ті визначальні настрої розчарування, які прийшли в українську літературу з літератур Західної Європи. Настрої ці, як уже зазначалося, знайшли відображення в декадентсько-символістському і почасти неоромантичному (як туга за ідеалом) дискурсах, однак саме експресіонізм, «мистецтво крику», явив максимально загострений варіант таких світоглядних тенденцій, і творчість Л. Пахаревського, попри властиву для неї ліричну стихію, потяг до розгорнутих передісторій та ретардації, не є винятком.

Герой Л. Пахаревського як особистість епохи *fin de siècle* більше співвідноситься з іншими стильовими течіями. Виразно декадентські ознаки простежуються в його надзвичайно тонкій чутливості, особливо глибокому усвідомленні минулості власного існування; неоромантичний характер має поривання до вищих моральних цінностей, вільного розумного життя і (чим він особливо споріднений з духом «нового романтизму») – прагнення повести за собою інших («Тихеньке життя», «Дівчина»); імпресіоністичне світовідчуття знаходить втілення в оптимістичному погляді на дисгармонійний світ, намаганні вловити красу окремого моменту («Сентиментальне оповідання», «Дві радості»).

Однак, очевидною є й фатальна ізолюваність героя у байдужому світі. Його поривання досить часто позбавлені відповіді («Під Новий рік», «Дівчина»). Конфлікт особистості й середовища часом розв'язується трагічно – як деградація («Син землі»), або й загибель героя («Чужий»). Замкнене середовище, найчастіше втілене топосами глухого містечка, контори, «мовчазних покоїв», в окремих випадках набуває експресіоністичного загострення, перетворюючись на метафору людського існування, певну екзистенційну даність, вихід за межі якої неможливий. Страх героя перед дійсністю іноді переходить в особливий стан пантофобії – «маленька людина» відчуває бажання сховатися від світу, «укритися з головою», або й перестати існувати.

У «Читачах» та «Сентиментальному оповіданні» Л. Пахаревський моделює фактично одну й ту саму ситуацію: задушлива атмосфера міщанського середовища, сімейна колотнеча та спричинене нею болісне усвідомлення власної нікчемності гранично звужує життєвий простір «маленької людини». Тоді «мовчазні», «тихенькі», непомітні герої здобуваються нарешті на зболений відвертий монолог. Тут знову ж таки доцільна паралель з В. Стефаніком. У покутського письменника монолог часом займає весь художній простір твору, зводячи слова автора до ремарок і ставлячи читача віч-на-віч з героєм. Художнє мислення Л. Пахаревського принципово інше, однак часом він вдається до подібних прийомів. Слід зауважити, що Л. Пахаревський вкрай рідко відмовляється від посередництва оповідача і вводить до художньої структури своїх творів особливий наративний пласт – монолог у «чистому» вигляді. Сповідь героїні, близьку до експресіоністського «крику», бачимо в оповіданні «Довгий ряд днів», однак це тільки одна, і не найпотужніша, художня тенденція, що проявляється в названому творі. Частіше письменник вдається до прийому непрямого мовлення, лише почасти індивідуалізованого у відповідності з життєвим досвідом та психологічними особливостями персонажа. Такі наративні структури мають ознаки присутності автора, що займає деміургічну позицію по відношенню до героя, але разом з тим

розкривають і внутрішній світ «маленької людини». Стась Нитка («Читачі»), загнаний у глухий кут життєвими негараздами, відчайдушно намагається утвердити сам факт свого існування, оскільки відчувається викинутим за межі осмисленого, духовного світу: «Чи “там” забули, що є на світі такий собі невеличкий, сухорлявий “дідок” Стась Нитка, Феофанович по-батькові, – чуєте ви, Феофанович, Феофанович, – якому тяжко жити, якому навіть і начитатись не дають, а це ж тільки і втіхи його?» [196, с. 81]. Напружений, експресивний характер цього уривку особливо помітний в зіставленні з прямою мовою, що належить «дідкові» – в діалогах Стась Нитка проявляє себе украй несміливою, зацькованою людиною, і опосередковане саморозкриття героя сприймається як крик його зболеної душі.

Експресіоністський характер моделювання ситуації бачимо і в новелі «Батько». У даному випадку, відсікаючи все другорядне в історії старого Лейзора, Л. Пахаревський втілює один з основних принципів розбудови новелістичної структури. Герой зображений у найгостріший, кризовий момент свого життя, коли під загрозою опиняється його єдина донька. Екзистенційний простір Лейзора максимально звужений – до кімнати, де він переховується разом з сином. Образ «людей-звірів» уже несе в собі відчутний елемент експресіоністської естетики. Це – тотальний страх перед світом і звироднінням людини в ньому. «Люди-звірі» сприймаються як певне узагальнення, позбавлене будь-якої конкретизації, це навіть не колективний герой, а втілення розлюченої маси, жорстокої стихії, готової знищити особистість. І центральна постать, попри виразно заявлену в творі національно-культурну приналежність, поступово звільняється від етнічних та соціальних ознак, починає сприйматися як узагальнений образ людини, а це вже – особливості суто експресіоністської картини світу. Перетворення Лейзора вмотивоване усім попереднім життєвим шляхом героя, але реалізується воно в момент найбільшої екзистенційної безвиході, справляючи враження вибуху. Подібні ситуації постають у кращих новелах В. Стефаніка: танець Івана Дідуха («Камінний хрест») і дітовбивство

Гриця Летючого («Новина») сприймаються саме як вибух гранично пригніченої ворожим світом людської душі.

Риси експресіонізму проглядаються й у творі «Страждання». Герой-оповідач, який втратив близьку людину, переживає біль, відчай, відчуження, бунт проти абсурдності існування. Експресіонізм, як «мистецтво крику», спрямовувався на вираження ірраціонального світу людини, яка переживає абсурд буття, екзистенційну тривогу. Л. Пахаревський відтворює граничний стан людини, яка сприймає смерть, намагається пояснити механізми людського буття, шукає відповіді на несправедливі, з людської точки зору, процеси (чому померла молода людина? Чому життя швидкоплинне й трагічне?).

Через вираження напруги переживань та емоцій героя актуалізується екзистенційна проблематика. Герой переживає відчай, жах, відчуження: «Одчаєм, страшним і чорним, як ніч оця клята, сповнюється все, що єсть у мені живого. Кричить моя кров. Нема відповіді, нема поради. Холодно, пустою стало все, світ увесь мертвий» [186, с. 156]. Страждання героя, поглиблене усвідомленням трагічності й алогічності людського існування, виражається зокрема й через прагнення висловити «біль своєї душі» [186, с. 157], через бажання «крикнуть так, щоб одразу вирвать увесь біль душі» [186, с. 161]. Душевний біль героя увиразнюється на тлі сходу сонця: «І я посилаю свої жалі туди, за вікно, де встає над землею червоновиде сонце і сіє од себе снопи огнистого проміння. День у день дурить воно своїм пречистим сіянням живі сотворіння, аби засліплювать їм очі на шляху до смерті» [186, с. 161]. Цей епізод із твору Л. Пахаревського нагадує картину норвежського художника-експресіоніста Е. Мунка «Крик», на якій виражено страждання людини через відтворення її крику на тлі криваво-червоного сонячного сьйва.

Отже, мала проза Л. Пахаревського є яскравим виявом сецесійності в українській літературі межі століть, засвідчуючи перехід від реалістичних принципів моделювання художньої дійсності до суто модерністської естетики. Творчий доробок письменника репрезентує взаємодію традиційних та новаторських зображально-виражальних засобів, поєднання елементів різних

стильових тенденцій. Твердження про домінування у творчості письменника того чи іншого модерністського напрямку є неправомірними, оскільки індивідуальний стиль Л. Пахаревського наділений декадентсько-символістськими, імпресіоністичними, неоромантичними, а почасти – й зародковими експресіоністичними рисами.

ВИСНОВКИ

Мала проза Л. Пахаревського належить до яскравих і самобутніх явищ українського письменства межі XIX – XX століть. Ретроспективний аналіз оповідань та новелістики цього автора дозволяє стверджувати, що індивідуальний стиль митця відбив найактивніші шукання зазначеного періоду в царині образності, проблематики, нових виражальних засобів. Новаторськими в багатьох аспектах є принципи характеротворення, художньої обсервації дійсності, що відзначається багатовимірністю, надзвичайною емоційною витонченістю та складним нюансуванням психологічних станів.

Великий масив інтелектуальної сецесійної прози, який становить доробок Л. Пахаревського, увібрав досвід кращих представників європейського модернізму, творчо переосмислений і реалізований у питомо українському національному контексті. Це особливо важливо з огляду на свідоме прагнення національної культури зламу століть відновити перервані зв'язки з культурою загальноєвропейською.

Тематичне оновлення української літератури епохи *fin de siècle* повною мірою відбилося в малій прозі Л. Пахаревського. Письменник культивує новий тип героя – інтелігента, інтелектуально розвиненої особистості, яка глибоко переживає свою відчуженість від інших людей, шукає шляхів самореалізації в міщанському середовищі й відстоює вічні моральні цінності – любов, дружбу, щирість. Прикметно, що Л. Пахаревський не звертається до змалювання виняткових постатей, зосереджуючись на образі «маленької», пересічної людини, відстоюючи її глибоку особистісну унікальність і право на щастя.

Центральна для неоромантизму проблема людини й народу в художній системі творів Л. Пахаревського реалізується як проблема героя й оточення. Замість проголошеної «новоромантиками» виняткової здатності повести за собою маси, персонажі письменника наділяються усвідомленням необхідності буденної праці, яка приносить користь оточенню, а відтак і людству («Тихеньке життя», «Довгий ряд днів»). Стосовно низки творів, передусім віршів у прозі та

психологічних новел «потоків свідомості» («Осінь журба», «Пожовкле листя»), доцільно вживати визначення «ліричний герой» – сукупність психоемоційних ознак, якими письменник наділяє оповідача, максимально наближається до авторського «я». Йдеться, власне, про новий для української літератури рівень освоєння екзистенційних проблем. Поява героя, який є речником передусім інтелігентського середовища, свідчить і про докорінні зміни читацької рецепції, яка потребувала виходу за межі традиційної для вітчизняного письменства проблематики, поглиблення психологізму.

Герої Л. Пахаревського є носіями кризової психології, позбавленими усвідомлення вищої Божої справедливості, властивої для народницького світогляду. Натомість вони наділені фатальним усвідомленням конечності власного буття, тому тема смерті стає магістральною у творчості письменника. Л. Пахаревський розробляє її у найрізноманітніших варіантах, часом надаючи мортальній тематиці містичного забарвлення, увиразненого мотивами тиші, замовчування, таємниці.

За широтою охоплення життєвого матеріалу малої прози Л. Пахаревського можна назвати енциклопедією буття української інтелігенції межі століть – автор звертається до побуту учителів («Дівчина», «Довгий ряд днів»), чиновників («Чужий», «Ліжко під дверима»), шляхтичів («Дід знав усе», «За високими тополями», «В царстві комишів»), священників («Горе», «Дияконова дисципліна», «В мовчазних покоях»), революціонерів («Вернувся», «Воскресни!», «Тоді, як акації цвіли»). У творчості письменника яскраво виявилася тенденція до зняття певних етичних табу, змалювання потворних сторін життя («Дівчина», «Чужий», «Хризантеми»). Л. Пахаревський активно звертається і до інонаціональної тематики («Зажурені ночі», «Батько», «Над Дунаєм»).

Основною особливістю малої прози письменника є глибокий психологізм як головна риса мистецтва межі століть. Соціальна приналежність його персонажів уже не виступає центральним мотивом їх вчинків і способу життя, як у реалістичній прозі. Герой Л. Пахаревського – це передусім людина, яка

стоїть на роздоріжжі, перебуває в екзистенційно складній ситуації і значною мірою звільнена від соціальних та етнічних маркерів. Оточення, глухе до її поривань, є певною умовністю, а художньо змодельовані життєві ситуації спонукають реципієнта до вищих філософсько-світоглядних узагальнень. Цьому значною мірою сприяють постійні мотиви творчості Л. Пахаревського: самотність, рабство, родинне пекло, найчастіше втілене в образі злої або розпусної дружини, що протиставляється ідеалізованій постаті дівчини з минулого, чарівної іноземки; осінь, мовчання («мовчазні покої»), «пожовкле листя», «довгий ряд» або «сіра смужка» днів, хвороба, самотність чи ув'язнення, що їх переживає герої напередодні свята, в атмосфері загальної радості, яку він не може розділити.

Прозовий доробок письменника відзначається багатством жанрового складу. Більшість малих прозових форм становлять зразки ліризованого оповідання (попри очевидне домінування ліричного струменя, вони є більш розгорнутими, порівняно з новелою, оповідними структурами, часто містять передісторію, змальовують стабільніші, на протипагу новелістичній напруженості, сторони дійсності). Окрім оповідань закритого (за класифікацією І. Денисюка) типу, для яких характерна певна однозначність прочитання («Дияконова дисципліна», «Вернувся»), письменник розробляє і так звані відкриті оповідні структури, позначені складною символікою та багаторівневістю тлумачення («Воскресни!», «В мовчазних покоях»). До яскравих зразків психологічної новели належать твори «Батько» та «Хризантеми». Психологічна новела, близька до потоку свідомості (термін І. Денисюка), представлена творами «Пожовкле листя» та «Під Новий рік». Слід зазначити, що, попри спонтанність викладу, характерну для цього гатунку малої прози, названі новели характеризуються стрункістю композиції й логічністю розвитку внутрішнього сюжету. Зустрічаємо у Л. Пахаревського й зразки акварелі («Над Дунаєм»), алегоричного оповідання («Дівчина-мрія»), вірша в прозі («Осіння журба»).

Аналіз малої прози Л. Пахаревського дає підстави оцінювати творчість письменника як вияв сецесійності. Оповідання та новели цього автора засвідчують перехід від реалістично-позитивістських принципів змалювання дійсності, співвідносних з народницьким дискурсом, до власне модерністських. Л. Пахаревський значною мірою творив у контексті переосмислення традицій народництва, однак це переосмислення в нього переважно позбавлене ознак іронії, пародійності, «зниження» традиційного для української літератури образу сільського вчителя-трудівника, яке бачимо в «Лялечці» М. Коцюбинського або «Божественній Галі» С. Васильченка. Л. Пахаревський натомість підкреслює в образі інтелігента-народника особистісне начало, ставить питання про пріоритетність приватного чи суспільного, обстоює право людини на своє «маленьке щастя» або ж звертається до потворних сторін життя проводирів народу, передусім священиків («Горе», «Дияконова дисципліна»).

Становлення модерністського художнього мислення втілювалося у яскраво вираженому стильовому синкретизмі творчості Л. Пахаревського. Мала проза письменника має ознаки символізму, імпресіонізму, неоромантизму, експресіонізму, поруч з якими значна роль належить реалістичній типізації. У доробку автора повною мірою виявилася тенденція до тотальної естетизації художньої картини світу. Краса проголошується найвищим пріоритетом людського існування, проте Л. Пахаревський далекий від характерного для західноєвропейського модернізму позиціонування прекрасного «по той бік добра і зла». Проблема етичного й естетичного розв'язується письменником в ключі національної культурної традиції – ці категорії сприймаються як єдність.

Декадентська естетика у творчості Л. Пахаревського постає як добре розроблена художня система. Персонажі письменника, а найбільшою мірою – ліричний герой таких його творів, як «Осінь журба» і «Пожовкле листя», характеризуються саме декадентським світосприйняттям – їх вирізняє особливо витончена емоційність, усвідомлення конечності людського існування і водночас – причетності до вищого порядку буття. Особливого значення в художній системі, розроблюваній Л. Пахаревським, набувають образи рослин –

вони постають своєрідними знаками внутрішнього життя героїв, дозволяючи максимально точно відтворити найскладніші психологічні стани у сконденсованій структурі новели, для якої не властиві розгорнуті описи («Пожовкле листя», «Хризантеми»).

Опозиційним по відношенню до декадентського світосприйняття постає у творчості Л. Пахаревського потужний імпресіоністичний струмінь, що співвідноситься передусім з віталістичними, життєстверджуючими настроями. Таке суперечливе світосприйняття є абсолютно закономірним у контексті перехідних, сецесійних явищ. Новели письменника, довершеність композиції яких відзначали ще сучасники, чітко відповідають умовній формулі сонета – *теза – антитеза – синтез* (особливість жанру, акцентована І. Денисюком), де з тезою співвідносяться песимістичні настрої, з антитезою – усвідомлення незнищенності життя, а в заключній частині ці світоглядні доміанти синтезуються і фінал звучить як утвердження цінності кожної миті існування. «Філософія хвилини» є цілком виправданою і з точки зору того світоглядного тупика, в якому опиняються герої Л. Пахаревського, – позбавлені чітких моральних орієнтирів і віри у вищу справедливість, вони концентруються на моменті, який переживають «тут і зараз». Саме з імпресіоністичними тенденціями пов'язані мотиви абсурдності життя («Дві радості») та життя-гри («Сентиментальне оповідання»). Найповніше імпресіоністичні риси виявляються в пейзажистиці Л. Пахаревського – пейзаж у творах цього автора є не пасивним тлом, а проекцією внутрішнього життя героя, однак колористика, як одна з показових для імпресіонізму ознак, тяжіє швидше до символізму.

Очевидним у творчості Л. Пахаревського є тісний зв'язок раннього українського символізму з неоромантизмом. Стосовно малої прози письменника можна говорити про своєрідне прочитання неоромантичної концепції, теоретично обґрунтованої Лесею Українкою. Звертаючись до життя переважно «маленьких людей», Л. Пахаревський часом підносить їх до рівня виняткових особистостей, як, наприклад, Аполлона Курку («Дівчина»), робить носіями неперехідних цінностей. При цьому неоромантичний ідеал, традиційно

віднесений до історичного минулого нації, народу, у Л. Пахаревського найчастіше асоціюється з особистим досвідом героя, його молодістю, пережитим колись щастям. Спорідненість неоромантичного та символістського дискурсів виявляється передусім у просторових моделях творів Пахаревського та певній системі образних опозицій. «Мовчазні покої», у деяких випадках – ретельно змодельований інтер'єр, топос міста (глухого придунайського містечка або великого байдужого «города»), послідовно протиставляється вільній стихії – морю, таємничому Архіпелагу, гармонійному світу природи. Нестерпна атмосфера міщанського середовища і поривання героя до осмисленого життя репрезентовані опозиційними образами сварливої дружини і чарівної іноземки, щирих друзів і жорстоких колег тощо. Потяг до ірраціонального освоєння дійсності через душу, властивий для романтизму й символізму, в творчості Л. Пахаревського постає як складна взаємодія нових естетичних вимог модернізму і традиційного українського кордоцентризму. Культивованим письменником образ «маленької людини» здобуває парадоксальну винятковість саме завдяки яскраво виявленим у ньому символістсько-неоромантичним тенденціям – він не тільки дисонує з міщанським оточенням, а й наділяється особливою чутливістю до потворності навколишнього життя, усвідомленням необхідності глобальних змін.

Характер розробки окремих епізодів малої прози Л. Пахаревського дає підстави говорити про зародкові вияви у його творчості експресіоністичних ознак. Часом письменник вдається до максимального звуження життєвого простору своїх героїв, що зумовлює емоційний вибух, під час якого весь художній простір твору ототожнюється із внутрішнім світом персонажа («Батько»); змальовує знеособлення людини, протиставлене напруженому духовному життю особистості (образ «людей-звірів» з названої новели). Оповідання «Страждання» засвідчує вміння Л. Пахаревського виражати напругу переживань та емоцій людини, «крик» її душі у контексті змодельованої граничної ситуації, у векторах екзистенційної проблематики.

Отже, мала проза Л. Пахаревського становить самобутнє художнє явище, що засвідчує уся складність становлення українського модернізму як особливої естетичної системи і відображує світоглядні шукання інтелігенції межі ХІХ – ХХ століть – освіченої верстви, яка прагнула до діалогу зі світовою культурою і зберігала якнайтісніший зв'язок з національними духовними основами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Андреев Л.* Импрессионизм / Л. Андреев. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 244 с.
2. *Аверинцев С.* Жанр как абстракция и жанры как реальность: Диалектика замкнутости / С. Аверинцев // *Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы.* – М.: Наука, 1989. – С. 3–41.
3. *Агеєва В.* Сильові модифікації імпресіонізму в українській прозі першої половини ХХ століття: автореф. дис. ...докт. філол. наук: 10.01.01 / В. Агеєва / НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1995. – 145 с.
4. *Агеєва В.* Українська імпресіоністична проза / В. Агеєва. – К.: Факт, 1994. – 159 с.
5. *Агеєва В.* Кризь століття: принагідні візії після постмодернізму / В. Агеєва // *Українська мала проза ХХ століття: Антологія.* – К.: Факт, 2007. – 1512 с. – С. 9–45.
6. *Асмус В.* Вопросы теории и истории эстетики / В. Асмус. – М.: Искусство, 1968. – 653 с.
7. *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западно-европейской литературе / Э. Ауэрбах. – М.: Наука, 1967. – 554 с.
8. *Балашов Н.* Сандрар и поэтический реализм ХХ века / Н. Балашов // *Сандрар Блэз. По всему миру.* – М., 1974. – С. 143–202.
9. *Банковська А.* Про романтичне мислення / А. Банковська // *Слово і час.* – 1990. – № 1. – С. 52–61.
10. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
11. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // *Бахтин М. Литературно-критические статьи.* – М.: Художественная литература, 1986. – 544 с.

12. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
13. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
14. *Белый А.* Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1986. – 541 с.
15. *Белый А.* Символизм / А. Белый. – М.: Республика, 1974. – 202 с.
16. *Берковський Н.* Новітня німецька література: натуралізм – імпресіонізм – експресіонізм / Н. Берковський // Критика. – 1930. Ч. 7-8 . – С. 103–124.
17. *Бестюк І.* Теоретичні та історико-літературні аспекти модерного міфологізму (неоміфологізму): Спецсеминар з історії української літератури / І. Бестюк / Рівненський державний гуманітарний університет. Кафедра української літератури. – Рівне, 2008. – 48 с.
18. *Безпечний І.* Теорія літератури / І. Безпечний. – Торонто: Молода Україна, 1984. – 304 с.
19. *Бичко А.* Феномен української інтелігенції. Спроба екзистенціального дослідження / А. Бичко, І. Бичко. – Дрогобич: Коло, 1997. – 115 с.
20. *Білецький Ф.* Оповідання. Новела. Нарис / Ф. Білецький. – К.: Дніпро, 1966. – 89 с.
21. *Білецький Ф.* Оповідання. Новела. Нарис / Ф. Білецький. – К.: Видавництво худ. літератури «Дніпро», 1988. – 88 с.
22. *Білітюк Л.* Жанр і зміст художнього твору як проблема / Л. Білітюк. – Луцьк: Волинський держ. університет імені Лесі Українки, 1998. – 31 с.
23. *Біловус Л.* Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика / Л. Біловус. – Тернопіль: Видавець Стародубець, 2003. – 36 с.
24. *Блауберг И.* Становление и сущность ситсемного подхода / И. Блауберг, С. Юдин. – М., 1973. – 270 с.

25. *Богданова М.* Жанрово-стильові особливості української історичної новели ХХ ст. / М. Богданова // Слово і час . – 2008. – № 2. – С. 44–48.
26. *Бойко І.* Українські літературні альманахи і збірники ХІХ – початку ХХ ст.: бібл. покажч. / І. Бойко. – К., 1967. – 371 с .
27. *Бойко І.* Праця М. Коцюбинського над повістю / І. Бойко // Вибране. – Мюнхен, 1971. – Т. 1. – С. 12–29.
28. *Бондаренко Ю.* Національна парадигма українського екзистенціалізму / Ю. Бондаренко // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 64–69.
29. *Борев Ю.* Художественные направления в искусстве ХХ века. Борьба реализма и модернизма / Ю. Борев. – К., 1986. – 134 с.
30. *Будний В.* Літературно-критичний естетизм доби українського модерну: дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / В. Будний. – Львів, 1997. – 199 с.
31. *Бушмин М.* Преемственность в развитии литературы / М. Бушмин. – М.: Художественная литература, 1978. – 233 с.
32. *Васильєва М.* Українська модерна новела кінця ХІХ – початку ХХ століття: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби: автореф. дис. ...канд. філол. наук / Васильєва М. – Одеса, 2004. – 19 с.
33. *Васильченко С.* Оповідання. Повісті. Драматичні твори / С. Васильченко. – К.: Наукова думка, 1988. – 600 с.
34. *Вертій О.* Побутово-психологічна течія і особливості типізації в українській літературі 70 – 80х років ХІХ століття / О. Вертій // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 62–66.
35. *Взаємопроникнення літературних родів.* – Дніпропетровськ, 1972. – 25 с.
36. *Виноградов В.* Проблема авторства и теория стилей / В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1961. – 614 с.

37. *Виноградов В.* Проблема образа автора в художественной литературе / В. Виноградов // Виноградов В. О теории художественной речи. – М., 1971. – С. 105–121.
38. *Волков И.* Творческие методы и художественные системы / И. Волков. – М., 1978. – 263 с.
39. *Волков И.* Теория литературы / И. Волков. – М.: Просвещение, 1995. – 256 с.
40. *Гаєвська Л.* Морально-етична проблематика української новели кінця ХІХ – початку ХХ століття / Л. Гаєвська. – К.: Наукова думка, 1981. – 128 с.
41. *Галич О.* Теорія літератури: Підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2005. – 488 с.
42. *Гальперин И.* Текст как объект лингвистического исследования / И. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 138 с.
43. *Гатальська С.* Наратив як особлива епістеміологічна реальність / С. Гатальська // Вісник Міжнародного Соломонового університету. – К., 2002. – № 8.
44. *Гачев Г.* Содержательность литературных форм / Г. Гачев, В. Кожина // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. – М.: Наука, 1964. – 486 с.
45. *Гейзінга Й.* Homo Ludens / Й. Гейзінга. – К.: Основи, 1994. – 290 с.
46. *Гинзбург Л.* О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1971. – 464 с.
47. *Гиршман М.* Литературное произведение: теория и практика анализа / М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
48. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття: дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Р. Голод. – Львів, 2006. – 374 с.
49. *Голод Р.* Творчість Івана Франка як дзеркало літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття / Р. Голод // Дивослово. – 2005. – № 2. – С. 57–59.

50. *Горболіс Л.* Парадигма народно-релігійної моралі в прозі українських письменників XIX – початку XX століття / Л. Горболіс. – Суми: ВАТ «Сод». Видавництво «Козацький вал», 2004. – 200 с.

51. *Гребенюк Т.* Категорія події в рецептивно-комунікативній парадигмі аналізу літературного твору / Т. Гребенюк // Слово і час. – 2004. – № 4. – С. 50–56.

52. *Гречанюк Ю.* Проблеми історизму і традиції в літературі XIX – XX ст. / Ю. Гречанюк, А. Нямцу. – Чернівці: Чернівецький державний університет, 1997. – 124 с.

53. *Гречнев В.* Русский рассказ конца XIX – начала XX века: Проблематика и поэтика жанра / В. Гречнев. – Л.: Наука, 1979. – 252 с.

54. *Грицюта М.* Художній світ В. Стефаніка / М. Грицюта. – К.: Наукова думка, 1982. – 200 с.

55. *Грицюта М.* Історія української літератури / М. Грицюта, О. Климник. – К.: Наукова думка, 1968. – 467 с.

56. *Гуляк А.* Творчість Грицька Григоренка (О. Є. Судовщикової-Косач) у контексті розвитку української літератури початку XX століття: дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / А. Гуляк. – К., 1991. – 194 с.

57. *Гуляк А.* Синкретизм стильових модифікацій малої прози Ольги Кобилянської: жанрологічний аспект / А. Гуляк // Літературознавчі студії. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2004. – Вип. 9. – С. 48–57.

58. *Гуляк А.* Деякі аспекти аналізу літературного твору / А. Гуляк, Н. Скоробагатько, П. Хропко, І. Цуркан. – К.: Науковий світ, 2000. – 131 с.

59. *Гундорова Т.* Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.

60. *Гундорова Т.* Модернізм як семіотична практика (підходи до моделювання структур українського модернізму) / Т. Гундорова // Слово і час. – 1996. – № 6. – С. 43–51.

61. *Гундорова Т.* Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХст. (теоретико-методологічний аспект) / Т. Гундорова // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – почат. ХХ ст.: Збірник наук. праць / АН України, Інститут літератури ім. Т. Г Шевченка; Відп. ред. М. Т. Яценко. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 166–191.

62. *Гундорова Т.* Фрідріх Ніцше й український модернізм / Т. Гундорова // Слово і час. – 1997. – № 4. – С. 29–36.

63. *Гундорова Т.* Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ століття) / Т. Гундорова, Н. Шумило // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 55–67.

64. *Дем'янюк М.* Еволюційні процеси в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Форми та функції внутрішньо монологічного мовлення: автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01 / М. Дем'янюк. – Дніпропетровськ, 2000. – 17 с.

65. *Денисюк І.* Жанрові проблеми новелістики / І. Денисюк // Розвиток жанрів в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 6–49.

66. *Денисюк І.* Жанрово-стильові пошуки Михайла Коцюбинського / І. Денисюк // Українське літературознавство. – Львів, 1976. – Вип. 27. – С. 77–86.

67. *Денисюк І.* Майстерність Стефаніка-новеліста / І. Денисюк // Співець знедоленого селянства. – К.: Дніпро, 1974. – С. 100–110.

68. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття / І. Денисюк. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. – 268 с.

69. *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. / І. Денисюк. – Львів: Львів. нац. ун-т. ім. І. Франка, 2005. – Т. 1, кн. 2. – 486 с.

70. *Денисюк І.* Новаторство новелістики Івана Франка в контексті світової літератури / І. Денисюк // Іван Франко і світова культура: матеріали між нар. симп. ЮНЕСКО, м. Львів, 11 - 15 верес. 1986 р.: У 3 кн. / АН УРСР. Ін-т суп.

наук та ін. / упоряд. Б. Якимович; редкол: І. Лукінов, М. Брик, Г. Верес. – К.: Наукова думка, 1990. – Кн. 1. – С. 260–263.

71. *Денисюк І.* Поетика новели / І. Денисюк // Жовтень. – 1969. – № 10. – С. 123–126.

72. *Денисюк І.* Про специфіку новели / І. Денисюк // Розвиток української радянської новели: тези доповідей. – Ужгород, 1966. – С. 67–68.

73. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття (проблема еволюції жанру): автореф. дис. ...докт. філол. наук: 10.01.01 / І. Денисюк. – К., 1984. – 42 с.

74. *Денисюк І.* Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. / І. Денисюк // Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / Упоряд. і прим. Є.К. Нахліка; Вступ. ст. І.О. Денисюка; Ред. Н. Л. Калениченко. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 5–26.

75. *Дорошкевич О.* Реалізм і народність української літератури ХІХ століття / О. Дорошкевич. – К.: Наукова думка, 1986. – 311 с.

76. *Драй-Хмара М.* Літературно-наукова спадщина / М. Драй-Хмара. – К.: Наукова думка, 2002. – 296 с.

77. *Евнина Е.* Западноевропейский реализм на рубеже ХІХ – ХХ веков / Евнина Е. – М.: Наука, 1967. – 262 с.

78. *Енциклопедія українознавства.* – Львів, 1994. – Т. 4. – С. 1460–1461.

79. *Єфремов С.* Історія українського письменства / С. Єфремов. – К.: Femina, 1995. – 538 с.

80. *Єременко О.* Літературний образ у силовому полі синкретизму: на матеріалі української прози другої половини ХІХ – початку ХХ століття / О. Єременко. – К.: Євшан-зілля, 2008. – 320 с.

81. *Жост Ф.* Порівняльне літературознавство як філософія літератури. Нариси з порівняльного літературознавства / Ф. Жост // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 30–44.

82. *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1997. – 407 с.

83. *Жулинський М.* Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі кінця XIX – початку XX століття / М. Жулинський // Записки НТШ. Праці філологічної секції. – К., 1992. – Т. ССХХІУ. – С. 141–153.

84. *Жулинський М.* Українська література на межі тисячоліть / М. Жулинський // Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 4. – С. 67–78.

85. *Заверталюк Н.* Поетика художнього тексту / Н. Заверталюк, Н. Олійник // Слово і час. – 2002. – № 9. – С. 88–89.

86. *Зайченко В.* До питання про межі розповідних жанрів в літературі нового часу / В. Зайченко // Поетика. – К.: Наукова думка, 1992. – С. 199–209.

87. *Затонський Д.* Про авторську позицію і авторську роль / Д. Затонський // Радянське літературознавство. – 1967. – № 11. – С. 50.

88. *Затонський Д.* Про модернізм і модерністів / Д. Затонський. – К.: Дніпро, 1972. – 276 с.

89. *Звняцковський В.* Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського / В. Звняцковський. – К.: Наукова думка, 1987. – 108 с.

90. *Ильин И.* Нарратология / И. Ильин // Современное зарубежное литературоведение. – М.: Интрада, 1996. – С. 74–79.

91. *Ингарден Р.* Двухмерность структуры литературного произведения / Р. Ингарден // Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Иностранная литература, 1962. – 572 с.

92. *История русской литературы:* В 4 т. – Т. 4. – М., 1983.

93. *Ільницький М.* Ранній український модернізм: польська рецепція / М. М. Ільницький // Слово і час. – 2008. – № 3. – С. 55–65.

94. *Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX століття:* Збірник наукових праць. – К.: Наукова думка, 1987. – 309 с.

95. *Історія української літератури (кінець XIX – початок XX століття)*. – К.: Видавництво Київського університету, 1967. – 476 с.
96. *Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX століття*. / За заг. ред. О. Д. Гнідан. – Кн. 1. – К.: Либідь, 2003. – 624 с.
97. *Калачева С. Методика аналізу сюжету і композиції літературного произведения* / С. Калачева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1973. – 94 с.
98. *Калениченко Н. Українська література кінця XIX – початку XX століття: Напрями, течії* / Н. Калениченко. – К.: Наукова думка, 1983. – 255 с.
99. *Калениченко Н. Українська проза початку XX століття* / Н. Калениченко. – К.: Наукова думка, 1964. – 450 с.
100. *Кисельов Й. Конфлікт у художньому творі* / Й. Кисельов. – К.: Держлітвидав УРСР, 1962. – 74 с.
101. *Клим'юк Ю. Особливості формування жанрової системи лірики Івана Франка* / Ю. Клим'юк // Слово і час. – 2004. – № 8. – С. 30–39.
102. *Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття* / Г. Клочек // Слово і час. – 2006. – № 9. – С. 3–14.
103. *Кодак М. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця XIX – початку XX століття: автореф. дис. ...докт. філол. наук: 10.01.01* / М. Кодак / Інститут літератури ім. Тараса Шевченка. – К., 1996. – 40 с.
104. *Кодак М. Поетика як система: літературно-критичний нарис* / М. Кодак. – К.: Дніпро, 1988. – 159 с.
105. *Кодак М. Прагматичний узус реалізму (Комедія Шевченка «Сон» як текст)* / М. Кодак // Слово і час. – 2001. – № 11. – С. 60–73.
106. *Кодак М. Психологізм і поетика творчості Василя Стефаника* / М. Кодак // Українська мова і література в школі. – 1980. – № 9. – С. 12–14.
107. *Колесник П. Українське оповідання* / П. Колесник // Антологія українського оповідання: У 4 т. / Упоряд. та біогр. довідки М. М. Шумила. – К.: Держ. вид-во укр. літ., 1960. – Т. 1. – С. 3–21.

108. *Колобаева Л.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX веков / Л. Колобаева. – М., 1990. – 336 с.
109. *Корецкая И.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма / И. Корецкая // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. – М.: Знание, 1975. – С. 207–251.
110. *Костюк В.* Художня новизна та її вичерпність в історично-літературній еволюції / В. Костюк // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 24–28.
111. *Коцюбинський М.* Твори: У двох томах. – К.: Наукова думка, 1988. – Т. 1. – 584 с.
112. *Краснова Л.* До проблем аналізу та інтерпретації художньої творчості / Л. Краснова. – Дрогобич: Коло, 1997. – 148 с.
113. *Крижанівський С.* Рід, вид, різновид. До питання про сучасну жанрову систему / С. Крижанівський // Художні відкриття і літературний процес: Огляди, статті, роздуми. – К., 1979. – С. 142–186.
114. *Кубасов А.* Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра / А. Кубасов. – Свердловск: Сверд. пед. ин-т, 1990. – 72 с.
115. *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм з української прози кінця XIX – початку XX століття: Проблеми естетики і поезики / Ю. Кузнецов. – К.: Зодіак-еко, 1995. – 304 с.
116. *Кузнецов Ю.* Розвиток психологізму в українській прозі кінця XIX – початку XX століття / Ю. Кузнецов // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX століття / АН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 221–250.
117. *Кузнецов Ю.* «Напоєний соками багатющої землі своєї...» / Ю. Кузнецов // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 5. – С. 25–41.
118. *Кузнецов Ю.* Поетика прози Михайла Коцюбинського / Ю. Кузнецов. – К.: Наукова думка, 1989. – 264 с.

119. *Кузнецов Ю.* Слідами феї Моргани: Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі / Ю. Кузнецов, П. Орлик. – К.: Радянська школа, 1990. – 208 с.
120. *Кузьміна Н.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. Кузьміна. – Екатеринбург – Омск: Изд. Уральского университета, 1989. – 267 с.
121. *Куликова И.* Модернизм. Критический очерк / И. Куликова. – М., 1980. – 272 с.
122. *Лавріненко Ю.* До поєднання модернізму і традиції в необароко / Ю. Лавріненко // Слово: Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. – Нью-Йорк, 1968. – С. 493–501.
123. *Ласло-Куцюк М.* Засади поетики / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест: Критеріон, 1983. – 396 с.
124. *Лесин В.* Василь Стефаник і українська проза кінця ХІХ ст. / В. Лесин. – Чернівці: Чернів. держ. ун-т, 1965. – 85 с.
125. *Лесин В.* Композиція і сюжет літературного твору / В. Лесин. – Львів: Вид-во Львів., ун-ту, 1960. – 48 с.
126. *Левитан Л.* Сюжет в художественной системе литературных произведений / Л. Левитан, Л. Целевич. – Рига: Зинатне, 1990. – 510 с.
127. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка. – Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України, 1999. – 160 с.
128. *Лищан М.* Місце декадансу в українській літературі на зламі ХІХ – ХХ століть / М. Лищан // Дивослово. – 2007. – № 4. – С. 55–58.
129. *Літературознавча* енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.
130. *Літературознавча* енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с.
131. *Літературознавчий* словник-довідник / Р. Т. Гром`як, Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

132. *Лосев А.* Проблема художественного стиля / А. Лосев. – К.: Киевская академия евробизнеса, 1994. – 288 с.
133. *Лосев А.* Знак. Символ. Миф: труды по языкознанию / А. Лосев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 479 с.
134. *Лощинська Н.* Другорядні письменники: тло для корифеїв чи основа єдності літпроцесу? (творчість Анатолія Олійника) / Н. Лощинська // Слово і час. – 2002. – № 6. – С. 27–29.
135. *Лупейко О.* Один із «хатян» Андрій Товкачевський / О. Лупейко // Слово і час. – 1999. – № 1. – С. 20–25.
136. *Луцький О.* Без маски. Історія новітньої літератури: Причинки – проблеми – дезидерати / О. Луцький. – Коломия, 1903. – Т. 1. – 23 с.
137. *Любка А.* Мистецтво як харизма самотності / А. Любка // Слово і час. – 2007. – № 2. – С. 77–78.
138. *Лотман Ю.* Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
139. *Марко В.* Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії (на матеріалі сучасної української прози): автореф. дис. ...докт. філол. наук: 10. 01. 02, 10. 01. 08 / В. Марко. – К., 1992. – 44 с.
140. *Мартин Ю.* Путь новели / Ю. Мартин. – К.: Держ. літ. вид-во УРСР, 1941. – 98 с.
141. *Матусяк А.* Сецесійний дискурс письменників «Молодої музи» / А. Матусяк // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 36.
142. *Мафтин Н.* Становлення наративної стратегії української новелістики / Н. Мафтин // Слово і час. – 2003. – № 1. – С. 42–49.
143. *Мацевко-Бекерська Л.* Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології: Монографія / Л. Мацевко-Бекерська. – Львів: Сплайн, 2008. – 408 с.
144. *Медведин П.* Іван Франко і літературна Тернопільщина / П. Медведин, І. Михайлюк. – Львів: Вид-во Львів., ун-ту, 1963. – 75 с.

145. *Мельник В.* Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення / В. Мельник // Сильові тенденції української літератури ХХ століття. – К.: Фоліант, 2004. – С. 5–12.
146. *Мелетинский Е.* Историческая поэтика новеллы / Е. Мелетинский. – М.: Наука, 1990. – 280 с.
147. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. Моренець. – К.: Основи, 2002. – 327 с.
148. *Моклиця М.* Модернізм у творчості письменників ХХ століття: навч. посібник для студентів вищих закладів освіти / М. Моклиця. – Луцьк: Вежа, 1999. – 154 с.
149. *Моклиця М.* Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / М. Моклиця. – Луцьк: Вежа, 2002. – 389 с.
150. *Наєнко М.* Художня література України: Від міфів до реального модерну / М. Наєнко. – К.: Просвіта, 2008. – 1063 с.
151. *Наєнко М.* Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – К.: ВЦ «Просвіта», 2000. – 381 с.
152. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К.: Мистецтво, 1985. – 364 с.
153. *Наливайко Д.* Сучасна літературна компаративістика: аспекти й тенденції / Д. Наливайко // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 28–30.
154. *Наливайко Д.* Спільність і своєрідність української літератури в контексті європейського літературного процесу / Д. Наливайко. – К.: Дніпро, 1988. – 393 с.
155. *Науменко Н.* Символіка в образній структурі української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01 / Н. Науменко. – К., 2002. – 20 с.
156. *Науменко Н.* Символіка імені в українській новелі / Н. Науменко // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 69–72.

157. *Николаев П.* Реализм как творческий метод: Историко-теоретический очерк / П. Николаев. – М., 1975. – 280 с.
158. *Ніковський А.* Українська література в 1913 році / А. Ніковський // Літературно-науковий вісник. – 1914. – Т. 65. – Кн. 1.
159. *Новиченко Л.* Проблеми стильової диференціації в сучасних східнослов'янських літературах / Л. Новиченко. – К.: Наукова думка, 1968. – 41 с.
160. *Новиченко Л.* Стильові складники багатства сучасної прози / Л. Новиченко // Дніпро. – 1981. – № 7. – С. 135–145.
161. *Одинцов В.* Стилистика текста / В. Одинцов. – М.: Наука, 1980. – 262 с.
162. *Олійник О.* Феномен символізму в системі українського модернізму / О. Олійник // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 33–38.
163. *Олійник О.* Феномен символістської драми в системі українського модернізму / О. Олійник // Стильові тенденції української літератури ХХ століття. – К.: Фоліант, 2004. – С. 63–97.
164. *Островська А.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника: Матеріали спецкурсу / А. Островська. – Донецьк: Донецький національний університет, 2004. – 201 с.
165. *Островська А.* Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ – початку ХХ століття (на матеріалі малої прози В. Стефаника, О. Коблилянської, М. Коцюбинського): автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01 / Островська А. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 с.
166. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
167. *Пахаревський Л.* Буденні оповідання / Л. Пахаревський. – К.: З друкарні 1-ої Київської друкарської спілки, 1910. – 65 с.
168. *Пахаревський Л.* Довгий ряд днів / Л. Пахаревський // Окремий відбиток з журналу «Кіевская Старина». – К., 1906. – С. 3–14.

169. *Пахаревський Л.* Тихеньке життя / Л. Пахаревський // Відбиток з журналу «Кієвская Старина». – К., 1906. – С. 1–12.

170. *Пахаревський Л.* Батько / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Буденні оповідання. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1910. – С. 40–49.

171. *Пахаревський Л.* Воскресни! / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Буденні оповідання. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1910. – С. 50–57.

172. *Пахаревський Л.* Вернувся / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Буденні оповідання. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1910. – С. 58–70.

173. *Пахаревський Л.* Син землі / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Буденні оповідання. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1910. – С. 71–77.

174. *Пахаревський Л.* Хризантеми / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Буденні оповідання. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1910. – С. 78–85.

175. *Пахаревський Л.* Ліжко під дверима / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Буденні оповідання. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1910. – С. 86–94.

176. *Пахаревський Л.* Тоді, як акації цвіли / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Буденні оповідання. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1910. – С. 95–112.

177. *Пахаревський Л.* Чужий / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Буденні оповідання. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1910. – С. 71–77.

178. *Пахаревський Л.* Своє щастє / Л. Пахаревський // Вирізка з журналу «Літературно-науковий вісник». – К., 1909. – № 6. – С. 487–495.

179. *Пахаревський Л.* Пожовкле листя / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Пожовкле листя. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1911. – С. 3–6.
180. *Пахаревський Л.* Зажурені очі / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Пожовкле листя. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1911. – С. 9–14.
181. *Пахаревський Л.* Згадка / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Пожовкле листя. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1911. – С. 17–22.
182. *Пахаревський Л.* Дві радості / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Пожовкле листя. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1911. – С. 25–32.
183. *Пахаревський Л.* Дівчина-мрія / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Пожовкле листя. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1911. – С. 35–38.
184. *Пахаревський Л.* Під Новий рік / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Пожовкле листя. – К.: З друкарні 1–ої Київської друкарської спілки, 1911. – С. 61–63.
185. *Пахаревський Л.* Сентиментальне оповідання / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка 3. – К.: Вік, 1913. – С. 80–84.
186. *Пахаревський Л.* Страждання / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка друга. Видання друге. – Черкаси: Сіяч, 1918. – С. 154–161.
187. *Пахаревський Л.* Пісня дзвона / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка друга. Видання друге. – Черкаси: Сіяч, 1918. – С. 148–153.
188. *Пахаревський Л.* Осіння журба / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка 3. – К.: Вік, 1913. – С. 5–6.
189. *Пахаревський Л.* Горе / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книга 3. – К.: Вік, 1913. – С. 7–16.
190. *Пахаревський Л.* Дівчина / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка 3. – К.: Вік, 1913. – С. 17–33.

191. *Пахаревський Л.* Дід знав усе / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка 3. – К.: Вік, 1913. – С. 34–42.
192. *Пахаревський Л.* Над Дунаєм / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка 3. – К.: Вік, 1913. – С. 43–49.
193. *Пахаревський Л.* Жасминовий кущик / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка 3. – К.: Вік, 1913. – С. 51–54.
194. *Пахаревський Л.* В мовчазних покоях / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка 3. – К.: Вік, 1913. – С. 55–69.
195. *Пахаревський Л.* Діаконова дисципліна / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка 3. – К.: Вік, 1913. – С. 70–75.
196. *Пахаревський Л.* Читачі / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка 3. – К.: Вік, 1913. – С. 76–85.
197. *Пахаревський Л.* Чисті серцем / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка 3. – К.: Вік, 1913. – С. 86–92.
198. *Пахаревський Л.* За високими тополями / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка 3. – К.: Вік, 1913. – С. 93–107.
199. *Пахаревський Л.* В царстві комишів / Л. Пахаревський // Пахаревський Л. Оповідання. Книжка 3. – К.: Вік, 1913. – С. 108–119.
200. *Павличко С.* Український романтизм: тяглість напружу як естетичний тупик / С. Павличко // Українська література: матеріали I конгресу 86 міжнар. асоц. українців, м. Київ, 27 серп. – 3 верес. 1990 р. – К.: Обереги, 1995. – С. 94–100.
201. *Пахаренко В.* Незбагнений апостол / В. Пахаренко. – Черкаси: Сіяч, 1994. – 197 с.
202. *Пахаренко В.* Художнє слово / В. Пахаренко // Українська мова та література. – 2001. – № 2. – С. 59–64.
203. *Пахаренко В.* Нарис української поезики (до нових підходів у вивченні літератури) / В. Пахаренко // Українська мова та література. – 1997. – С. 29–32.
204. *Перс С. -Ж.* Поезія: Нобелівська промова, Стокгольм, 10 груд. 1960

р. / С.-Ж. Перс // Сучасність. – 1995. – № 4. – С. 24.

205. *Пільгук І.* Квіти рідної землі / І. Пільгук // Антологія української художньої літератури для дітей: У 3 т. – К.: Веселка, 1967. – Т. 1. – С. 7–23.

206. *Плющ О.* Сповідь / О. Плющ. – К.: Дніпро, 1991. – 366 с.

207. *Плющ О.* Сповідь: Новелістика. Повість. Драматична фантазія. Поезія. Листи / О. Плющ; упоряд. та авт. приміт. О. М. Нахлік; авт. передм. Є. К. Нахлік. – К.: Дніпро, 1991. – 366 с.

208. *Погрібний А.* Конфлікт художній / А. Погрібний // Українська літературна енциклопедія. – К., 1990. – Т. 2. – С. 559.

209. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2002. – 392 с.

210. *Поліщук Я.* Сецесія: стиль парадоксів // Слово і час. – 2000 – № 4. – С. 37–44.

211. *Поліщук Я.* Фольклорний код в українській літературі / Я. Поліщук // Дивослово. – 2008. – № 9. – С. 15–19.

212. *Поліщук Я.* Література як геокультурний проект: монографія / Я. Поліщук. – К.: Академвидав, 2008. – 304 с.

213. *Поліщук В.* Жанрові особливості новелістики Михайла Старицького / В. Поліщук. – Слово і час. – 2002. – № 12. – С. 36–40.

214. *Поспелов Г.* Рассказ / Г. Поспелов // БСЭ. 3-е изд. – М., 1974. – С. 485.

215. *Потебня А.* Эстетика и поэтика / А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 290 с.

216. *Пресняков О.* Поэтика познания и творчества: теория словесности А. А. Потебни / О. Пресняков. – М.: Художественная литература, 1980. – 246 с.

217. *Приходько Ф.* Коцюбинський-новеліст / Ф. Приходько. – Харків: Прапор, 1965. – 290 с.

218. *Прісовський Є.* Дороговказ на віки: літературно-критичні статті / Є. Прісовський. – Одеса: Друк., дім, 2006. – 182 с.

219. *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX –*

початку ХХ ст. – К.: Наукова думка, 1991. – 268 с.

220. *Просалова В.* Інтертекстуальне поле і контекст: диференціація понять / В. Просалова // Слово і час. – 2005. – № 12. – С. 28–34.

221. *Пригодій С.* Жанр і стиль літературного імпресіонізму України та США: Навчальний посібник / С. Пригодій. – К.: Київський держ. лінгвістичний ун-т, 1996. – 134 с.

222. *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ століття.* – К., 1991. – 266 с.

223. *Розвиток напрямів в українській літературі ХІХ – початку ХХ століття.* – К.: Наукова думка, 1986. – 293 с.

224. *Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ - початку ХХ ст.:* Збірник наук. пр. / АН УРСР, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка / відп. ред. М. Т. Яценко. – К.: Наукова думка, 1986. – 295 с.

225. *Роменець В.* Психологія творчості / В. Роменець. – К.: Либідь, 2001. – 288 с.

226. *Русская новелла: Проблемы теории и истории* / Под ред. В. В. Марковича, В. Шмида. – С.-Пет.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1993. – 314 с.

227. *Сабат Г.* Жанрова стереотипія. Таксономія казок Івана Франка / Г. Сабат // Слово і час. – 2007. – № 1. – С. 50–57.

228. *Скобелев В.* Поэтика рассказа / В. Скобелев. – Воронеж: Изд-во ун-та, 1982. – 155 с.

229. *Слово. Знак. Дискурс.* Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.

230. *Слов'янська література:* доп. ХІ міжнародного з'їзду славістів. – К.: Наукова думка, 1993. – 272 с.

231. *Соколова В.* Художня функція риторичних фігур у поезії В. Свідзинського / В. Соколова // Слово і час. – 2007. – № 11. – С. 13–18.

232. *Сорокотенко О.* Літературна казка: порівняльний та типологічний аспекти: автореф. дис. канд. філол. наук: 10. 02. 15 / О. Сорокотенко. – Одеса,

1996. – 16 с.

233. *Стефаник В.* Вибране / В. Стефаник. – Ужгород: Карпати, 1979. – 392 с.

234. *Стильові тенденції української літератури ХХ століття: збірник наукових праць / Упоряд. Н. М. Шумило; наук. ред. В. Г. Дончик / НАН Укр. Ін-т. літ. ім. Т. Г. Шевченка.* – К.: Фоліант, 2004. – 284 с.

235. *Ткаченко А.* Мистецтво слова: Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.

236. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв / А. Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.

237. *Тихолоз Н.* «Як дітям мати, з любові» (Етика і поетика Франкових казок) / Н. Тихолоз // *Дивослово.* – 2003. – № 11. – С. 2–6.

238. *Ткаченко Р.* Ліричні доміанти Олексія Довгого / Р. Ткаченко // *Слово і час.* – 2007. – № 12. – С. 65–67.

239. *Ткачук М.* Наративні моделі українського письменства / М. Ткачук. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2001. – 464 с.

240. *Ткачук М.* Лірика Івана Франка: До 150-річчя від дня народження Івана Франка: монографія / М. Ткачук. – К.: Світ Знань, 2006. – 296 с.

241. *Ткачук М.* Наративні моделі українського письменства / М. Ткачук. – Тернопіль: ТИПУ, Медобори, 2007. – 464 с.

242. *Ткачук О.* Дихотомія аукторіального / персонажного в гомодієгетичному наративі повісті Михайла Яцківа «Горлиця» / О. Ткачук // *Наукові записки. Серія: Літературознавство.* – Тернопіль: ТИПУ, 2005. – Вип. XVIII. – С. 88–97.

243. *Ткачук О.* Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ століття / О. Ткачук // *Слово і час.* – 2003. – № 11. – С. 17–24.

244. *Ткачук О.* Наративна стратегія малої прози Михайла Яцківа / О. Ткачук // *Слово і час.* – 2003. – № 1. – С. 63–70.

245. *Ткачук О.* Наратологічний словник / О. Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
246. *Тодоров Ц.* Позтика / Ц. Тодоров // Структурализм: «за» и «против». – М, 1976. – 317 с.
247. *Токань Г.* Образ Долі, Музи і Слави у віршах С. Гординського: діалог з Т. Шевченком / Г. Токань // Дивослово. – 2008. – № 11. – С. 13–17.
248. *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 274 с.
249. *Українська душа: збірник досліджень.* – К.: Фенікс, 1992. – 90 с.
250. *Українська література у портретах і довідках: Давня література – література ХІХ ст.: довідник / редкол.: С. П. Денисюк, В. Г. Дончик, П. П. Кононенко та ін.* – К.: Либідь, 2000. – 360 с.
251. *Українська Муза: Поетична антологія. Од початку до наших днів: іст. Хрестоматія (Факс. вид.)* – К.: Обереги, 1993. – Вип. 9 (1908). – 972 с.
252. *Українка Леся. Твори: В 12 т. / Леся Українка.* – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 12.
253. *Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ століття: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / Упоряд. і прим. Є.К. Нахліка; Вступ. ст. І.О. Денисюка; Ред. Н.Л. Калениченко.* – К.: Наукова думка, 1989. – 688 с.
254. *Фащенко В.* Новелістична композиція / В. Фащенко // Фащенко В. В глибинах людського буття: Літературознавчі студії / Вступна ст. В.Г. Полтавчука. – Одеса: Маяк, 2005. – С. 213.
255. *Фащенко В.* Із студій про новелу: Жанрово-стильові питання / В. Фащенко. – К.: Рад. письменник, 1971. – 215 с.
256. *Фащенко В.* Із студій про новелу / В. Фащенко. – К.: Радянська школа, 1971. – 86 с.
257. *Фащенко В.* Новела і новеліст / В. Фащенко. – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
258. *Фащенко В.* У глибинах людського буття. Етюди про психологізм

літератури / В. Фащенко. – К.: Дніпро, 1981. – 234 с.

259. *Фащенко В.* У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / В. Фащенко. – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.

260. *Франко І.* Байка про байку / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 20. – С. 168–171.

261. *Франко І.* Варлаам і Йоасаф, старохристиянський роман і його літературна історія / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 30. – С. 344–538.

262. *Франко І.* З останніх десятиліть ХІХ віку / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 471–529.

263. *Франко І.* Конкурс «Зорі» / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 470–474.

264. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 35. – С. 91–111.

265. *Франко І.* Українська література за 1899 рік / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 33. – С. 10–11.

266. *Франко І.* Як виникають народні пісні / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 37–49.

267. *Фридлендер Г.* Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе ХІХ века / Г. Фридлендер. – Л.: Наука, 1980. – 293 с.

268. *Федоров А.* К вопросу об образе автора (повествования) как факторе смысловой многоплановости художественной речи / А. Федоров // Филологические исследования. – М.; Л., 1990. – С. 447–453.

269. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.

270. *Франко І.* З останніх десятиліть ХІХ віку / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 471–530.

271. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 35. – С. 91–111.
272. *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
273. *Фролова К.* Аналіз художнього твору: Деякі методи вивчення тексту художнього твору. – К., 1975. – С. 35.
274. *Ф. Ницше.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Перевод В. В. Рынкевича; под ред. И. В. Розовой. – М.: «Интербук», 1990. – 576 с.
275. *Хализев В.* Теория литературы / В. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.
276. *Хоткевич Г.* Літературні враження / Г. Хоткевич // Літературно-науковий вісник. – 1909. – Т. 45. – Кн 1.
277. *Хропко П.* Жанрова специфіка літературного твору / П. Хропко, А. Гуляк. – К., 1994. – 39 с.
278. *Хропко П.* Композиція літературного твору / П. Хропко, А. Гуляк. – К., 1996. – 60 с.
279. *Челбарах В.* Творчість Сильвестра Яричевського в українському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття: дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / В. Челбарах. – Маріуполь, 2009. – 194 с.
280. *Чехов А.* Собрание сочинений / А. Чехов. – Т. 9. – М.: Правда, 1950. – С. 155.
281. *Чехов А.* Собрание сочинений: В 8 томах. – Т. 3. – М.: Правда, 1970 – С. 28.
282. *Чижевський Д.* Реалізм в українській літературі / Д. Чижевський. – К.: Просвіта, 1999. – 117 с.
283. *Шляхова Н.* Художній тип. Соціальна і духовна характерність: Літературознавчі статті / Н. Шляхова. – Одеса: Маяк, 1990. – 256 с.

284. *Штонь Г.* Духовний простір української ліро-епічної прози / Г. Штонь. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1998. – 317 с.
285. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – початку XX століття / Н. Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
286. *Шумило Н.* Бароково-готичні відлуння в українській прозі кінця XIX – поч. XX ст. / Н. Шумило // Слово і час. – 2000. – № 9. – С. 6–15.
287. *Шумило Н.* До проблем «ліризації» української прози кінця XIX – початку XX ст. / Н. Шумило // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 251–263.
288. *Шумило Н.* Золотий фонд «Історії української літератури» / Н. Шумило // Слово і час. – 2006. – № 4. – С. 46–54.
289. *Шумило Н.* Проза Степана Васильченка (питання поетики) / Н. Шумило. – К.: Наукова думка, 1986. – 240 с.
290. *Ясінський Б.* Літературно-науковий вісник. Показчик змісту. Т. 1–109 (1898–1932) / Б. Ясінський. – К.: Смолоскип, 2000. – 344 с.
291. *Яусс Г. Р.* Рецептивна естетика й літературна комунікація / Г. Р. Яусс // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 37–46.