

2. Білоус П. Літературна медієвістика: [монографія]. Вибрані студії в 3-х т. / Петро Білоус. – Житомир: ПП "Рута", 2012. – Т. 2: Художній світ давньої української літератури: Ізборник. – 428 с.
3. Бондар М. Від міфу – до інтелектуалістичного парадоксу (алегоризм у поетичному мисленні Т. Шевченка) / М. Бондар // Слово і Час. – 2001. – № 3. – С. 23–31.
4. Герасимчук С. Алегорична рефлексія біблійних образів та сюжетів у творчості Т.Г. Шевченка (на матеріалі поем "Неофіти" та "Марія") / С. Герасимчук // Волинь-Житомирщина: [Іст.-філолог. збірник з регіональних проблем]. – 2010. – № 21. – С. 20–29.
5. Даниленко І. Давидова арфа й Тарасова кобза: про "Давидові псалми" Т.Г. Шевченка / І. Даниленко. – Слово і Час. – 2007. – № 3. – С. 3–16.
6. Іаков Мних. Пам'ять і похвала князю руському Володимирі / Пер. з давньорус. О. Сліпушко / Іаков Мних // Тисяча років української суспільно-політичної думки: у 9-ти т. – К.: Дніпро, 2001. – Т. 1. – С. 223–229.
7. Іларіон Київський. Слово про Закон і Благодать / Пер. з давньорус. С. Яременка / Іларіон Київський // Тисяча років української суспільно-політичної думки: у 9-ти т. – К.: Дніпро, 2001. – Т. 1. – С. 200–217.
8. Кислюк К. Київ, який так і не став Єрусалимом (три образи однієї ідеї) / К. Кислюк // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки: [зб. наук. пр. / Ред. кол.: Цехмістро І.З. (гол. ред.) та ін.]. – Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2008. – Вип. 34. – С. 70–77.
9. Мейзерська Т.С. Проблеми індивідуальної міфології (Т.Г. Шевченко – Леся Українка): Дис. ... д. філол. наук: 10.01.01; 10.01.06 / Мейзерська Тетяна Северинівна. – Одеса, 1997. – 335 с.

10. Нахлік Є.К. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики: [монографія] / Євген Казимирович Нахлік. – Львів: Світ, 2003. – 568 с.
11. Павлюк М. Інтерпретація Псалтиря в поезії Шевченка / М. Павлюк // Українська література в системі літератур Європи та Америки (XIX–XX ст.). – К.: Заповіт. – С. 63–94.
12. Творогов О.В. "История Иудейской войны" Иосифа Флавия / О.В. Творогов // Словарь книжников и книжности Древней Руси / АН СССР, ИРЛИ; Отв. ред. Д.С. Лихачев. – Ленинград: Наука, 1987. – Вып. I (IX – первая пол. XIV в.). – С. 214–215.
13. Шевченко Т.Г. Повне збір. тв.: у 12 т. / Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. / Т.Г. Шевченко. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 1: Поезії 1837–1847. – 784 с.
14. Шевченко Т.Г. Повне збір. тв.: у 12 т. / Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. / Т.Г. Шевченко. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 2: Поезії 1847–1861. – 784 с.
15. Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: [сборн. / Пер. с англ. А. Алексеева] / К.Г. Юнг. – СПб: Университетская книга, 1997. – 544 с.
16. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст.: [монографія] / Наталя Яковенко. – К.: Критика, 2002. – 416 с.
17. Яковина О. Благовіщення та образ Богородиці в церковній традиції і в поемі Тараса Шевченка "Марія" / О. Яковина // Слово і Час. – 2010. – №3. – С. 39–46.

Надійшла до редколегії 20.06.2012

Бигун О., канд. філол. наук, докторант
КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

МИФОЛОГЕМА ИЕРУСАЛИМА В ПОЭЗИИ Т. ШЕВЧЕНКО

Автор фокусує увагу на питаннях рецепції та інтерпретації міфологеми Іерусалима в произведениях Тараса Шевченка. Аналізується типологія "іерусалимських" покусів в поезії Тараса Шевченка. Исследуется символическая составляющая параллели "Киев–Иерусалим".

Bigun O., PhD, Postdoctoral Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

MYTHOLOGEM OF JERUSALEM IN POETRY BY T. SHEVCHENKO

The article focuses on the perception and interpretation peculiarities of the Jerusalem's mythologem in the works by Taras Shevchenko. The symbolic and allegoric levels of the Kyiv and Jerusalem correlations are analyzed. The typology of the image of Jerusalem in Taras Shevchenko's works is investigated.

УДК 821.161.2 "1920/1930"

С. Ленська, канд. філол. наук, докторант
КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРОВИХ СТРУКТУР В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ 1920-Х РОКІВ

Стаття присвячена розгляду еволюційних процесів, що відбувалися в царині малих епічних жанрів у першій третині ХХ ст.: циклізація малої прози, фрагментарність, трансформація художньо-виразальних засобів і жанротвірних чинників у новелі й оповіданні. Хаотичність дійсності періоду "червоного ренесансу" покликала до зміни структурну парадигму в жанрах новели й оповідання, а розмаїття і різновекторність стилевих пошуків умотивували синтез як стратегічну домініанту розвитку жанрової системи.

Ключові слова: стиль, синтез, жанрова структура, оповідання, новела.

Проблеми розвитку малих епічних форм в українській літературі привертала увагу кількох поколінь літературознавців, проте остаточного і повного вирішення не знайшли. Дослідники радянської доби (Г. Майфет, Ю. Мартин, І. Денисюк, В. Фащенко та ін.) залишили цінні теоретичні роздуми над природою новелістичного жанру, цікаві й влучні спостереження над конкретними історико-літературними фактами, проте тісні рамки ідеологічних кліше й моноцентричність методологічних засад значно звузили наукові можливості цих учених. До цього додамо й "проскрибованість" персональної презентації українського літературного процесу, звідки на кілька десятиліть були штучно вилучені імена провідних митців. Справжнє повернення "із забуття – в безсмертя" (таку назву мала одна з перших монографій про реабілітованих письменників М. Жулинського) відбулося лише на початку 1990-х років. Проте досі не поціновані й не осмислені художні доробки І. Андрієнка, П. Ванченка, В. Вражливого, П. Голоти, Д. Тася, А. Заливчого, М. Лебединця та багатьох інших талановитих митців, що внесли свою неповторну барву у вітчизняний літературний процес першої третини ХХ ст.

Слід віддати данину поваги науковому пошукові М. Жулинського, Г. Семенюка, М. Ткачука, М. Наєнка, В. Мельника, Ю. Безхутрого, В. Агеевої, Л. Кавун та багатьох інших літературознавців, які, спираючись на різновекторні методологічні засади, вивчали творчість М. Хвильового, В. Підмогильного, Г. Косинки, О. Вишні, Ю. Яновського та інших митців доби "червоного ренесансу", змінюючи наукове уявлення про підрадянських письменників, а здебільшого вперше відкриваючи читачеві їхні художні світи. Проте, окрім "персонального" зрізу, завдання системного теоретичного осмислення феномену української малої прози залишається актуальним і важливим. Усвідомлюючи всю масштабність і внутрішню складність предмету дослідження, зосередимося на окресленні основних векторів вивчення синтетичності малої прози пореволюційного десятиліття, що й визначає мету цієї розвідки.

Українська мала проза 1920-х є органічною часткою літературно-мистецького феномена "розстріляного відродження", якому притаманне дивовижне багатство й розмаїття тем, принципів будови художніх образів, жанрів та стилів. Новелістика стала, за влучним виразом О. Пономарьової, "експериментальним полем, досліді

на якому могли відбуватися миттєво й водночас результативно" [8, с. 6]. Коли жанр роману лише накопичував необхідний художній матеріал, оповідання і новели всотували та відбивали дух часу, найтонші вібрації естетичної свідомості епохи. Погодимось зі слушним висновком Н. Лейдермана, що "оповідання набирає сили в ситуаціях духовної кризи, на розломах епох. У ту пору, коли заперечуються і руйнуються соціальні, ідеологічні й художні стереотипи, міфологеми, табу і кліше, оповідання виявляється чи не єдиним серед прозових жанрів, що володіє здатністю на основі перших, тих, що ледь-ледь "прорізалася", досі не відомих, колізій заявити про нову концепцію особистості" [5, с. 192].

Оповідання як неканонічна жанрова форма було найбільш адекватне "звихреній", зрушеній зі звичної колії дійсності. Жанровий зміст оповідання передбачає надзвичайну широту тематики, дозволяє схопити "летючу мить життя" (вислів О. Олесея) і віддзеркалити в ній увесь світ. Остання атрибутивна ознака жанрової структури була помічена ще на початку ХХ ст. І. Франком, потім здатність оповідання до "згущення", "конденсації" кричущих проблем дійсності вповні реалізувалася в літературі ХХ ст. Поряд з ліричними жанрами оповідання посідає чільне місце в жанровій системі української літератури пореволюційного десятиліття. Межі цієї розвідки не дають змоги окреслити всю тематичну парадигму вітчизняної малої прози цього періоду, проте доміантними залишаються дві теми – пізнання людиною себе, власної сутності і сенсу життя (інтровертна стратегія), а також осмислення становища людини в розколеному світі, де зрушені звичні, віками усталені "системи координат" (соціальних, рідинних, етичних, національних, релігійних та інших типів взаємин) (екстравертний напрям).

Жанр у загальноприйнятому значенні – тип літературного твору (Ю. Ковалів: "тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва, який визначається своєрідністю зображення" [4, с. 364]; І. Денисюк: "історично сформований тип літературного твору <...>, синтез характерних особливостей змісту і форми певного виду творів, відносна художньо-композиційна сталість, здатна до постійного розвитку й оновлення" [3, с. 16]). Жанрова модель включає, за М. Бахтіним, злutowаність і взаємну скоординованість трьох взаємопов'язаних компонентів – розрізнення в "єдиній, але складній події, що ми можемо означити як твір в його подієвій повноті", наступних елементів: 1) "події, про яку розповідається у творі", 2) "події власне розповіді (у ній ми беремо участь як слухачі-читачі)", а також 3) "події художнього завершення" (встановлення автором і відтворення слухачем-читачем) межі, що відділяє світ героя від дійсності автора і читача. Власне кажучи, ця межа і є формою твору як естетичного явища" [7, с. 144]. Таким чином, структура жанру включає тематичний зміст, стиль і композиційну завершеність, тобто містить змістовий, функціональний і формальний складники.

На межі ХІХ і ХХ ст. відбулися не лише кардинальні суспільно-політичні, економічні зміни у світовому масштабі, але й класичний тип культури поступився місцем некласичному. Зміна культурної парадигми простежується у всіх видах мистецтв, особливо відчутною вона була в літературі. Епоха модернізму трансформувала жанрову систему класичної доби ХІХ ст. У цей час відбулися такі складні процеси, як "1) творення нового типу жанрової системи; 2) деканонізація жанрів і 3) взаємодія жанрів неканонічних із канонічними" [9, с. 11].

Конфігурація жанрової парадигми пореволюційного десятиліття детермінована грандіозним сплеском художньої енергії, що, як і притаманно епохам перехідного типу, мала амбівалентну природу, відтак антитетич-

не спрямування: конструктивно-творче й руйнівне. Стратегія ґенологічного розвитку репрезентувала відмову від класичних канонічних жанрових і дискурсивних практик, а також синтез у межах окремого твору структурних елементів, що були органічними для різних жанрових парадигм. Письменники 20-х років прагнули не просто копіювати дійсність, але й суттєво розширити виражальні потенції малої прози, демонструючи креативність і фантазію.

Особливістю відображення неоднозначності доби стало співіснування двох протилежних тенденцій. Одна з них – *циклізація*, тобто органічне об'єднання кількох новел/оповідань в єдину художню цілісність (В. Вразливий "Шість оповідань", О. Громів "Револуція (три оповідання)", Г. Епик "Полохливої ночі (три оповідання)", О. Копиленко "Кара-Круча (три оповідання)" та "Іменем українського народу (п'ять оповідань)", Д. Косарик-Коваленко "Червона купіль (чотири оповідання)", Л. Первомайський "На Холодній горі. Три оповідання", С. Пилипенко "Любовні пригоди (п'ять оповідань)", його ж "Кара (чотири оповідання)", "Під Черніговом: Три оповідання", "Тисячі в одиницях: Збірка оповідань"; В. Різниченко "Герасько-повстанець (двоє оповідань)", Ю. Смолич "П'ять оповідань", В. Худяк "Переможці степу (двоє оповідань)", К. Поліщук "Поліські нариси", Ю. Литовченко "Гори закубанські", М. Кутинський "Дні недавні" та ін.). Наприклад, надруковані в "Житті й революції" 1926–1928 рр. новели Ю. Яновського не мали вказівок, що це частини майбутнього великого епічного полотна, проте згодом були об'єднані автором у синтетичну жанрову форму роману в новелах під загальним заголовком "Чотири шаблі".

Подібні зразки малих епічних форм, зберігаючи естетичну самодостатність, об'єднувалися авторами у збірники або цикли, внаслідок чого загальне семантичне поле розширювалося і відбувався процес прирощення смислу на макорівні окремого тексту, а разом вони утворювали макротекст, репрезентуючи феномен збірності.

Інша тенденція – центробіжна – репрезентує розпад цілісного тексту на *фрагменти*, коли спостерігається мозаїчність у будові художньої моделі світу, монтажна композиція створює ілюзію сегментованої дійсності. Так, К. Поліщук створив цикл із семи новел, який так і назвав – "Фрагменти життя" (1919–1921).

Тенденція до розподібнення, фрагментування фіксується в заголовках художніх текстів (Д. Борзяк "Записка (з минулого)", Ю. Будяк "Записки вчителя", В. Вразливий "Нотатки молодого автора", Ю. Вухналь "Записки Митьки Голомозого", "Нотатки молодого автора", О. Градовський "Глава з ненаписаного (зарисовки в профіль)", Ю. Дольд "Щоденник людини, яка старіється", В. Еллан "Нотатки олівцем", П. Іванов "Із щоденника молодої людини", О. Свекла "Уривок із одного щоденника" тощо). Заголовки на кшталт "записки", "нотатки" вказують на сегментування дійсності, акцентують на суб'єктивності зображального й оціночного компонентів творів. Окрім того, важливу семантичну функцію відігравали також підзаголовки творів. Поряд із функцією конкретизації, доповнення, жанрового маркування (у творах В. Алешка, П. Ванченка, В. Охріменка, С. Пилипенка та ін.), іноді підзаголовки вступали в оксюморонні зв'язки із заголовком, маркуючи іронічний модус художності: А. Гак "Некролог (гумористичне оповідання. З нотаток колишнього білого емігранта)", В. Поліщук "Мертвяк (гротеск)".

Бажання зафіксувати кожну мить життя, надаючи їй значущості, унікальності й водночас усвідомлюючи циклічну повторюваність подій, цілком відповідало метонімічності оповідання як жанру. Таких немов би "уламків" великої форми у 1920-ті роки з'явилося немало (Д. Бедзик "Пісня заводу (*уривок з повісті*)", 1925; В. Вору-

ський "Ви чуєте? (уривок з повісті)", 1925; В. Вражливий "Вона (уривки з біографії)", 1924, Є. Яворовський "Циганський Борька (уривок з повісті)", 1929).

"Стратегія літературного оповідання як вторинного мовленнєвого жанру, – обґрунтовує Н. Тамарченко, – характеризується, з одного боку, концентрацією уваги переважно на "одній персоні", з іншої, – воістину романною тематичною широтою, що сягає традиції життєписів і дозволяє зробити предметом художньої уваги практично будь-яку сторону індивідуального людського життя" [10, с. 73]. Діапазон варіацій подібної художньої рефлексії може коливатися від монументального оповідання до ліричного.

Мала проза 1920-х років нерідко зазнавала стилізації під більш великі форми, відтак візуально й графічно оформлювалася подібно до романної форми. Результати тяжіння малого епосу до великого іноді фіксувалися в заголовкові: О. Вишня "Держись, хлопці! (Роман в частинах з епілогом і мораллю)". Відмітимо і тенденцію до сегментування оповідань на частини або розділи. Іноді оповідання, не виходячи квантитативно за межі жанру, було структуроване за жанровим зразком роману. Так, наприклад, оповідання М. Хвильового "Іван Іванович" має поділ на 7 пронумерованих розділів, кожен з яких починається стислою анотацією, що виділяється графічно (розрядкою, відбивкою). А оповідання М. Хвильового "Ревізор", "Щасливий секретар", "Синій листопад", "Чумаківська комуна", "Я (Романтика)" складаються із пронумерованих частин без додаткових елементів. Таку саму структуру відмічаємо й у творах М. Кутинського "Без крил" (8 частин) "Остання видра" (4 частини), А. Бушли "На хуторі" (7 частин), Д. Борзяка "У монастир" (10 частин), М. Івченка "Світляки" (5 частин), Г. Орлівни "Іліштва (3 життя сураїв)" (13 частин).

Подібні тексти зазвичай мають графічні особливості: нумерацію частин, всередині цих розділів може міститися інтервальна відбивка або трикрапка, що маркує поділ на підрозділи (наприклад, оповідання О. Копиленка "Зустріч"). У таких творах зазвичай присутні й інші компоненти рами твору (епіграф, посвята, передмова, дата в кінці тексту).

"Романізація" малих епічних форм відбувалася і на змістовому рівні: наприклад, в оповіданні М. Дукина "На шпилі" (1935) інтегровані жанрові ознаки соціально-побутового, життєвого і хронікального оповідання. Композиційна будова "сюжету в сюжеті", наявність двох нараторів (розповідача і монолог головної героїні, безіменної судової "засідателки", а насправді простої жінки-селянки з типово тяжкою долею), кілька кульмінаційних вершин – усі ці ознаки кореспондують швидше до жанру повісті або роману, аніж оповідання.

Погодимось з думкою Н. Тамарченка щодо важливості жанротвірного чинника оповідання – взаємодії стратегічно протилежних інтенцій жанрового мислення (притчевої й анекдотичної), що становлять "внутрішню міру жанру" (термін М. Бахтіна), наближають оповідання до романної форми і відмежовують від канонічної новели і повісті, генетично споріднених відповідно з анекдотом і притчею [10, с. 74]. Подібна імпліцитна "взаємодоповненість" жанрів проявляється в низці бінарних опозицій: 1) у жанровій картині світоустрою: імперативній (притчевій) і релятивно-випадковій (анекдотичній); 2) у жанровому статусі героя: "суб'єкта етично значущого вибору "типової" життєвої позиції і суб'єкта індивідуального вибору ("вибору себе")"; 3) у жанровій стилістиці: глибинне, вагоме, міфологізоване слово притчі проти оказального, внутрішньо діалогізованого, "двогослого" анекдотичного слова; 4) у комунікативних стратегіях і ситуаціях: монологічна, ієрархічна згода між повчальником і слухачем проти діалогічної рівноправності учасників спілкування [10, с. 74].

Практично безмежні тематичні можливості оповідання та його місткість щодо побудови цілісного й завершеного художнього світу зумовили дивовижне багатство тем і способів їх утілення в конкретних зразках. Звичайно, великий масив малої прози був присвячений темі національно-визвольних змагань і громадянської війни, періодам "продрозверстки" і непу (А. Головка, І. Сенченко, І. Микитенко, С. Пилипенко та ін.). Вони вкладалися в рамки естетики реалізму, хоча подеколи доповнювалися елементами різноманітних модерністичних течій. Проте найголовнішим питанням малої прози, як і великої, залишалось художнє пізнання, чи змінилася людина внутрішньо після глобального суспільного зламу. І більшість митців доходила невтішних висновків, що природа людини залишилася незмінною: вона прагне матеріальних благ, екзистенційно відчужена й самотня.

Проблема людини, її місця в розколеному світі приваблювала багатьох письменників, хоча художньо вирішувалася з різною мірою естетичної завершеності. Аналізуючи масив пореволюційної літератури, відбитої у біобібліографічному довіднику А. Лейтеса і М. Яшека (1928) [6], подибуємо назви маловідомих творів, як-от: В. Марта "Швачка з Ян-Цзяна" (1927), М. Герасименко "Вбили" (1925), І. Гірського "Не хочемо бути шашелю" (1927) та ін. Звичайно, ці твори видаються художньо слабшими від оповідань М. Хвильового, В. Підмогильного, Ю. Яновського, А. Головка, котрим удалося в імпресіоністично-романтичній, екзистенційній, неоромантичній чи неореалістичній стилістиці розкрити кричущі суперечності своєї доби. Проте слід відмітити й цікаві художні знахідки: твори Б. Тенети "Люди", "Місто", О. Гулі "Зустріч", К. Поліщука "За всіх – один" та ін.

Один із стратегічних напрямів розширення потенціалу малого епосу полягав у *якісній зміні носіїв жанру* в межах окремого твору. У зразках новел та оповідань доби "червоного ренесансу" спостерігається зміна характеру наративу, установка на активний пошук адекватних форм відображення хаотичної дійсності. Свідомість окремої людини перетворюється на один з основних об'єктів зображення, звідси – увага до *слові-дальних* елементів і форм, які уможлилювали демонстрацію внутрішнього стану суб'єкта, що привело до поступового витіснення традиційного сюжету із структури твору. Зразками такої прози є низка оповідань і новел М. Хвильового ("Кіт у чоботях", "Я (Романтика)", "Арабески" та ін.), В. Підмогильного ("Проблема хліба"), Г. Косинки ("Заквітчений сон", "В житах", "На буряки"), О. Гулі ("Зустріч") та ін. Підкреслена асоціативність, дискретність хронотопу також були притаманні малим епічним формам, що відбивало процес дифузії жанрових структур, розмивання традиційних жанрових меж.

Українській літературі, що завжди відбивала національний дух, риси менталітету, найбільш органічним художнім методом, а відтак і стилем, видався *неоромантизм*. Однак слід наголосити, що паралельно відбувався подальший розвиток реалістичного напрямку, що доповнювався й увиразнювався художньо-виражальними можливостями модерністичних течій (імпресіонізму, експресіонізму, неоромантизму, сюрреалізму). Прикладами такого синтетичного, з погляду стилю й методу, письма є твори А. Головка, В. Яновського, Г. Косинки, М. Йогансена, С. Пилипенка, К. Поліщука та багатьох інших митців.

Ще в 1930-ті роки І. Виноградов точно вловив важливу жанрову рису новелістичного жанру: якщо мистецтво виявляє суперечності дійсності, то "новела дає ці суперечності в *сконцентрованому*, неначе зведеному до різкого і відчутного протистояння вигляді. /.../ Новела, так би мовити, *демонструє суперечність*, у той час як роман розкриває її широко й докладно (виділення

моє. – С. Л.) [2, с. 255]. Генетично новела походить від жанру анекдоту (Н. Тамарченко, В. Тюпа, І. Денисюк), проте на межі XIX–XX ст. зазнає суттєвих змін: гранично редукується анекдотичність як протожанрова структура, що захована в глибині жанрового змісту; трагічність хаотичної доби відтворюється в пуанті, який у несподіваному ракурсі оприявнює дисгармонійність навколишнього світу. Наприклад, у новелі В. Чаплі "Каламуття" експресивно наснажено розкривається екзистенційна самотність і відчуженість людини від світу, відчута на фізичному, тваринному рівні, відтак жорстокість й алогічність світу перетворюються на "норму", якій нічого не протиставляється. Окрім того, відбувається дифузія жанрів новели й оповідання: в "уламковості" новели відбивається зазвичай одна кричуща проблема дійсності, а в оповіданні плавний хід оповіді динамічно пришвидшується й загострюється головний конфлікт.

Маємо зразки новели, що наближається до класичної жанрової моделі: побудована за кумулятивним принципом сюжетобудування, містить пуант, який реалізує фінальну зміну погляду героя на вихідну ситуацію, причому цей поворот пов'язується із новою, несподіваною подією, протилежною до логіки розвитку попередньої ситуації. Прикладами можуть слугувати новели С. Пилипенка "Банда", "Чув'яки", "Жовтий ридикюль", "Гріх" та інші.

Водночас у 1920-ті роки з'являються новели, що відбивають дифузію на жанровому, стильовому або навіть родовому рівнях: "В житях" Г. Косинки – спостерігаємо синтез епічного і ліричного начал у малій формі, його ж "Заквітчаний сон" – синтез імпресіоністичного й неоромантичного первнів у стилістиці; "Я (Романтика)" М. Хвильового – синтез сюрреалістичного й імпресіоністичного начал при доповненні задекларованого в заголовку неоромантичного елемента. Називаємо хрестоматійні приклади, але їх можна доповнити значною кількістю імен авторів і назв творів (хоча б "Прелюд. Хвилинне. Вабливе" Павла Вірина).

Дійсність подеколи нагадувала трагіфарс, буфонаду. Відтак відбувалася контамінація жанрових стратегій малої прози і драматургії (сценки, мініатюри, фарсу). Таких зразків епічно-драматичних синтетичних творів було багато, проте вони є свідченням творення і функціонування гротескного образу світу. Прикладом слугує "Хитрий лікар: Жарт на одну дію" В. Чечвянського. Діалогові передусь характерний для драматичних жанрів список дійових осіб, наявні ремарки, діалогічність домінує над оповідністю, репліки персонажів оформлені як у драмі.

Особливого значення в літературному контексті 1920-х років набуває освоєння художньої практики *інтермедіального синтезу*, що розпочався на помезж'ї XIX–XX ст.: імпресіонізм та експресіонізм синтезували виражальні можливості літератури і живопису, символізм – музики. У пореволюційне десятиліття в художню свідомість людини все активніше входило мистецтво кіно. Саме цим пояснюється включення кінематографічних прийомів та елементів в епічні твори, з'являється низка творів нового жанру – кіносценарію (К. Полонник "Навздогін за долею (Кіносценарій)", "Зажинки епохи (урибок із кіносценарію)", пізніше – твори О. Довженка) та кіноновели (біля витоків якої стояв С. Ейзенштейн). У кінематографа література запозичила прийоми монтажного комбінування окремих епізодів, чергування "загальних" і "великих" планів, збільшення діалогічності за рахунок редукції описовості.

Інтермедіальність як взаємопроникнення художніх засобів різних видів мистецтв знайшла відбиток у низці творів. Наприклад, у новелі "Синя стьожка" С. Васильченка, надрукованій у часописі "Життя й революція" 1926 р., у художній тканині твору об'єднано текст і нотний запис пісні "Козака несуть". Пісня набуває зна-

чення композиційного обрамлення твору, створює журливо-елегійну тональність оповіді і має надтекстове значення. У виконанні капели прозвучав фольклорний твір, який сколихнув почуття слухачів і мало не привів до відкритого озброєного протистояння двох політичних таборів: "В двері, в вікна, мов та буря прорвалася, затріщав, зашумів, гуноув тихий ліс, захитався: – Слава! Слава!" [1, с. 16]. Наступний полілог відбиває ідеологічну непримиренність учасників дії: "Лісовики! Бандити!", – а всупереч більшовицьким лозунгам звучать Шевченкові рядки: "Коли на нашій Україні, на нашій, не своїй землі...". Пісня набуває значення символу волеюлюбності народу, його духовної сили: "А та легусінська пісня, тихая, тепер горда і грізна за моря, за гори шугнула, як блискавиця" [1, с. 17]. Нотний запис пісні в кінці твору семантизує близькість авторської позиції до фольклорних джерел і романтизує ідею боротьби за українську державність.

Прикметною ознакою письменства XX ст. є взаємодія класичного та модерного типів культур, причому спочатку спостерігалось полемічне відштовхування між ними, потім відбувалося динамічне співіснування, а згодом – спроби свідомого синтезу.

Дифузія дискурсивних практик у межах малої прози відбулася як переплетення елементів художнього і публіцистичного дискурсів: збірка нарисів О. Бабія "Шукаю людини" (1921), І. Багмута "Подорож до Небесних гір" (1930), П. Голоти (Мельника) "В дорозі змагань" (1925) тощо. Елементи інших жанрів спостерігаємо в художніх текстах Я. Качури "Окупація" (дискурс наказу), В. Чечвянського "Як я був хуліганом" (телеграми) та ін.

Взаємопроникнення елементів різних жанрів, у тому числі й усного мовлення, призвели до появи синтетичних у родо-жанровому плані творів (О. Азовський "Земля" (*драматичні малюнки*) (1927), П. Барвінок "В рік лютої реакції (ескіз)" (1925), П. Богацький "Камелії (психологічні арабески)" (1919), М. Бульба "Перед світанком (*спомини*)" (1927), П. Голота (Мельник) "Батрачка (*ескіз*)" (1924) та ін.), навіть елементів форми, що в російській традиції має назву "сказ": "Нраствінна робота" О. Вишні, "На ошибках учимся", "Ой-ой, що воно й робиться" Ю. Вухналя, "Крутить, та не перекручуйте" А. Гака, "Принципально" Ю. Гедзя та ін.

Особливої виразності жанрова модальність малоого епосу набуває в гумористично-сатиричних творах. Такі риси національного менталітету, як чутливість до влучного слова, уміння посміятися над собою, незлобивість і почуття гумору вмотивували появу величезної кількості гуморесок (частка гумористично-сатиричних творів серед загального масиву написаного в українській літературі значно вища, ніж у російській). Класиками жанру стали брати Губенки – Остап Вишня і Василь Чечвянський, популярними гумористами були В. Алешко ("Боже-ственні реп'яхи", 1925), І. Андрієнко ("Живий крам", 1927), А. Гак ("Лопанські раки (весела книжка)", 1926, "Головбухова борода", 1927), Ю. Вухналь ("По злобі", 1927; "Початкуючий", 1929; "Гуморески", 1929 та ін.), Ю. Гедзь, Кость Котко, О. Ковінька.

Отже, підбиваючи підсумки, слід зазначити, що процес жанрового синтезу охопив усі рівні жанрових структур малої прози. Таким чином, відбувався процес жанрового синкретизму, розширювалися жанрові потенції новели та оповідання. Переживаючи справжнє піднесення в кількісному вимірі, мала проза оновилася якісно – розширила тематичне поле, реалізуючи жанрову модальність і динамічність, використовувала жанрові можливості повісті і навіть роману, згущуючи, концентруючи зміст у гранично стислій формі. Відбувався процес міждодового (ліро-епічно-драматичного), міжжанрового (оповідання / записки / етюди / щоденники тощо), міжстильового (реалізм плюс імпресіонізм, експресі-

онізм, сюрреалізм, екзистенціалізм), міждискурсивно-го взаємозбагачення. Усі ці чинники і детермінували появу феномену української новелістики 1920-х років, багатство й своєрідність якого ми лише почали осягати.

Список використаних джерел:

1. Васильченко С. Синя стьожка : [новела] / Степан Васильченко // Життя й революція. – 1926. – №1. – С. 16–17.
2. Виноградов І.А. Вопросы марксистской поэтики: Избранные работы / Иван Виноградов; [сост. Г. Белая; авт. вступ. ст. М. Поляков]. – М.: Сов. писатель, 1972. – 423 с.
3. Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці : У 3 т., 4 кн. / І.О. Денисюк. – Т. 1 : Літературознавчі дослідження. – Кн. 1. – Львів : [у надраг.: Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка], 2005. – 432 с.
4. Жанр // Літературознавча енциклопедія : У 2 т. / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – К. : ВЦ "Академія", 2007. – Т. 1. – С. 364.

5. Лейдерман Н.Л. С веком наравне. Русская литературная классика в советскую эпоху : [Монографические очерки] / Наум Лейдерман. – СПб : Златоуст, 2005. – 366 с.

6. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927): Біобібліографічний покажчик / О. Лейтес, М. Яшек, ред. С. Пилипенко. – Т. 1. – Х. : ДВУ, 1928. – 672 с.

7. Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении / П.Н. Медведев (М. М. Бахтин). – М. : Лабиринт, 1993. – 207 с.

8. Пономарева Е.В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов : [монография] / Е.В. Пономарева. – Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2006. – 452 с.

9. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза : [монография] / [ред. В.А. Келдыш, В.В. Полонский]. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 829 с.

10. Теория литературных жанров : [учеб. пособие для студ. высш. проф. образ. / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа; под. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М. : ИЦ "Академия", 2012. – 256 с.

Надійшла до редколегії 10.09.2012

Ленская С., канд. филол. наук, докторант
КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРОВЫХ СТРУКТУР В УКРАИНСКОЙ МАЛОЙ ПРОЗЕ 1920-Х ГОДОВ

Статья посвящена рассмотрению эволюционных процессов, которые происходили в сфере малых эпических жанров в первой трети XX века: циклизация малой прозы, фрагментарность, трансформация художественно-выразительных средств и жанрообразующих факторов в новелле и рассказе. Хаотичность действительности периода "красного ренессанса" обусловила изменения в структурной парадигме в жанрах новеллы и рассказа, а разнообразие и разновекторность стилевых исканий мотивировали синтез как стратегическую доминанту развития жанровой системы.

Lenska S., PhD, Postdoctoral Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

STRATEGIES OF DEVELOPMENT OF GENRE STRUCTURES IN THE UKRAINIAN SMALL PROSE OF THE 1920-S YEARS

Article deals with the evolutionary processes that occurred in small epic genre in the first third of XX-th century: the cyclization of small prose, fragmentation, transformation of artistic and expressive means, genre factors in the genres of novellas and short stories. Due to the chaos of reality during "red renaissance" period the structural paradigm in genre novellas and short stories was changed. Diversity and difference of style searches were the synthesis motives of strategic dominance of the genre system.

УДК 82-3 : 262.14 Лепкий

І. Приліпко, канд. філол. наук, докторант
КНУ ім. Тараса Шевченка, Київ

ДУХОВЕНСТВО Й ЦЕРКВА В ІСТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ Б. ЛЕПКОГО

У статті розкриваються особливості зображення духовенства, церковно-релігійних відносин в історичній повісті "Вадим" та в пенталогії "Мазега" Б. Лепкого. Увага акцентується на з'ясуванні специфіки образів духовних діячів, на достовірності зображених письменником історичних реалій.

Ключові слова: духовенство, історичні факти, образ, церква.

Як виходець із родини священика, Б. Лепкий (1872–1941) знав і розумів особливості життя західноукраїнського духовенства кінця XIX – початку XX ст., про що свідчать його твори, у яких зображується побут священиків ("Барометер" (1897), "Веселка над пустирем" (1930), "Рішівся" (1941)), розкривається діяльність духовенства у контексті суспільно-політичних, церковно-релігійних, воєнних подій ("Зломані крила" (1897), "Дзвони" (1915), "Біла пам'ятника" (1919)). Тема духовенства є однією з головних і в історичній прозі Б. Лепкого. Художньо моделюючи певну історичну епоху, події та образи героїв, письменник значну увагу приділяв розкриттю церковно-релігійних проблем, реалістичному зображенню постатей духовних діячів, акцентуючи на їхній важливій ролі в історичних подіях, у долі визначних особистостей певного історичного періоду.

У повісті з княжих часів "Вадим" (Львів, 1930 р.) у контексті розгортання сюжетної колізії про взаємини Малуші (дружини князя Святослава) й княжого дружинника Вадима розкривається образ отця Григорія – першого священика Київської Русі, духівника княгині Ольги. Образ отця Григорія моделюється на основі синкретизму історичних фактів та художнього домислу: "Не з простого коліна отець Григорій рід свій виводив. Його предки високими достоїнствами бували, в кунах-соболях ходили, з володарями пирували. Але він, зади-влений у величну постать Константина-філософа, еще

нарицаемого Кирила, пішов по його слідах і от у Київ забрів" [2, с. 550]. Поєднуючи історичний та легендарний матеріал, письменник показує процес поширення перших паростків християнства, підкреслює роль у цьому княгині Ольги та отця Григорія, який перед офіційним прийняттям християнства в Київській Русі "кілька літ Господне слово проповідує, чільне зерно в неораний переліг кидає" [2, с. 550]. Б. Лепкий акцентує увагу на складній місії отця Григорія, показує непевність його перебування на землі, де панувало язичництво: "Почував себе в тому дивному городі, мов на самітнім острові. Як же далеко звідтіля до його рідної Болгарії, до Цареграда, в якому провів найкращі літа, набираючись наук усяких [...]" [2, с. 550]. Отець Григорій розуміє, що в країні, де панує язичництво, нова релігія важко й повільно проникатиме до серця й свідомості людей: "Буйний, варварський народ не переймається завітами Христа, поганські боги ближчі його жорстокій, неугованій вдачі [...]" [2, с. 550]. Становище отця Григорія ускладнюється несприйняттям, а іноді й ворожістю людей, які його "чорним круком зовуть, за ним солону кидають, а то бува, ще й болото на чорну рясу впаде" [2, с. 550]. Свідомий своєї місії, отець Григорій не полишає непривітного до нього й до християнства краю. Відчуваючи підтримку княгині Ольги, маючи на неї вплив, священик вірить, що через неї він зможе вплинути й на князя Святослава, на дворян та киян: "3 дня на день він надією