МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

МЕНШИЙ АЛІСА МИКОЛАЇВНА

УДК 821.161.2.(093.3)«18/19»

«ШКОЛА» М. КОЦЮБИНСЬКОГО В УКРАЇНСЬКОМУ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМІ: РУХ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ

10.01.01 – українська література,
10.01.06 – теорія літератури

Дисертація на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Науковий консультант:
доктор філологічних наук, професор
Гуляк Анатолій Борисович

Київ – 2016

ЗМІСТ

Вступ.....4

Розділ І. Художні модифікації літературних шкіл……..18

1.1. Теоретичні аспекти осмислення дефініції «літературна школа»…18

1.2. Специфіка постімпресіонізму як літературно-мистецької стильової тенденції…….....47

1.3. Традиції «школи» М. Коцюбинського в українському постімпресіонізмі……...57

1.3.1. Художні особливості «школи» автора «Цвіту яблуні» у малій прозі кін. XIX – поч. XX ст. ……...57

1.3.2. М. Коцюбинський і розвиток української літератури 20–30-х рр. XX ст…….65

1.3.3. Мистецька реалізація естетичної програми автора «Intermezzo» у новелістиці 60–90-х рр. XX ст……..85

Розділ ІІ. Імпресіоністичні візії «школи» М. Коцюбинського кін. XIX – поч. XX ст. (Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський)……98

2.1. Естетична природа, жанрово-стильові модифікації малої прози репрезентантів «школи» М. Коцюбинського……...98

2.2. Ідейно-тематичні особливості, проблематика та способи її художнього втілення у новелістиці автора «Intermezzo» і його послідовників……...110

2.3. Образна структура прозописьма М. Коцюбинського та виразників його естетичних принципів……120

2.3.1. Національна інтелігенція у творчій спадщині послідовників автора «Цвіту яблуні»……...120

2.3.2. Репрезентація образу «нової» жінки у творах митців……152

2.3.3. Образ «втраченого» дитинства в художній інтерпретації М. Коцюбинського та його сучасників…….173

2.3.4. Іноціональна стратегія творчості письменників……..195

Розділ ІІІ. «Школа» М. Коцюбинського в українському постімпресіонізмі 20–30-х рр. ХХ ст. (А. Головко, М. Івченко, Г. Косинка, Г. Михайличенко, В. Підмогильний, М. Хвильовий)……216

3.1. Художня реалізація концептів страху й бунту в малій прозі М. Коцюбинського та репрезентантів його творчих засад……216

3.2. Модус самотності як предмет творчої рефлексії у доробку автора «Intermezzo» та його послідовників……259

3.3. Модерністський дискурс кохання і смерті у мистецькій спадщині М. Коцюбинського та речників його «школи»……284

Розділ ІV. Естетична модель «школи» М. Коцюбинського в українській літературі 60–90-х рр. ХХ ст.: наративний аспект (О. Гончар, Є. Гуцало, В. Дрозд, Р. Іваничук, Гр. Тютюнник, Вал. Шевчук)……315

4.1. Особливості позиціонування гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації……315

4.2. Специфіка функціонування гетеродієгетичного наратора через деталізацію інтрадієгетичного простору……351

4.3. Структура презентації гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації……398

4.4. Викладова стратегія гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації……426

Висновки……458

Список використаних джерел……465

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

У каноні національної літератури М. Коцюбинському (1864–1913), поза сумнівом, належить провідне місце. Популярність перекладів російською, польською, чеською, німецькою, шведською мовами сприяла визнанню автора «Тіней забутих предків» як одного з найвпливовіших українських митців, з творчістю якого пов'язані знакові моменти розвитку мистецтва слова. Він репрезентував поширений у світовій культурі тип національного митця і поєднав своєю творчістю розрізнений український духовний простір. Ще за життя М. Коцюбинського його доробок сприймали як явище феноменальне, варте поцінування в широкому європейському контексті. У колі своїх сучасників він користувався беззаперечним авторитетом, різні видавництва та журнали претендували на виняткове право публікації його творів на своїх сторінках. Письменник був не лише центральною постаттю чернігівського осередку, з яким були пов'язані М. Вороний, Б. Грінченко, В. Еллан-Блакитний, М. Жук, В. Самійленко, П. Тичина, М. Чернявський, І. Шраг, а й однією з ключових фігур загальноукраїнського літературного процесу. Це дало підстави Вал. Шевчуку вести мову про «духовну мікрогалактику» М. Коцюбинського [319, с. 6]. Поглиблюючи думку Наталії Шумило, яка переконливо довела, що автор «Цвіту яблуні», виводячи національну літературу на рівень світової, «поєднав народну мораль із європейською естетикою» [648, с. 296], принагідно зауважимо: митець органічно сполучив українську міфологію з досягненнями європейської елітарної культурної традиції. За визначенням А. Гуляка, М. Коцюбинський як прозаїк безпосередньо причетний до творення й оформлення нової культурософської парадигми в українському письменстві [114, с. 108].

Автор «Intermezzo» прагнув вирватися з художнього кола народницького реалізму до вершин стильового естетства європейців. Як художник з виразно еволюційним ладом авторської свідомості, він

переконував, що література повинна «давати справжній образ життя всіх верств суспільності» [276, Т. 5, с. 294] й намагався «вийти за межі досьогочасного літературного напрямку» [276, Т. 5, с. 294], привертав увагу до «тем філософічних, соціальних, історичних і т. ін.» [276, Т. 5, с. 281], оновлюючи при цьому «способи оброблювання сюжетів» [276, Т. 5, с. 280] з урахуванням досвіду сучасної європейської літератури. Автор «Цвіту яблуні» наполегливо розширював жанрові й тематично-стильові обрії української літератури, заклав традиції урбаністичної літератури. Врешті саме йому судилося кардинально переорієнтувати розвиток мистецтва слова, давши йому відчуття аристократичності й ускладненої вишуканості переживань.

М. Коцюбинський увійшов у літературу 1891 р. з оповіданням «Харитя», майже точно наслідуючи стиль Івана Нечуя-Левицького та Панаса Мирного. Проте вже 1895 р. в ліричному ескізі «На крилах пісні. Картка із щоденника» він вибухнув емоційним опором буденщині, давши зразок пристрасного патріотизму, героїки минулого в поєднанні з живописним описом українського степу. На відміну від монологічності перших творів («Андрій Соловійко, або вченіє світ, а невченіє тьма», 1884; «Харитя»; «П'ятизлотник», 1892; «Хо», 1894; «Посол від чорного царя», 1897), у яких автор декларує ідеї культурництва, українофільства й народництва, його кращі твори («Лялечка», 1901; «На камені», 1902; «Цвіт яблуні», 1902; «Він іде!», 1906; «Невідомий», 1907; «Intermezzo», 1909 та ін.) побудовані за принципом настроєво-емоційного моделювання світу. Думки персонажів набувають статусу психічного акту, а буття сприймається як багаторівневе явище, у якому поліфонічно звучать особисті протиріччя. Письменник не просто цікавився «метафізикою людської душі і навіть її ірраціональними началами» [637, с. 28], а свідомо вдавався до зображення людини в кризових, переломних ситуаціях. За спостереженням Тамари Андрійчук соціальний зміст «зовнішніх» подій відбивається в його творах лише опосередковано. М. Коцюбинського цікавлять ті факти об'єктивної дійсності, які набули для

його героїв особистісної значимості через настрої, страждання, радощі, переживання [15, с. 112].

Художник слова написав порівняно мало, але кожен його твір оброблений до найменших нюансів. Прикметною ознакою прози митця є «пленеризм», увага до кольорової та звукової гами природи. З його творами в українську літературу входять багатогранні герої, наділені цілим спектром неоднозначних оцінок. Автор «Цвіту яблуні» йшов шляхом індивідуалізації персонажів, які, пульсуючи та переживаючи всю гаму почуттів, рухаються в психологічному часопросторі. Відтак відкривають у собі несподівані глибини і провалля, демаскують ілюзорну самооцінку й уявлення про власні можливості («Сміх», 1906; «Що записно в книгу життя», 1911; «Коні не винні», 1912). Психологізм автора «Intermezzo» спирається на розуміння відносної автономності внутрішнього світу людини. Демонструючи багатоплощинність людської психіки, конфлікт між різними гранями особистості, письменник визначає роль середовища й відповідальність індивіда. Причини внутрішніх протиріч його протагоністів нерозривно пов'язані із суперечностями епохи, у якій переплелися різні, часом несумісні інтереси.

Доробок письменника складають прозові оповідні форми, позначені різним ступенем вияву елементів власне новелістичних; серед авторських жанрових визначень зустрічаємо оповідання («Ялинка», 1891; «Маленький грішник», 1893), казку («Хо»), етюд («Цвіт яблуні»), нарис («В путах шайтана», 1899), акварель («На камені»), картку із щоденника («На крилах пісні»), образок («Поєдинок»). Проте жанрова специфіка малої прози автора «Лялечки» значно ширша: багатьом творам не передує авторська жанрова дефініція. Відтак, навіть для самого автора межі жанрів є розмитими, скомплікованими чи індивідуально інваріантними. За спостереженнями А. Гуляка, така розгалужена жанрова палітра прози М. Коцюбинського переконує, що письменник не вважав себе спостерігачем інтенсивної жанрової динаміки літератури свого часу, а навпаки, у багатьох відношеннях

(проте без декларативно-епатованої пози, без голосного маніфестування свого новаторства) перебував у епіцентрі жанрових пошуків [114, с. 108]. М. Коцюбинський вирізняється вмінням вести виклад через багатство подробиць і художніх деталей. Митець успішно подолав словесний раціоналізм, а його слово набуло нового гностичного статусу.

Спадщина М. Коцюбинського протягом усього часу свого функціонування в українському інтелектуальному просторі була предметом постійної уваги літературознавців. Ще за життя автора «Intermezzo» українська критика жваво відгукнулася на його прозу. Спочатку це були принагідні згадки у статтях із ширшою тематикою [145; 579; 584; 585; 587] та рецензії [287; 460; 643]. Одним із перших звернув увагу на твори письменника І. Франко. Він підкреслював технічну виробленість мови [581, с. 473], простоту стилю оповідань М. Коцюбинського [584, с. 385], назвав митця одним із найкращих українських новелістів [584, с. 385], ставлячи його на перше місце між прозаїками 90-х рр. [586, с. 45].

Перше глибоке дослідження творів М. Коцюбинського було здійснене у 1906 р. Людмилою Старицькою-Черняхівською [522]. Надзвичайне пожвавлення в лавах вітчизняних літературних діячів та науковців викликав 1913 р. На смерть М. Коцюбинського відгукнулися М. Возняк [74], М. Грушевський [108], М. Зеров [194], Панас Мирний [521, с. 216–217], Олена Пчілка [474], М. Рильський [482] та ін. Десятки статей (некрологи, спогади) з'явились у численних українських та російських газетах і часописах. Найбільш цінними з літературознавчої точки зору є статті, опубліковані того ж року в «Літературно-науковому віснику» [94; 165; 315, с. 59–63; 521, с. 191–197; 523; 614]. З 1913 р. увага літературознавців зосередилася навколо видання спогадів про М. Коцюбинського. Протягом 1913–1920 рр. з'явилися публікації М. Могилянського, М. Мочульського, О. Саліковського, Вікторії Чикаленко, М. Чернявського та ін. Ця тенденція тривала і в подальші роки. 1915 р. вперше вийшли дослідження творчості М. Коцюбинського окремими книгами. Щоправда, робота Любові

Жигмайло [171] не відзначалася ні ґрунтовністю дослідження, ні широтою охоплення матеріалу. Не стала помітним явищем у коцюбинськознавстві і книга М. Могилянського [379].

У 20–30-х рр. XX ст. верифікації творчого феномена М. Коцюбинського сприяли праці С. Єфремова [167], М. Зерова [194], С. Козуба [256], А. Лебедя [301–307], А. Музички [384], П. Филиповича [572–574], А. Шамрая [625; 627]. Так, М. Зеров одним із перших визнав вплив М. Коцюбинського на письменників свого покоління і назвав його «піонером нової літературної школи» [194, с. 141]. Коцюбинськознавчі студії цього періоду зосередилися навколо досліджень мемуарно-біографічного характеру, а також видань листів та записних книжок; розпочалося студіювання фольклорних джерел його творчості; продовжилося вивчення імпресіоністичних рис стилю письменника; вийшла низка ґрунтовних робіт компаративного характеру, які ввели прозу М. Коцюбинського до контексту світової літератури; сформувався напрямок вульгарно-соціологічного прочитання художніх творів, який співіснував із власне філологічним підходом.

У 1940–1980-х рр., за умов ідеологічного тиску, у літературознавстві поширилась думка про вплив ідей марксизму-ленінізму на творчість письменника, проголошувалась його залежність від російського революційного руху, впливу російських революціонерів-демократів [257; 413; 414; 425; 426], М. Коцюбинського називали засновником соцреалізму в українській літературі, співцем революції та керівної ролі робітничого класу [270, с. 6]. Основним напрямом досліджень 40-х рр. залишалася парадигма «М. Коцюбинський – революціонер». У наступні десятиліття статті й монографії стали вдумливішими й глибшими, оскільки ідеологічний тиск дещо послабився. Так, І. Денисюк майстерно окреслив філософське й національне світоглядне підґрунтя повісті «Тіні забутих предків» [136]. Популярною стала висунута ще в 1910-і рр. теза про естетизм М. Коцюбинського [527]: митець незмінно поставав як «поет сонця» [33],

сонцепоклонник [226], філософ наївності та оптимізму [439]. Незважаючи на деяке соціологічне забарвлення, на цьому етапі також були цікаві роботи. Наприклад, В. Фащенко проаналізував засоби розкриття внутрішнього світу героїв [565], а Ю. Кузнецов ґрунтовно простудіював поетику прози М. Коцюбинського [292]. Не можна оминути й монографії Олександри Черненко «Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника» [616]. 1989 р. виходить збірник тез, доповідей і повідомлень коцюбинськознавчої конференції з промовистою назвою «Творча спадщина М. Коцюбинського і сучасний літературний процес» [535].

В українському коцюбинськознавстві пострадянського періоду маємо сотні ґрунтовних статей зі спробами переосмислення творів письменника, кілька вдумливих досліджень окремих літературно-естетичних явищ доби, у які органічно вписується проза М. Коцюбинського. Йдеться про монографії Ю. Кузнецова «Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: проблеми естетики і поетики» [290] та Віри Агеєвої «Українська імпресіоністична проза» [10], а також дослідження О. Рисака [484] й М. Кодака [253]. До подібних праць можна віднести «ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму» Тамари Гундорової [116], «Модернізм у творчості письменників XX ст.» Марії Моклиці [383] та «Міфологічний горизонт українського модернізму» Я. Поліщука [455].

Помітним явищем стали дослідження творчості М. Коцюбинського, запропоновані Тамарою Андрійчук [16], Іриною Бестюк [38], Маєю Васильєвою [63], С. Михидою [366], Ларисою Міхалінчик [368], Олександрою Дроботун [146], Оленою Нестерак [403], Тетяною Саяпіною [501], Галиною Сохань [519], Катріною Хаддад [593]. Окремої уваги заслуговує й книга Я. Поліщука «І ката, і героя він любив… : Михайло Коцюбинський : літературний портрет» [453]. Автор цієї роботи відстежує еволюцію концепту Краси в естетичній свідомості письменника, розвиває феномен українського митця в контекстах європейських літератур та

мистецьких течій тієї доби.

2003 р. вийшла друком збірка «Капрійські сюжети: "італійська" проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка» [233], упорядник якої (В. Панченко) подав контекстуальне прочитання відповідного масиву творчості письменника. Італійськими стежками М. Коцюбинського пройшов і О. Балабко [22]. Непрості обставини особистого життя письменника розкриває опубліковане без купюр його листування з Вірою Коцюбинською [277] та Олександрою Аплаксіною [275]. Широту особистих і творчих контактів письменника засвідчило чотиритомне видання «Листів до М. Коцюбинського» [319–322].

Звертають на себе увагу й спроби створити повноцінний художній образ М. Коцюбинського. Маємо на увазі оповідання «Intermezzo» Ю. Кузнецова [293, с. 188–197], епістолярну повість «Твій Муся» [233, с. 129–174], есеїстичну повість «Рай і Пекло Коцюбинського» О. Балабка [21], романи «Безумці» Барбари Редінґ [479] та «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші» М. Слабошпицького [513].

Черговий спалах інтересу до спадщини М. Коцюбинського пов'язаний з відзначенням 150-річниці від дня народження письменника, йдеться про Всеукраїнські наукові конференції: «М. Коцюбинський: погляд з XXI століття» (Чернігів, 18–19 вересня 2014 р.), «Михайло Коцюбинський і український модернізм XX століття» (Вінниця, 16–17 жовтня 2014 р.), «Літературний процес: традиції Михайла Коцюбинського в українській літературі XX–XXI ст.» (Київ, 27–28 листопада 2014 р.).

Незважаючи на наявність глибоких досліджень у коцюбинськознавстві, ще залишається цілий ряд невирішених питань. Так, поняття «"школа" М. Коцюбинського», його теоретичне обґрунтування і побутування в літературному процесі XX ст. лише пунктирно окреслене Вірою Агеєвою [10], М. Зеровим [194], Ніною Калениченко [226; 227; 229], Ю. Кузнецовим [290; 292; 293], Я. Поліщуком [453], М. Чирковим [624], Олександрою Черненко [616]. Відтак відсутність комплексних досліджень з

означеної проблеми спонукає нас до осмислення ролі М. Коцюбинського як фундатора й теоретика літературної школи, співавтора маніфесту національної модерної літератури. Йдеться про запропоновану М. Коцюбинським та М. Чернявським програму оновлення української літератури, викладену в листі-маніфесті [276, Т. 5, с. 280–281], надісланому Панасові Мирному. Аналогічні листи-звернення одержали В. Стефаник, М. Старицький І. Франко, Любов Яновська, Ольга Кобилянська та ін. У цьому контексті актуальним і важливим постає завдання вивчення впливу творчості автора «Тіней забутих предків» на прозу письменників кін. XIX–XX ст. Саме тому нове й цілісне дослідження є вочевидь необхідним, особливо в руслі сьогочасної тенденції до фундаментальної зміни інтелектуальних парадигм.

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

Дисертацію виконано у межах науково-дослідних програм та планових тем кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, зокрема теми «Мови та літератури народів світу: взаємодія і самобутність» (номер державної реєстрації 11БФ044-01; науковий керівник – д. філол. н., проф. Г. Семенюк). Тему дисертації затверджено на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 12 травня 2015 р.).

Мета роботи: здійснити системне дослідження естетичних, жанрово-стильових, ідейно-тематичних особливостей, проблематики, образної структури й наративних аспектів прози М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи».

Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань:**

- на основі вивчення художніх творів і теоретичних праць про сутність та природу літературних «шкіл» подати власне бачення цього явища;
- висвітлити специфіку постімпресіонізму як літературно-мистецької стильової тенденції;

- простежити традиції «школи» М. Коцюбинського в українському постімпресіонізмі;
- з'ясувати естетичну природу, жанрово-стильові модифікації малої прози репрезентантів «школи» М. Коцюбинського кін. XIX – поч. XX ст.;
- визначити ідейно-тематичні особливості, проблематику та способи її художнього втілення у новелістиці автора «Intermezzo» та його послідовників;
- дати характеристику образної структури прозописьма М. Коцюбинського та Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського;
- розглянути особливості художньої реалізації концептів страху й бунту в малій прозі М. Коцюбинського та речників його «школи» в українському постімпресіонізмі 20–30-х рр. XX ст.;
- окреслити модус самотності як предмет художньої рефлексії у доробку автора «Intermezzo» й А. Головка, М. Івченка, Г. Косинки, Г. Михайличенка, В. Підмогильного, М. Хвильового;
- описати модерністський дискурс кохання і смерті у творчості М. Коцюбинського та представників його «школи»;
- проаналізувати естетичну модель «школи» М. Коцюбинського в українській літературі 60–90-х рр. XX ст. в аспекті функціонування наративних структур на матеріалі новелістики О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника та Вал. Шевчука.

Об'єкт дослідження – проза М. Коцюбинського, А. Головка, О. Гончара, Грицька Григоренка, Є. Гуцала, В. Дрозда, М. Жука, Р. Іваничука, М. Івченка, Г. Косинки, В. Леонтовича, Г. Михайличенка, М. Могилянського, В. Підмогильного, Гр. Тютюнника, М. Хвильового, М. Чернявського, Вал. Шевчука.

Предмет дослідження – естетична природа, жанрово-стильові модифікації, ідейно-тематичні особливості, образна структура, наративні аспекти новелістики М. Коцюбинського та його послідовників.

Теоретико-методологічною основою дисертації стали праці Віри Агеєвої, Л. Андреєва, О. Астаф'єва, Анни Білої, Олени Бондаревої, Мирослави Гнатюк, Людмили Грицик, А. Гуляка, Тамари Гундорової, І. Денисюка, Ж. Женетта, М. Зерова, Ніни Калениченко, Ю. Коваліва, Михайлини Коцюбинської, Ю. Кузнецова, А. Лебедя, Лідії Мацевко-Бекерської, І. Набитовича, Д. Наливайка, Соломії Павличко, В. Панченка, А. Печарського, Я. Поліщука, С. Пригодія, Ф. та В. Погребенників, Ірини Руснак, А. Ткаченка, М. Ткачука, Ольги Турган, П. Филиповича, Оксани Філатової, І. Франка, П. Хропка, Олександри Черненко, Ю. Шевельова, Наталії Шумило та ін. літературознавців; теоретико-методологічні праці Р. Барта, М. Бахтіна, Г.-Ґ. Ґадамера, У. Еко та ін. дослідників; філософів та культурологів: М. Бердяєва, М. Гайдеґґера, Е. Дюркгейма, М. Еліаде, С. К'єркеґора, Х. Ортеги-і-Гассета, К. Райди, Ц. Тодорова, В. Франкла, Н. Фрая, Е. Фромма, М. Фуко, Н. Хамітова, Ф. Шлегеля, К. Ясперса; праці мистецтвознавців: Л. Вентурі, М. Германа, Б. Денвіра, І. Мосіна, Іванни Павельчук, А. Перрюшо, В. Прокоф'єва, Дж. Ревалда, О. Рейтерсверда.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети та розв'язання визначених завдань у роботі застосовано комплексний підхід до вивчення літературних явищ, який включає системно-описовий (для окреслення, систематизації та дослідження художніх явищ, контексту, генези й художніх особливостей «школи» М. Коцюбинського), порівняльно-історичний (з метою зіставлення споріднених художніх явищ та розкриття їхньої специфіки, ідейно-естетичних функцій), біографічний (для з'ясування автобіографічних чинників у формуванні образної та ідейно-тематичної системи досліджуваних творів), а також інтертекстуальний, текстологічний **методи, принципи** герменевтики, рецептивної естетики, наратології, історико-типологічного й соціокультурного аналізу.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вона є першим комплексним дослідженням, у якому шляхом системного вивчення теоретичних праць та художніх творів кін. XIX – XX ст. обґрунтовано

естетичну модель «школи» М. Коцюбинського, подано власне бачення явища літературної школи й висвітлено специфіку постімпресіонізму як літературно-мистецької стильової тенденції. У роботі визначено жанрово-стильові модифікації, ідейно-тематичні особливості, проблематику та способи її художнього втілення; схарактеризовано образну структуру малої прози сучасників автора «Intermezzo», репрезентантів його «школи». Розглянуто особливості художньої реалізації концептів страху й бунту, модусу самотності, дискурсу кохання і смерті у творчості М. Коцюбинського та його спадкоємців: А. Головка, М. Івченка, Г. Косинки, Г. Михайличенка, В. Підмогильного, М. Хвильового. Проаналізовано художню специфіку «школи» М. Коцюбинського в українській літературі 60–90-х рр. XX ст. в аспекті функціонування наративних структур на матеріалі новелістики О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника та Вал. Шевчука, зокрема гетеродієгетичного та гомодієгетичного нараторів через деталізацію інтрадієгетичного й екстрадієгетичного просторів.

Цілісне вивчення ідейно-художніх домінант «школи» автора «Цвіту яблуні» увиразнює комплексне бачення прозового дискурсу нашого письменства, поглиблює його розуміння.

Теоретичне значення дослідження полягає у розкритті актуальних та маловивчених проблем, пов’язаних із осмисленням художніх модифікацій літературних шкіл; висвітленням специфіки постімпресіонізму як літературно-мистецької стильової тенденції; з’ясуванням художніх особливостей «школи» автора «Цвіту яблуні» в українському постімпресіонізмі; окресленням імпресіоністичних традицій «школи» М. Коцюбинського кін. XIX – поч. XX ст.; визначенням ідейно-тематичних ознак, проблематики та способів її художнього втілення в образній структурі новелістики автора «Intermezzo» та його послідовників; розкриттям механізму мистецької реалізації концептів страху й бунту, модусу самотності, модерністського дискурсу кохання і смерті в малій прозі М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» в українському

постімпресіонізмі 20–30-х рр. XX ст.; аналізом естетичних моделей «школи» М. Коцюбинського в українській літературі 60–90-х рр. XX ст. в аспекті функціонування наративних структур.

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані у процесі вивчення закономірностей розвитку новітньої української літератури як самодостатнього естетичного явища та складової загальноєвропейського мистецького поступу; в дослідженні проблем теорії літератури на рівні історичної та теоретичної поетики; у збагаченні змісту навчальних курсів «Вступ до літературознавства», «Теорія літератури»; при читанні тематичних спецкурсів для магістрантів; під час підготовки підручників, монографій, наукових робіт із проблем розвитку історії української прози; при розробці загальних та спеціальних курсів.

Особистий внесок дисертанта. Робота є самостійним дослідженням, яке репрезентує й узагальнює наукові студії автора. Результати дослідження отримано безпосередньо автором дисертації; наукові публікації виконано без участі співавторів. Будь-які форми використання праць інших авторів зумовлені відповідними посиланнями.

Апробація роботи. Дисертація обговорена на засіданні кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 2 від 29 червня 2016 р.). Основні аспекти дослідження викладені у формі доповідей на Міжнародних наукових конференціях: «Крихти буття: література і практика повсякдення» (Бердянськ, 22–23 вересня 2011 р.), «“Що водить сонце й зорні стелі”: Поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 20–21 вересня 2012 р.), «Сучасні проблеми науки та освіти – 2014» (Угорщина, Будапешт, 28–30 січня 2014 р.), «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам’янець-Подільський, 10–11 жовтня 2014 р.), «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів» (Київ, 3–4 квітня 2015 р.) та IV Міжнародному науковому симпозіумі «Література – Театр – Суспільство» (Херсон, 20–21

жовтня 2011 р.), Другій міжнародній науково-практичній Інтернет-конференції «Діалог мов – діалог культур. Україна і світ» (Німеччина, Мюнхен, 3–6 листопада 2011 р.), XI Міжнародній конференції «Творча спадщина Миколи Гоголя і світовий культурний контекст» (Ніжин, 21–23 березня 2012 р.), XXI та XXIII Міжнародних наукових конференціях «Мова і культура» імені проф. Сергія Бураго (Київ, 26–29 червня 2012 р., 23–25 червня 2014 р.), VI Міжнародному українському науковому конгресі дослідників зарубіжної літератури та культури «Світова література на перехресті культур та цивілізацій» (Євпаторія, 19–22 квітня 2013 р.), Міжнародному науковому симпозіумі «Современная славистика между традицией и инновацией» (Румунія, Клуж-Напока, 24–26 травня 2013 р.), VII Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 9–10 жовтня 2015 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Масова література: проблеми інтерпретації, змісту та форми» (Миколаїв, 16–17 жовтня 2015 р.), Міжнародній науково-практичній конференції до 202-ї річниці від дня народження Тараса Шевченка «Всесвіт Тараса Шевченка» (Київ, 10 березня 2016 р.); Всеукраїнських наукових конференціях: «Художня література і екзистенціальна філософія» (Переяслав-Хмельницький, 14–15 квітня 2011 р.), «Периферійні та місцеві ідентичності в літературі» (Миколаїв, 27 травня 2011 р.), «"Харківський період" 20–30-х років XX ст. в українській літературі: ідеї, стилі, жанри» (Харків, 4–5 жовтня 2011 р.), «"Текстологія, поетика, методика вивчення творчості Григорія і Григора Тютюнників": до 80-річчя від дня народження Григора Тютюнника» (Луганськ, 1–2 грудня 2011 р.), «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Миколаїв, 6–7 квітня 2012 р.), «Література в контексті культурних студій» (Миколаїв, 27 квітня 2012 р.), «Література й історія» (Запоріжжя, 18–19 жовтня 2012 р.), «Микола Чернявський і світовий літературно-мистецький контекст» (Херсон, 7 лютого 2013 р.), «Слово в літературі: сакральне і профанне» (Миколаїв, 23 квітня 2013 р.), «Літературний процес: традиції Михайла Коцюбинського в

українській літературі XX–XXI ст. До 150-річчя від дня народження письменника» (Київ, 27–28 листопада 2014 р.), Міждисциплінарному науково-методичному семінарі «Європейські студії: особистість і світ в історико-культурному просторі. Пам'яті Олега Васильовича Мішукова» (Херсон, 11–12 жовтня, 2012 р.), IV Всеукраїнській науковій конференції із серії «XX століття: від модернізму до традиції» на тему: «Михайло Коцюбинський і український модернізм XX століття: До 150-річчя від дня народження письменника» (Вінниця, 16–17 жовтня 2014 р.).

Публікації. За темою дисертації видано одноосібну монографію, опубліковано 39 статей (з них 29 – у фахових наукових збірниках України, 4 – у зарубіжних та 6 – у додаткових виданнях).

Структура роботи зумовлена метою та завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків і списку використаних джерел (685 позицій). Загальний її обсяг – 530 сторінок, із яких 464 – основного тексту.

РОЗДІЛ І.
ХУДОЖНІ МОДИФІКАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ШКІЛ

1.1. Теоретичні аспекти осмислення дефініції «літературна школа»

І. Франко справедливо наголосив, що ні один справжній творець художнього слова не може обійтися без «школи», без засвоєння форм і стилю, хоча головним є те, що письменник «свого» вносить у літературу, і при оцінювані творів митця літературна школа, до якої належить автор, має дуже мале значення. Школа лише скеровує його у формі і методі дослідження дійсності, а «зміст, дух, думку» автор повинен внести сам. І лише ці чинники визначають його письменницький хист та художню значущість творів (цит. за [258, с. 12].

Значний інтерес викликають також інші його теоретичні та історико-літературні роздуми, у яких він оперує поняттям «літературна школа». Напрацювання вченого, поза сумнівом, відкривають широкий простір для подальших студій та наукової полеміки з цього приводу. До категорії «літературна школа» І. Франко іноді звертається опосередковано, аналізуючи значення традиції у становленні наступних поколінь митців, як от у розвідці «“Тополя”» Т. Шевченка»: «[…] поет мусить послуговуватись елементами традиційними, обертатися в традиційних формах; він постарається тільки дати тим елементам якнайбільше своєї індивідуальної окраски, розширити ті форми, поглибити ті мотиви, поглянути на них з іншого боку, ніж досі гляджено, ввести нові комбінації, досі не уживані» [588, с. 77]. У статті «Михайло Євграфович Салтиков [Щедрін]» літературознавець говорить про «нову, великоруську школу в російській літературі» [582, с. 127]. Про «стару школу» (І. Франко паралельно послуговується двома варіантами написання «“стара” школа» [587, с. 106] і «стара школа» [587, с. 107] – *А. М.*) та «молодих» письменників він ділиться

міркуваннями у статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» [587]. До перших він відносить Панаса Мирного, А. Свидницького, Івана Нечуя-Левицького, Івана Карпенка-Карого, до других – М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянську, Л. Мартовича, наголосивши на тому, що останні «вносять у літературу зовсім інший спосіб трактування речі. У них інша вихідна точка, інша мета, інша техніка. […] Для них головна річ л ю д с ь к а д у ш а (розрядка І. Франка – А. М.), її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження залежно від того, чи вона весела, чи сумна)» [587, с. 108]. У цьому ж ключі, вживаючи термін «артистична школа» на означення літературного життя в Україні, І. Франко аналізує мистецькі процеси у дослідженні «З останніх десятиліть XIX в.» [584]. До поняття «натуралістичної “школи”» та «“школи” Золя» літературознавець звертається у статті «Еміль Золя, його життя і писання» [580] хоча й заперечує її існування: «[…] його літературні теорії, котрі заповнили кілька томів його критичного доробку […], далекі від того, щоб могли витворити якусь літературну школу, якийсь новий напрям творчості. Золя – не філософ і не естетик…» [580, с. 304–305].

У ґрунтовній праці П. Сакуліна «Філологія та культурологія» порушується тема «блукаючих» (за висловом автора) термінів і наголошується на необхідності їхньої фіксації: «Потрібно, щоб кожен термін (класицизм, романтизм та ін.) застосовувався виключно до того літературного явища, з яким він асоціювався первісно» [498, с. 138]. Із думкою П. Сакуліна важко не погодитися, проте принагідно варто висловити кілька зауважень. Поняття «літературна школа» було не водноразсформульовано, водночас спостерігається неоднозначний підхід до його змістового навантаження. «Недостатня увага до смислового наповнення терміна літературна школа, – відзначає А. Савенець, – призводить до змішування понять, зокрема тих, що позначають письменницькі спільноти різних ступенів організації, віднесення їх до однієї парадигми» [497, с. 45].

Крім того, іноді висловлюються дискусійні думки. О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв, автори підручника «Теорія літератури», переконані, що аналіз літературного розвитку свідчить про зайвість категорії «літературна школа», адже практично кожна течія і групувалась навколо особистості чи спадщини видатного митця. «Так, розгалуження барокового напряму – такі течії, як "метафізична школа", "ґонґоризм" і "маринізм" – пов'язані з діяльністю визначних європейських поетів (відповідно, англійця Джона Донна, іспанця Луїса де Ґонґори-і-Арґоте та італійця Джамбатісти Маріно)» [77, с. 347], – додають науковці. Із цим зауваженням важко погодитися, оскільки історія розвитку світової літератури не раз демонструвала протилежні приклади. Та й О. Галич у підручнику «Вступ до літературознавства» чітко розмежовує і подає дефініції таких понять, як «напрям», «течія», «угрупування», «школа» [76, с. 191].

Першим літературним об'єднанням, яке назвало себе «школою», була очолювана П. де Ронсаром «Плеяда», іноді її називають «ронсарівською школою» [364, с. 256]. З виникненням цього мистецького кола було започатковано один із найважливіших напрямів діяльності – вироблення теоретичного підґрунтя, створення маніфестів, яким став трактат Ж. дю Белле «Захист та уславлення французької мови», написаний під впливом П. де Ронсара. Розвиток французької поезії плеядівці пов'язували зі збагаченням рідної мови – через засвоєння мистецьких здобутків грецьких та римських авторів. Учасники «школи» ставилися до поетичної творчості як до серйозної наполегливої праці, висловлювали елітарні ідеї та оспівували духовний аристократизм, що живився характерною для епохи Відродження і пов'язаною з впливом неоплатонізму апологетичною концепцією поета [72, с. 125]. Останній покликаний прагнути до Краси, активно вдаватися до міфологічної образності, неологізмів та лексичних запозичень, збагачуючи синтаксис характерними для грецької та латинської мов зворотами. Поруч із середньовічними жанрами (еклогою, елегією, епіграмою, посланням, сатирою) широко пропагувалися античні зразки: ода, трагедія, комедія,

епопея, гімн та поширений в Італії сонет. Ронсарівці обстоювали принципи мімезису, «не букву, а дух джерела» [364, с. 256]. Без перебільшення можна вважати, що П. де Ронсар, Ж. дю Белле та їхні послідовники відображали інтереси широких кіл французької інтелігенції, вихованої на кращих зразках гуманістичної культури європейського Відродження [364, с. 256]. Характерно, що термін «плеяда» вживається також на означення групи відомих митців з близькими естетичними смаками, стильовими уподобаннями, специфікою світосприйняття, усвідомленням своєї ролі у художній дійсності та суспільстві [331, с. 222].

«Ронсарівська школа» мала своїх послідовників, у тому числі й в Україні. У 1888 р. група молодих письменників у Києві (Леся Українка, М. Косач (Обачний), В. Самійленко, І. Стешенко, М. Славінський, Людмила Старицька-Черняхівська, А. Кримський, Грицько Григоренко (Олександра Судовщикова) та ін.) створила літературну організацію під назвою «Плеяда», підкреслюючи свою спадкоємність із традицією високого мистецтва, віднаходячи елітарні шляхи розвитку української літератури. Члени «Плеяди» підтримували літературно-громадські зв'язки з М. Коцюбинським, М. Лисенком, М. Старицьким, а також з М. Павликом та І. Франком.

Попри поважну історію існування такого мистецького явища, як літературна школа, на сучасному етапі розвитку українського літературознавства ще зарано говорити про єдність чи унормованість підходів до трактування цього поняття. Так, у термінологічному зведенні теорії та історії літератури радянських часів – «Краткой литературной энциклопедии» в окремих статтях трапляються десятки назв різноманітних літературних шкіл. Спосіб представлення цих шкіл в академічному виданні без належної уніфікації, написання в «лапках» або без них підказує, що у називанні окремих літературних шкіл вирішальне значення має літературознавча й критична традиція, яка рідко відходить від первинної номінації. Окремої статті, присвяченої поняттю «літературна школа», КЛЕ

не містить. Так само в «Літературознавчому словнику-довіднику», в якому автори оперують цим поняттям у статтях, де згадуються різноманітні літературні школи, як-от «Гонгоризм» [332, с. 167], «Озерна школа» [332, с. 517], «Плеяда» [332, с. 551–552], «Празька школа» [332, с. 570–571], «Харківська школа романтиків» [332, с. 719–721], однак не пропонують окремої статті. Подібне спостерігаємо і в перекладеному з німецької зведенні «Літературознавство: словник основних понять» [329]. Р. Уеллек та О. Уоррен не подають визначення «літературної школи», проте використовують це поняття у своїй «Теорії літератури» [563, с. 201, 202]. У «The Oxford Dictionary of Literary Terms» укладачі згадують «Озерну школу» [681, с. 182] та «Празьку школу» [681, с. 269]. «A dictionary of literary and thematic terms» окреслює особливості школи Е. Золя [666, с. 280].

Крім того, у цілому ряді фахових монографій, довідників, енциклопедій автори та укладачі не подають визначення «літературна школа». Це стосується як українських (П. Білоус («Вступу до літературознавства») [41], П. Богацький («Мала літературна енциклопедія») [343]), так і зарубіжних дослідників: П. Баррі («Вступ до теорії: літературознавство та культурологія») [26], Ю. Борева («Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов») [54], Г. Поспелова («Теория литературы») [459], В. Халізева («Теория литературы») [595].

Не звертається до цього терміну й авторський колектив посібника «Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины» [67]. Таку ж картину помічаємо і в таких виданнях, як «Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века» [608], «Западное литературоведение XX века: энциклопедия» [186], «Література. Теорія. Методологія» [328], «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» [461].

З огляду на це, постає проблема теоретичного обґрунтування терміна «літературна школа» не лише в плані осмислення дефініцій, а й в аспекті

необхідності аналізу літературних явищ як в історичному контексті, так і в контексті сучасного літературного процесу. Маємо на увазі окреслення таких явищ української літератури, як шевченківська, франківська, стефаниківська, чеховська школи, «школа» М. Коцюбинського. Зроблено лише перші кроки до належного осмислення Київської школи поезії, крім того, в 1990-х рр. були задекларовані галицька (львівсько-станіславська) та київсько-житомирська (згодом викристалізувалася назва власне житомирська) прозові школи, названі найбільш впливовими в сучасному українському літературному процесі. Однак для успішного вивчення окремих літературних шкіл, необхідно визначитися з ґенезою самого явища. Показовими в цьому відношенні є теоретичні напрацювання Ольги Блик [42; 43], А. Савенця [497].

Українські та зарубіжні літературознавці пропонують цілий ряд визначень поняття «літературна школа», які не розкривають усього розмаїття його значень. Укладачі «Литературной энциклопедии терминов и понятий» під школою розуміють невелике об'єднання літераторів на основі спільних художніх принципів, теоретичних засад [325, с. 606]. Це визначення фактично повторили автори «Введения в литературоведение», зазначивши, що літературна школа – це «невелике об'єднання літераторів на основі єдиних художніх принципів, теоретично сформульованих в статтях та маніфестах, оформлених як "положення" та "правила"» [66, с. 302]. У словнику «Literary Terms and Definitions» зазначено, що «літературознавці використовують цей термін (школа. – *А. М.*) для позначення груп письменників чи поетів, які працюють в одному стилі, використовують схожі мистецькі засоби, мають близьку систему поглядів [676].

Тривалий час вітчизняні науковці послуговувалися дефініцією, сформульованою В. Лесиним та О. Пулинцем. У «Словнику літературознавчих термінів» читаємо: «Школа літературна – тенденції, ідейно-художні особливості, манера письма, властиві літераторам, що знаходяться під значним впливом великого письменника, свого сучасника

або попередника. Так говорять про пушкінську і некрасовську школу в російській класичній поезії, про шевченківську та франківську школу в дожовтневій українській літературі» [318, с. 472]. На сучасному етапі це формулювання дещо застаріло, особливо, якщо зважити на «тенденції», які, на думку авторів, є одним із головних критеріїв, які дозволяють говорити про приналежність того чи іншого письменника до певної літературної школи. Проте для свого часу це формулювання було доволі прогресивне, оскільки важливу роль В. Лесин та О. Пулинець відводять саме естетичним категоріям. Ці науковці одними з перших сказали про шевченківську та франківську школу в українській літературі. Їхні напрацювання стали в нагоді іншим дослідникам, які так само звернулися до визначення «літературна школа». Так, О. Галич розуміє під школою невелику однорідну групу письменників зі спільною естетичною платформою, близькою тематикою і проблематикою творчості, стильовими й жанровими уподобаннями [76, с. 191]. На думку П. Іванишина, автора «Нарисів з історії літератури», літературна школа – сукупність ознак (ідейно-художні особливості, стильова манера), за якими вбачають наближеність письма одних письменників до інших, значно масштабніших, визнаних у літературі [214, с. 212]. За Надією Ференц, літературна школа – це професійна близькість групи письменників [569, с. 314]. Вивчаючи художні особливості української школи в чеській літературі, М. Неврлий зазначив: «Школою в літературі (мистецтві) звикли називати групу письменників (митців), близьких між собою світоглядно, тематично й стильово» [399, с. 104].

Найбільш точне визначення терміну «школа» дає Ю. Ковалів – автор-укладач «Літературознавчої енциклопедії»: «Школа (лат. schola, від грец. schole: дозвілля, вчена бесіда) – специфічне утворення в літературі, група письменників об’єднаних спільними стильовими уподобаннями, жанровою практикою, тематичними інтересами, проблематикою, передусім естетичною програмою, що, проектуючись у новий творчий простір, спирається на певну

традицію, полемізує з нею, переосмислює її: “Озерна школа”, Харківська школа романтиків чи Київська школа» [331, с. 588]. Дослідник додав, що школа може бути зорієнтована на певного автора, наприклад на Т. Шевченка або І. Франка, тоді йдеться про шевченківську чи франківську школу, переростати у стильову тенденцію (байронізм) чи течію (французький символізм), набувати ознак певного методу, як-от натуральна школа, обмежуватися певним колом чи угрупованням на зразок «парнасців» чи «неокласиків», відбуватись у своєму іманентному значенні, що засвідчує українська школа у польській літературі. Крім того, Ю. Ковалів виокремив аналогічні об’єднання, притаманні й літературознавству, фольклористиці та філософії: у компаративістиці – школу академіка О. Веселовського; філологічну школу академіка В. Перетца та літературознавчу школу академіка Л. Новиченка. Не залишилися поза увагою дослідника й ті випадки, коли назва «школа» відображає умовність, наприклад «Празька школа», представників якої так назвав після Другої світової війни В. Державин, а також ефемерні утворення у вигляді галицької, житомирської прозової школи, станіславського феномену, які, ще не оформившись, зникають із простору письменства. Науковець переконаний, що поняття «школа» слід відмежовувати від групи, спілки, товариства, де часто розробляються власні концепції, що почасти суперечать поширеній літературній традиції, як от Нью-Йоркська група [331, с. 588].

Огляд значень терміну «літературна школа» приводить до висновку: це поняття ототожнювалося з іншими історико-типологічними категоріями літературного процесу. Причому спектр цих ототожнень досить широкий – від напряму й методу до літературної групи чи гуртка. Звичайно, проводячи подібні дослідження, слід зважати на особливості історичного розвитку літературно-теоретичної та критичної думки, на суб’єктивність називань, також необхідно враховувати динамічність семантики термінів.

Ототожнення школи та стилю походить від розуміння школи в образотворчому мистецтві й проглядається в міркуваннях Ф. Шлегеля, який

спроектував цей термін із живопису на літературознавство в статті «Про школи грецької поезії». Для теоретика єнського романтизму школа – це «закономірна однорідність стилю, завдяки якій один клас мистецтва відділяється від решти і постає одним естетичним цілим» [645, с. 40]. Ф. Шлегель відходить від обов'язкової конотації «вчительства», притаманної поняттю школи в образотворчому мистецтві, а серед критеріїв для виокремлення шкіл у грецькій поезії він висуває час, характер, форму (відповідає літературному роду), діалект. Останній пов'язаний не лише з лінгвістичними факторами, а також і з ментальними. Варто ще додати, що сам Ф. Шлегель дав поштовх до широкого розуміння літературної школи, згодом сформулювавши поняття стилю лише як одну з її ознак [645, с. 43, 49].

Аналізуючи дефініцію «школа – метод», зупинимося на двох випадках ототожнення літературної школи з методом у нинішньому осмисленні цього поняття як способу відображення дійсності, принципу її типізації, розвитку та зіставлення образів, що втілюють ідею твору, художнього відбору та поцінування довколишніх явищ [331, с. 37]. У першому випадку мається на увазі «новий напрям» або «натуральна школа» в російській літературі 30–40-х XIX ст., про яку йдеться в контексті становлення реалізму. Нове явище в літературі В. Бєлінський при спробі періодизації процесу розвитку російської літератури XIX ст. спочатку визначив як «гоголівський період», ішлося також про «новий напрям» та «гоголівський напрям» [203, с. 608–609]. Назва ґрунтувалася на розробленому В. Бєлінським положенні про роль генія – особистості, яка пропонує нові форми пізнання й художнього вираження – та про значення колективної праці її талановитих послідовників; саме за іменами видатних діячів критик пропонував формулювати ступені прогресивного розвитку літератури. Варто вказати на роль антропонімічного атрибутива – у подальшому він виступить одним із показових критеріїв називання саме літературної школи. Шляхом В. Бєлінського пішли М. Чернишевський та М. Добролюбов, але й вони,

зауважує Д. Наливайко, не розмежовували таких понять, як напрям, течія чи школа, які позначають різноманітні рівні узагальнення [391, с. 8]. В. Бєлінський та його однодумці говорили саме про школу реалізму, що постала у російській літературі. Спільними чинниками, які формували естетичну платформу представників «натуральної школи», були: значна частка дидактичного компонента у творах, принцип реалістичного зображення, критична оцінка сучасного їм ладу, неприйняття фальшивого прикрашання життя.

На сучасному етапі дослідники виокремлюють «гоголівський напрям» та «натуральну школу», щоправда йдеться про близькі за своїм значенням терміни. Так, «гоголівський напрям» – це соціально-критичний напрям у російській літературі 40–50-х рр. XIX ст., започаткований під впливом М. Гоголя, який з настанов аполлонійства (О. Пушкін та його сучасники) переорієнтував її на дискурс діонісійства, пов'язаний з натуральною школою [330, с. 232].

«Натуральна школа» за Ю. Ковалівим – це «умовна назва гоголівського напряму в російській літературі (40-ві рр. XIX ст.) для означення раннього періоду критичного реалізму» [331, с. 104]. Дослідник зазначає, що вона може називатися школою умовно, тому що позбавлена внутрішньої єдності, сприймається швидше як початок перспективи критичного реалізму [331, с. 104]. Її представники (М. Некрасов, О. Герцен, І. Тургенєв, Д. Григорович, В. Даль, Ф. Достоєвський, М. Салтиков-Щедрін) прагнули відобразити абсурдну соціальну дійсність, у якій знецінена людина, відкидали спроби ідеалізації довкілля, виявляли інтерес до конкретних життєвих фактів, надавали перевагу документальності, фізіологічному нарису, мемуарам тощо, попередивши появу натуралізму в європейських літературах. Дотримання таких настанов дало змогу реалізувати потенціал прози, зокрема великих епічних форм (повість, роман, епопея тощо).

В іншому випадку поняття школи ототожнюється з художнім методом

романтизму: «Перш за все романтична школа поетів відкрила дорогоцінні скарби народної поезії» [358, с. 132–133], – пише Ф. Мерінг. Так само поняття школи проектує на весь художній метод романтизму Г. Гейне у праці «Романтична школа в Німеччині». У цьому контексті доречно звернутися до єнських та гейдельберзьких романтиків, «Озерної школи» та Харківської школи романтиків.

«Єнські романтики – гурток німецьких романтиків, сформований при Єнському університеті, де викладали засновники філософії німецького романтизму Й.-Г. Фіхте, Ф.-В. Шеллінг, Ф. Шлегель, творчі зв'язки з ними підтримував Ф. Шлейєрмахер» [330, с. 362], – зазначив Ю. Ковалів. Єнські романтики видавали власний часопис «Атеней», обстоювали принципи трансцендентного ідеалізму (Ф. Шлегель), віровчення як «чуття безмежного» (Ф. Шлейєрмахер), єдність естетики та релігії, розробляли фундаментальні ідеї романтизму, як-от: вчення про універсальну поезію, іронію, магічний ідеалізм, створили перші зразки романтичного роману, запровадили новий жанр – фрагмент. Ідейно-естетичні пошуки єнських романтиків продовжили та поглибили гейдельберзькі романтики.

Гейдельберзькі романтики – група німецьких письменників першої половини XIX ст. (А. Арнім, К. Брентано, Й. Х. Ф. Гельдерлін, брати Я. та В. Грімм, Й. фон Айхендорф), пов'язаних із Гейдельберзьким університетом, у якому викладав германістику причетний до них Й. фон Геррес. Близькими до них були А. Шаміссо, Е.-Т.-А. Гофман, В. Мюллер та ін. Щоправда, Ю. Ковалів наголосив на тому, що гейдельберзькі романтики еволюціонували від гуртка до школи, що проіснувала до 20-х рр. XIX ст. [330, с. 214]. Вони збирали, систематизували й тиражували народні пісні та казки, заклали основи міфологічної школи, ідеалізували минувшину. У доробку гейдельберзьких романтиків переважали епос, стилізація містифікованої казки, а також балада й евфонічно вишукана лірика. Естетика гейдельберзьких романтиків стимулювала творчі пошуки представників Харківської школи романтиків.

Як «літературне угрупування» [331, с. 556], що діяло у 20–30-і рр. XIX ст. при Харківському університеті, потрактував Харківську школу романтиків Ю. Ковалів. До вивчення естетики представників Харківської школи романтиків свого часу звертався А. Шамрай [598; 599; 626]. На сучасному етапі його пошуки продовжили Ольга Блик [43; 44], Ганна Канова [232], М. Ткачук [544], Любов Хавкіна [592]. У Харківській школі романтиків, завдяки німецькому професору І. Кроненбергу, поширювались ідеї І. Канта, Й.-Г. Гердера, Й.-Г. Фіхте, особливо – положення твору «Філософія одкровення» Ф.-В. Шеллінга. Їхні погляди сприяли теоретичному осмисленню та практичному застосуванню засад романтичної естетики в українській літературі, перегляду міметичних принципів художнього зображення тощо. У світоглядній концепції Харківської школи романтиків помітний вплив творчих пошуків німецького (гейдельберзькі та єнські романтики), англійського («Озерна школа») романтизму, зорієнтованого на багатство фольклору, а також польського та чеського, метою якого були актуалізація історичної пам'яті, вивчення «таємничої душі» народу. Харківська школа романтиків стала помітним явищем українського письменства. У тогочасній ліризованій літературі відбувався рух від імперсональних мотивів до особистісно-психологічних, від переробок народної пісні до оригінального піснетворення, до формування історіософської концепції козаччини, до європеїзації національного мистецтва слова. Харківська школа романтиків вплинула на творчість Т. Шевченка та П. Куліша, зумовила появу української школи в польській літературі (А. Мальчевський, С. Гощинський, Ю.-Б. Залеський).

І. Безпечний, автор «Теорії літератури», небезпідставно констатує, що інколи поняття «школа» вживають у літературознавстві й у ширшому значенні – напряму [34, с. 342]. Це спостереження підтверджують О. Галич, В. Назарець та Є. Васильєв. На їхню думку, іноді школою у власному розумінні слова можна назвати цілі напрями. Так, «школою Золя» нерідко іменують натуралізм. Дослідники припустили, що український футуризм

можна до певної міри розглядати як школу Михайля Семенка [77, с. 347]. Сюди ж зараховуємо і рівноцінність звучання визначень «новий» або «гоголівський» напрям та «натуральна школа» в устах В. Бєлінського та його послідовників.

Напрямом англійської поезії межі XVIII–XIX ст. названо «Озерну школу» в «Літературознавчому словнику-довіднику» [332, с. 517]. Як стильовий напрям межі XVIII–XIX ст. скласифіковано «Озерну школу» у «Літературознавчій енциклопедії» [331, с. 147]. Естетичним маніфестом школи вважається передмова В. Вордсворта і С. Т. Колріджа до другого видання збірника «Ліричні балади», у якій проголошувалися основні завдання поезії, що полягали у відборі випадків та ситуацій повсякдення, їх переказі, користуванні загальновживаною мовою. У передмові відкидалися дидактичні настанови Просвітництва, ідея розбудови світу за моделями розуму, якій було протиставлено християнські цінності, обстоювалася потреба проникнення в ірраціональну душу людини. За зразок «лейкісти» обрали сільську культуру середньовіччя (Р. Сауті). Для їхньої поезії також характерні мрійливість, тонке відчуття станів природи, ідеалізація простолюду. Стиль цих поетів відрізнявся. В. Вордсворту властива простота поетичного мовлення, витлумачена ним як незалежна сила, С. Т. Колрідж звертав увагу на «життя духу», був схильний до трансценденцій, складних синтаксичних конструкцій, максимально насичених тропів. Відгомін творчих пошуків «Озерної школи» спостерігається в доробку українських романтиків, зокрема представників Харківської школи романтиків.

Як зауважила Асія Есалнек, і напрямом, і школою називають символізм [652]. Ознаки символізму як школи сформувалися у Західній Європі в 1860–1870 рр. (С. Малларме, П. Верлен, А. Рембо, М. Метерлінк, Е. Верхран та ін.). На думку дослідниці, у Росії про цю школу можна вести мову починаючи з 1890-х рр. В історії російського символізму виокремлюють два етапи: 90-і рр. – «старші символісти» (Д. Мережковський, З. Гіппіус, А. Волинський та ін.) та 900-і рр. – молодші

символісти (В. Брюсов, А. Блок, А. Белий, Вяч. Іванов та ін.). Серед важливих програмних текстів: лекція-брошура Д. Мережковського «О причинах упадка и о нових течениях современной русской литературы», статті В. Брюсова «Об искусстве» та «Ключи тайн», книги А. Белого «Символизм», «Луг зеленый», робота Вяч. Іванова «Две стихии в современном символизме» та ін. «В 1910-і рр., – додає дослідниця, – заявили про себе відразу кілька літературних груп модерністської орієнтації, які також вважаються напрямами або школами – акмеїзм, футуризм, імажинізм, експресіонізм та деякі інші» [652, с. 192]. Акмеїзм як літературну школу ґрунтовно дослідив О. Лекманов [309].

До розмежування понять «напрям» і «школа» зважено підходить О. Шахов, який розрізняє дві форми об'єднання романтиків – за «світоглядом» та за «літературним кодексом», «програмою». Першу О. Шахов називає «напрямом», а другу – «школою» (цит. за: [75, с. 160–161]). Г. Поспєлов, погоджуючись в принципі з таким формулюванням, пропонує об'єднання романтиків за світоглядом називати течією, а за програмою – напрямом (цит. за: [75, с. 161]). Але таке тлумачення призводить до парадоксу: якщо зважити, що саме в межах середовища письменників зі спільними світоглядними установками та естетичними поглядами виокремлюються спільноти на основі маніфестів і програм, можна було б дійти висновку, що напрям виникає всередині течії й розділяє її, що аж ніяк не відповідає сучасному уявленню про структуру літературного процесу. Відтак, у своєму дослідженні поділяємо думку Ельвіри Фесенко, яка наголосила на тому, що напрям відрізняється від літературних угрупувань та шкіл (наприклад, «Озерна школа» в англійському романтизмі, кубофутуризм в Росії) [570, с. 332].

Крім ототожнення школи зі стилем, методом і напрямом поширеними є випадки ототожнення школи та течії. Так, П. Сакулін ставить знак рівності між поняттям «літературна течія» та «літературна школа» [498, с. 135]. Укладачі «Литературной энциклопедии. Словаря литературных терминов»,

означивши позицію «літературної школи» [323, с. 419], відсилають до статті «Течія (художньо-літературна)» [324, с. 943–951], у якій поняття «школа» потрактовано як явище негативне, пов'язане з учнівством, наслідуванням, безпосереднім впливом наставника. У цьому ж джерелі подано таке: «Передусім "школа" – це та стилістична традиція, яка долається творцем у боротьбі за новий літературний стиль» [324, с. 944].

Досить показовою є співзвучність термінів «течія» та «школа» у контексті дискусії про європейський романтизм. Д. Наливайко, вичленовуючи течії в межах романтизму, називає «байронічну» [392, с. 177, 185] і «гротескно-фантастичну», або «гофманівську» [392, с. 181, 183, 185]. У другому випадку вчений підходить до визначення течії в романтизмі за іншими критеріями: виокремлює синтетичний або філософський романтизм – течію, до якої належали романтики єнського гуртка, та другу течію, орієнтовану здебільшого на фольклор та народне мистецтво, представником якої в Англії був Вордсворт, а в Німеччині вона утверджувалася гейдельберзьким гуртком [391, с. 265]. Якщо контекстуально тут поняття школи відповідає поняттю гуртка (їх ототожнення розглядається нижче), то нарешті здійснюється розмежування понять школи і течії, визначення взаємовідношення їх в ієрархії, підкріплене подібною думкою інших науковців.

Л. Тімофеєв та Н. Венгеров, автори «Краткого словаря литературоведческих терминов» ототожнюють поняття «школа літературна» та «літературна течія». Однак, говорячи про «школу літературну» у вузькому значенні, наголошують на тому, що іноді під цим терміном розуміють особливості творчості якогось письменника (переконання, образи, художні засоби), які стали для інших письменників школою художньої майстерності [537, с. 175]. У дослідженні «Теория литературы в связи с проблемами эстетики» читаємо: «За певних обставин у рамках одного літературного напряму часто утворюються групи письменників, споріднених і за естетичними, і за суспільно-політичними поглядами. Таку ідейно-

естетичну спільність прийнято називати літературною течією. […] Літературну течію, до якої входять найближчі творчі послідовники якого-небудь видатного письменника, зазвичай іменують літературною школою. Її представники є однодумцями в усіх істотних питаннях художньої творчості» [109, с. 192].

І. Безпечний переконує, що літературна школа (наприклад, шевченківська школа в поезії, стефаниківська – в прозі) тісно пов'язується з поняттям літературної течії, проте зауважує, що літературна школа – це вужча ланка літературної течії. Він наголошує на тому, що та чи та літературна школа свою назву пов'язує з іменем свого видатного представника. На думку літературознавця, терміном «школа» підкреслюють тісну професійну близькість групи письменників, пов'язаних спільними засобами та прийомами творчої роботи [34, с. 342]. Отже, вимальовується модель, у якій літературній школі відведено рамки вужчі, ніж рамки літературної течії.

Поширеними є також спроби ототожнення школи з гуртком, групою чи угрупованням. Це можна простежити зокрема на традиції (чи двох традиціях) називання об'єднання представників двох течій німецького романтизму. В працях, присвячених романтизму, спостерігається рівноправне функціонування назв «єнська школа», «гейдельберзька школа» та «єнський гурток», «гейдельберзький гурток» [200, с. 308]. Зустрічається паралельне вживання цих двох термінів щодо єнських романтиків і в Д. Наливайка [391, с. 251, 265]. Справді, традиція вже закріпила у вжитку досить широкий спектр найменувань літературних явищ: школа, гурток, коло, або ж просто: єнські чи гейдельберзькі романтики. Цікаво, що ідентичні найменування вживає Д. Чижевський, коли веде мову про романтизм український, зокрема про явища «харківської та київської романтичних шкіл». Щоправда, термін «школа» автор «Історії української літератури» не вживає, назвавши харків'ян «першою романтичною групою» [623, с. 422], «харківською романтикою» [623, с. 424, 455],

«київською романтикою» [623, с. 452, 454, 481]. Він також говорить про «харківське коло» та «київське коло». Ю. Шевельов, розмірковуючи над «Історією…» Д. Чижевського, оцінюючи його методологію, вживає термін «школа», який той у цьому контексті не використовує: «Він (Д. Чижевський. – *А. М.*) говорить про три школи – харківську, галицьку й київську» [628, с. 543, 545].

А. Ткаченко ставить знак рівності між літературними угрупованнями та школами і визначає їх як об'єднання найближчих творчих однодумців, що декларують теоретичні підвалини своєї спільноти, обстоюють їх у дискусіях і суперництві з опонентами, прихильниками інших естетичних поглядів як у синхронному, так і діахронному аспектах [538, с. 423]. У «A Glossary of Literary Terms» школу визначено як синонім до поняття «група» [667]. В. Пахаренко також зближає такі поняття, як «мистецьке угруповання» та «школа». Дослідник наголошує, що у випадку з угрупованням йдеться про одне покоління, а з школою – про кілька поколінь митців [430, с. 170–171].

Перш ніж звернутися до розгляду співвідношення понять літературної школи та літературної групи чи гуртка, визнаємо їх принципову тотожність як найменших ланок в ієрархії різних письменницьких спільнот, що мають серед визначальних ознак (окрім спільної світоглядної та естетичної платформи, стильового суголосся) ще й обов'язкову умову постійного особистого контакту. Останній чинник істотно обмежує кількісний склад такого об'єднання.

Показовим у розмежуванні понять «школа» та «група» є коментар О. Астаф'єва про виникнення назви Нью-Йоркської групи. Важливо, що науковець не проводить чіткої демаркаційної лінії, уможливлюючи паралельне вживання обох термінів: «Літературна карта національного письменства без цієї групи, чи її ще інколи називають школою, була б неповною» [19, с. 107]. У своїй книзі «Розмови в дорозі до себе» І. Кошелівець про поетів Нью-Йоркської групи пише так: «[…] для зручности (та на це й були підстави, бо всіх їх об'єднувало щось спільне,

хоча б скупчення їх у Нью-Йорку) я умовно означив цей гурт авторів, що почали друкуватися у “УЛГ” Нью-йоркською групою. Назва прищепилася. Та й вони самі, припускаю, не помітивши звідки вона прийшла, погодилися на неї» [278, с. 210]. Один із членів групи, Ю. Тарнавський, згадує: «Спершу я, здається, радив додати до прикметника іменник “школа”, аналогічно до вісниківської “Празької школи”. Та відразу всі ми погодилися, що це було б неправильно. Школи ніякої ми не творили, бо були надто не подібні до себе, і до того ж “школа” вводила конотацію, “учень”, ким ми теж не хотіли бути. Тоді, мені здається, я запропонував “група”, що мало елемент “об’єднання”, який був потрібний в назві, та яке не мало від’ємних конотацій “школи”» [575, с. 11]. Б. Бойчук переконує: «[…] існувала тільки група приятелів (близьких і далеких) – не було ніякої організації, не було статутів, ні зборів, ні управ, ні навіть маніфестів Нью-Йоркської групи» [48, с. 21].

З цього твердження постає ідея про суб’єктивність і відносність беззаперечних проголошень існування школи, групи чи гуртка як однорідної єдності. Те ж можна сказати і стосовно представників «Озерної школи»: «За всієї спільності політичних та естетичних устремлінь, поети “Озерної школи” дуже відрізнялися один від одного» [282, с. 402]. Неоднорідність підкреслюється вченими як риса, притаманна також представникам української школи в польській поезії [222, с. 370].

Теорію регіональних шкіл у літературі розробив А. Тишинський. Серед інших він виділяв у польській літературі й українську школу. Цікаво, що вперше цю теорію він виклав не в науковій розвідці, а в художньому тексті. 1837 р. вийшов друком його епістолярний роман «Американка в Польщі». У цей роману було вмонтовано розвідку «Про школи польської поезії» [684].

Українську школу в польській літературі визначають як течію романтизму [331, с. 510], засновану у 20-і рр. XIX ст. польськими поетами з Правобережжя, які або зверталися до козацької тематики, або писали переважно українською мовою, переосмислюючи український фольклор та

історію. Засновниками цієї школи були Ю. Б. Залеський, А. Мальчевський та С. Гощинський, які репрезентували три візії України: козацьку, шляхетську та гайдамацьку. Поряд з українською, у польській літературі виникали інші школи – галицька й литовська. Одним із перших до висвітлення творчості представників української школи звернувся П. Чубинський («Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край…», 1872. – Т. 7), розмежувавши її на козацький та шляхетський «відділи». За його спостереженням представники цієї школи ідеалізували козацтво, змальовували його без урахування історичних та національних реалій, що справляло театралізований ефект. Вони вбачали у ньому ідеал втраченої свободи, яку намагалися повернути в художніх, наповнених історіософським пафосом текстах і в антиросійських повстаннях, що завершувалися поразкою. А. Мальчевський подав у творах описи розкішної української природи. Меланхолійній ліриці Б. Ю. Залеського притаманні мотиви, образи українських дум, пісень, легенд, казок. Твори С. Гощинського передавали похмурий колорит гайдамаччини. Деталізація козацького побуту визначальна для прози М. Чайковського. Захоплення етнографією та уснопоетичною творчістю супроводжувалося притаманним романтизму посиленням уваги до місцевого колориту, екзотичністю, застосуванням перифраз фольклору, що найповніше втілилося у доробку поетів, чиї українські вірші та пісні переймав простолюд. Найвідомішими серед представників української школи в польській літературі були Т. Падура, С. Осташевський, А. Шашкевич, Д. Бончаковський та ін. Адекватніше козацьке життя відтворювали представники шляхетського «відділу» – О. Гроза, Т. А. Олізаровський, М. Єзгельський, Е. Галлі, М. Грабовський, З. Фіш, Л. Семенський, Г. Жевуський. Ця школа вплинула на композиторів М. Завадовського, І. Комаровського, К. Любомирського та ін., поетів Ю. Словацького, З. Красинського. Центральною постаттю їхніх творів переважно був козак із лицарськими рисами характеру. Зацікавлення українською словесністю та минулим перегукувалося із науковими студіями

Вацлава з Олеськи, Жеготи Паулі, які знайомили з нею польську громадськість. Специфіку української школи в польській літературі вивчали як польські (М. Грабовський, С. Здзярський, С. Козак, Г. Круковська, В. Кубацький, С. Маковський, М. Мохнацький, Ю. Третяк, П. Хмельовський, М. Якубець та ін.), так і українські дослідники, зокрема А. Верба (псевдонім А. Середницького), В. Гнатюк, Г. Грабович, Марія Брацка, О. Колесса, Р. Кирчів, В. Крементуло, М. Мочульський, Є. Нахлік, Р. Радишевський, І. Франко, В. Щурат.

Українська школа в російській літературі – умовна назва групи українських письменників, які використовували російську мову у своїх прозових творах, відображаючи її засобами українську ментальність, переосмислюючи українську історію. Така тенденція проявилася у наративах О. Сомова, М. Наріжного, але найбільше – у творчості М. Гоголя. Вона зумовила переорієнтацію російської літератури від пушкінського (аполлонівського) спрямування до гоголівського (діонісійського), відомого під назвою натуральної школи, й позначилася передусім на творчості Ф. Достоєвського. Рання проза М. Гоголя вплинула й на нове українське письменство, зокрема на творчість Т. Шевченка, П. Куліш, О. Стороженка.

Про українську школу в чеській літературі веде мову М. Неврлий, літературознавець-славіст, який досліджував українську літературу та її зв’язки з іншими слов’янськими літературами, зокрема з чеською і словацькою. Серед чільних представників учений назвав К. Гавлічека-Боровського, В. Б. Тржебізького, І. Ольбрахта, З. М. Кудєйя, а їхнім лідером, на його думку, можна вважати Й. В. Фріча [399, с. 96–105].

Помітним явищем стала й українська школа в австрійській літературі – умовна назва письменників-буковинців та галичан у письменстві Австро-Угорської імперії. Деякі дослідники, як от П. Рихло, наголошують на тому, що «строго кажучи, дане явище позбавлене ознак літературної школи: в ньому відсутні такі детермінанти, як безпосередня ідейно-художня близькість чи програмово-естетична єдність учасників» [310, с. 744]. Проте

об'єднані територіально і тематично митці, не маючи спільної естетичної програми, сприймалися як наднаціональний етнічно-культурний комплекс, пов'язаний із габсбурзьким міфом про добу Франса-Йосифа, як золотий вік із притаманним змішуванням націй та культур.

Часові межі української школи в австрійській літературі встановлюють від другої половини XIX ст. до 1914 р., а інколи – до міжвоєнного двадцятиліття XX ст. Значною постаттю був львів'янин Л. фон Захер-Мазох. До українських тем він звертався у таких творах, як повість «Дон-Жуан з Коломиї», роман «Новий Йов», оповідання «Саша і Сашко», «Василь Гимен», «Гайдамака», «Старий каштелян». Більша частина творів бродівця Й. Рота присвячена Галичині, частково Волині: книга репортажів «Безкінечна втеча», романи «Йов», «Марш Радецького», «Тарабас, гість на цій землі», «Сповідь убивці», «Фальшивий тягарець». Трагічна доля галицько-німецького села Брунненталь висвітлена у романах «Свята стрічка» та «І все-таки земля цвіте» Рози Планнер-Петелін (псевдонім Геді Цеклер), яка звернулася до аналізу непростих українсько-німецьких стосунків у романі «Титинівський лікар».

До цієї школи можна зарахувати і львів'янина, прихильника натуралізму Г. Вебера-Люткова (псевдонім Г. Покорного), автора книги новел «Дрімаючі душі», «Чорна мадонна», що мали спільний заголовок «Малоросійські історії». Традиції цієї школи продовжили М. Шпербер, автор циклу романів «Як сльоза в океані», автобіографічної трилогії «Всі прожиті дні», роману «Господні водоноси»; чернівчанин Г. фон. Реццорі («Магрібінські історії», «Горностай з Чернополя», «1001 рік Магрібінії», «Квіти в снігу», репортаж «Повернення в Чернопіль»), де він, порушуючи екзистенційні проблеми, містифікував життя Буковини та Чернівців. Така німецькомовна література не видається маргінальною в західноукраїнському письменстві, доповнює творчість Ю. Федьковича, І. Франка, Наталії Кобринської, Ольги Кобилянської, О. Турянського, сприймається як феномен на межі різних національно-культурних дискурсів. Його

досліджували Т. Басняк, Анна-Галя Горбач, Я. Гуць, Ф. Погребеник, П. Рихло.

Про «українську школу» німецько-австрійських письменників-романтиків йдеться у дослідженнях Г. Гуця [130] та М. Ткачука [542]. Зокрема, дослідники зазначають, що згадана естетична формація склалася на Буковині у ІІ пол. ХІХ ст. Її репрезентанти, серед яких виокремлюються імена Л. Штауфе-Сімігіновича, Й. Г. Обріста, Е. Р. Нойбауера. К. Е. Францоза, зверталися до українського фольклору та сюжетів. Зокрема М. Ткачук наголосив, що художня дискурсивна практика Ю. Федьковича формувалася під впливом «української школи» німецько-австрійських письменників-романтиків [542, с. 16].

Марія Ревакович актуалізує питання про існування «Іспанської школи» в українській літературі у розвідці «З Іспанії з любов'ю, або Чи існує "Іспанська школа" в українській літературі?» [477, с. 109–127]. Аналізуючи творчість представників Нью-Йоркської групи, вивчаючи переклади та оригінальні твори, дослідниця виокремила іспанські впливи, «помітні не лише на тематичному, а й на формотворчому рівні, що сприяли кристалізації окремих поетичних індивідуальностей» [477, с. 111]. На її думку, поява феномену «Іспанської школи» Нью-Йоркської групи, унікальної в українській літературі, стала побічним результатом тієї мистецької свободи, яку плекали й практикували всі поети групи. Також зрозуміло, що, з одного боку, «іспанський ракурс» серед членів Нью-Йоркської групи став проявом їхнього небажання потрапити в пастку емігрантської ностальгії, а з другого – перетворився на засіб ідентифікувати себе з духом космополітизму й настроями, які панували серед модерністів та авангардистів, здебільшого іспанського та латиноамериканського походження [477, с. 127]. Поза тим, що дослідження Марії Ревакович приваблює своєю новизною, широтою фактажу та глибиною аналізу, говорити про існування «Іспанської школи» в українській літературі, на нашу думку, ще зарано.

«Вважається, що про літературну школу можна говорити тоді, коли

очевидною для певної групи митців є єдність програмно-творчої установки, тематики, жанру й стилю. Важливо, щоб ця група заявила себе акцією, вчинком, маніфестом, якимсь колективним виданням», – зазначив М. Сулима [530, с. 6]. Далі вчений наводить зразки літературних шкіл – «лейкісти», французькі «парнасці», товариство «Гілея», українські неокласики. Ольга Блик наголосила: «Наявність періодичних видань або збірників є однією з найважливіших рис літературної школи. Адже саме на сторінках видання відбувається активне літературне життя, друкуються маніфести, відгуки, точиться переписка» [42, с. 28]. Естетико-філософські погляди репрезентантів різних літературних шкіл, зокрема єнських та гейдельберзьких романтиків, «Озерної школи», Харківської школи романтиків, Нью-Йоркської групи знайшли своє відображення на сторінках періодичних видань та ряду фольклорних збірників, що мали великий резонанс. Для речників «школи» М. Коцюбинського, зокрема Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського подібну функцію виконували альманахи, на сторінках яких вони друкували свої твори та критичні розвідки: «Хвиля за хвилею» (1900, Чернігів), «З-над хмар і долин» (1902, Одеса), «Дубове листя» (1903, Чернігів.), «На вічну пам'ять Котляревському» (1904, Київ), «З потоку життя» (1905, Херсон), «Літературно-науковий вісник».

Згадавши неокласиків, М. Сулима продовжив традицію ототожнення літературної школи з групою. Школою київських неокласиків назвав і М. Неврлий [399, с. 357–384]. Подібну практику синонімії підтримала й Лідія Кавун. Всебічно аналізуючи прозу ВАПЛІТЕ, вона дійшла висновку, що «Вільна академія пролетарської літератури створювалася як мистецька модерністська школа, в основі якої лежали певні програмові (в естетичному розумінні) чинники» [223, с. 116]. Переконливості праці додав продемонстрований дослідницею потужний філософський та історико-літературний контекст у синхронному та діахронному вимірах. У її дослідженні доробок провідних українських письменників

20–30-х рр. XX ст. закономірно осмислено як частину загальноєвропейського літературного процесу. Важливо, що Лідія Кавун чітко окреслила особливості естетики М. Хвильового, які дозволили йому відіграти величезну роль у виробленні теоретичних засад і принципів ВАПЛІТЕ як школи, її естетики і поетики [223, с. 116]. У продовження своїх наукових студій, дослідниця підготувала статтю «Українські романтики вітаїзму і єнська школа романтиків», у якій висвітлила джерела естетики українських романтиків вітаїзму, проаналізувала спільне й відмінне в їхній діяльності та дискурсі німецьких романтиків [225]. Автор статті наголосила: «Організована під гаслом письменницької кваліфікації, ВАПЛІТЕ заявила про себе як група творчих однодумців, як школа-напрям, що об'єднана подібним поглядом на мету, місце і характер літературного мистецтва» [225, с. 9]. Дослідниця довела, що саме єнська школа романтиків є найближчим типологічним рядом «м'ятежних» романтиків вітаїзму [225, с. 10].

Історико-літературні пошуки Лідії Кавун певною мірою перегукуються із баченням М. Васьківа, який, досліджуючи романні форми в українській експериментальній літературі 1920–30-х рр., крім іншого, умовно виокремив «київську» (орієнтувалася на здобутки класичного європейського та вітчизняного роману) й «харківську» (спрямовану на поборювання попереднього романного досвіду, деструкцію, творення нових жанрових структур) школи романістики. Дослідник наголосив, що обидві школи були зорієнтовані на новаторський пошук, на оновлення жанрових структур у змісті й формі (оригінальна проблематика, яка відтворювала становлення нації та антиномію національних і соціальних перетворень; зосередженість на індивідуальному внутрішньому досвіді з використанням найсучасніших здобутків психології й психоаналізу; залучення ігрових засобів у нарацію; руйнування цілісної сюжетності; графічні експерименти; медитативність; дифузія різних жанрів і жанрових різновидів; залучення засобів інших видів мистецтва, насамперед кіно, та багато ін.) [64, с. 12–13].

Незважаючи на оригінальність концепцій, доказовість естетичних

паралелей, не можемо погодитися із формулюванням, запропонованим М. Васьківим. Категорія літературної школи передбачає певну часову дистанцію, бодай покоління. Крім того, школа повинна мати ідеолога, постать, яка здатна стимулювати розвиток нової оригінальної творчої індивідуальності. Можливо, М. Хвильовому чи М. Зерову і вдалося б стати фундаторами нової літературної школи, їхній талант, наполегливі мистецькі пошуки, національна позиція дозволяють зробити це припущення. Проте вони були знищені фізично, а їхні художні тексти, наукові праці й публіцистика на десятиліття вилучені з духовного простору України. Показово, що свого часу А. Шамрай також вів мову про харківську групу [625, с. 176] чи харківську школу [625, с. 179], щоправда в поезії. Серед чільних представників харківської поетичної школи перших пореволюційних років дослідник виокремив В. Сосюру [625, с. 176–179] та М. Хвильового [625, с. 179–181]. Крім того, у своєму дослідженні «Українська література: стислий огляд» науковець не розрізняв поняття «школи» та «групи» і вживав ці терміни як синонімічні.

Цікавим, на нашу думку, видається і той факт, що автор «Пуделя» усвідомлював свій творчий потенціал як очільника якщо не літературної школи, то групи митців зі схожою естетичною платформою. Про це йдеться і в його «Вступній новелі» (1927), до певної міри програмового тексту. Ліричний герой цього твору, alter-ego автора впродовж своєї розмови з колегами-однодумцями, видавцями й критиками аналізує свої мистецькі погляди, проголошує гасла, визначає творчі орієнтири [603, с. 32–35]. Натомість наратор «Арабесок» (1927) висловлюється більш прямолінійно: «Мені пророкують велике майбутнє: одні кажуть, що я буду командиром нової художньої школи; на погляд других, я «прорублю вікно в Європу», куди й буде (біс!) виглядати мій чумацький, надзвичайної краси; треті запевняють мене, що я в потенції… / …Мені навіть неловко писати… / Є, правда, і четверті, які вважають мене графоманом, дилетантом, парвеню і т. д. Але, на радість, я цим не хочу вірити…» [603, с. 255].

Таким чином, як слушно зауважив В. Будний, дослідникам ще не вдалося домовитися про чіткіше розмежування понять «літературний стиль» і «літературний напрям», «літературна течія», «літературна школа». Ті й інші споріднені поняття перехрещуються й накладаються, межі між ними нечіткі, але їх можна і треба диференціювати [57, с. 218]. Пояснення ототожнення літературної школи з ширшими історико-типологічними категоріями літературного процесу може бути таке: за умов, коли школа виявляється єдиним речником певного напряму чи течії, – а здебільшого саме так і відбувалося, – заповнює своїми напрацюваннями нішу ідейно-естетичних засад цього напряму чи течії, природно, що з ними вона традиційно й ототожнюється. Безперечно, поняття «школа» є вужчим від понять «метод» та «напрям». Закономірно, що сукупність, принципом внутрішньої організації якої є «ідейно-художні особливості» [318, с. 472], може виникнути лише на основі спільних ідейно-естетичних переконань, принципів пізнання світу.

Критерієм відмежування школи від течії вище було названо наявність творчих послідовників видатного письменника, що творять за проголошеними ним принципами. Ознака того – антропонімічна традиція називання шкіл. Зокрема, школа Буніна [571], школа Золя, або «золаїзм» [160; 161; 198, с. 308–309; 199, с. 51; 509; 529; 536; 666], школа Жуковського [471; 500], «пушкінська школа» [65; 348; 398], «школа» А. Ремізова [133; 606], школа Ю. Яновського [422]. До поняття «школа Винниченка» апелює Наталія Шумило [648, с. 169]. Але варто тоді звернути увагу на паралельну традицію, не менш поширену – топонімічну. Вона акцентує на ролі певного регіону у формуванні визначальних рис літературної школи, здебільшого назви таких шкіл – ойконіми. Скажімо, «Блумсбері» [186, с. 65–66; 329, с. 32], афінська школа [330, с. 106], «Віденська група» [331, с. 180], віденська школа «модерн» [609], Житомирська прозова школа давньої української літератури [530], Житомирська прозова школа [82; 131; 132; 237; 331, с. 588; 350; 409; 636,

с. 200–202; 654], «карпатська школа новелістики» [209, с. 7; 260, с. 7; 344, с. 6], «Південна школа» [135; 601, 674; 678; 682; 683], Празька літературна школа [19; 241; 250; 399; 462; 470; 543; 559].

Не менш природно, коли літературну школу ототожнюють із групою, гуртком, угрупованням: останні є мінімальним матеріальним вираженням, уособленням школи як комплексу ідейно-художніх особливостей та творчої манери сукупності письменників, що належать до певної течії або напряму. Наприклад, «Гальський поетичний гурток» [329, с. 44], «Дармштадтський гурток» [330, с. 257] та ін. Проте рамки школи ширші за рамки літературної групи, гуртка чи угруповання. Критерієм тут може виступити хоча б фіксоване членство письменника в спільності того чи того рівня, у той час як з літературною групою чи гуртком ототожнюється певний, чітко окреслений набір імен.

Сукупність зазначених вище ознак літературної школи дає підстави стверджувати, що це поняття хоч і ототожнюється з іншими категоріями літературного процесу, усе ж має власні риси та специфічне наповнення. Означених особливостей літературної школи вважаємо достатньо, щоб встановити її місце в ієрархії історико-типологічних категорій.

Чітке окреслення літературної школи відбувається на основі стильового суголосся – з часів Ф. Шлегеля поняття «стиль» і «школа» дистанціювалися і стильова подібність зараховується до особливостей школи лише як одна з ознак. Майже завжди школа існує в рамках одного літературного роду, але може й виходити за ці рамки. Може обмежуватися лінгвопсихологічним полем одного діалекту, але може вийти і за ці межі.

У рамках літературної школи, як правило, набір ідеологів, найяскравіших її представників супроводжується динамічним колом послідовників – тих самих, які в довідникових виданнях приховані за багатозначним зворотом «та інші». Звідси – літературна школа розтягується в часі, як, наприклад, іонічна школа в грецькій літературі XIX ст. (з 30-х аж по 90-і рр.), і цим наближається до літературної течії. Доречно в зв’язку з

цим згадати, що французький вчений Анрі Пейєр у пошуку найменшої конкретної хронологічної єдності письменників допускав, що період, протягом якого триває вплив покоління, може бути від 8 до 20 років; обговорюючи ряд можливих групових понять: рух, школа, гурток тощо, він відкидав їх як такі, що не відповідають конкретній хронологічній основі [70, с. 195]. Яскравих послідовників у школи може не виявитися. Так сталося, наприклад, з «Озерною школою». Іноді спостерігається суперечність у визначенні їх наявності взагалі: автори «Словника польської літератури XIX сторіччя» обмежують українську школу в польській літературі доробком А. Мальчевського, С. Гощинського та Я. Б. Залеського [680, с. 978], тоді як українська літературознавча традиція подає в контексті цієї школи не один десяток імен [475, 562].

Усі перераховані вище фактори демонструють: спроби вивести єдину формулу, модель літературної школи є якоюсь мірою умовними. Як не кожен напрям можна розділити на течії, так і не кожен напрям чи течія має школи, які б їх репрезентували. Гіпотетичний ланцюг історико-типологічних понять літературного процесу в ієрархічній взаємозалежності (якби було здійснено спробу його змоделювати) виявився б рухомим мінімум на одну ланку. А крім того, визначальним чинником умовності подібної системи є те, що назви програмних об'єднань письменників (товариства, спілки, школи, гуртки, групи) незрідка мають суб'єктивний характер, з'являються за свіжими слідами літературних подій, здебільшого безпосереднього осмислення в контексті всього літературного процесу. Але з'являються – і стають традиційними. Тому, вважає І. Волков, їх «навряд чи варто замінювати якимось особливим терміном» [75, с. 162]. З цією думкою погоджується А. Пєсков: «Самоназви окремих письменників чи окремих літературних шкіл, груп, приятельських компаній, розуміння письменником своєї приналежності до того чи того покоління за смаками й літературними принципами та зарахування письменника сучасниками до тієї чи іншої школи […] – ось ті теоретичні реалії, з якими можна мати справу, не

порушуючи історичних масштабів. А всі інші класифікації, засновані на глобальних узагальненнях, […] не приводять ні до чого, крім схоластики» [436, с. 317].

Викладені вище міркування дають підстави зробити такі висновки: спроба розчленувати ототожнення літературної школи з іншими історико-типологічними категоріями письменницьких спільнот аж ніяк не може мати результатом перегляд усталеної номінативної традиції.

Значна кількість можливих критеріїв визначення школи, що мало б сприяти чіткішому окресленню поняття, супроводжується такою ж значною кількістю винятків – відступів од цих критеріїв: школа не може мати помітних послідовників, або навпаки, мати кілька їх поколінь; як правило, має своїх теоретиків, але може їх і не мати, як от Київська школа поезії (термін І. Калинця) – неформальне об'єднання українських поетів, засноване в середовищі шістдесятників, відмінне від них за ідейно-естетичними настановами, антитетичне канонам псевдохудожнього «соцреалізму». Представники Київської школи: В. Голобородько, В. Кордун, М. Воробйов, М. Григорів – тяжіли до «чистої поезії», естетичної вишуканості. Їхній доробок представляв достеменний модернізм в українській літературі, пропонував артистизм, тезу «мистецтво для мистецтва». Як зазначила Людмила Дударенко, у Київській школі, за всієї зовнішньої аполітичності, іманентно закладена скерованість на національну ідентифікацію, на конституювання національного світу, національного характеру, національної ідеї, що стверджується завдяки глибинній естетико-культурній потенції етносу [158, с. 47]. Кожен із поетів Київської школи має свій яскравий ідіостиль. Їхня поетична модель виразно доцентрична, відкрита для віянь європейського модернізму та національної пам'яті, зафіксованої у міфах, збереженої у фольклорному дискурсі, до надбань українського бароко, романтизму, імпресіонізму, символізму, кларнетизму, навіть футуризму. Однак ці інтертексти не трансформуються у колаж, а переосмислюються в нові, щоразу неповторні художні структури, суголосні й, водночас, відмінні

від поетичної моделі Нью-Йоркської групи, схильної до виразного анитрадиціоналізму.

Враховуючи вагомі напрацювання попередників, проаналізувавши історію виникнення, особливості естетичної системи, художні домінанти окремих літературних шкіл як в українській, так і в зарубіжній літературах, спробуємо запропонувати нове визначення. Літературна школа – це самобутнє мистецьке явище, одна з історико-типологічних категорій літературного процесу. Для письменників, які утворюють літературну школу, спільними є зорієнтованість на мистецькі досягнення видатного попередника чи сучасника, єдність естетичної платформи, стилю чи системи стилів, жанрово-тематичних особливостей, художніх домінант. Представники літературної школи творчо переосмислюють попередню мистецьку традицію, створюють нову художню реальність.

1.2. Специфіка постімпресіонізму як літературно-мистецької стильової тенденції

Постімпресіонізм як «художній напрям образотворчого мистецтва» [517, с. 517] виокремлюється насамперед дослідниками французького живопису. Згадки про нього віднаходимо у культурологічних та мистецтвознавчих джерелах.

Термін «постімпресіонізм» у широкий обіг уперше увів англійський критик Роджер Фрай, який 1910 р. влаштував у Лондоні виставку сучасного французького живопису, відвідувачі якої мали можливість ознайомитися з роботами В. Ван Гога, П. Гогена, П. Сезанна, Ж. Сера, А. де Тулуз-Лотрека й інших художників. Мистецтвознавці намагалися систематизувати їхню творчість, відтак виникли терміни «клуазоністи», «нові імпресіоністи». Проте запропоновані номінативи не знайшли широкої підтримки, так само як і спроба поєднати доробок цих митців зі здобутками символізму. Не

задовольнив і запропонований П. Гогеном термін «синтетизм». Беручи участь у черговій Всесвітній виставці, лідер понт-авенської групи прагнув повторити досвід Г. Курбе й Е. Мане й водночас започаткувати нове художнє угрупування, як це пощастило зробити імпресіоністам у 1874 р. Термін, запропонований П. Гогеном, є цілком вдалим, оскільки він, на противагу імпресіонізму, визначав синтетичний метод нової школи. Але й він не знайшов підтримки. Натомість, доволі стійким виявився термін «постімпресіонізм» запропонований Роджером Фраєм. Хоч і його англійський мистецтвознавець Дж. Ревалд вважає не дуже вдалим [478].

Хронологічно постімпресіонізм охоплює два десятиліття, починаючи від 1886 р. – останньої виставки імпресіоністів. Закінчується постімпресіонізм перебуванням П. Гогена на Таїті. Незважаючи на відносно короткий відрізок часу, виходячи з динаміки мистецьких процесів та їхній вплив на мистецтво XX ст., Дж. Ревалд окреслив два етапи постімпресіонізму в живописі: 1886–1893 рр. та 1893–1906 рр. [478].

Постімпресіонізм – явище неоднорідне. Тому дослідники вивчають творчість різних груп та об'єднань, що вели наполегливий пошук співзвучної часові нової художньої мови. Йдеться про неоімпресіоністів (Ж. Сера, П. Синьяка й ін.), художників «понт-авенської групи» (П. Гогена, Е. Бернара, П. Серюзье та ін.), групу Набі (П. Боннара, Е. Вюйара, М. Дені та ін.), а також В. Ван Гога, А. Руссо, П. Сезанна, А. де Тулуз-Лотрека – видатних майстрів пензля, творчість яких ширша за декларовані художні прийоми й світоглядні орієнтири, митців із власною унікальною художньою мовою. Ж. Сера, наприклад, вивчав проблеми сприйняття світла й кольору; П. Сезанн цікавився закономірностями поєднання кольору та форми; П. Гоген створив так званий «синтетизм»; твори В. Ван Гога позначені яскравою кольоровою гамою, виразним малюнком та вільними композиційними рішеннями.

У хроніці постімпресіонізму, на думку Дж. Ревалда, перше місце належить саме В. Ван Гогу. Великий голландець був одним із перших, хто

відмовився від імпресіонізму, зробивши крок до створення сучасного європейського мистецтва. Творчість іншого постімпресіоніста, П. Сезанна, сучасники визнали ще за його життя. Художник розпочав працювати разом з імпресіоністами й навіть брав участь у їхніх перших виставках, однак швидко відійшов від цього напряму й створив свою неповторну манеру. Він був виразником аналітичного живопису, розглядав колір як конструктивну складову своїх полотен. Замість уявної випадковості імпресіоністів, П. Сезанн приніс почуття маси, пластичну ясність форм, сталість, карбовану виразність.

Винятковою індивідуальністю вирізнявся пізній П. Гоген. Полотна митця, створені протягом двох подорожей на Таїті, вражають своєю екзотичністю, чистотою та наївністю. П. Гоген не прагнув до правдивості відтворення навколишнього світу й писав не стільки бачене, стільки те, що хотів бачити навколо себе. Картини художника – це своєрідні ремінісценції мистецтва аборигенів: за своєю площинністю, орнаментальністю, яскравістю й декоративністю кольорів його полотна нагадують килими. Одним із перших П. Гоген звернувся до самобутньої культури неєвропейських народів. У руслі постімпресіонізму розглядають і творчість А. де Тулуз-Лотрека, співця яскравого й самобутнього світу паризької богеми: акторів, артистів цирку, співачок, танцівниць, постійних відвідувачів мистецьких кафе.

Відомо, що імпресіоністи та постімпресіоністи симпатизували один одному. Всі постімпресіоністи або починали з імпресіонізму, як А. де Тулуз-Лотрек, який спирався на досвід Е. Дега, П. Гогена та К. Піссаро, або пройшли через нього у зрілому віці, як це трапилося із П. Сезанном чи з В. Ван Гогом. Проте навіть у найбільш плідні періоди їхньої творчої співпраці давалися взнаки приховані суперечки та нерозуміння.

Імпресіоністів та постімпресіоністів зближував опозиційний статус щодо прозаїчності, передбачуваності офіційного мистецтва. Вони протестували не лише проти прагматичності буржуазного існування, що

привело П. Сезанна до анархізму, В. Ван Гога – до єретичного християнства та утопічного соціалізму, а й проти будь-якого гармонійного, тобто такого, що ігнорує життєві драми, мистецтва. Протестуючи проти офіційного мистецтва, постімпресіоністи пішли значно далі імпресіоністів. Так, ще в 60–70-х рр. П. Сезанн відверто конфліктував з респектабельними членами журі Салону. В. Ван Гог не рахувався із суспільними засадами та стереотипами, що доводило до відчаю брата Тео. П. Гоген обрав долю бідного мандрівного художника.

Творчість постімпресіоністів, у першу чергу В. Ван Гога й А. де Тулуз-Лотрека, на відміну від імпресіоністів, позначена почуттям глибокого невдоволення, страждання, що знищують внутрішній світ особистості. На картинах постімпресіоністів соціальна атмосфера буржуазного суспільства антигуманна й безперспективна. Імпресіоністів неприємно вражала тенденція постімпресіоністів до загостреної, навіть грубої, виражальності. У свою чергу, постімпресіоністи вважали живопис імпресіоністів занадто «безпроблемним», «позбавленим думки», зосередженим на суто візуальному досвіді. Художники сприймали світ як таємничий, жорстокий та непривабливий.

Постімпресіоністи вели наполегливий пошук першооснов буття. Автори праці «Культурологія: українська та зарубіжна культура» принагідно зауважили: «Постімпресіоністичний живопис не боявся здаватися інтелектуальним, не цурався теоретичного оформлення своїх художніх намірів» [295, с. 255]. Постімпресіоністи вже не бачили у сучасному їм суспільстві нічого, крім дисонансу, загрози існуванню людини й природи. Відтак, від паризької метушні П. Сезанн рятується у провінційному Ексі, В. Ван Гог – у Арлі, П. Гоген – у Бретані, а згодом на Таїті та Маркізьких островах.

Вихід постімпресіоністи вбачали у природності поведінки людей. На відміну від «міських» імпресіоністів, вони надавали перевагу образам природи та близьким до неї людям. Життєствердна, позитивна програма

постімпресіоністів звернена до природи, негативна – до суспільства, міста. Саме тому, в середовищі постімпресіоністів передують П. Сезанн, В. Ван Гог та П. Гоген, тоді як А. де Тулуз-Лотрек стоїть відособлено. Постімпресіоністів охопила жага втечі до природи, подалі від Парижа, відчуття того, що в міській метушні вони загинуть. Звідси й прагнення до усамітнення. Від антиурбаністичного звучання їхньої творчості вони поступово еволюціонують до засудження сучасної цивілізації. Звідси – тяжіння до всього антибуржуазного, примітивного, дитинно-наївного, навіть первісного, спрощення мистецтва, вихід за межі класичних європейських традицій Нового часу, у яких так комфортно почувалися імпресіоністи. Природну людину автор «Прекрасної Анжеліки» побачив у наївних та набожних таїтянках, В. Ван Гог – у вуглекопах з Борінжа, а П. Сезанн – в небагатослівних провансальських селянах. При цьому, жоден із названих митців не відкидав художню культуру Нового часу, що характерно для творчості наступних поколінь живописців. А тому пошук виражальної простоти невіддільний від мистецького досвіду XV–XIX ст., який досягнув вершини в імпресіоністів. Однак, як справедливо зауважив Альбер Орьє у зв'язку з картинами В. Ван Гога, «для буржуа» все це було «надто просто» й «надто витончено» (цит. за: [469, с. 10]. А головне, викликало підозру в злочинному неприйнятті загальноприйнятих цінностей та вільнодумстві. Це пояснює неприязне ставлення соціуму до постімпресіоністів аж до жорстокого фінансового бойкоту та суспільного остракізму.

На відміну від постімпресіонізму, «імпресіонізм прагнув вловити випадкове, миттєве, у ньому превалювали почуття й враження» [281, с. 232]. У світі, що їх оточував, імпресіоністи ще віднаходили не тільки біль, а й радість. Вплив імпресіонізму «цивілізував» мистецтво П. Сезанна та В. Ван Гога, проте вони не відмовилися від вироблених раніше естетичних концептів та відчуття драматичної таємниці матеріального світу. Показовою у цьому плані є своєрідна єдність героїв раннього В. Ван Гога, селян та вуглекопів, які ніби постали з тієї землі, на якій вони працювали. Чимось

вони нагадують скалічені бурею дерева, чи картоплини, що сприймаються як своєрідна паралель до причастя на новітній «Таємній вечері».

Постімпресіоністи не приймали інтимно-ліричних інтонацій та ідею олюдненості природи. Вони наполягали на абсолютній самодостатності космосу, його відособленості від проблем людства. Імпресіоністи сприймали природу як джерело постійного оновлення, обожнювали її космічні стихії – світло й повітря, сповідували ідею врівноваженості універсальних сил.

На відміну від імпресіоністів, які звузили світ до миттєвості сьогодення, постімпресіоністи виходили з того, що світові потрібно повернути його велич, здатність жити у більшому просторі й часі. Звідси – укрупнення масштабу та ємкості створюваних ними образів, відродження почуття просторової всеосяжності світу, що притаманне полотнам італійських майстрів Ренесансу, втрачене в кінці XVII ст. й актуалізоване П. Сезанном («Марсельська бухта», «Гора Сент-Віктуар з великою сосною») та В. Ван Гогом («Долина Ла Кро») у середині 80-х рр. XIX ст. [515, с. 362].

Якщо імпресіоністів приваблювала плинність інтимних моментів, то П. Сезанн одним із перших зосередився на великих часових проміжках, перетворивши свої полотна на арену експресивної концентрації. Пізніше, художні концепти П. Сезанна, творчо інтерпретували В. Ван Гог, П. Гоген, А. де Тулуз-Лотрек. Завдяки їхнім картинам мистецтвознавці побачили і відчули різницю між імпресіонізмом та постімпресіонізмом.

Таким чином, постімпресіоністи «поступово руйнували антропоцентричну доктрину, згідно з якою світ статичний, тоді як людина, що поставлена Богом в центр всесвіту, наділена винятковим правом змінювати свій образ» [345, с. 270]. Недаремно П. Сезанна та інших постімпресіоністів звинувачували у спробі замаху на засади світобудови, забуваючи, що розвиток теорій людської винятковості незмінно формував почуття самотності в матеріальному світі, духовного відчуження. Сезаннівська теорія загальної рівності й братерства давала людині можливість знаходити підтримку і в матеріальному світі, стверджуючи, що

ми – частина всесвіту. Відчуття єдності з космічними силами віднаходимо і в творчості В. Ван Гога, який порівнював людину з зерном, а боротьбу за її самореалізацію з «дозріванням». Заглибившись в космічні, вітальні й загальноісторичні корені, П. Сезанн, В. Ван Гог та П. Гоген намагалися вирішити болючі проблеми сьогодення, чиї згубні наслідки так промовисто виписав на своїх полотнах А. де Тулуз-Лотрек. Крім того, укотре було розсунуто межі пластичного мистецтва, яке цього разу зазіхнуло на те, щоб візуалізувати зв'язок поколінь та культур. Постімпресіонізм поглибив інтерес до філософських та символічних начал мистецтва. Художники цього напряму не обмежувалися винятково зоровими враженнями, вони вільно й узагальнено передавали матеріальну сторону життя, вдавалися до декоративної стилізації.

Головне протиріччя постімпресіоністів полягало в тому, що вони вийшли за межі візуалізації й наблизилися до межі пізнаного, де володарює знання. Постімпресіоністи ще більше, ніж імпресіоністи, деформували межі візуального світосприйняття, властивого художній культурі Нового часу. Поставивши собі за мету візуалізувати небачене, вони підготували розвиток мистецтва Новітнього часу. Однак самі постімпресіоністи, відійшовши від мистецтва Нового часу, не стали частиною Новітнього, хоча й наблизили його прихід. Між цими двома найважливішими стадіями розвитку художньої культури вони утворили цілком автономне й самобутнє ціле. Міжстадійний статус не є ознакою неповноцінності чи перехідності явища, він засвідчив появу неповторних художніх цінностей. Творчість постімпресіоністів стала виразником домінуючих мотивів та настроїв свого часу, значно вплинувши на розвиток художньої культури кін. XIX – поч. XX ст., а відтак і наступних мистецьких періодів.

Отже, прийшовши на зміну імпресіонізму, постімпресіонізм стимулював розвиток наступної культурно-художньої стадії – Новітнього часу. Однак помилково було б оцінювати постімпресіоністів винятково як спадкоємців імпресіоністів. Система взаємозв'язків постімпресіонізму та

імпресіонізму набагато складніша, ніж модель «попередники – спадкоємці». Постімпресіонізм багато в чому перегукується з імпресіонізмом, водночас залишаючись самим собою й навіть багато в чому полемізуючи з останнім.

На сучасному етапі в середовищі філософів та культурологів існує два підходи до визначення постімпресіонізму. Одні дослідники вважають, що між імпресіонізмом та постімпресіонізмом існує принципова різниця [281, с. 232]. Інші науковці, зокрема Анна Маркова, розглядають це мистецьке явище лише як загострення рис імпресіонізму [294, с. 438]. Такий підхід віднаходимо у мистецтвознавців, починаючи від Ю. Мейер-Грефе й закінчуючи роботами К. Шефлера, П. Франкастеля, Р. Конья та ін. [469, с. 11].

Як зауважила Марина Бессонова, термін «постімпресіонізм» вже не використовується для характеристики певного історичного художнього напряму, а позначає етап, протягом якого працювали найрізноманітніші за стилістичними й ідейними уподобаннями художники, які зобов'язані імпресіоністам оновленням своєї художньої системи [478, с. 5]. На схожих позиціях перебуває й укладач книги «Світове мистецтво. Постімпресіонізм» І. Мосін. Він переконаний, що постімпресіоністи – це живописці, які працювали в період безпосередньо після імпресіонізму. У цьому сенсі термін «постімпресіонізм» перегукується із сучасним визначенням поставангарду чи постмодернізму – тобто різноплановими художніми тенденціями творчості майстрів кінця XX ст. після першого авангарду чи модернізму [361, с. 3].

Виходячи з означеного вище, можна з упевненістю констатувати, що теоретичні засади постімпресіонізму досліджувались культурологами й історіками мистецтва. До різних аспектів вивчення постімпресіонізму як літературно-мистецької стильової тенденції зверталися такі відомі в Україні та поза її межами вчені, як Віра Агеєва, Ю. Ковалів, Я. Поліщук, Наталія Шумило, Олександра Черненко.

У «Літературознавчій енциклопедії» читаємо: «Постімпресіонізм (лат. post: після, за і франц. impressionisme, від impression: враження) – умовна назва літературно-мистецької стильової тенденції, що змінила імпресіонізм. П. розвивався безпосередньо перед модернізмом та в межах модернізму. У малярстві до П. зараховують і пуантилізм» [331, с. 252]. Варто акцентувати на тому, що, на відміну від інших авторів подібних видань, Ю. Ковалів не лише подає визначення, а й зауважує літературну складову як невід'ємну частину цієї стильової тенденції.

Віра Агеєва, досліджуючи інтелектуальну прозу В. Петрова-Домонтовича, серед мистецьких орієнтирів, крім українського бароко, німецького романтизму, артефактів трипільської культури, виокремила і французький постімпресіонізм. Принагідно вона зауважила, що творчість В. Петрова – це мистецтво нового часу і модерне – тобто постреалістичне, здебільшого й постімпресіоністичне [9, с. 347]. Вивчаючи українську художню прозу і літературну критику кінця XIX – поч. XX ст., досліджуючи прояви національного варіанту експресіонізму, Наталія Шумило наголосила: «На означення експресіонізму в період його поширення Європа знала ще два поняття – неоімпресіонізм і постімпресіонізм, які свідчать про його генетичну спорідненість з імпресіонізмом» [648, с. 305].

Заслуговують на увагу думки Я. Поліщука, викладені ним у дослідженні «І ката, і героя він любив…». Так, аналізуючи акварель «На камені», літературознавець зазначив: «Сучасників захоплювала, мабуть, не стільки романтична історія закоханих, як надзвичайна пластика описової манери Коцюбинського. Недаремно він назвав твір аквареллю: його поетика послідовно імпресіоністична, переживання персонажів блискуче спроектовані на стани природи […] Більше того, автор одважно експериментує з барвою: не задовольняючись технікою імпресіоністичного нюансування тону, він вдається до чистого, насиченого кольору, як це робили постімпресіоністи, що дає надзвичайні контрасти та сліпучі ефекти» [453, с. 91]. На сторінках цієї ж праці знаний дослідник знову

звернувся до постімпресіонізму і наголосив: «Ставши революцією в мистецтві імпресіонізм дуже швидко породив і реакцію. Постімпресіоністи або звели до банальності сенс його новацій, або різко оскаржили, звинувачуючи в поверховості та показній ефектності» [453, с. 201].

Певний інтерес викликають спостереження Олександри Черненко, яка у дослідженні «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника» зауважила, що в Європі на означення експресіонізму вживали термін «неоімпресіонізм» і «постімпресіонізм» [615, с. 8]. У цій же праці, досліджуючи проблеми інтегрованості В. Стефаника у європейський літературний контекст, літературознавець додала: «Назва "експресіонізм" у ті часи ще не була популярна; вживали терміни "неоімпресіонізм" і "постімпресіонізм"» [615, с. 80]. Відтак зауважимо, що термін «постімпресіонізм» використовується дослідниками як для систематизації процесів світового літературного процесу, так і щодо визначення суто українських мистецьких явищ.

На сучасному етапі розвитку літературознавства ще зарано говорити про чітко окреслену типологію поетики постімпресіонізму як літературно-мистецької стильової тенденції. Однак у своїй роботі ми будемо активно послуговуватися цим терміном, оскільки переконані в тому, що між імпресіонізмом та постімпресіонізмом існує певна різниця, а творча практика українських митців, які, з одного боку, перебували в силовому полі естетики імпресіонізму, а з іншого – вели наполегливий пошук ще більш пластичних виражальних засобів, переконливо доводить артикульовану тезу.

Отже, ми виходимо з того, що постімпресіонізм – це літературно-мистецька стильова тенденція, що об'єднує різних за стильовими й ідейними уподобаннями письменників, у творчості яких імпресіонізм залишив помітний відбиток.

1.3. Традиції «школи» М. Коцюбинського в українському постімпресіонізмі

1.3.1. Художні особливості «школи» автора «Цвіту яблуні» у малій прозі кін. XIX – поч. XX ст.

Українська література кін. XIX – поч. XX ст. – період бурхливого розвитку українського модернізму, активної трансформації мистецьких канонів. Серед представників національного модерну дослідники справедливо виокремлюють постать М. Коцюбинського. Творча індивідуальність автора «Intermezzo» цікава не лише з погляду поетики, а й в аспекті впливології, здатності творити власну літературну школу на національному ґрунті, виявляти потенційні творчі орієнтири сучасників, їхню «готовність» до сприйняття модерних віянь часу. Так, М. Чирков зазначив: «В художній творчості Коцюбинського ми маємо щось закінчене й досконале для цілого періоду літературного розвитку, синтез цілої доби літературного руху. В дореволюційні часи художня проза не підвелася вище Коцюбинського, і група талановитих письменників його доби в більшій чи меншій мірі залежала від засобів художнього слова цього письменника, наслідувала його манеру писання» [624, № 9, с. 39].

Серед письменників порубіжжя, сучасників М. Коцюбинського, які так чи інакше тяжіли до творчого переосмислення його естетики, виокремлюються постаті Грицька Григоренка (Олександри Судовщикової-Косач) (1967–1924), М. Жука (1883–1964), В. Леонтовича (1866–1933), М. Могилянського (1873–1942), М. Чернявського (1867–1938). Значення М. Коцюбинського, його вплив на формування цих митців важко переоцінити. Він закликав до систематичної творчої праці, сприяв появі їхніх творів на сторінках українських видань, долучався до формування

позитивного іміджу письменників-початківців у середовищі критиків та видавців. Автор «Intermezzo» відіграв першочергову роль у становленні М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського саме як українських письменників.

У цьому аспекті показова історія публікації новели М. Жука «Мені казали: “Ще молодий!”» у жовтневому номері «Літературно-наукового вісника» за 1906 р. Прагнучи підтримати молодшого товариша, М. Коцюбинський листовно звертається до В. Гнатюка: «Засилаю рукопис д. Жука «Мені казали: “Ще молодий…”» і прохаю Вас, коли зможете, видрукуйте сю річ. Правда, се ще проба молодого пера, але, на мою гадку, пера талановитого. Варто б заохотити починаючого автора, бо я сподіваюся, що він зможе зробити дещо для нашої літератури» [276, Т. 6, с. 61]. За місяць, у листі до того ж адресата, знову фігурує прізвище письменника-початківця: «Дуже Вам дякую, що швидко друкуєте оповідання д. Михайла Жука. Це мені приємно» [276, Т. 6, с. 63]. У листі до одного із засновників літературного об’єднання і видавництва «Молода Муза» О. Луцького М. Коцюбинський додає: «Чи не можна б прислати Вам для “Молодої музи” деякі вірші та оповідання д. Жука. У нього є гарні речі» [276, Т. 6, с. 63].

Мистецька інтуїція не зрадила М. Коцюбинського. Художник, поет, прозаїк, казкар і драматург М. Жук не лише збагатив українську поезію (до речі, перший вінок сонетів вийшов саме з-під його пера), а й інкорпорував у мистецьку палітру українського письменства прийом потоку свідомості. Його дебютний твір, як і новелістика М. Коцюбинського, сповнений сонця і любові, витриманий у формі потоку свідомості, прийомові, спопуляризованому Дж. Джойсом у романі «Уліс». На рівні поетики твір М. Жука перегукується з новелою Дж. Джойса «Джакомо», віднайденою науковцями лише у 60-х рр. XX ст., причому авторство ірландського письменника було встановлене фахівцями на підставі лінгвістичного й стилістичного аналізів. Тож не варто говорити про запозичення чи вплив, йдеться про органічну близькість з високими зразками європейської

культури, надзвичайне мовне чуття, усвідомлену потребу «заявити про себе культурою» двох представників недержавних народів. М. Коцюбинського та М. Жука єднала також багаторічна дружба. Він був частим гостем у родині Коцюбинських. Квіти з їхнього саду, «перемандрувавши» на полотна М. Жука, прикрашали помешкання відомих українців, радували глядачів на численних мистецьких вернісажах. Пензлю М. Жука належать кілька портретів М. Коцюбинського. Захопившись фотогафуванням, чернігівський художник зафіксував миті життя талановитого письменника та його родини.

М. Коцюбинський відіграв помітну роль у становленні В. Леонтовича як письменника: закликав його до систематичної творчої праці, популяризував доробок, сприяв формуванню позитивного іміджу письменника-початківця в середовищі критиків та видавців. Під впливом художніх пошуків М. Коцюбинського та інших представників модерного письменства, В. Леонтович прагнув розкрити найтонші порухи душі особистості. У свою чергу, В. Леонтович з величезним пієтетом ставився до М. Коцюбинського, усвідомлював значення його таланту та громадянської позиції для розбудови національної культури, надавав фінансову допомогу, новаторськи підійшов до критичного осмислення його творчості. Тож не дивно, що у доробку письменників віднаходимо чимало спільних типологічних рис. Своїми повістями, новелами, оповіданнями М. Коцюбинський та В. Леонтович розширювали тематичні горизонти української прози, збагачували її актуальними філософськими, політичними, психологічними проблемами. Творчість митців несла в собі нові тенденції й ознаки української прози: заглиблення в явища життя, інтерес до внутрішнього світу людини.

Як зазначила Олена Леонтович, зустріч В. Леонтовича з М. Коцюбинським, людиною, яка більше ніж доброзичливо ставилася до його літературної праці, призвела до справжнього творчого сплеску. Письменник-початківець не тільки почав писати повість «Ворохобня», а й продовжив працю над повістю «Хроніка Гречок» і мав намір написати

оповідання, за його словами, «з життя старих панів» [316, с. 69]. З листів В. Леонтовича бачимо, що М. Коцюбинський повсякчас цікавився його творчими справами, співчував його хворобливому – фізичному й душевному – стану, який стояв на заваді творчій активності, опікувався його публікаціями. Епістолярій В. Леонтовича свідчить про те, що М. Коцюбинський був для нього і щирим другом, і літературним авторитетом, у твори якого він був залюблений, і людиною, якою він був зачарований [321, с. 146–190].

Автор «Intermezzo» допоміг збагнути сутність творчого обдарування Грицькові Григоренкові та М. Чернявському. Модерна естетика, пропагована автором «Цвіту яблуні», була світоглядно близькою Олександрі Судовщиковій-Косач. Як переконливо довів А. Гуляк, письменниця оригінально поєднала традицію і нову естетичну свідомість кін. XIX – поч. XX ст. [110, с. 124]. М. Коцюбинський та Грицько Григоренко були обізнані з творчістю один одного. Збереглося чимало фактів, які свідчать про їхні особисті контакти. Ім'я письменниці фігурує в його листуванні у зв'язку з укладанням альманаху «З потоку життя». Показовим є лист М. Чернявського до М. Коцюбинського від 05.07.1903 р.: «Григоренків (підкреслення М. Чернявського. – *А. М.*) "Силует" згоджуюсь друкувати. Але завважте, яке се він сальто-мортале робить!.. Як би нам старі філи за його голови не провалили: скажуть – "спокусили пані"»! [322, с. 277]. У листі М. Леонтовича до М. Коцюбинського читаємо: «Ви, мабуть, докоряєте мене, що я не написав оповідання, коли мав час написати маленьку критичну розвідку про Григоренко» [321, с. 148]. Ім'я Грицько Григоренко зринає в листах М. Коцюбинського до В. Гнатюка: 18 жовтня 1903 р. та 6 лютого 1904 р. [276, Т. 5, с. 298, 308]. Крім того, опубліковано лист М. Коцюбинського до Олександри Судовщикової-Косач за 1904 р. [276, Т. 5, с. 310–311]. Як голова видавничої «Комиссии для просмотра малорусских книжек при издательском комитете Харьковского общества грамотности», вона попередньо звернулася до М. Коцюбинського з проханням дозволити

видати деякі його твори. Після того, як письменник дав згоду, комісія відібрала акварель «На камені», оповідання «Пе-коптьор», «По-людському», «П'ятизлотник».

М. Коцюбинський і Грицько Григоренко щиро цінували мистецьке обдарування один одного. У гранично відвертих спогадах, написаних у формі бесіди з покійним чоловіком М. Косачем, Олександра Судовщикова-Косач принагідно аналізує українське літературне життя. Приводом для розмови стали урочистості з нагоди 35-ліття літературної діяльності Івана Нечуя-Левицького. Авторка зауважує: «Каким я была там среди этих националистических цветов красноречия и пафоса, лишь доказавших в сущности, что краше и выше образов, чем солнце, звезда и море, не может придумать человеческая фантазия, – каким я была диссонансом!..» [105, с. 286]. Вона не приймає фальші й лицемірства, що, на її думку, найповніше характеризують сучасне їй літературне життя: «[…] я наперечет знаю тех лживых представителей, которыми руководит жажда гегемонии, возможность выставиться в своём муравейнике, или лёгкость восхвалять свое сало та горилку…» [105, с. 286]. Із загальної маси учасників ювілейних заходів Олександра Судовщикова-Косач виокремлює лише М. Коцюбинського, якого вона вважає дійсно талановитим і цікавим. Однак, почуваючись безмежно самотньою після смерті чоловіка, поступово втрачаючи віру в свій талант, письменниця не змогла знайти спільну мову з тим, хто щиро симпатизував її мистецькому обдаруванню. У мемуарах вона записала: «[…] а я… ответила гордым молчанием: я не хотела говорить по-русски – обижать его, не хотела и кривляться и брать на себя хоть частичку лжи и постараться заговорить по-малорусски…» [105, с. 286].

Типологічна спорідненість творів М. Коцюбинського та М. Чернявського значною мірою зумовлена тим, що вони жили й творили в межах одного суспільного та культурного простору, в ту ж історичну добу. Серед прикметних ознак їхнього прозового доробку – «пленеризм», увага до кольорів, звуків природи, послаблена фабульність. Поетика прози

М. Коцюбинського та М. Чернявського позначена синкретизмом, виявленим на рівні ідейно-художньої концепції, жанру, стилю. У їхніх художніх масивах органічно поєдналися романтизм (неоромантизм), реалізм, імпресіонізм, символізм, що відповідає провідним мистецьким тенденціям доби раннього українського модернізму.

М. Коцюбинський та М. Чернявський близькі як на естетичному, так і на філософському рівнях. Поза тим, що мистецькі досягнення М. Чернявського не сягають висот М. Коцюбинського, його твори теж примушують читача зупинитися і замислитися про життя, його невмолимий плин і вічні загальнолюдські цінності. Мистецькі здобутки автора «Intermezzo» стали справжньою літературною школою для М. Чернявського. М. Коцюбинського та М. Чернявського ріднять гуманізм, філософічність, розуміння права людини на недосконалість, пошуки справжніх цінностей людського життя – внутрішньої краси, гармонії, ідеалу, любові. У сфері поетики слід відзначити вироблення техніки імпресіоністичної новели, новели акції з трагічним фіналом, настроєвого образка, «гібридних» форм малої прози; наявність іронії, емоційної медитативності, відмову від оголеної тенденційності, «етюдність» зображення. Розмаїтість жанро-визначальної термінології свідчить про свідоме прагнення письменників до урізноманітнення жанрової палітри своєї прози та про розвинену генологічну свідомість авторів не лише на інтуїтивному, а й теоретичному рівнях. Провідна проблема всього художнього доробку прозаїків – дисгармонія між двома світами – духовним і матеріальним, розкуто-розлогим, окриленим та мізерно-дріб'язковим, нікчемним, земним, між злетом і падінням, пам'яттю та забуттям, світлом і темрявою, добром і злом.

Питання взаємодії художніх систем поглиблює той факт, що митці протягом тривалого періоду разом творили літературний процес в Україні, цікавилися творчістю один одного, підтримували особисті дружні контакти. Чернігівський період життя і творчості (1901–1903 рр.) духовно збагатив М. Чернявського. Літературне оточення Чернігова, а це передусім

М. Коцюбинський та Б. Грінченко, допомогло М. Чернявському збагнути сутність своєї творчої вдачі. М. Коцюбинський та Б. Грінченко стали для М. Чернявського вчителями й друзями водночас.

Взірцем патріотизму для М. Коцюбинського та М. Чернявського в українській літературі був П. Куліш. Разом вони уклали й видали в Києві альманах «Дубове листя», присвячений пам'яті П. Куліша. Зважаючи на близькість естетичних позицій, М. Коцюбинський запросив М. Чернявського до упорядкування альманаху «З потоку життя». Варто зазначити, що у своїй творчості М. Чернявський майже повністю дотримувався виробленої спільно з М. Коцюбинським програми оновлення української літератури: його твори вирізняються оригінальністю сюжетів, мотивів та образів, позначені індивідуальністю авторського стилю. Особливо важливими для становлення ідіостилю митців були своєрідні естетичні погляди.

Заходи автора «Цвіту яблуні» як речника розрізненого українського соціокультурного простору та фундатора літературної школи були високо оцінені його сучасниками. І Грицько Григоренко, і М. Жук, і В. Леонтович, і М. Могилянський, і М. Чернявський з величезним пієтетом ставилися до свого літературного наставника, усвідомлювали значення його таланту та громадянської позиції для розбудови національної культури. В. Леонтович та М. Могилянський запропонували фахові дослідження його творчості. Крім того, репрезентанти «школи» М. Коцюбинського залишили надзвичайно інформативні й мистецьки наснажені спогади про свого талановитого сучасника, які розкривають його суперечливу особистість вчителя і старшого колеги в інтер'єрі й екстер'єрі його епохи.

Дбаючи про розвиток національної культури, автор «Intermezzo» виявляв увагу до творчої молоді: на організованих знаним митцем літературно-мистецьких вечорах виступають гімназисти і семінаристи. Досвідчений письменник заохочував і підтримував початківців. Шлях П. Тичини у велику літературу був освячений його благословенням. На думку Людмили Тарнашинської, автор «Сонячних кларнетів», разом з

ідейними настановами, успадкував і творчі основи метра: культуру слова з глибоким ліризмом і підпорядкування творчої діяльності естетичному принципові [534, с. 140]. М. Коцюбинський не лише своїми творами показав молодому поетові модерне трактування тем й нове відчування світу і людської душі, а й впровадив П. Тичину у світ модерного мистецтва, особисто опікуючись ним. Ще в 1911 р., перебуваючи на острові Капрі, прозаїк читав своїм друзям поезії дев'ятнадцятирічного П. Тичини як зразок нової української літератури. Саме за його посередництва поет надіслав кілька своїх віршів до «Літературно-наукового вісника» і вже 1912 р. було опубліковано поезію «Чи чули ви, як липа шелестить...». Свідчення надзвичайної особистої відповідальності митця віднаходимо і в його епістолярній творчості. Так, у листі від 22 (9) лютого 1912 р. М. Коцюбинський нагадує М. Грушевському, що 1911 р. в Криворівні передав для «Літературно-наукового вісника» кілька віршів молодого поета і один із них було відібрано для журналу, але в списках творів, прийнятих до друку на 1912 р., цього вірша П. Тичини немає. «Мені ніяково, – зауважував М. Коцюбинський, – перед молодим автором, якого я повідомив у свій час, що його один вірш буде надрукований у "Літературно-науковому віснику"» [320, с. 126]. Натомість, у листі М. Грушевського читаємо: «А щодо Тичини, то трохи помиляєтесь – його поезія виказана в числі прийнятих в кн.[изі] XII і йде до III книжки» [320, с. 125].

Загалом доброзичливому ставленню до молодих авторів М. Коцюбинський зрадив лише одного разу, розкритикувавши у першій книжці «Літературно-наукового вісника» за 1907 р. збірку М. Філянського «Лірика» (Т. 1, 1906). На думку І. Качуровського, «гостра атака Коцюбинського супроти якщо не найталановитішого, то найкультурнішого лірика початку сторіччя – Миколи Філянського – спричинена була насамперед релігійно-містичним настроєм його віршів» [236, с. 689].

Отже, Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський широко інтегрували мистецькі здобутки М. Коцюбинського,

творили національну модель модернізму. Характерною рисою їхнього прозописьма є імпресіоністична складова. Орієнтуючись на творчу практику автора «Intermezzo», згадані письменники активно долучилися до процесу жанрової трансформації. У творчості М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» превалюють настрої меланхолії, песимістичного фаталізму, звідси мінорна тональність, екзистенційні мотиви безнадії, відчаю, небуття. Підсумовуючи, зауважимо, що представники школи М. Коцюбинського не лише творчо переосмислили засади естетики й поетики свого вчителя, створили потужні пласти української прози, а й репрезентували цілий ряд новацій, які вплинули на формування наступних мистецьких поколінь.

1.3.2. М. Коцюбинський і розвиток української літератури 20–30-х рр. XX ст.

При вивченні національної літератури 20–30-х рр. XX ст. важливим видається осмислення ролі та значення вже сформованих літературних шкіл, репрезентанти яких продукували оригінальні художні тексти, продовжуючи й розвиваючи традиції відомих попередників. Маємо на увазі фундатора літературної школи М. Коцюбинського та його послідовників: А. Головка (1897–1972), М. Івченка (1890–1939), Г. Косинку (1899–1934), Г. Михайличенка (1892–1919), В. Підмогильного (1901–1937), М. Хвильового (1893–1933). Осмислюючи естетичні домінанти «школи» автора «Intermezzo», транспоновані у художню структуру малої прози цього часу, М. Чирков зазначив: «Здебільшого невелика зовнішнім розміром новела, з рельєфно-загостреними психологічними мотивами, насичена до країв психологічною аналізою, зі злегка накресленим кістяком сюжету, силуетом дії, яка виступає на тлі імпресіоністично-намальованого, сказати-б, “накиданого” пейзажу, побуту, соціяльного осередку – ось художньо-формальна схема типових зразків прози школи Коцюбинського. До цього ще треба додати стислий, оброблений до тонких нюансі, блискучий,

переповнений фарбами стиль, який дуже часто переходить у римовану прозу, але який майже ні на хвилину не губить своєї ясности, своєї класичної закінченості й прозорости, не зважаючи на уривчастість головного художнього ґрунту, що складається в низку авторських вражінь» [624, № 9, с. 39].

Про органічний зв'язок А. Головка з творчістю М. Коцюбинського свідчать емоційний пейзаж, майстерний діалог, промовиста портретна деталь. Завдяки спогадам Ю. Мартича збереглися свідчення автора «Пилипка», який, зокрема, наголосив: «…Моє перше знайомство з творчістю Михайла Коцюбинського припадає на дні далекої моєї молодості. У коло моїх учителів він увійшов одразу ж. Бо вже першими творами своїми буквально полонив мене: високою ідейністю, глибиною реалістичного відображення всієї складності явища, точністю психологічного малюнка, високою майстерністю. […] Скільки разів читав і перечитував я його твори, старанно дошукуючись "секрету" їх надзвичайної дії на мене. Та й зараз, гортаючи сторінки його творів, кожного разу відшукую всі нові скарби, зазнаю, як і раніш, великої втіхи і разом з тим відчуваю завжди невдоволення собою» [468, с. 86].

Вплив М. Коцюбинського на формування стилю А. Головка незаперечний. Мистецькі здобутки автора «Intermezzo» стали, за спостереженням П. Орлика, тим творчим дороговказом, за допомогою якого молодий прозаїк вперто торував шлях до нового мистецтва [411, с. 14]. Дослідник наголосив: «Якщо говорити про зміст, то це незвичайна сонцелюбність, що морем розливається в оповіданнях і повістях М. Коцюбинського і без якої не уявити раннього А. Головка (вірші, "Діти Землі і Сонця", "Можу"). Якщо ж про героя, то це ліричний герой, найчастіше інтелігент, що перебуває на певному етапі свого становлення, а тому шукає, помиляється, а загалом здійснює інтенсивну духовно-емоційну роботу» [411, с. 14].

Художній світ автора «Червоної хустини» постає як органічна ланка, що з'єднує традиційне національне мистецтво з модерними пошуками. Йдеться про проблематику, тематику, стилістику, співвідношення автора та героя. Надія Богуцька слушно зауважила: «Він міг піти і де в чому ішов далі того рубежу, де поставив крапку його учитель М. Коцюбинський. Однак витонченості слова, європейського обширу, дисципліни, благородства образної системи попередника йому де в чому досягти не пощастило» [45, с. 15]. Романи «Бур'ян» (1927) та «Мати» (1934) А. Головка багато в чому нагадують повість «Fata morgana». Важко не погодитись із зауваженням І. Дзюби: «"Бур'ян" – це "Fata morgana" нової доби; тут Головко чи не найближчий до Коцюбинського» [140, с. 351]. Невипадково обидва твори були відповіддю письменників на реальні історичні події – Вихвостівську трагедію і трагедію Димівську. Ліричне світосприйняття, характерне для автора «Intermezzo», впізнаємо і в А. Головка. Засвідчуючи повагу до великого попередника, продовжуючи літературну традицію, він уводить у роман «Мати» великий уривок з «Fata morgana» («Щоночі тепер пожежі…»).

Традиції М. Коцюбинського відчуваються вже в повісті А. Головка «Можу» (1922). Визначальною у творі є психологічна інтерпретація персонажа. Картину, що її бачить Гордій прокидаючись у рідній хаті після повернення з фронту, подано в незвичайній кольоровій гамі: «[…] ранок сонячний. У хату, видко, забігав пустун – синок маляра. Батьківськими пензлями мазнув по хмурних іконах, по шибках. Матері старенькій, що поралась біля печи, обличчя химерно підмалював. Заляпав долівку злотно-червоною фарбою» [86, с. 37]. Протагоніст повернувся додому смертельно хворим, звідси і виключна спостережливість, душевна делікатність, сила уяви, інтенсивна робота душі й свідомості, що звичайно, не компенсують деякої відстороненості від життя. Хвороба-втома і власне хвороба (туберкульоз), що регламентують життя протагоністів і в «Intermezzo», і в «Можу» у поєднанні із вибором невизначених з точки зору позитивності героїв, свідчить про використання імпресіоністичних тенденцій у процесі

відбору життєвого матеріалу для художнього осмислення, яке в імпресіоністів дістало назву «всетематичності» – все з об'єктивно існуючої дійсності варте уваги художників-імпресіоністів, все залежить від його таланту. Такий підхід помічаємо і в інших текстах М. Коцюбинського, зокрема в оповіданнях «Persona grata», «Подарунок на іменини», «Що записано в книгу життя» та ін. Такими принципами керувалися і репрезентанти його «школи»: М. Хвильовий, який не цурався «дивної, на перший погляд комбінації віри в соціалістичний ідеал з трактуванням чоловіка як blonde Bestie, з цинічним відкриванням усього чорного, брудного у чоловіка» [518, с. 136] та В. Підмогильний, якого цікавили «[…] хліб і жінка, голод і стать, економіка й психіка» [385, № 10, с. 109].

Дивовижна авторська чутливість до кольорових нюансів, відтворення широкого спектру барв та їхніх відтінків при зображенні природи – це типова імпресіоністична риса – властива обом митцям слова. Особливо велика подібність у пейзажах. В А. Головка вони написані з художньою вправністю, на якій позначилося творче навчання у М. Коцюбинського: «Зелено. Пахущо. Сонячно. Проміння ясне струнами натяглося над землею – бренить. Сонячні звуки сипле згори. Сипле. І ті, впавши на землю, ще довго тремтять самоцвітами по травах…» [86, с. 38]. В «Intermezzo» читаємо: «[…] дихання молодих колосків збирається в блакитну пару. Десь збоку вогко підпадьомкає перепел, бренькнула в житі срібна струна цвіркуна. Повітря тремтить від спеки, і в срібнім мареві танцюють далекі тополі. Широко, гарно, спокійно» [276, Т. 2, с. 305]. У М. Коцюбинського та А. Головка природа передається через вібрацію світла і звуку – звідси рухливість, мінливість у ній. Саме така властивість зображення надає усій системі твору своєрідної вібрації, творить враження плинності, яка, у свою чергу, свідчить про безперервність розвитку, що композиційно виявляється у розімкнутості художньої системи. Зовнішні прийоми живопису імпресіоністів – світлі барви, чисті кольори сонячного спектру, незакінчені, ніби мимохідь кинуті, мазки. Те предивне царство світла, яке відкрили або, принаймні, утвердили в

мистецтві й імпресіоністи [14, с. 28], перенесене майстрами слова в царину літератури, допомогло побачити світ інакше, ніж це було досі. Імпресіоністичні прийоми були вжиті обома авторами, щоб дати нову оцінку людині, опоетизувати щоденне життя. Принцип «пленерності», уведений художниками-імпресіоністами в сферу живопису, був узятий до уваги авторами обох аналізованих творів. У художників він полягав у тому, що вони залишали свої майстерні й виконували роботи на повітрі, беручи до уваги миттєвість змін барв, тіней у природі залежно від пори дня, від інтенсивності сонячного освітлення. Пленерність в основному виключає деталі побуту, їх заступає природа. У літературі цей принцип проявився у винесенні ліричної дії на природу. «Можу» та «Intermezzo» – своєрідні пейзажі, у яких фактори природи і людини взаємопоглинаються. Безпосередній досвід художників-імпресіоністів, перенесений у літературу, проявився у творах М. Коцюбинського та А. Головка у чутливості до гри кольорів і тіней, в умінні створити образ «олюдненої» природи, у введенні конкретно-чуттєвого образу як основного, у фіксації нестійких, раптово напливаючих і відпливаючих емоцій, що композиційно оформилось у вигляді фрагментарих, ескізних замальовок, кожна з яких залишає за собою право на самостійне існування.

Як наголосив Б. Степанишин, з любові А. Головка до України народилися його знамениті описи українського степу. За тисячоліття нашої літератури, зокрема прози, ніхто, крім нього, не відтворив наш український степ так одухотворено, так майстерно [525, с. 8]. У повісті «Пасинки степу» (1924) читаємо: «Коли обрій ковтає сонце, із далини тоді у степ приходить синя ніч. Руки млосно над степом зведе, сіє чи зорі, чи роси… Тихо, навшпиньки хлібами бреде-бреде... А степ принишкне зачарований. Зідхне. (А чи то пісня журлива десь за ярами? Де тумани стелються... А десь у житах – перепелиний крик…» [86, с. 274].

Розглядаючи інтертекстуальні паралелі у творчості М. Коцюбинського й А. Головка, варто, на нашу думку, докладніше зупинитися на мотиві

провини батьків перед дітьми. Маємо на увазі «Цвіт яблуні», «Подарунок на іменини» та п'єсу «Хочу» й новелу «Сулеми землі». В етюді ми спостерігаємо своєрідне роздвоєння, але останні рядки тексту: «Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?» [276, Т. 2, с. 176], – свідчать про відчуття провини перед донькою, адже батько не вберіг її. Водночас йдеться про спокуту художника, що збирає матеріал для майбутніх творів, перед батьком, який втратив дитину. На відміну від наратора «Цвіту яблуні» Карпо Зайчик («Подарунок на іменини») жодної провини перед сином не відчуває. Його непокоять можливі наслідки Дориного вчинку: «Тепер губернатор напевне вижене з служби, а директор виключить Дорю. З холодком в серці він чіплявся за ті неприємні думки, уявляв губернаторський гнів, свої благання, гугнявий директорів голос…» [276, Т. 3, с. 254]. За показною зовнішньою незворушністю дрібного поліцейського чиновника криється своєрідна драма, масштаб якої, а він людина жорстока й обмежена, усвідомити не в силі, тому й перекладає всю провину на сина: «Він бажав Дорі добра, а замість того дістав невдячність. Синова лайка горіла у ньому, наче він на живому випік її. […] Не міг же він, батько і поліцейський чиновник, якого боялись навіть дорослі, скорятись та каятись перед якимсь шмаркачем» [276, Т. 3, с. 254].

Про існування та зміст втрачених текстів п'єси й новели А. Головка дослідники дізналися з його «Автобіографії» (1925). П'єса «Хочу» за фабулою й побутовими деталями перегукується з фактами приватного життя письменника періоду революційних подій. Центром твору є своєрідний любовний трикутник: чоловік та дві жінки. Вибудовуючи взаємини, Борис зізнається, що спочатку все було, мов «у голубій казці». Згодом він закохується в іншу жінку, свого товариша по боротьбі у більшовицькому підпіллі. Зрадивши сам, Борис почуває невмотивовані ревнощі та недовіру до своєї дружини. Кінець п'єси трагічний, прощаючись з родиною, він вбиває дружину й малолітню доньку. Як наголосив А. Печарський, ненадрукована п'єса так і залишилася лише біографічною стороною авторового спогаду. «Проте й цей невеличкий штрих, – зазначив дослідник, – дає досить чітку

картину стосовно кримінальної тенденції письменникової екстерналізації» [437, с. 389].

Новела «Сулеми землі» сюжетно пов'язана з темою вбивства дитини батьком, інфантицидом, причиною якого стає спадкова хвороба. Чоловік, відчуваючи провину, адже це він став призвідцею страждань, потай отруює дитину. Згодом, щоб уберегти майбутніх дітей від спадкової хвороби, він, з удаваною огидою, кидає дружину в обійми свого приятеля. Закінчується новела риторичним запитанням. Виявляється, дітовбивцю цікавить: чи зміг би інший чоловік подарувати дружині таку любов, як це зробив він. Аналізуючи новелу, Ю. Ковалів наголосив: «Еротично-танатологічні взаємопереходи ускладнюють динаміку сюжетних ліній. Автор далекий від дидактичної розв'язки, спонукаючи читача додумати драматичний перебіг подій, на яких позначився карб вульгарно потлумаченого ніцшеніанства» [251, с. 377]. У 1924 р. жахливе вбивство дружини й доньки скоїв сам письменник, А. Головко. Отже, йдеться не про фантазію чи художню містифікацію, а заздалегідь спланований злочин. І в цьому випадку художні тексти справді могли б стати доказами у кримінальній справі. У протоколі злочину А. Головко спробував пояснити причини скоєного і наголосив, що впродовж років він «болів за сім'ю»: «[…] я ще думав, що уб'ю жінку, дочку і себе одразу. Це буде, коли хороба моя зіпхне мене під откос і буду я летіти униз сторч головою, а жінка теж хора – як житиме сама у чужій хаті без нічого, а дочка? Коли я тільки уявляв собі оце, уявляв життя дружини любої, хорої, маленької Галинки – я тоді дійсно божеволів, я не міг. […] Нарешті з болем нелюдським рішив: я не покину їх. Я маю позбавити їх важкого життя. Хіба не краще їм буде?» [661, с. 455–456]. Власне, пов'язавши художні тексти, «Автобіографію» та протокол допиту, не важко помітити, що розкаяння немає та й почуття провини, ні вбивця, протагоніст художнього твору, ні письменник, який написав автобіографію, ні затриманий, який власноруч пише зізнання, не відчувають.

Захоплення М. Івченка творчістю М. Коцюбинського виявилося плідним і тривалим. Невипадково ще в 1920-х рр. С. Єфремов тлумачив його прозу як органічне продовження традицій М. Коцюбинського [168, с. 655]. Вплив автора «Intermezzo» на творчу індивідуальність М. Івченка відзначили В. Мельник [217, с. 9] та Вал. Шевчук [635, с. 5]. Впадає в око художня близькість творів обох митців. Невипадково Ірина Бестюк трактує «тінь Коцюбинського» в новелі «Тіні нетлінні» (1919) раннього М. Івченка як наслідок учнівського схиляння перед Майстром і проводить інтертекстуальні паралелі з такими міфопоетичними творами: «Як ми їздили до Криниці», «Що записано в книгу життя», «Тіні забутих предків» [37, с. 136–137].

М. Коцюбинський розширив українську літературу жанрово й тематично. На різноманітності тематики творів автора збірки «Шуми весняні» (1919) акцентував увагу П. Ямчук, зокрема він зазначає, що «однією з основних тем його творчості було життя дореволюційного, а особливо пореволюційного села. Але, крім цієї теми, у новелістиці порушувалося питання становлення та розвитку інтелігенції в Україні, торкався письменник і соціально-побутових тем, пов'язаних з містом, суспільно-моральних проблем тощо» [658, с. 100]. Важливе місце в структурно-семантичній парадигмі прози М. Івченка посідають пантеїстичні мотиви. Природа була для письменника уособленням певного духовного абсолюту, джерелом життєвої енергії. Подібну пантеїстичну релігійність, «яка ніколи не жене людину за межі реального світу», у творчості М. Коцюбинського зауважила Олександра Черненко [616, с. 31].

Одним із аспектів прозописьма автора «Цвіту яблуні» є специфічна сюжетність. Фабулу творів можна переказати одним реченням. Однак «внутрішні» сюжети, основою яких є психологічні рефлексії оповідачів, зреалізовані в текстах через їхні думки та спогади, розгортають перед читачем складну філософську проблему «вибір – відповідальність». Як і М. Коцюбинський, М. Івченко концентрував увагу на одномоментному, епізодичному. Він відмовився від зображення чіткої хронологічної зміни

подій у житті героя. Тому зазвичай фабульний час у його новелах обмежується тільки короткотривалими фрагментами, вихопленими із суцільного потоку життя персонажів. Поряд із ущільненням часопростору, важливе місце прозаїк відводить маренням, мріям, спогадам своїх героїв, що закономірно спричинює дискретність, уривчастість хронотопу. Збільшення ролі ретроспекцій загалом є показовим для поетики обох письменників, адже в контексті їхньої прози ретроспективність набуває ознак специфічної форми психологізму.

М. Коцюбинський наділив своїх героїв розколотою хворобливою свідомістю людей, чиє заглиблення у власний внутрішній світ продиктоване загостреним почуттям справедливості й напруженими пошуками свого місця в житті. На думку Олени Романенко, у творах М. Івченка репрезентовано особливий тип художньої концепції людини, який орієнтується на «новітній духовний простір людської душі» [487, с. 8]. Ця особливість зумовила провідну ознаку ідіостилю митця, що її вже неодноразово акцентували інші дослідники, – намагання відтворити почуття, показати внутрішній світ героя.

Письменники прагнули перш за все осягнути душу людини, її складний і багатогранний внутрішній мікрокосм. Осмислюючи сучасну їм революційну та пореволюційну дійсність, М. Коцюбинський та М. Івченко звертаються до розкриття внутрішніх переживань окремої особистості, розгубленої та самотньої. Йдеться про новели «Сміх», «Він іде!», «Невідомий», «Persona grata» та «В останні хвилини» (1919), «В первісні простори» (1919), «Земля в цвіту» (1924), «Векша» (1924). «Однак для Івченка, як і для його талановитого вчителя М. Коцюбинського, втеча від одноманітності буднів, від узвичаєного і вимогливого «треба» не є ознакою безсилля чи втрати духовних орієнтирів. Усамітнення дає можливість розібратись із власною душею, відновити в собі здатність до пошуку, до вияву волі й характеру. До того ж, така втеча стає нагодою для з'ясування значення життєвих явищ, подій з погляду вічності» [576, с. 6], – зауважила Оксана Філатова.

Важливу роль у мистецькій палітрі М. Івченка, як і М. Коцюбинського, відіграє кольорова гама: «Відмежовуючись від узвичаєного, конкретно-предметного вживання колористичних епітетів, митець звертається до кольору як характеристики психічного стану, характеру, настрою героя» [487, с. 10], – акцентувала сучасна дослідниця. На особливу увагу заслуговує той факт, що навіть тоді, коли штучна неохайність, необробленість мови та телеграфний стиль були ознакою часу, М. Івченко прагнув добірного слова, тяжіючи до класичної традиції, виразником якої був автор «Цвіту яблуні».

Творчість Г. Косинки органічно пов'язана з мистецькими пошуками М. Коцюбинського. Про читацький інтерес автора «Фавста» до прози класика згадувала у своїх спогадах дружина письменника, Тамара Мороз-Стрілець [268, с. 558]. Заслуговують на увагу й суто творчі перегуки. Поетика ескізу «Під брамою собору» (1920) та етюду «Мент» (1920) тяжіє до наслідування раннього українського модерну, зокрема й М. Коцюбинського. Багата й вишукана кольорова гама новел «В житах» (1925) та «Заквітчаний сон» (1923) відсилає до «Intermezzo» М. Коцюбинського, що дає можливість говорити про безпосередній вплив останнього на задум Косинчиних творів. Помітні певні збіги і на текстуальному рівні. Протагоністів новел «Сходка» (1920) та «В хаті Штурми» (1920) скалічило на виробництві, як і Андрія Волика з «Fata morgana». Образ Марти (новела «За ворітьми», 1924) нагадує Маланку (повість «Fata morgana»). Для героїні новели земля не тільки годувальниця, а й втілення волі, джерело краси та поезії. Мотив цвіту, що облітає, текстуально поєднує «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського та «Заквітчаний сон» Г. Косинки: «Обсипався яблуневий цвіт: і стежки засипав, і доріжки» [268, с. 68]. Як зауважила Лідія Кавун, у принципах імпресіоністичної манери, у надзвичайній чутливості до нюансів кольору в процесі зображення явища чи героя, у майстерності підпорядковувати композицію художньому задуму є певна спорідненість між Г. Косинкою та М. Коцюбинським, що особливо чітко простежується при зіставленні творів «Він іде!» та «Троєкутний бій» [224, с. 7–8]. На думку М. Наєнка, у стилі

письма раннього Г. Косинки можна добачити багато різних «впливів». «У деяких новелах відлунила, наприклад, імпресіоністична стилістика М. Коцюбинського (ліричні надсади, розірвані фрази, спроби ритмізувати прозовий текст у “Менті” й “Троєкутному бою”)…» [389, с. 808], – наголосив літературознавець.

У новітню тематичну традицію оповіданням «На камені» М. Коцюбинський екстраполював тему «безґрунтя», яка фактично розроблялася впродовж усього ХХ ст. Ця тема була актуальною у світовому письменстві, однак українські митці заговорили про це власним неповторним голосом. Йдеться передусім про Г. Епіка та його повість «Без ґрунту» (1928). Симптоматично, що розкриваючи мотиви поведінки героїв з різних таборів, здебільшого представників ворогуючих сил української революції, Г. Косинка ділить героїв на закорінених у рідний ґрунт та чужих, прийшлих. На опозиції «земляних» і безґрунтян письменник побудував цілий ряд новел: «На золотих богів» (1922), «Анархіст» (1923), «Сорочка» (1923), «Постріл» (1924). Йдеться не про політичну орієнтацію, а зрідненість із землею чи відірваність від неї. Селянам-повстанцям іноді протиставляються прийшлі безґрунтяни, ніяк не пов’язані з цією землею. Це і Кость з «Анархістів», і Горват-Божечко з новели «Сорочка». Важливо, що герої Косинчиних новел є носіями своєї правди і готові за неї вмерти, проте у смертельному, непримиренному ворогуванні обидві сторони є лише жертвами безжального молоху. Показовим, на нашу думку, є і безпосередній вплив «Intermezzo» М. Коцюбинського на задум новели Г. Косинки «В житах». Про це свідчать і близькість колориту, й емоційного звучання, і наповненість творів сонячним сяйвом та мінлива гра відтінків і барв. У своїй прозі М. Хвильовий також демонструє численні зразки осмислення теми безґрунтянства. Його романтики революції, зіткнувшись із жорстокою дійсністю, не витримували національного, суспільного, духовного безґрунтя і кінчали життя самогубством.

Масштабніше окреслену проблему розглядала еміграційна література, пов'язана з темою просторового переміщення і психологічного зміщення. Маємо на увазі роман В. Домонтовича «Без ґрунту» (1943). Про «незакоріненість» героїв його твору свідчить онтологічна безґрунтовність, балансування на грані між буттям і небуттям. Повість Ю. Косача «Еней і життя інших» (1947) насичено мотивами наполегливого пошуку свого ґрунту. У повоєнній прозі У. Самчука тема втрати ґрунту стає однією з основних. Проблема вимушеного відчуження української людини від рідної землі осмислено у таких його книгах, як «П'ять по дванадцятій. Записки на бігу» (1954), «Планета Ді-Пі» (1975), «Втеча від себе» (1982).

Прозописьмо Г. Михайличенка з мистецьким доробком М. Коцюбинського об'єднують глибокі філософсько-психологічні роздуми про людину й навколишній світ. У художній прозі митців знайшли відгомін основні тенденції духовного життя початку XX ст., що визначалися філософськими позиціями А. Шопенгауера та Ф. Ніцше. Крім того, герої М. Коцюбинського та Г. Михайличенка завжди існують у межах певного суспільства і перебувають під його контролем, іноді доброзичливим, але в будь-якому випадку неминучим, і, як правило, фатальним. Отже, їхні твори пронизані екзистенційними мотивами, появу яких можна пояснити ідеологізацією всіх форм життя.

Для творчості письменників характерною є одна з основних особливостей літературного процесу поч. XX ст. – одночасне співіснування імпресіонізму, експресіонізму, символізму, неоромантизму. Так, Ірина Гладка, дослідниця стильових домінант творчості Г. Михайличенка, виокремила імпресіонізм як панівний стиль ліризованих новел письменника, акцентувала на символізмі «Блакитного роману», дослідила тенденції експресіонізму, реалізму та сюрреалізму у його творчості [80]. Еклектизм стилів, оригінальне авторське поєднання елементів різноманітних стильових течій витворило індивідуальний стиль митців. Однак у стильовому розмаїтті новелістики М. Коцюбинського та Г. Михайличенка безперечною

домінантою є поетика імпресіонізму, яка виявляється не тільки на жанрово-композиційному та образотворчому рівнях, а й на рівні проблематики.

У модерних творах М. Коцюбинського та Г. Михайличенка сюжет як традиційний ланцюг зовнішніх подій зникає. Натомість, визначальною стає роль так званого внутрішнього сюжету, коли об'єднуючим началом твору є настрій, психолого-емоційний стан героя, асоціативність його думок та вражень. Важливу роль в організації художніх систем М. Коцюбинського та Г. Михайличенка відіграють наскрізні елементи – колір, світло, настрій, які є своєрідними самостійними акордами серед поліфонії засобів вираження емоційно-психологічного стану героїв їхніх творів. Як послідовник М. Коцюбинського, Г. Михайличенко надзвичайно уважно ставився до деталей. Деяким з них притаманна певна різкість, карбованість, особливо у композиційній структурі тих творів, які позначені рисами трагедійності («Крик» (1918), «Погроза невідомого» (1915), «Місто» (1918) та ін.). У прозі письменників переважає суб'єктивна форма оповіді. Пріоритетними для них стають експресія, емоції я-героя, мінливі настрої, враження, які витісняють зображальність. Жанрові форми творів М. Коцюбинського та Г. Михайличенка мають новаторсько-пошуковий характер. Лірична фрагментарність втілюється у жанрових формах «акварелі», «етюду», «ескізу», «блакитно-рожевої новели», «новели шукань», «інтермеццо», «етюду кохання», «мініатюри», «шкіца» та ін.

Особливістю авторського стилю обох письменників є складний і водночас абсолютно гармонійний синтез образотворчого мистецтва та художньої літератури. Органічне поєднання двох видів мистецтва спостерігаємо у новелах, які у жанровому підзаголовку визначені авторами як етюд «Лялечка», акварель «На камені» та блакитно-рожева новела «Поцілунок» (1919), акварельна пляма «Чуже свічадо» (1917), етюд кохання «Непроспівана пісня» (1919). Синтез малярства й літератури у їхній творчості зумовлюється як загальними тенденціями розвитку літератури

поч. XX ст., так і особистими чинниками. Адже письменники самі добре малювали, були наділені тонким відчуттям кольору.

І М. Коцюбинський, і Г. Михайличенко розвивали в українській літературі жанр поезії в прозі. Вдаючись до цього жанру, митці дотримувалися його канонів, сповна використовували такі його переваги, як ліричність, фрагментарність, настроєвість. Атмосфера туги, розчарування, самотності чи замилування пронизує поезії в прозі українських митців, дозволяє їм конструювати новий комунікативний простір, використовуючи оригінальні художні техніки та суґестивні впливи. Особливий характер цього жанру в їхній творчості обумовлений визначальною роллю пейзажу, точніше, пейзажних деталей. Проте це не реальні пейзажні картини, а символи внутрішніх переживань героїв. Використання пейзажних картин, образів, деталей допомагає авторам досягти символічного, образно-емоційного чи навіть алегоричного осмислення світу та душі людини.

Як наголосила Марія Яремкович, тема «невідомого», порушена Г. Михайличенком у новелі «Погроза невідомого», дозволяє простежити незаперечні збіги із однойменною новелою М. Коцюбинського [662, с. 22]. У центрі текстів – відтворення потоку свідомості в'язнів, коли реалії тюремного побуту переплітаються з думками героїв про доцільність власного існування, усвідомлення приреченості на самоту. В обох творах змальовано ситуацію очікування близької смерті, коли страх в один момент змінюється відчайдушністю, радість – безмежною, болючою тугою, віра – абсолютним відчаєм, коли в межах замкненого ворожого простору в'язничної камери самотність людини порушує лише тінь її близької смерті.

Послідовник М. Коцюбинського і шанувальник його творчої манери, В. Підмогильний свідомо засвоював уроки майстра української прози в аспекті естетики, художнього мислення. Недаремно у своєму найкращому романі «Місто» (1927) він умістив враження від читання повісті «Fata morgana»: «Сумовита гармонія образів вабила його, слова, спалахнувши від зрозуміння, розгортали йому безмежну перспективу в таємниці своїх

сполучень. Він сидів, прикутий до фосфоричних сторінок, тонке проміння яких випалювало його в схилених грудях болісний слід. Ніколи ще не читав він так жадібно й не знав такого глибокого з читанням злиття. В книжці, для нього не новій, він знайшов нове, п'яне зачарування величчю творчості, могутністю її різця й гущиною стопленої з її пориву фарби. Повіки його тремтіли, й пальці ворушились на столі. А кінчивши, муку відчув, муку спраглого, що, напившись, тільки роз'ятрив жагу, і важка споруда твору, що складалась перед очима його по цеглині, враз на нього ніби обвалилась. Похиливши голову на руки, він слухав луну рядків, що тихла, завмираючи, як далекий спів. І звідти, з тієї далини, з порожнечі, що з тиші створилась, війнув на нього мертвущий холод» [440, с. 440–441].

В основу оповідання «Син» (1923) покладено події, аналогічні описаним у творі «Що записано в книгу життя». Проте, на відміну від Потапа, Васюренко керується не утилітарними, а морально-етичним нормами. Іронічне забарвлення простежується в ремінісцентному зв'язку між життєрадісним гімном сонцеві в «Intermezzo» та прокляттям сонцеві у «На селі» (1919). Антитетичні ремінісценції відчуваються також на рівні символічного часу, сюжетному та тематичному рівнях. Мотиви оповідання «Лист» відчутні в повісті «Остап Шаптала» (1922). Щоправда, у критичній літературі нам не вдлося відшукати переконливих доказів цієї гіпотези, проте численні ремінісценції з М. Коцюбинського дають підстави говорити про В. Підмогильного як про речника «школи» автора «Цвіту яблуні». Правильність цієї тези доводить і спостереження Тетяни Саяпіної: «[…] тлумчення багатьох образів у В. Підмогильного закорінене в міфопоетику М. Коцюбинського» [501, с. 110]. Про спорідненість творів обох митців свідчать зовнішнє наслідування мотивів і персонажів, спільність екзистенційної образності. Крім того, В. Підмогильний, протиставивиши свято і смерть, поглиблює у своєму творі проблему екзистенційного вибору.

Естетика новелістики М. Коцюбинського проглядається і в стилі, і в сюжетно-композиційній архітектоніці «Старця» (1919). Центральний

персонаж твору – фізично ущербна, скалічена людина. У сфері обсервації оповідання – бачене і відчуте переважно самим персонажем. Виникає враження, що молодий письменник, крім психологічного пізнання людини, експериментує в освоєнні різноманітних стильових можливостей прози. Як слушно зауважив Ю. Шевельов, «Місто» В. Підмогильного вийшло з школи Мопассана. В українській літературі в цьому сенсі його попередником були міські новели М. Коцюбинського, починаючи від «Цвіту яблуні» [628, с. 374]. Але, на відміну від автора «Intermezzo», тональність В. Підмогильного залишається мужньою, карбованою, іронічною й тверезою.

Юнацьке захоплення М. Хвильового творчістю М. Коцюбинського виявилося плідним і тривалим. Невипадково вже в 1920-х рр. його прозу тлумачили як органічне продовження традицій класика. На цьому акцентував і М. Чирков у розвідці «Микола Хвильовий у його прозі»: «Почасти Хвильовий зберігає ознаки передреволюційної художньої прози Коцюбинського, оскільки «імпресіонізм» у своєму дальшому розвиткові мусив привести до манери Хвильового, до повного розкладу сюжету і взагалі вузько логічного кістяка словесної штуки на первісні елементи-враження, оскільки і в прозі Коцюбинського намічався нахил до ритму» [624, № 10, с. 44]. Спостереження цього літературознавця бодай побіжно, але підтверджує висунуту тезу про риси постімпресіонізму у творчості автора збірки «Сині етюди». М. Хвильовий уважно фіксує чуттєві враження, відмовляється від сюжетності на користь асоціативності, об’єднуючи роздуми, спогади і враження героїв. Однак, на відміну від свого попередника, зазначила Віра Агеєва, «Хвильовий не потребує відтворювати потік свідомості персонажа. Первинна хаотичність цих вражень дещо впорядкована авторським втручанням» [4, с. 17].

Як зауважила Ірина Бестюк, творчість М. Коцюбинського в рецепції лідера «ваплітян» – це один із способів реалізації гасла «дайош інтелігенцію!»: засобами інтертекстуальності формувати ерудованого

реципієнта [37, с. 133]. М. Хвильовий був схильний тлумачити творчість М. Коцюбинського як спробу подолання провінційності українського письменства. У цьому переконують і «Силуети» (1923), у яких зринає прізвище попередника: «Приїжджає, скажімо, ваш ячейківський губерніальний секретар і кричить на всю горлянку: “Што тут развєшалі разних Мазепов да Коцюбінскіх!” І що ти йому на це скажеш? Ну? Тоді Вероніка кричить, що Коцюбинський – син Михайла – живе у Відні й більшовик, і, як резонно замічає Стефан, Вероніка нічого не доказує»; «Ви, дядю, – каже Стефан, – вчитель гімназії, і я уявляю, що є ваші учні – мабуть, безпросвітна тупість… Невже й вам казати, що треба дивитись глибше на речі? Хоч би посоромились цього ж Коцюбинського. Як ви гадаєте: який обсяг між вашим політиканством і автором “Він іде”?» [603, с. 94–95, 95]. В «Арабесках» письменник також апелює до творчості наставника: «Поет знав, як далеко одійшов запах тобілевичо-старицьких бур’янів, що прекрасно пахли після “Гайдамаків” і “Катерини”, як далеко і “Тіні забутих предків”, і все, що хвилювало юність, а тепер залишило тільки сірого чортика» [603, с. 260].

М. Хвильовий завдячує М. Коцюбинському окремими сюжетними схемами й типами персонажів. Міфологічний закон з новели «Що записано в книгу життя» («Старе мусить вмирати, молоде жити. Так все на світі. Старе листя спадає, молоде наростає. Зима гине, як надходить весна, зерно гниє в землі, випускаючи парость. Так все ведеться, відколи світ» [276, Т. 3, с. 147]), – як слушно наголосила І. Бестюк, – можемо розглядати палімпсестом новели «Елегія» (1924) М. Хвильового [37, с. 134] («…Завтра біля дуба найшли мертвого старого газетяра й завтра його одвезли на цвинтар. За два дні за старого газетяра забули. Тільки там, де він лежав, залишився ледве помітний слід. …Але біля дуба зацвів уже молодий запах юного невідомого дня» [603, с. 212]). Редактор Карк з однойменної новели типологічно близький до товариша Кирила, героя новели «В дорозі». Письменник не відкинув і зауваження М. Зерова, який цілком слушно провів

паралелі між оповіданням М. Коцюбинського «В дорозі» та «Пуделем» (1923) М. Хвильового. Зрештою, він ніколи не приховував цього джерела власного натхнення, зазначивши у листі: «Отже, про “Пуделя”. Прочитавши Вашого листа, я дістав “В дорозі” і порівняв. Цей твір Коцюбинського, який я читав декілька років тому, безперечно, вплинув на мене» [605, с. 841]. Але в жодному разі не йдеться про якесь копіювання чи наслідування. Це, швидше за все, неусвідомлене фіксування в пам’яті. «Пудель» є виразно імпресіоністичним твором. Пейзажі зображені динамічно, вони пронизані тремтінням спеки і шерехами ночі: «Утомно дрижали наливні поля, і перелітав димний легіт. Небо блякло; нечутно й зів’яло скрадалися полинялі сонячні дороги до незнайомих горизонтів, до туманно-бузкової маси»; «Томилася вільха, безсило опустивши крила. А ввесь ліс жив якимсь невідомим життям. В’ялі літні мислі хмарою купчилися над головою, і було нерозгадано, таємно і прекрасно»; «Небо поринуло в зеленій перебіжці зір. Зорі казково жевріли над віллами над лісом: бавились, перелітали, сковзались над ставком. Дерева таємно відступали в темряву і, як велетні невідомих країн, тяглися до синіх верховин, до синьої прекрасної безодні» [603, с. 215, 218, 226]. Сайгор із задушливого міста вириває́ться на природу, на відпочинок. Але сподіваного інтермеццо немає. Він ще весь у полоні свого попереднього життя. Заміська пригода повна фальшивих стосунків, герой почувається чужим і з цього непевного становища рятується втечею. Останній рядок «Пуделя»: «Сайгор, суворий і блідий, поспішав до города» [603, с. 231] перегукується із фіналом оповідання «В дорозі»: «Але Кирило не обізвався. Збирався в дорогу» [276, Т. 2, с. 296]. Проте їхні дороги стеляться в діаметрально протилежні сторони. Як зазначила Віра Агеєва, «жертовну самозреченість» революціонера Кирила М. Коцюбинський підносить, героїзує. Тому Кирилові й даровано момент безоглядного захоплення щасливою повнотою буття [10, с. 110–111]. Протагоніст повертається до справи, на вівтар служіння якій поклав ціле своє життя, а цей перепочинок – лише «хвилинна слабкість». Сайгор, як видно з

розкиданих у тексті деталей, з розмови з підлеглими, кур'єром Григорієм, із діалогу з Тетяною, «в городі» веде несправжнє, сфальшоване життя. Залишивши у місті стоси службових листів, «промови, дебати, пренія, дискусії» [603, с. 219], протагоніст усвідомлює, що й «за городом» він даремно марнує час, відтак почувається людиною, яка не може знайти свого місця. Наратор акцентує на переживаннях свого героя: «І, мабуть, перший раз за довгі роки відчував якийсь радісний біль, якусь неясну тривогу. Біль тягнув кудись на невідомі шляхи, і від болю були невідомі шляхи. А навкруги гримав день і чути було – на сопілці – тоскно-радісний гімн життю» [603, с. 219]. Показово, що мотив «гімну/хвали життя», лише пунктирно окреслений М. Хвильовим у «Пуделі», у творчості М. Коцюбинського, передусім у новелі «Хвала життю» (1912), репрезентовано на філософсько-культурологічному рівні: «Я раптом побачив далекі зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчові сади, безконечний шовковий простір блакитного моря, і душа моя проспівала над сим кладовищем хвалу життю…» [276, Т. 3, с. 278].

Між «Пуделем» та «В дорозі» стоять події революції і національно-визвольних змагань. Сайгор не має в собі такого морального опертя, як у Кирила. Протагоніст М. Хвильового – комісар. Ми не знаємо його минулого, але в 1917–20-х рр. він цілком міг бути на місці Кирила. Потім героїка революції зникла. Серед панування «всефедеративного міщанства» ті особистості, які перебували в авангарді, стали чужими, непотрібними. Більш трагічно і, мабуть, правдиво історія Сайгора передана в «Редакторові Карку» (1923).

Із погляду паратекстуальності цікавою є новела «Я (Романтика)» (1924). Автор присвятив її «Цвітові яблуні» М. Коцюбинського. Цей епізод став предметом осмислення Я. Поліщука [451] та Віри Агеєвої [5]. На думку останньої, у «Хвильового знаходимо безліч інтертекстуальних перегуків, алюзій саме з Коцюбинським, причому йдеться не про пародіювання манери старшого майстра, а про спроби синтезувати його поетику з іншими

стильовими елементами» [5, с. 24]. Текст класика-імпресіоніста часто прозирає крізь художній світ новели М. Хвильового. Я. Поліщук виділяє три рівні, на яких ведеться справжній міжтекстовий діалог: «По-перше, прототекс, за який правив Миколі Хвильовому "Цвіт яблуні" – *текст-еталон*. […] По-друге, автор новели "Я (Романтика)" сприймає твір свого попередника як своєрідний *виклик:* це не лише спонукає до досконалості форми, а й до перегуку тем та мотивів обох текстів. По-третє, відносини двох текстів проектуються на поле *смислової гри* (курсив Я. Поліщука – *А. М.*)» [451, с. 208].

Як зауважила сучасна дослідниця, М. Коцюбинський відсилає нас до роману Е. Золя «Творчість» [10, с. 34]. Французький письменник неодноразово наголошував у романі, що Клод – художник-імпресіоніст. Біля помираючого сина він відчуває непереборне бажання малювати, перенести на полотно цей надзвичайний сюжет. Протагоніст М. Коцюбинського, переживаючи трагедію й, водночас, вбираючи враження, відчуває певне роздвоєння. Йдеться про короткочасне співіснування «я» – батька, який потерпає з розпуки та «іншого» – митця, який збирає матеріал для своєї робітні. «Інший», чекіст, присутній і в М. Хвильового. Якщо в автора «Цвіту яблуні» «інший» прозирає лише на мить, то в «Я (Романтиці)» чекіст перемагає: вбивши матір, він перетворився на дегенерата. Важливо, що наративну структуру кожного з текстів форматує гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації з акцентом на внутрішній фокалізації, що, як слушно зауважила Марта Руденко, створює для читача ефект «тут-і-тепер» присутності [490, с. 127]. Цікавим видається і зауваження І. Качуровського: «Може бути присвята закамуфльована, або алюзійна. Хвильовий новелю "Я" присвячує "Цвітові яблуні". […] але чи він справді мав на думці Коцюбинського, чи тільки хотів нагадати читачам про світ, полярний супроти його новелі, протилежний тому, в якому діють його персонажі? На це міг би відповісти тільки сам автор…» [235, с. 122]. До образу-символу яблуневого цвіту М. Хвильовий звертається і в «Арабесках»: «[…] я гадаю,

що я все-таки напишу гарний твір, бо ж яблуні тільки-но зацвітають у садах моєї духмяної фантазії, бо ж переді мною й за мною гори поетичного матеріалу» [603, с. 255]. Рослинна символіка, філігранно виписана у новелістиці М. Коцюбинського, відлунюється і в творах автора збірок «Сині етюди» та «Осінь». У «Вступній новелі» ліричний герой проголошує: «Драстуй, Юліане Шпол! Драстуй, запашне життя! Тисну вам руку! Завтра піду на могилу комунара, автора "Ударів молота і серця". Я понесу йому пучок синіх фіалок і там згадаю про свою загадкову смерть. Драстуй, Юліане Шпол! Драстуй, запашне життя! Я – вірю!» [603, с. 35]. Чебрецевий туман огортає протагоністів з «Редактора Карка»: «Ах, як радісно блукати невідомими чебрецевими шляхами» [603, с. 53] та «Арабесок»: «…Товаришко Маро, ще раз і ще раз: воістину прекрасне життя. І, коли я вмру й на могилі моїй ви положите пучок чебрецю – знайте: я воскрес» [603, с. 262].

Окреслені факти дають змогу зробити висновок про те, що естетична програма та мистецькі новації, впроваджені в художніх текстах автором «Intermezzo», виявилися досить перспективними. До них неодноразово зверталися провідні літератори 20–30-х рр. XX ст., що дає підстави вести мову про «школу» М. Коцюбинського. Дальші студії допоможуть з'ясувати таємниці творчості митців зазначеного періоду, розкрити нові оригінальні грані їхньої поетики.

1.3.3. Мистецька реалізація естетичної програми автора «Intermezzo» у новелістиці 60–90-х рр. XX ст.

На різних етапах розвитку національної літератури художні особливості «школи» М. Коцюбинського творчо засвоювалися українськими письменниками. Мистецька реалізація естетичної програми автора «Цвіту яблуні» у новелістиці 60–90-х рр. XX ст. пов'язана з іменами таких знакових авторів, як О. Гончар (1918–1995), Є. Гуцало (1937–1995), В. Дрозд (1939–

2003), Р. Іваничук (1929–1916), Гр. Тютюнник (1931–1980), Вал. Шевчук (нар. 1939). Орієнтуючись на творчі засади М. Коцюбинського-імпресіоніста, вони вибудували оригінальні художні моделі, позначені новаторським підходом до побудови сюжетів, типів нарації, «механізмів» ліризації прози. Недаремно автор «Дому на горі» наголосив: «[…] відродження 60-х років почалося, певною мірою, із фільму С. Параджанова "Тіні забутих предків", отже із засвоєння неоромантичної поетики та з іменем Михайла Коцюбинського при цьому» [637, с. 29].

Від початків свого становлення майбутні письменники часто самотужки формували власні читацькі зацікавлення. Серед улюблених творів – і тексти автора «Intermezzo». Можливо, навіть на підсвідомому рівні вони перейняли й окремі підходи митця слова до створення художніх полотен. Відомо, що найбільше часу М. Коцюбинський витрачав саме на обдумування творів. В автобіографічних замітках, написаних письменником у 1902 р. на прохання С. Єфремова, читаємо: «В роботі найприємніше мені обдумування. Тоді у мене все виходить незвичайно яскраво, я багато переживаю, бачу, відчуваю, мене часто трясе пропасниця творчости, але на папір попадає заледве 10 частина того, що маю в думках, все виходить блідим і не задовольняє мене. Починаю писати тоді, як все обдумаю» [167, с. 310]. Так, один із перших критиків малої прози Р. Іваничука наголосив: «[…] молодий автор дуже старанно, не шкодуючи сили й часу виношує свої твори, перш ніж зважиться запропонувати їх читачеві» [142, с. 155].

Спадкоємцям автора повісті «Тіні забутих предків» вочевидь імпонував вироблений Коцюбинським-пейзажистом спосіб передачі навколишнього світу, його вміння так оригінально й блискуче відтворити «оргію» «квітів і трав, п'яний сон сонця, якесь шаленство кольорів, пахощів, форм…» [276, Т. 2, с. 290]; досвід Коцюбинського-психолога, який високохудожньо «докопувався» до таємниць людської душі, поглядів та переконань героїв; Коцюбинського-громадянина, у творах якого відчутний подих конкретних суспільних подій. Для творчості О. Гончара, Є. Гуцала,

В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука, які перебували в силовому полі творчої робітні М. Коцюбинського, характерна змістова розлогість, неослабна увага до найрізноманітніших виявів життя, схильність до парадоксів, художнього осмислення соціальних чи побутових проблем на тлі розгорнутих філософських і психологічних узагальнень, перейнятість насамперед морально-етичною проблематикою. Митцям вдалося запропонувати ліризовану художню модель теми дитинства. Відчутною рисою їхньої творчості є автобіографізм (О. Гончар «У Бабусі» (1969), «Птахи над Бродщиною» (1967); Є. Гуцало «Запах кропу» (1969), «Дорослі дівчата нашого дитинства» (1978); В. Дрозд «Колесо» (1962), «По малину» (1974), «Ластівки над письмовим столом» (1980); Р. Іваничук «Тополина заметіль» (1963), «Погоня за Пегасом» (1997); Гр. Тютюнник «В сутінки» (1961), «Смерть кавалера» (1965), «Обнова» (1967); Вал. Шевчук «У глибині заплутаних лісових доріг» (1961), «Що це сталося з дядею Гришею?» (1961), що виявляє себе у ладі почуттів та емоцій наскрізного ліричного героя, позначається цілими епізодами чи окремими деталями з власного життя, за допомогою яких автори із відстані часу намагалися переосмислити все пережите й написане ними.

Не можна також не помітити здатності репрезентантів «школи» М. Коцюбинського до оновлення, прагнення подавати кожен наступний твір формально несхожим на попередній – риса, яку вони не могли не перейняти від свого попередника. Характерним для О. Гончара, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука є прагнення до розширення жанрових горизонтів малої прози. У випадку Р. Іваничука йдеться й про поезії в прозі, зокрема «Прут несе кригу» (1956), «Порвана фотокарточка» (1958), що відзначаються ритмізованою фразою, ліричним тембром, високою емоційністю, переростанням конкретного образу в символічний.

Крім суто мистецьких категорій, письменники певною мірою об’єднані географічно: М. Коцюбинський та Є. Гуцало народилися на Вінниччині. З Поділлям пов’язане їхнє творче становлення. Кращі свої твори автор

«Intermezzo» написав у Чернігові. Чернігівщина відіграла помітну роль у формуванні мистецьких горизонтів і Є. Гуцала, і В. Дрозда. Досліджуючи міфопоетику автора роману «Листя землі», Любов Яшина наголосила, що першим джерелом формування його особистості стало рідне чернігівське Полісся з його лісами і болотами [665, с. 13]. Про «чернігівський» період своєї творчості В. Дрозд написав так: «[…] із Черніговом доведеться розпрощатися. Що ж, у мене залишиться добра згадка про це сіреньке містечко: тут я починав писати перші "справжні" оповідання, тут я виріс за три – чотири місяці на три – чотири роки. Те, що я пережив, не побажаю найлютішому ворогові» [148, № 1, с. 107]. У Житомирі, з яким пов'язане формування В. Шевчука-прозаїка, М. Коцюбинський кілька місяців працював у газеті «Волинь».

На творчому засвоєнні О. Гончарем мистецьких уроків М. Коцюбинського наголошували Ю. Кузнецов, Ніна Калениченко, А. Погрібний, Я. Поліщук, І. Семенчук, В. Фащенко. Про інтерес автора «Модри Каменя» до творчості М. Коцюбинського свідчить підготовлена ще в студентські роки курсова робота. Прізвище Коцюбинських фігурує на сторінках «Щоденників» О. Гончара. Йдеться не лише про Михайла Михайловича, а й про його діда, брата Хому, дітей: Юрія та Ірину, племінницю Михайлину. Також згадується Музей М. Коцюбинського в Чернігові.

Загальновідомим є той факт, що О. Гончар захоплено вивчав твори М. Коцюбинського. Цей інтерес виразно простежується у перших літературних спробах письменника, які детально аналізує В. Фащенко у статті «Гончар і Коцюбинський». Дослідник вказує на те, що у новелах О. Гончара, написаних у 1939–1940 рр. («Іван Мостовий», «Подруги», «Пальма», «Нехай живе життя», «Черешні цвітуть»), «є ті або інші "сліди" навчання у М. Коцюбинського: прийоми драматизації, розповіді і ліричного розвитку теми, підтекст і розгортання образу в символ (агава і черешня), принцип відтворення боротьби двох мотивів через опис світовідчування

героя, мовні засоби психологічних характеристик і динамічні пейзажі» [564, с. 111]. Аналізуючи спільні словесно-художні засоби відтворення пейзажів, В. Фащенко наводить безліч схожих тропів, але наголошує, що образи у повоєнних новелах О. Гончара носять «характер аналогізмів, а не прямого запозичення творів М. Коцюбинського» [564, с. 111].

Зазначимо, що детально вивчаючи твори майстра, О. Гончар лише у перших своїх спробах наслідує його, а у подальшому зразком залишається той нетрадиційний романтично-піднесений струмінь таланту М. Коцюбинського, який прагне якомога глибше проникнути у внутрішній світ своїх героїв, та нова виражальна манера образотворення. Відчутні паралелі й на текстуальному рівні. Мотив лідера, який веде за собою, співзвучний з образом старшини Яші Гуменного («Весна за Моравою», 1947) і перегукується з образом Прокопа Кандзюби («Fata morgana»). Загибель Терези з новели «Модри Камень» (1946) – смерть Соломії з оповідання «Дорогою ціною» (1901). В загальних аспектах «За мить щастя» (1963) стає в один ряд із «Тінями забутих предків».

Більшість пейзажів М. Коцюбинського є досить-таки суб'єктизованими, тому що образ природи подається крізь призму її сприйняття героєм. Як зазначив Ю. Кузнецов, у зображальному плані автор «Цвіту яблуні» «досягає миттєвості малюнка, передачі актуальної картини, а також розмитості лінії, переважання окремого мазка барви, він створює єдині тональності кольорів протягом усього твору або якоїсь його значної частини, мінливості самих картин природи («Intermezzo»), у виражальному плані цей же (а не інший, як у Нечуя-Левицького) пейзаж передає настрій, переживання, глибокі душевні зрушення й злами в душі героя як єдиний психічний процес, що було пов'язано з концепцією розуміння людини Коцюбинським» [290, с. 90]. Подібний підхід спостерігається і в прозописьмі автора «Тронки». Так, Галина Авксентьєва наголосила: «Поряд із реалістичними панорамними експозиційними пейзажами у романах О. Гончара теж переважна більшість пейзажів-вкраплень, пейзажів-вражень,

які пропущені через сприйняття персонажів і передають їх відчуття предметного світу природи» [2, с. 168]. Таким чином, засвоївши імпресіоністичну манеру образотворення М. Коцюбинського, О. Гончар розгорнув її на життєвому матеріалі ІІ пол. ХХ ст., розширивши наше розуміння багатогранності зв'язків людини та природи, наситивши їх трагізмом сьогодення («Людина і зброя» (1958–1959) – «Тронка» (1963) – «Твоя зоря» (1980) – «Чорний яр» (1985)).

Михайлина Коцюбинська акцентувала на тому, що інтонації М. Коцюбинського вчуваються у поетичній прозі В. Дрозда, Є. Гуцала, неповторних новелах Гр. Тютюнника, однієї з вершин української новелістики ХХ ст. [273, с. 227]. На засіданні Чернігівського обласного літературного об'єднання перші поціновувачі таланту молодого автора зауважили вплив новели «На крилах пісні» М. Коцюбинського на оповідання «Червоне листя» (1959) В. Дрозда [148, № 1, с. 100–101]. Епіграфом до оповідання «Сюжет для повісті» (1965) він обрав рядки із «Цвіту яблуні»: «Все воно здасться мені… колись… як матеріал… я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені…» [147, с. 169].

У листі до Марти Хороб Є. Гуцало наголосив: «Безумовно, захоплювався Михайлом Коцюбинським, читав його й перечитував… Коли згодом сам узявся за перо, то з думок моїх не йшла його лагідна проза. Михайло Коцюбинський і по нинішній день зостався для мене видатною особистістю» (цит. за: [607, с. 204]). Аналізуючи особливості потрактування образів людини й природи у просторі малих епічних форм Є. Гуцала, дослідниця зазначила, що обох письменників ріднить близькість до манери імпресіоністів у передачі кольорової гами, використанні акварельних фарб. Проте живописна палітра кольорів Є. Гуцала все ж більш стримана, хоч по-своєму яскрава, мальовнича [607, с. 205].

Про шанобливе ставлення автора «Оленя Августа» до М. Коцюбинського свідчить його стаття під назвою «Майстер: до 125-річчя від дня народження Михайла Коцюбинського». У ній Є. Гуцало зазначив:

«Його письмо унікальне й неповторне в українській прозі по нинішній день. У нього було чимало наслідувачів, немало послідовників є й тепер, але, мабуть, я не помилюся, коли скажу, що ніхто не те що не перевершив майстра, а й навіть не піднісся до одного рівня з ним. […] Михайло Коцюбинський був віртуозом – живописцем слова першої руки. Подеколи не цураючись імпресії чи пастельних тонів, він усе-таки був майстром реалістичного об'єктивного письма, яке часто нагадує чи то різьбу по дереву, чи то випалювання на дереві, чи то карбування по міді, чи то традиційну вишивку на полотні. Для нього характерний соковитий, упевнений мазок. Йому даються такі самобутні, первісного, нерозтраченого звучання деталі, від яких захоплює подих» [123, с. 6].

С. Микуш, вивчаючи поетику Р. Іваничука-новеліста, помітив у ній сліди ліричної наснаженості творчістю М. Коцюбинського [360, с. 106]. У студентські роки, мандруючи Карпатами разом із Д. Павличком, Р. Іваничук збирав матеріали для курсової роботи «Фольклорна основа "Тіней забутих предків" М. Коцюбинського» [204, с. 57]. Упродовж років львівського письменника, як і свого часу М. Коцюбинського, вабила Криворівня. У книзі щоденникових записів, спогадів і роздумів «Благослови, душе моя, Господа…» (1993) він зізнався: «[…] я не раз примандровував у цю дивовижну закутину Карпат, де не тільки очманієш від суворої краси довколишньої природи, а й фізично відчуєш вкраплені у криворівненські стежки сліди великих людей, а ще жили тоді дев'яносторічний Микола Потяк, у якого квартирував Михайло Коцюбинський, коли писав свої "Тіні забутих предків"…» [204, с. 96]. Художні засоби попередника органічно увійшли в новелістику Р. Іваничука. Від автора «Цвіту яблуні» прозаїк успадкував увагу до імпресивної символіки, типологію персонажа, який перебуває в ситуації внутрішнього вибору, композицію, оперту на «кільця психологічного процесу» (Ю. Кузнецов).

Потрібно відзначити багатобарвність палітри Р. Іваничука-новеліста: якщо одні його новели виразно позначені романтичною піднесеністю, то

інші виявляють потяг автора до психологічного малюнка, насиченого внутрішньою дією імпресіоністичних замальовок, що, у свою чергу, позначилось і на наративній логіці, й на стильових особливостях, і на способі вираження авторської позиції. Все це, поза сумнівом, дозволяє говорити про Р. Іваничука як про письменника, наснаженого естетикою М. Коцюбинського.

Автор «Intermezzo» виступив новатором у сфері пейзажної деталі. «Особливо багата, – пише сучасний дослідник, – образна палітра письменника у відтворенні квітів […] Кожна квітка – не тільки образ, а й у певному смислі характер» [292, с. 68]. У зв'язку з цим, на думку спадають «рослинні» назви Іваничукових новел: «Бузьків огонь» (1956), «Не рубайте ясенів…» (1959), «Рододендри» (1960), «За конваліями» (1961). Вплив М. Коцюбинського відчувається у побудові сюжету і композиції ряду новел сучасного письменника. Скажімо, «Айна» (1961) чи «Погоня за Пегасом» тяжіють до циклу оповідань класика з татарського життя. Простежується паралель між цими творами і новелою «На камені» чи нарисом «В путах шайтана» та оповіданням «Під мінаретами». В акварелі «На камені» М. Коцюбинського втеча і загибель коханців зумовлена тиском жорстоких патріархальних традицій, що визначають людську долю, незважаючи на веління серця. Подібний конфлікт і сюжетні перипетії у Р. Іваничука зближують радянського солдата й азербайджанську дівчину. Щоправда, розв'язка твору інша, продиктована духом часу: торжество радянської влади веде за собою духовне звільнення від антигуманної традиції, забобонів і порятунок від смерті.

Виразний композиційний зв'язок простежується між «Сном» М. Коцюбинського та «Новорічним келихом за щастя» (1960) Р. Іваничука. Центром новели львівського автора є криза подружніх стосунків, пригасання почуттів, викликане марнотою щоденного буття і, як наслідок, – подружня зрада. Проте у новелах обох авторів факт зради скоріше уявний, а точніше сновидний і тому не призводить до розриву взаємин. Більше того, якраз сон

допомагає героєві Р. Іваничука вийти зі скрутної ситуації, зрозуміти бездушну суть тієї, котра стала поміж ним і дружиною.

Ю. Кузнецов виокремив у структурі прозописьма автора «Цвіту яблуні» два основних типи композиції: мозаїчну і кільцеву. Поряд із цим дослідник наголосив, що у М. Коцюбинського є окремі твори, композиція яких належить до мішаного типу [290, с. 210]. Автор дослідження «Імпресіонізм в українській прозі кін. XIX – поч. XX ст.: Проблеми естетики і поетики» зазначив: «Кільцева побудова характерна для новел письменника з відчутним епічним началом, в яких деякою мірою виражений сюжетно-подійний план […] Для новел же з переважаючим ліричним началом характерне мозаїчне поєднання картин. Комбінований характер архітектоніки спостерігаємо в оповіданні "Сон"» [290, с. 210]. З цього погляду, «Зелений гомін» (1974) та «Новорічний келих за щастя» Р. Іваничука можна розглядати як такі, що поєднують у собі елементи мозаїчної і кільцевої структур.

Повз увагу І. Дорошенка не пройшов факт спорідненості оповідання Р. Іваничука «Рододендри», яке, на його думку, є «ніби естетичним кредо письменника» [143, с. 4], з новелою М. Коцюбинського «Intermezzo». Проте, переконаний критик, у цьому творі автор оповідання не зміг піднятись понад рівень епігона, він виголошує азбучні істини, ломиться у відчинені двері. Авторові розвідки не подобаються «закучерявлення» у стилі і композиції, пишномовні й малозрозумілі фрази, сумнівні теоретичні споруди. Головний герой, письменник, відбувши мандрівку в Карпати, відкриває для себе нове розуміння краси, як виявилось, давно всім відоме: краса мусить служити людям [143, с. 4]. На жаль, автор розвідки «Над трьома книжками. Крізь пелену тополиної заметілі» не помітив, що Р. Іваничук у цьому творі порушує надзвичайно важливу для себе і доби модернізму естетичну проблему онтологічності краси.

Новела «Стара хата» (1969) Р. Іваничука, яку також можна було б назвати поезією в прозі, перегукується із повістю «Тіні забутих предків» не

тільки образами чугайстра, чорта-арідника, мавки, мольфара, а й тією концепцією минулого, яка чинить живий, майже містичний вплив на сучасність. Цікаво відзначити, що в тексті цієї новели, окрім перегуку з М. Коцюбинським, з'являється самостійний мотив будівництва нового житла. Відтак варто згадати й «Дім на горі» (1968) львівського письменника.

Занурюючи читача в імпресіоністичну стихію, Р. Іваничук подає до своїх творів авторські підзаголовки. У його малій прозі знаходимо етюд («Бузьків огонь»), ескізи («Батько», 1957; «По-братерськи», 1958), образок («Грицьків Новий рік», 1958). «В такій увазі до визначення жанру відчувається навчання у М. Коцюбинського» [485, с. 192], – наголосив М. Родько.

Р. Іваничук, так само як і М. Коцюбинський, засобами художнього слова прагне розкрити секрети письменницької робітні, створивши образи письменників у «Рододендрах», «Росяних доріжках» (1975), «За конваліями» (недаремно протагоніст цього твору аналізує художній досвід М. Коцюбинського. – *А. М.*) та в «Цвіті яблуні» відповідно. Крім того, класика згадують герої творів львівського письменника, йдеться про «Росяні доріжки» та «За конваліями».

Серед факторів, що вплинули на формування мистецьких орієнтирів Гр. Тютюнника, Олеся Лихачова виокремлює й національну класичну школу прози: «Тютюнник виростав із неї надзвичайно органічно, не прищеплено, а навпаки, – вдивовиж природно, як саме естетичне продовження, як розвиток генетичного коду того ж таки Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського, Степана Васильченка, Григорія Косинки…» [327, с. 29]. Гр. Тютюнник творчо засвоїв художні прийоми М. Коцюбинського. Це помітив Вал. Шевчук і додав: «[…] але засвоєння це пройшло в певних вимірах» [637, с. 29]. Характерною ознакою індивідуальної манери наставника та спадкоємця його традицій є відсутність авторських відступів, коментарів, оцінок. Аналізуючи творчість автора «Холодної м'яти», Валентина Нарівська зауважила: «Письменник ігнорував політизацію

літератури із властивим йому розумінням своєї значущості, що зростала на поступовому зближенні його естетичних уподобань і потреб нації, понад усе цінував притаманну європейській культурі ідею свободи особистості. Альтернатива Тютюнника – відновлення національного літературного буття й розвиток його в західноєвропейських формах, що поступово набували обрису відповідної естетичної програми» [393, с. 172]. Окреслені М. Коцюбинським перспективи національної культури стимулювали мистецькі пошуки Гр. Тютюнника як гідного продовжувача його традицій.

Імпресіоністична складова новел Вал. Шевчук переконує в тому, що він також наснажувався духовно-творчими уроками М. Коцюбинського. Розмірковуючи про джерела власної творчості, автор «Дому на горі» наголосив, що він будував свою естетику, поєднуючи національний, західно- і східноєвропейський та американський пласти, тобто «йшов приблизно таким шляхом, як Михайло Коцюбинський, котрий одним із перших з'єднав традицію національну, виходячи, власне, з українського народництва, з модерною літературною традицією» [532, с. 92–93].

Про присутність М. Коцюбинського в духовно-інтелектуальному житті Вал. Шевчука свідчить світлина зі студентських часів – «Валерій Шевчук грає в шахи з Михайлом Коцюбинським» (1960) [636, с. 55]. Розмірковуючи на тему «Інтеліґентність і освіта» [636, с. 74], він зазначає: «Є освіченість, скріплена документом: атестат, диплом – це освіта, є ж освіченість нематрикулярна, наприклад, Коцюбинський, що не закінчив жодної школи» [636, с. 74]. Навіть мандруючи вулицями Києва В. Шевчук-студент подумки фіксував: «Сюди приїде вмирати М. Коцюбинський…» [636, с. 97]. Алюзії з М. Коцюбинського органічно вплітаються у спогади Вал. Шевчука: «Століття переносин праху Т. Шевченка відзначалося офіційно. Прибули чиновні в капелюхах та інших атрибутах своєї уніформи і почали сікти біля пам'ятника січку слів. І саме тоді линув сильний дощ, який швидко того мітинга припинив. І знову ми дивилися із порога хати З. Березі (подруга Вал. Шевчука, філологиня, вчилася курсом старше, згодом стала відомим

шевченкознавцем, заступником директора музею в Каневі – *А. М.*), як "розгрузлою дорогою", зовсім так само, як у М. Коцюбинського, йдуть люди. Але не "чорні, похилені", хоч і мокрі» [636, с. 161]. Творчі плани письменника-початківця також пов'язані з творчістю класика. В листі до брата Анатолія, він описує свою життєву ситуацію і радить використати її як матеріал для майбутнього оповідання: «Можеш написати про це оповідання. Правда, "Цвіт яблуні" (М. Коцюбинського) теж майже про це» [636, с. 176].

Випадок, що стався під час подорожі до Вінниці разом із П. Тичиною та М. Вінграновським, змусив В. Шевчука, під впливом М. Коцюбинського, переосмислити своє ставлення до автора «Сонячних кларнетів»: «[…] ми сиділи на якомусь нудному прийомі. Вже потемніло, виступаючі жували жвачку слів, а Тичина ніби й не слухав славослов'я в його честь, а все позирав у вікно.

– Подивіться, – сказав він мені, бо сиділи поруч, – яке дивне світло в тієї зорі!

У вікні і справді було видно червону зірку з лампочкою в середині – атрибут тоталітаризму. І вона в густому сутінку мала якесь і справді моторошне, криваве світло, яке розкидало навкруг червоне списся. "Фата моргана", – подумав несподівано я, і раптом зрозумів первісну алегорію М. Коцюбинського, адже це було його рідне місто, відтак його повість і стала пророцтвом цього червоного марева, в якому згоріли і його син, і зять, котрі стали служниками тієї потвори. Саме тоді я прочитав даного мені І. Світличним листа С. Єфремова до Ю. Коцюбинського. І мені вперше здалося, що починаю трохи розуміти драму Павла Тичини. Він же ніяк не міг відірвати погляду від того примарного червоного, кривавого сяйва» [636, с. 247].

«Мотив "забутих тіней", який в українській літературі XX віку завдяки твору М. Коцюбинського набув статусу міфологеми, – сконденсованого філософського образу, ментально закоріненого культурного коду, – що, як бачимо, зринає не тільки в період "золотого десятиліття" 1920-х рр., а й

другої половини XX і вже навіть початку XXI віків. Маємо на увазі твори В. Шевчука “Стежка в траві. Житомирська сага” (1967–1989) та “Тіні зникомі. Сімейна хроніка” (2002)…» [37, с. 135], – наголосила Ірина Бестюк.

Зазначимо, що досвід М. Коцюбинського, творчо переосмислений митцями 60–90-х рр. XX ст. суттєво увиразнив картину мистецького життя, став важливим підґрунтям для подальшого розвитку української малої прози.

Отже, вивчаючи художні модифікації літературних шкіл, ми прийшли до таких висновків. Осмисливши напрацювання попередників, проаналізувавши історію виникнення, особливості естетичної системи, художні домінанти окремих літературних шкіл як в українській, так і в зарубіжній літературі, ми запропонувати нове визначення: «Літературна школа – це самобутнє мистецьке явище, одна з історико-типологічних категорій літературного процесу. Для письменників, які утворюють літературну школу, спільними є зорієнтованість на мистецькі досягнення видатного попередника чи сучасника, єдність естетичної платформи, стилю чи системи стилів, жанрово-тематичних особливостей, художніх домінант. Представники літературної школи творчо переосмислюють попередню мистецьку традицію, створюють нову художню реальність».

На сучасному етапі розвитку українського літературознавства ще зарано говорити про чітко окреслену типологію поетики постімпресіонізму як літературно-мистецької стильової тенденції. У своїй роботі послуговуємося цим терміном, оскільки переконані в тому, що між імпресіонізмом та постімпресіонізмом існує певна різниця, а творча практика українських митців, які, з одного боку, перебували в силовому полі естетики імпресіонізму, а з іншого – вели наполегливий пошук ще більш пластичних виражальних засобів, переконливо доводить артикульовану тезу. Таким чином, ми виходимо з того, що постімпресіонізм – це літературно-мистецька стильова тенденція, що об’єднує різних за стильовими й ідейними уподобаннями письменників, у творчості яких імпресіонізм залишив помітний відбиток.

РОЗДІЛ ІІ. ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ВІЗІЇ «ШКОЛИ» М. КОЦЮБИНСЬКОГО КІН. ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ. (ГРИЦЬКО ГРИГОРЕНКО, М. ЖУК, В. ЛЕОНТОВИЧ, М. МОГИЛЯНСЬКИЙ, М. ЧЕРНЯВСЬКИЙ)

2.1. Естетична природа, жанрово-стильові модифікації малої прози репрезентантів «школи» М. Коцюбинського

Активна творча праця М. Коцюбинського та репрезентантів його літературної «школи» Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського припала на роки значних якісних зрушень у літературі, подолання застарілих тенденцій, шаблонів, зародження українського модернізму, який, на думку Тамари Гундорової, був «явищем культурного синтезу» [116, с. 17]. Поділяючи мистецькі концепти автора «Intermezzo», його сучасники не наслідували напрацювання очільника, а на рівні атмосфери, інтонації, підходу до матеріалу, захоплення внутрішнім смислом соціальних перетворень інтерпретували поетикальні засади класика. Для них чужими були догматизм, сліпе підкорення традиції і так само сліпа гонитва за ефемерною літературною модою. Беручись за перо, вони насамперед орієнтувалися на творчу інтуїцію, настрій, покладалися на власний художній смак, намагаючись саме таким чином зберегти творчу індивідуальність.

Як переконливо довела Віра Агеєва, М. Коцюбинський заперечує стильову манеру попередників через пародіювання, іронічне обігравання тощо [8, с. 40]. Цю характеристику з певними застереженнями можна поширити й на імпресіоністичну новелістику Грицька Григоренка, В. Леонтовича та М. Могилянського.

Відомо, що в 1910-х рр. М. Жук належав до найближчого оточення М. Коцюбинського. Проте в оповіданнях того часу важко знайти ознаки безпосереднього навчання у майстра. Помітнішим цей вплив стає лише у

пізніших психологічних етюдах, створених вже після смерті автора «Тіней забутих предків». Про належність М. Жука до «школи» М. Коцюбинського свідчить інтерес автора «Очей» до всього буденного, звичайного, відраза до непривабливих сторін життя. Вплив новелістики старшого сучасника на його творчість проглядається і в стилі, і в сюжетно-композиційній архітектоніці. Крім того, виникає враження, що М. Жук, крім психологічного пізнання людини, також експериментує, освоюючи різноманітні стильові можливості прози.

Подібність між творчістю обох митців відчувається на текстуальному рівні. Рядки з «Невідомого» М. Коцюбинського: «Біжить назустріч дівча. Щоки пашать, очі горять – і ловить мій погляд з таким запалом, з таким віданням, на які здатні лиш ті, що стрілись на мить, а розстались навіки. І сей роман на мент – гарний й короткий, немов летюча зірка. Я тобі вдячний. Ти кинула квітку у моє серце, а я піймав її і понесу, може, до самого гробу. До гробу? Якого гробу? Ах, правда…» [276, Т. 2, с. 260] співзвучні із записом М. Жука: «Я йду по життьовій дорозі самотою... Зустрічаю людей і знайомих і незнайомих, а вони кидають у мою душу квіти... Свої і чужі мені однаково незрозумілії: стілько таємниці криють ті хвилини, коли вони мовчать, що я почуваю себе серед якоїсь чудодійної казки. Злі і добрі – однаково дивлятся на мене, однаково одривають квітку хвилевого погляду, щоб кинути мені на спомин. Часом ласкаво усьміхнутся, часом байдужно, наче муха, сядуть на струну моєї вразливости, часом щось загадкове кинуть у мою істоту... Сині, сірі, чорні, карі, – цілі маси одмін коліру і настроїв. Я роблю собі з них букети – чудові квіти людської душі – і дивлюся і вони на мене дивлются» [173, с. 79]. Ми не можемо говорити про запозичення, оскільки дату написання другого фрагменту встановити не можливо. Маємо лише приблизне датування – 1900-і рр. [173, с. 79]. Очевидно йдеться про особливе світовідчуття, атмосферу певного моменту чи соціально-політичну ситуацію, що навіяла відповідні роздуми. Настрої письменника Таляги (повість М. Жука «Тілько встати», 1914) нагадують монологи

гомодієгетичного наратора «Intermezzo»: «На моїх очах прокидала ся земля і я бачив ту таємницю сонця, той щорічний роман землї і неба. Коли була погода, то цїлими днями ходив дихати запахами землї, а коли з тиждень протягли ся дощі, то сидїв з книжкою перед заплаканим вікном і позирав часом на город, де разом з дрібним пилом дощової води била ся дзвінка пісня дівчат» [180, Кн. ІІІ, с. 566].

Тонкими нюансами, імпресіоністичною колористикою, витончено суб'єктивним баченням світу пов'язана із прозою автора «Цвіту яблуні» і творчість М. Чернявського. Обох митців об'єднує новелістичний спосіб мислення: акцент на доленосних ситуаціях, активне використання деталі, настроєність, внутрішній монолог, невласне-пряме мовлення. Вивчаючи тексти талановитого сучасника, М. Чернявський лише у перших своїх спробах наслідує майстра, а у подальшому зразком для його творчих пошуків залишається той нетрадиційний імпресіоністично-піднесений струмінь таланту М. Коцюбинського, який прагне якомога глибше проникнути у внутрішній світ своїх героїв, та нова виражальна манера образотворення. У творах М. Чернявського ми зустрічаємо і високу вимогливість до тропу, і тонке відчуття ритму фрази – саме те, що притаманне й авторові «Fata morgana». У своїй новелістиці письменники маніфестують духовну близькість, що проявляється, з одного боку, в рафінованому відчутті прекрасного, а з другого – у гострому розумінні екзистенційної неможливості бути щасливими, нездійсненності власної свободи. Звідси походить лірико-монологічна домінанта оповідної стихії, «писемний», епістолярний засновок викладу М. Чернявського.

В оповіданнях та новелах Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського, так само, як і в творчості М. Коцюбинського, не відбулося різкої конфронтації між реалізмом і модернізмом. Проте, їхня творчість, поза сумнівом, розвивалася у річищі модерністських естетичних пошуків. Згадані митці апелювали до модернізму західноєвропейських колег, транспонуючи їхні художні знахідки

на національний ґрунт. Вони переконували, що саме модернізм відкриває ті естетичні горизонти, які допоможуть позиціонувати внутрішній світ особистості, дозволяючи письменникові виявити свою неповторну індивідуальність.

Творчість М. Коцюбинського та речників його «школи» не вкладалася в рамки якогось одного напряму, стилю чи течії. У цей період, зазначає О. Олійник, відбувалося «схрещення всіх відомих стильових течій і напрямів, які здебільшого безладно переносились на український ґрунт в одночассі», що «спричинило особливу ситуацію в літературі» [410, с. 67]. Синтетизм стилів спостерігається не тільки у творчості окремих письменників, а й навіть в окремо взятому творі. Ідіостилі М. Коцюбинського та Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського розгорталися в річищі реалістичного й модерністського дискурсів. Митці еволюціонували від реалістичного аналізу соціальних явищ і діалектики відносин між характерами й обставинами до модерністської естетизованої рецепції життя й мистецтва, суб'єктивно-екзистенціальної моделі світу й людини в ньому. Їхня творчість є синтезом кількох способів моделювання дійсності – неоромантичного, неореалістичного, модерністського (імпресіонізм, натуралізм, символізм тощо). Через стиль як площину, де найбільшою мірою концентрується естетичність тексту, виявляються не тільки засоби творення художнього світу, а й та світоглядна субстанція, що впливає на вибір цих засобів, і становить фундамент, на якому моделюється стильова макроструктура.

Подекуди у прозі згаданих письменників зберігалися виразні ознаки неореалістичного мистецтва. Прозаїки моделювали сюжети з життя селянства, провінційної інтелігенції, досягаючи ілюзії достовірності старанним малюнком типових обставин, у яких діють типові характери. У той же час, автори, йдучи за М. Коцюбинським, не подають побутових замальовок, навпаки, відразу заглиблюють реципієнта в загальнолюдську субстанцію переживань або подій. Речники «школи» автора «Цвіту яблуні»

простежують становлення пересічної особистості, що, як правило, не вписується в оточення, свідомо чи несвідомо відчуває душевний дискомфорт через свою контроверсійність з іншими людьми за певними етичними чи суто психологічними ознаками.

Персонажі Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського не є об'єктивними перетворювачами дійсності. Герої цих письменників переважно належать до тих, хто потерпає від конфліктності життя, часто не вловлюють і не розуміють її детермінації. Найсокровеннішими інтенціями для них є бажання віднайти «острівець» безконфліктної екзистенції, гармонійно-ідилічного єднання з природою. Їхні протагоністи, так само як і Кирило («В дорозі», 1907), Антін («Сон», 1911), Чубинський («Сміх»), невідомий з однойменної новели – самотні люди, які не стільки виявляють почуття любові, ненависті, бажання боротьби, скільки виконують певні ролі.

На думку Віри Агеєвої, імпресіоністична поетика М. Коцюбинського, весь його художній досвід мали значний вплив на творчість багатьох провідних прозаїків 10–20-х рр. [10, с. 12]. Серед митців цього періоду, які тяжіли до імпресіонізму, Наталія Шумило називає й Грицька Григоренка. Дослідниця, зокрема, зауважила: «Сповідуючи у своїй творчості принцип естетики "від серця до серця", письменниця "підстерігала саме життя", вихоплювала з нього окремі шматки для сюжетів і цим самим надавала звичному натуралізму "імпресіоністичного" забарвлення» [648, с. 213].

Відхід Грицька Григоренка від етнографічно-побутового письма засвідчив її силует «Душі їх були такі ж чисті…» (1905). Звернення авторки до нової манери письма проявилося і в «Нарисах», надрукованих у першій – четвертій частинах (жовтень–листопад) журналу «Рідний край» за 1907 р. «Нариси» містять сім картин. Нетрадиційність форми прямо виходить з домінуючої теми, вираженої епіграфом «Homo homini lupus [est]» («Людина людині – вовк»). «Нариси» сюжетно не зв'язані, але створюють єдине ціле завдяки мінорному настрою, який пронизує всі складові тексту. Як зазначила

Ніна Калениченко, Грицько Григоренко переходить від форми оповідань до форми коротеньких безфабульних «почуттєвих» або «настроєвих» нарисів та «силуетів» із стислою й уривчастою композицією, захоплюється грою кольорів, барв і словесного мережива [229, с. 236]. Отже, поза тим, що у творчості Грицька Григоренка імпресіонізм не є стильовою домінантою, його елементи простежуються як в окремих творах, так і у всій творчості. Подібно до М. Коцюбинського, вона теж використовує пейзаж, потік вражень від навколишнього світу для передачі психодуховного процесу переживань героїв.

Уже перші прозові твори М. Жука виразно задекларували його зорієнтованість на нові літературні течії. Позначилося студіювання у «проєвропейському» Кракові тонкощів мистецької культури, знайомство з сучасною модерністською літературою. Не могло пройти безслідно й тісне спілкування з М. Коцюбинським, архітектором оригінальних образів, вишуканим стилістом європейського ґатунку. Риси символізму переважають у дебютному оповіданні М. Жука «Мені казали: “Ще молодий!”» (1906). У символістському ключі виконані й такі твори, як «Геній» (1910), «Етюд» (1915), «Невідома» (1916). Імпресіоністська манера помітна в його повісті «Тільки встати». Риси імпресіонізму з елементами натуралізму віднаходимо в оповіданнях «З наказу губернатора» (1911), «Пісменник» (1913) та «Сни провінції».

На думку Олени Наконечної, індивідуальну стильову манеру В. Леонтовича можна кваліфікувати як неореалістичну, таку, що несе в собі риси модерністських тенденцій, зокрема вкраплення імпресіоністичних способів художнього зображення [390, с. 153]. Цілісна система рис імпресіоністичної поетики особливо яскраво виявилася у таких його творах, як «Абдул Газіс» (1902), «Солдатський розрух» (1891), «Гинуть мрії» (1918), «Ворохобня» (1930), «Дитячі і юнацькі роки Володі Ганкевича» (повість опубліковано у 1959 р. в газеті «Америка» – *А. М.*). Впадає в око характер номінативів таких творів М. Могилянського, як «Міраж» (1902),

«Тіна» (1903), «Втомлені» (1906), «З темних джерел життя» (1912), «Недоля» (1912), «Згуба» (1913), «Вбивство» (1926), позначених оболонкою символічності. Проте ця символічність має певні особливості, зумовлені авторською свідомістю письменника реалістичного складу, можна сказати – неореаліста, а де в чому й імпресіоніста. До лірико-імпресіоністичної манери тяжіють його «Образки з життя» (1917), об'єднані в цикл три окремі мініатюри. На передньому плані кожної частини – суб'єктивні враження персонажа від осмислення подробиць внутрішнього і зовнішнього світу. Це підтверджують і спостереження М. Могилянського, якими він поділився в рецензії на нові збірки оповідань Дніпрової Чайки, Н. Романович-Ткаченко, П. Богацького, М. Івченка: «найпослідовніший реаліст, протоколіст-натураліст, мусить робити вибір, а метод вибору є методом імпресіонізму» [378, с. 168]. Не можна не погодитися із С. Кривенком, дослідником творчості М. Могилянського, який зазначив, що це узагальнення, сформульоване автором критичного розгляду, може бути спроектоване й на його власну творчу лабораторію [283, с. 55].

За спостереженнями Галини Земляної, М. Чернявський «одночасно з М. Коцюбинським прищеплював імпресіонізм на ґрунті рідного письменства» [192, с. 66]. Творчій манері М. Чернявського-прозаїка притаманна імпресіоністична спрямованість прозових творів і фрагментарність композиції. Для посилення атракцій певних місць тексту він послуговується різкими натуралістичними мазками, йдеться про оповідання «Змій» (1900) та «Осліплення Париса» (1905), а свої філософічні поезії у прозі оповиває романтичною аурою й поглиблює їхній сенс символічною проекцією. У потрактуванні еротичної теми в повісті «Варвари» (1908), поштовхом до написання якої стала дискусія М. Чернявського з М. Коцюбинським, вчинки персонажів пояснюються біологічною зумовленістю, що є прикметною ознакою натуралізму. Невеличкий етюд «Сніг» (1908), завдяки таким обраним стильовим

принципам, як психологічний імпресіонізм, натуралізм і символізм, перетворюється на глибокий психологічний твір.

Прийомом, характерним для імпресіоністичного мистецтва М. Коцюбинського, є наскрізна художня деталь. У площині його прози деталь заміняє собою довгий опис. У плані хронотопу імпресіоністичному тексту властива локалізація часопростору, перевага гносеологічної концепції світу. З цим пов'язана атомізація, деталізація, а також індивідуалізація та суб'єктивізація. У своїх творах митець майстерно використовує деталь, натяк, окремо дібране враження, щоб, апелюючи до активного сприйняття реципієнта, змусити його доповнити й довершити образ, з маленької деталі відтворити ціле, домислити всю картину. «Принцип деталі, – говорить В. Фащенко, – ґрунтується на всебічному художньому знанні і розумінні явищ, предметів, систем. Якщо багато знаєш, можеш віднайти між частинами найдоцільніші зв'язки, опустивши все інше. Тоді деталі виростатимуть з подробиць природно і невимушено, викликаючи ланцюгову реакцію асоціацій, змушуючи активно пізнавати посутні закономірності буття» [568, с. 219]. Імпресіоністична деталь є каталізатором дієгезису новел М. Жука та М. Могилянського.

Переважна більшість пейзажів М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» досить таки суб'єктизовані, оскільки образ природи у їхніх творах подається крізь призму сприйняття героя. Контрастним авторським пейзажем починається новела М. Коцюбинського «У грішний світ» (1904). Поряд із панорамними експозиційними пейзажами у творах митця віднаходимо пейзажі-вкраплення, пейзажі-враження, які пропущені через сприйняття персонажів і передають їх відчуття предметного світу природи. У новелістиці Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського превалюють, все ж, виражальні, а не описові пейзажі. У доробку М. Жука домінують ліричні пейзажі-враження, цікаві тим, що в них виразно постулюються «детальність» і «спостережливість» як умови, що гарантують художність. Наприклад, у

повісті «Тілько встати» читаємо: «Вохкий туман понавішував на голі дерева срібні перлини води і проти ясної плями електричного ліхтаря вони виглядають наче блискуча сітка павутини – такі ж округлі і такі тоненькі. Десь по за імлою світить місяць, а тут тїлько розсїяне фосфоричне сяйво, та фантастична рухливість мряки, якось погано хвилюють душу і впливають на настрій так же таємно, як таємно впливає незрима смерть, незриме "щось" на живу істоту» [180, Кн. ІІІ, с. 560–561].

Вивчаючи етапи розвитку вітчизняної новелістики, І. Денисюк зазначив, що «шлях української малої прози був нерівномірно прискорений. Після веселих "побрехеньок", одного-двох психологічних оповідань, ідилії, романтичних оповідок – раптовий величезний спалах!» [137, с. 36]. Українська новелістика ІІ пол. ХІХ ст., динамічно розвиваючись, опановує багато жанрово-видових форм, проектуючись у досить розмаїту жанрову парадигму. На зламі ХІХ–ХХ ст. мала проза переживає своєрідний жанровий ренесанс, «народжуються» нові жанрові різновиди: візії, студії, акварелі, ескізи, нариси, ноктюрни, імпровізації тощо. Їхня поява – закономірний історичний процес у розвитку літературних жанрів, який супроводжується дифузією та інтеграцією, вони часто пов'язані із суміжними видами мистецтв. Звичайно, суттєво розширюється й проблемно-тематичний діапазон малої прози, яка поступово виходить із «зачарування» виключно сільською тематикою. На тлі такого динамічного поступу жанрово-видових трансформацій прозова творчість М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» становить неабиякий інтерес. У річищі окреслених традицій письменники виробили власні мистецькі шляхи. Їхні інтенції до стислості, лаконізму письма зумовили домінування у творчості «малих» прозових форм – новел, новелістичних оповідань, власне оповідань, образків тощо. Такі жанри дозволяють взяти окремий епізод («зовнішній» чи «внутрішній») із життя героя й навколо нього побудувати дію.

Як наголосив І. Денисюк, у новелі нового типу психологізму (а саме у цьому контексті розглядаємо твори М. Коцюбинського та речників його

«школи») пильно досліджується найдрібніший, але найхарактерніший відтинок людського життя, причому життя людської душі передусім [138, с. 117]. Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський, інкорпоруючи мистецькі засади М. Коцюбинського, сміливо «обрубували» фабулу. У їхніх творах сповільнений, але напружений кадр прийшов на зміну багатометражності старого оповідання. Митці значно поглибили підтекст, запрошуючи читача до співпраці, відкинули довгі передісторії, розтягнені описи, змінили яскраві деталі, переглянули композицію своїх творів. Вони створювали новели сконцентрованого чуття, тексти півтонів, витончені й глибокі. Відтак закономірними видаються зміни характеру сюжету: він стає внутрішнім і відбиває динаміку людських переживань, душевних станів, діалектику почуттів.

М. Коцюбинський відіграв важливу роль у процесі модифікації жанру ліричної новели, структура якої будується не на просторових співвідношеннях предметів, як у пейзажних мініатюрах, а на внутрішніх рефлексіях героя, на його асоціативному сприйнятті навколишнього світу. Подібні риси, поза сумнівом, характеризують ідіостиль Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського та М. Чернявського.

Письменницький статус автора «Цвіту яблуні» та його послідовників ідентифікується за таким функціональним елементом тексту, як авторське жанровизначення. Ця риса їхньої малої прози набуває особливого розмаїття в назвах і семантиці, вказуючи на тенденцію, яка іманентно характеризує авторитетні європейські літератури. «Спостерігається нахил до чіткої дефініції жанрів, – зазначає І. Денисюк, – зростає культура підзаголовка, множаться різновиди малої прози. Авторський чи редакційний підзаголовок вживається з наміром акцентувати якусь властивість даної форми зображення дійсності» [137, с. 177–178].

Орієнтуючись на творчу практику М. Коцюбинського, його сучасники активно долучалися до процесу жанрової трансформації, зумовленого необхідністю привнести в художній твір власне відчуття дійсності,

закорінене у сферу приватного, тілесного, ірраціонального, що складно зробити в монументальних жанрових формах. Олександра Судовщикова-Косач апробувала такі жанрові форми, як поезія в прозі, нарис, картка із щоденника, уривок із щоденника, силует. М. Жук працював у жанрах ліричної поезії, настроєвого прозового малюнку, новели, критичної статті тощо. «У прозових жанрах він звертався до коротких форм – психологічного етюду, новели, стислого оповідання», – наголосив Я. Голобородько [83, с. 93]. У творчій палітрі М. Могилянського виокремлюються психологічні оповідання: «Стріл» (1912), «З темних джерел життя», «Згуба», «Наречена» (1916) та ін. Його «коротке» оповідання «Недоля» за рівнем психологічного аналізу та характером архітектоніки близьке до «новели страждання». Новела «Проклятий город» (1908) М. Чернявського сприймається як перехідне явище від традиційного реалістичного оповідання до новели у формі потоку свідомості. Картину доповнюють і авторські жанро-визначальні заголовки: фрагменти «Блискавиці» (1906–1924); образок «Божа коровка» (1886); сон «Вона йде!..» (1926); імпровізації «Герої вертаються» (1905), «Сон життя», «Марш Сагайдачного» (1902), «Хай буде світ!..» (1905), «Ти міг-би бути великим» (1905); з імпровізацій «Поет український» (1907); етюди «Служби не буде» (1908), «За золотим руном» (1908), «Потом і кривавицею» (1910); елегія «Комета» (1910); нариси «Кров» (1903), «Слуги» (1902), «В самотині» (1905), «У думу, в думу!..» (1906), «Діти небесні» (1906), «Смерком» (1907); соната патетична «Зорі» (1909); легенда з стародавнього арабського рукопису «Соліман Мудрий» (1893); impromtus «Три тіні» (1895), «Ecce homo» (1926); ескіз «Махровий» (1924); із записок приятеля «На крилах смерті» (1895); із щоденника «Низова течія» (1904); листки із записок невідомої «Fatum» (1917), лист «Антей» (1925).

Настанова на філософічність змісту художніх творів, притаманна М. Коцюбинському та репрезентантам його «школи», потребувала відповідного жанру, яким і виявилася поезія в прозі. У художньому світі

М. Коцюбинського найяскравіше вона втілюється у циклі «З глибини» (1903), який складається з чотирьох поезій у прозі: «Утома», «Хмари», «Самотній», «Сон». У збірці М. Могилянського «Три стихотворения в прозе» (1895) автор визначає жанр творів вже у назві, сигналізує про бажаний характер їхньої рецепції. Твори відбивають настрій тогочасної інтелігенції, стурбованої задушливою атмосферою в суспільстві та байдужістю мас. Письменник занурюється у соціально-філософську проблематику (людина і світ, людина і суспільство). На думку Наталії Шумило, поезії у прозі для М. Чернявського, письменника «степової стихії», схильного до споглядання життя та богошукацтва, виникли внаслідок прагнення зрілого поета і прозаїка якомога повніше відтворити в художній формі своє світовідчуття [648, с. 271]. У поезіях у прозі М. Чернявському чи не найкраще вдалося художньо осмислити життя людини. Його цікавлять передусім питання плинності людського буття, роду, нації, Космосу («Комета»), життя та смерті, світла й темряви, страждання і щастя («Сон життя», «На крилах смерти», «Хай буде світ!»), моральної доцільності існування матеріального на землі та творчого духу як гармонізуючої сутності («Зорі»).

Розмаїтість відповідної термінології свідчить про свідоме прагнення письменників до урізноманітнення жанрової палітри своєї прози та про розвинену генологічну свідомість авторів не лише на інтуїтивному, а й на теоретичному рівнях. У сфері поетики слід зазначити вироблення техніки імпресіоністичної новели, новели-акції з трагічним фіналом, настроєвого образка, «гібридних» форм малої прози; наявність іронії, емоційної медитативності, відмову від оголеної тенденційності, «етюдність» зображення. Помітно зростає увага письменників до психології людини, глибинних процесів її психіки. Психологізм стає одним із факторів жанрового новаторства (психологічний етюд, психологічний нарис, психологічна студія та ін.), важливим ключем образного пізнання дійсності та її художнього відтворення, без якого не мислиться художня правда.

Отже, поза тим, що у творчості М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» поєднуються риси реалізму, неореалізму, неоромантизму й символізму саме імпресіоністичний дискурс дозволяє вичленувати у їхній прозі цілу низку тенденцій, які стануть визначальними для літератури модернізму: прийом «потоку свідомості», ідею абсурдності буття, утвердження ігрового начала як первинного в мистецтві й житті. Тобто можна говорити про Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського та М. Чернявського як про представників постімпресіонізму.

2.2. Ідейно-тематичні особливості, проблематика та способи її художнього втілення у новелістиці автора «Intermezzo» і його послідовників

Естетичні пошуки М. Коцюбинського та речників його «школи» були спрямовані на розширення тематичних обріїв українського письменства. Новелістика М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» виявляє й таку суттєву особливість модерної літератури, як виборюване нею «право на “неморальні” сюжети і ситуації» [116, с. 79]. Йдеться про «Дебют» (1909), «Поєдинок» (1902), «Що записано в книгу життя» М. Коцюбинського; «Сватання» (1898) Грицька Григоренка; «Вона» (1908), «Дора» (1907), «Оля» (1914) М. Жука; «Згуба», «Наречена», «Покута» (1916) М. Могилянського; «Сніг» М. Чернявського.

З часу появи «Хмар» (1874) Івана Нечуя-Левицького тема інтелігенції та народу постійно перебувала в центрі уваги української літератури. Хоча лише на поч. ХХ ст. вона стала тією прикметною «ознакою», яка відрізняла нову епоху від попередньої. Низку позитивних образів інтелігентів створили М. Коцюбинський та Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський, поза тим, що в цьому контексті йдеться

про актуальну для української літератури тенденцію деромантизації ідилічних взаємин інтелігенції та народу. Письменники фактично відійшли від селянської тематики, обираючи об'єктом художнього дослідження інтелігенцію – студентство, духівництво, чиновництво, лікарів, юристів, вчительське середовище, представників мистецької сфери. Водночас особистість, яка потрапила в поле зору письменників, далеко не завжди була лідером, духовно багатою, ерудованою, національно налаштованою людиною. Їхні протагоністи – це, передусім, люди сумнівів, скептики, не готові до кардинальних суспільних змін. Звідси широка тематика, розмаїття психологічних типів, несподівані ракурси їхнього бачення. Центральний тип героя – інтелектуальна, чутлива особистість, позбавлена, однак, «гігантизму» й винятковості. Дослідники неодноразово зауважували, що ніцшеанство, засади якого стали визначальними для становлення європейського модернізму, не сприймалося українськими митцями беззастережно. Показовими з цього погляду є образ Раїси з «Лялечки» М. Коцюбинського. Його героїня перебуває в ситуації болісного роздвоєння, оскільки не має змоги реалізувати свої суб'єктивні прагнення. На думку Віри Агеєвої, М. Коцюбинський, переглядаючи всю парадигму народницьких цінностей, змальовує образ вчительки в іронічному ключі [7, с. 16].

Композиційна структура нарису «Од серця до серця» (1909) переконливо засвідчила перехід Грицька Григоренка до принципово нової викладової стратегії української прози початку ХХ ст. У цьому тексті завдяки вільному монтуванню епізодів людського життя моделюється лірична драма почуттів. Зовнішній інтригуючий сюжет, притаманний оповіданням збірки «Наші люди на селі» (1898), замінено внутрішнім – лірико-психологічним. Відтак, характерною ознакою наративного дискурсу видається брак формальної основи – завершеної та структурованої події. Центром мислетворення та подальшої естетичної комунікації є постать наратора. Початок комунікації показово апелює до конкретної особистості, емоційно відкриває приватну біографію оповідача. Фактичне відтворення

подій особистого життя є достатньо епізодичним та фрагментарним. Основою твору є максимально напружений психологічний дискомфорт між етичним та естетичним у характері наратора.

Творчу манеру, вдало апробовану в «Од серця до серця», письменниця розвинула в нарисах «Одна ніч» (1917) та «Жіноче». Силует «Одна ніч» написаний під враженням від подорожі Олександри Судовщикової-Косач із другом Петром Карташевським, про що йдеться в її спогадах [105]. Героїня втратила коханого чоловіка й болісно переживає його смерть. Лише в нічному потязі вона довірилася своєму супутнику й розповіла історію свого щасливого шлюбу: «Вона знайшла для себе порозуміння…», а він був безмірно щасливий, «бо переживав ніч, якої мільйони не можуть пережити, ніч чисту, ніч святу…[…] Він був щасливий, що вперше він не бачив жінки в цій жінці: він її не кохав, а проте одцурався б ради неї, ради цієї приязні од усього: од сім'ї, од дітей, котрих він любив більше, як життя; одрікся б і пішов би на край світа, на смерть… Він був щасливий, що був людиною…» [101, с. 392]. Як продовження цієї історії можна розглядати нарис «Між їх була ніжна і довга приязнь». Чоловік та жінка вільні: позаду в них довголітня приязнь, а попереду – перспектива спільного життя. Однак жінка відповіла відмовою, бо не зважилася замінювати дружбу на любов – і приязнь закінчилась. Вона зрозуміла, що «він хотів кохання, хотів кохання, хотів кохання, і непотрібна вже була йому тепер її приязнь, як дорога, та зайва іграшка» [104, с. 256].

Внутрішній світ жінки, яка готується стати матір'ю, розкриває Грицько Григоренко в новелі «Жіноче». Авторка тонко передає складний світ емоційних переживань героїні: жінку мучать різноманітні страхи, дратує нерозуміння чоловіка: «[…] їй стає образливо на його байдужість і разом хочеться його теплоти та ласки, тому в очах її палахає гнів і разом любов» [104, с. 282]. Подружжя об'єднує спільна радість – зародження нового життя. Проте жінка, у лоні якої народжується справжнє диво, утверджує свою вищість і самоцінність: «Він став пильно прислухатись і в

очах його одбилась і радість, і мука, і дивування. Її ж чудові карі очі виявляли тепер урочистість, що він не розуміє, не в силах зрозуміти великої таємниці життя, що витворюється в ній…» [104, с. 283].

Домінантним елементом прози М. Коцюбинського та речників його «школи» є мотив самотності. Українська дійсність поч. ХХ ст., позначена всезагальним крахом ідеалів, оповила творчість М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» настроями меланхолії, песимістичного фаталізму. Звідси мінорна тональність, екзистенційні мотиви безнадії, відчаю, небуття. В оповіданнях «Persona grata» (1908), «Невідомий», «В дорозі», «Лист» (1911) М. Коцюбинський моделює ситуацію «закинутості» в життя, коли об'єктивна дійсність не просто протиставляється пориванням героя, а ставить під сумнів саму доцільність його життя. Мала проза Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського якнайповніше відображає таке світосприйняття. Їхні герої – здебільшого невлаштовані в суспільстві люди, які перебувають на маргінесі життя. Їх більше не задовольняє ідея жертовності, служіння народові, натомість приходить відчуття абсурдності власного існування.

Протагоніст оповідання Грицька Григоренка «Защо?» (1910) пройшов усі етапи атеїстичного екзистенціалізму: замислився над сенсом буття перед лицем смерті, зрозумів, що життя абсурдне, а існування позбавлене будь-якого сенсу. Своєрідний екзистенційний протест проти смерті звучить в оповіданні «Старий-молодий» (1898) цієї ж авторки. Межову ситуацію переживають протагоністи оповідань «Вона», «Дора», «Смуток» (1911) М. Жука. На відміну від М. Коцюбинського, який відчував наростання жахливої катастрофи, народження у нетрях збунтованого світу темної, страхітливої сили, В. Леонтович художньо осмислив трагедію пересічної людини, яка стала жертвою революційної дійсності: («Ворохобня», «Гинуть мрії», «Вигнанці», 1930). Аргулін, герой новели М. Могилянського «З темних джерел життя», опинившись у замкненому просторі, гостро відчув наперед визначеність свого існування. Мотив абсурдності життя звучить і в

«Згубі». Розуміючи «делікатність» своєї професії (повія), головна героїня знайшла собі виправдання, але переживши екзистенційний жах, вона переоцінила все своє життя і зрозуміла його ницість.

Сам на сам зі своїми переживаннями залишається й о. Сергій з повісті М. Чернявського «Vae victis!..» (1904). Не знайшовши підтримки й розуміння, страждаючи через самотність, відчай та відчуження, він добровільно йде з життя. В оповіданні «Кінець гри» (1901) у дусі філософії екзистенціалізму автор відтворив діалектику внутрішнього світу протагоніста: Петро Петрович відчуває свою покинутість, мізерність, безпомічність у холодному й байдужому світі, де велике страждання маленької людини – ніщо, а єдиний вихід – самогубство. Протагоніст оповідання «Перед світом» (1906) лише напередодні страти збагнув красу і цінність життя.

Досвід Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського – це досвід переорієнтації прози від розлогої фактографічності, широких мазків і епічної масштабності до стишеної інтимності, тонкого нюансування настроїв, імпресіоністичної зосередженості на півтонах, плинності й непостійності довколишнього світу й людської сутності. Асоціації з прозописьмом М. Коцюбинського породжуються не тільки схожістю сюжету, а й авторським поглядом на події – об'єктивним, аж ніяк не сентиментальним, проте розуміючим.

У художній практиці згаданих митців віднаходимо своєрідний перегук, відгук, творче засвоєння особливостей поетики М. Коцюбинського, зокрема способів інтерпретації суспільних проблем та політичних явищ. Маємо на увазі повість «Fata morgana» (1910), оповідання «Він іде!», «Коні не винні», «В дорозі», «Persona grata» з їхніми притишеними, але виразними голосами на захист гуманізму, людяності й добра. Уроки М. Коцюбинського відчуваються у творчості Грицька Григоренка («Чи по правді?», 1906), В. Леонтовича («Ворохобня»; «Хроніка Гречок», 1922; «Лихо подоланим»), М. Чернявського («Осліплення Париса»; «Земля», 1919; «Проклятий город»;

«Товариші», 1908; «На березі морському», 1919). Йдеться про прагнення зрозуміти людину, пізнати приховані мотиви її поведінки. Поряд із М. Коцюбинським, Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський належать до тих письменників, які на поч. XX ст. розвивали в українській літературі новий напрям художньої експлікації життя через психологію людини, домінантні мотиви творчості яких постають під сугестією етичних, соціальних, релігійних конфліктів доби. Особливість творчості репрезентантів «школи» М. Коцюбинського поч. XX ст. полягала в тому, що творчі реакції на амбівалентності доби зумовлювалися, з одного боку, інтенціями авторів до поглибленого аналізу життя, до експлікації соціально-психологічних детермінант людських пристрастей, а з іншого боку, – до інтроспекції, до пошуку й апробації краси як вищого смислу екзистенції.

Однією з домінантних ознак естетики «школи» М. Коцюбинського є вихід за межі традиційного народництва. Показово, що у творчості самого метра, як і в прозописьмі Грицька Григоренка, В. Леонтовича та М. Чернявського, сільська тематика поєднується із картинами життя міста. Натомість центром новелістики М. Жука та М. Могилянського є урбаністична проблематика. У творчій практиці автора «Intermezzo» та Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського важко відшукати епізоди, які б свідчили про романтичну чистоту стосунків між героями, а сімейна гармонія – це лише черговий міф, який руйнується під впливом зовнішніх чинників. У селі, що тривалий час сприймалося як осередок патріархальної культури, так само як і в місті, панує насильство, злоба та заздріть. Шлюби з розрахунку стимулюють взаємну ненависть, відтак патріархальна тиранія деформує душі наступних поколінь, а насильство з боку батьків доходить до звірства.

Світ селянства, який постає у творах М. Коцюбинського та Грицька Григоренка, далекий від ідеалізованого пасторального раю етнографічно-побутової школи. Цікавим видається спостереження А. Погрібного, який

зауважив, що дебютна збірка Грицька Григоренка «Наші люди на селі» засвідчила усвідомлення письменницею того, що своїми оповіданнями вона цілеспрямовано завдала удару по народницьких ілюзія [448, с. 503]. У творах класика та його сучасників помітні сліди деміфологізації селянського світу, що можна означити як тенденцію модернізації літератури. Як зауважила Ніна Калениченко, «моральний розклад, здичавіння, брехню, заздрість, роз'єднаність, егоїзм, бійки, пияцтво, страшне становище хворих і старих – «зайвих ротів» у родині, – ось що бачать молоді письменники на селі» [229, с. 137].

На негативних змінах селянського життя наголошує дядько з раннього автобіографічного оповідання М. Коцюбинського «Дядько та тітка» (1886): «П'є мужик, краде, та ще як краде. Мало що не все село панським лісом опалюється» [276, Т. 1, с. 314]. Про заздрість та непримиренність між рідними братами йдеться в оповіданнях «Ціпов'яз» (1893) М. Коцюбинського та «Ось така "сторія"» (1898), «Хто кого?» (1898) Грицька Григоренка. Справжньою бідою селян стала горілка: «А пригадайте собі, люде, скільки лиха наробили вам шинки, п'янство? Скільки воно уйняло в вас здоровля, щастя; скільки заграбало в тяжкій праці добутих, кровавих грошей?» [276, Т. 1, с. 303]. – запитує протагоніст оповідання М. Коцюбинського «Андрій Соловійко, або вченіє світ, а невченіє тьма». Характерно, що зловживають алкоголем не лише чоловіки, а й жінки, матері. Про це з болем говорить Гнат із повісті «На віру» (1891): «А мало його попобили й батько й мати, вернувшись з корчми п'яні або роз'ятрені гірким бідуванням? Та що про те згадувати!» [276, Т.1 с. 41]. Зрозуміло, що існування в такому середовищі не тільки не сприяє гармонійному розвиткові, а й систематично вбиває здорові засади життя, мало кому вдається зберегти чистоту душі і власні переконання, як от Хіврі з оповідання Грицька Григоренка «Хівря язиката» (1898). Незважаючи на те, що її сварила мати, бив батько, а потім чоловік, зневажали і ненавиділи товаришки, засуджували односельці, вона так і не навчилася брехати і красти. Тільки після того, як у

помсту за правду підпалили її хату, а разом з нею згорів і весь куток, Хівря замовкла, «… деколи слово вкине, а то все було мовчить, аж бабам із нею нудно, […] все тільки з дітьми порається, то пригортає, то цілує їх, аж обридне на неї дивитись!» [101, с. 120].

Як свідчить творча практика М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи», деідеалізація торкнулася й жіночих персонажів. Проілюструємо цю тезу на прикладі повісті «На віру» М. Коцюбинського та оповідань «Сватання», «Хівря язиката», «Батько» (1898) Грицька Григоренка. Хоча у цих творах і простежується авторська настанова на співчуття, однак митці відходять від традиційного побутописання. Олександру («На віру») чоловік звинувачує в тому, що вона «нехлюя, не хазяйка, що вона негодна страви зварити, хліба спекти!» [276, Т. 1, с. 49]. Жінку засуджують родичі: «Там-то, матінко, нечупара, там-то ледащо!» [276, Т. 1, с. 52]. Не береться до роботи й баба Сикліта («Сватання»): «Холодно, – дума Сикліта, – витопить би, та нехай! Нехай Маруся прийде, то й витопить і страву зварить, а то ще по холоді ходитиму, та пак і топлива нема доброго… хіба кізяком, дак сирий, – не хочеться рук уробити… Нехай!» [101, с. 29]. Далекими від ідеалу постають і Марва («Хто кого?»): «… була вона й лінива, і лиха, й нечепурна, і язичниця…» [101, с. 159], і Домаха («Батько») – жінка «нечепурна, дітей погано доглядає і не робітниця» [101, с. 238].

На відміну від традиційного народництва, М. Коцюбинський та Грицько Григоренко десакралізують образ матері. «Руйнування цього надмірного материнського комплексу, заперечення сакрального синівського служіння, переосмислення патріархальної ієрархії вартостей стало важливою рисою модерністського дискурсу», – наголосила Віра Агеєва [6, с. 48]. Цей мотив осмислено у таких творах, як «Лист», «Що записано в книгу життя» М. Коцюбинського та «Старий-молодий», «Хто кого?», «Ніяк не вмре» (1903) Грицька Григоренка. В оповіданні «Доля» (1898) Олександра Судовщикова-Косач акцентує на ненависті, яку відчуває син до матері. Яків звинувачує Горпину у своїй рекрутській долі і, як може, мститься їй: виганяє

з дому, б'є, знущається, ображає: «І чого було вдруге заміж іти? Вже ж не молоденькі були, та й так без чоловіка гуляли, аже ж Петрусь (старший брат. – *А. М.*) – байстрюк був!» [101, с. 140]. Творча практика М. Коцюбинського та Грицька Григоренка засвідчила, що від вивищення й обожнення не залишається і сліду – повна профанація традиційного культу матері.

М. Коцюбинський та Грицько Григоренко розвінчують міф про ідеальне патріархальне подружжя, побудоване на паритетних умовах. Андрій («вічний наймит, старий парубок, бурлака») та Маланка («стара дівка») («Fata morgana») створили родину скоріше через необхідність: залишившись сиротою, дівчина служила коло панських свиней, потім «у горницях», а згодом варила їсти челяді і «ніхто з хазяйських синів не схотів зробити її господинею» [276, Т. 3, с. 51]. Дружиною нелюбого чоловіка змушена стати Христина («Божевільна», 1898). Сповна пізнавши гіркоту життя, жінка зізнається: «[…] мати мене за його силком оддали… Хтось набалакав, що ловкий парубок… Я не хотіла, я не хотіла… страх!.. […]. Тиждень, мо, й більше мене ламали, і таки видали за цього…» [101, с. 198]. Укладені подібним чином шлюби не приносять бажаного щастя.

Превалює негатив і у взаєминах Андрія та Маланки («Fata morgana» М. Коцюбинського). Подружжя постійно провокує один одного. Дружина «жбурляла йому в лице всю отруту, все шумовиння свого серця» [276, Т. 3, с. 59]. Відмовившись виконувати жінчине прохання, Андрій усвідомив, що вона «ладна була його забити» [276, Т. 3, с. 61]. Під час сварки Маланка «прискочила до його, страшна, як дика кицька, з перекошеним ротом, із пекучим поглядом, бліда, як мара» [276, Т. 3, с. 61]. Чоловік, у свою чергу, теж не залишався у боргу: «[…] Андрій так впік у живе. Сухі губи Маланки стиснулись од болю на саму згадку» [276, Т. 3, с. 76]. Проте тільки насильство допомагає йому самоствердитися: «Андрій побив Маланку. Вона лежала на лаві і голосно стогнала…» [276, Т. 3, с. 67].

З позиції грубої фізичної сили вирішують сімейні проблеми й Уляна та Харитон Шакули («Андрій Соловійко…»): «Він мовчить… А далі хлюсь мене у морду. Я до його з качалкою… Він мене удруге… та за коси, та давай волочити» [276, Т. 1, с. 289]. Від побоїв потерпає й сусідка Шакул, Уляна: «Ох! Доленько моя! А мій?! Як оце вип'є, то і не приведи, господи… хоч тікай на край світа… Чим попало голомшить: попаде рубель – рублем, качалку – качалкою, горщик – горщиком» [276, Т. 1, с. 290].

Через свій біль і зруйновані мрії про сімейний затишок мститься дружині Гнат, протагоніст повісті «На віру»: «Не тямлячи себе, кинувся він на Олександру. За хвилину дві істоти злились в одну дивовижну, з чотирма руками, чотирма ногами. Істота та якось незвичайно, конвульсійно ворушилась, і не можна було розібрати тих рухів при нерівнім, блимаючім світлі керосинової лампочки. Гнат кинув Олександру на землю, змісив її ногами» [276, Т. 1, с. 49]. Від насилля в родині страждають і героїні Грицька Григоренка. Вже на весіллі, наречений Василь Мітла («Сватання») «так наюжився, що мало молоду не побив і дівчат не вигнав з хати…» [101, с. 43]. Знущань від родичів зазнавала і Марина з оповідання «Самі собі» (1897): «Марина ця була взаміжжю у великій та лихій сім'ї, де її, як дівку, відкілясь здалека взяту, поїдом їли, глузували, били, і всяку досаду на їй зганяли…» [101, с. 273]. Складні взаємини поєднали й Єгора та його дружину Мар'ю («Батько»): «[…] він часто й побагату її бив, мало не забив, вона кидала його й тікала багато разів, та він не міг без неї обійтись, кожного разу перепросить її і верне до себе, наче йому вона й справді потрібна…» [101, с. 240]. Здається, жінки М. Коцюбинського та Грицька Григоренка не здатні на протест, тому що не знають іншого життя, ніж те, яке прожили їхні матері. В оповіданні «Хівря язиката» дуже вдало сформульовано фаталістичну суть селянського менталітету. Розмірковуючи про гірку жіночу долю, героїня підсумовує: «Живуть більш того, що нещасні, ніж щасливі, живуть люди на селі й не питають: нащо, для чого? Та що ж питати? Так бог дав – та й вже!» [101, с. 109].

Автори послідовно демонструють картини нерівності, безправності й насильства стосовно жінки в родині. Грицькові Григоренкові, порівняно з М. Коцюбинським, вдається показати всю глибину морального здичавіння, коли потенційні жертви ставляться до факту знущання над собою як до явища звичного, буденного, а іноді й соціально зумовленого. Йдеться про жінок з оповідання «Хівря язиката»: «Якби чоловікові іще й жінки не вільно було побити, то був би він уже зовсім нещасливий […] треба хоч вдома душу одвести…» [101, с. 112]. Певною мірою з їхніми поглядами перегукуються міркування Мирона («Батько»): «[…] жінку часом хоч і жалуєш, та все ж таки волі не даєш, бо жінка, як-не-як, дурніша за чоловіка, дурніша і слабіша» [101, с. 223]. Заміжня жінка в оповіданнях та повістях Грицька Григоренка – потенційна жертва, над якою знущаються свекруха та чоловік.

Отже, творча практика Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського та М. Чернявського як речників постімпресіоністичної «школи» М. Коцюбинського засвідчила їхню спрямованість на розширення тематичних обріїв та поетикальних можливостей вітчизняного письменства.

2.3. Образна структура прозописьма М. Коцюбинського та виразників його естетичних принципів

2.3.1. Національна інтелігенція у творчій спадщині послідовників автора «Цвіту яблуні»

М. Коцюбинський повсякчас наголошував на важливості розширення тематичних горизонтів української літератури, акцентував на необхідності появи творів про інтелігенцію і для інтелігенції: «Вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатої не лише на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право

сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності…» [276, Т. 5, с. 280]. Тож невипадково, що Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський, як репрезентанти «школи» автора «Intermezzo», збагатили національну літературу яскравими образами освічених прошарків населення. Інтерес до теми інтелігенції серед письменників, послідовників М. Коцюбинського, видається цілком закономірним ще й з огляду на те, що представники цього освіченого прошарку завжди знаходилися у центрі уваги суспільства, уособлювали сумління епохи, були голосом народу. І, що важливо, саме інтелігенція, часто безвинно, страждала в переломні періоди історії. Жертвами озвірілого натовпу стали доктор Гарнье та його дружина, студент Сікач, вчителька Тетяна Степанівна, бідна вдовиця, акушерка Рашкевич, яку забили на смерть («Сміх» М. Коцюбинського). Факт вбивства свого приятеля, лікаря, який «віддав усе життя своє на роботу в селі» [313, с. 203], констатує автобіографічний наратор з оповідання «Гинуть мрії» В. Леонтовича. Під час громадянських збурень побили студентів («Весняна повідь» (1905) М. Чернявського), загинули військовий лікар Мрозовський та його родина («На березі морському» М. Чернявського).

Письменники мали достатньо повне уявлення про інтелігенцію. Відтак, їхнє ставлення було далеко неоднозначним: у листуванні, художніх творах, щоденникових записах та спогадах М. Коцюбинського, Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського віднаходимо як позитивні, так і негативні характеристики, які, проте, створюють у реципієнта досить цілісне уявлення про думки, настрої і сподівання освічених прошарків українських громадян. Так, на адресу інтелігенції негативно висловлюється пан Кость, герой «Ворохобні» В. Леонтовича: «Інтелігенція неосвічена, кожен по-своєму, запаморочена нездійсненними химерами, затуманена зненавистю, боязка, зрадницька і несовісна і сама не розуміє ні права, ні справедливости, не вдатна на самопожертву» [313,

с. 205]. Негативні конотації віднаходимо і в оповіданні «Співець» (1903) М. Чернявського. Розпочавши дискусію з приводу ментальних особливостей українців, герої твору Макогон і Старкевич намагаються дошкулити один одному, переходять на особистості: «Макогон, як звичайно, аби дратувати свого супротивника, мішав українців з болотом, надаючи їм усі негарні риси, які були в характері Старкевича. Старкевич паленів з образи і гніву у другий бік, наділяючи український тип усіми рисами характеру Макогона. Одно слово поєдинок був оригінальний і дуже характерний для нашої інтелігенції» [619, с. 214–215]. В оповіданні М. Могилянського «Вбивство» зустрічаємо справедливі звинувачення на адресу українських очільників. Оповідач наголошує: «Велику пустку та брехню побачив я в серці того, кому готував роллю національного героя, носія віками приспаних велетенських потенцій талановитого й героїчного народу. Замість орлиних крил і могутнього зльоту по-над хмари – вужаче плазування й дріб'язкове політиканство людини спритної на малі діла. Замість на недосяжну височінь поставленого уповноваженого від мільйонів – маленький крахоборець, – уповноважений від безмежно роздутого самолюбства, шанолюбства й гоноролюбства. Замість скарбів народньої правди, замість полум'я любови й пристрасти – холодна брехня й дрібний розрахунок жадібного до особистого успіху міщанина. Замість багатства духу – порожні злидні…» [372, с. 53].

Виходячи з текстів М. Коцюбинського та Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського, характерною рисою української інтелігенції є неробство, небажання брати на себе будь-яку відповідальність. Однак тут помічаємо певну диференціацію. Протагоніст «Intermezzo», ставши свідком людського горя, готує себе до подальшої боротьби: «Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, наладжені, вона вже грає…» [276, Т. 2, с. 309]. Діяльність адвоката Чубинського («Сміх») обмежується винятково палкими промовами: «Йому вдалось так просто й яскраво змалювати протилежність інтересів тих, хто дає роботу, і тих, що мусять її брати, що навіть самому ся річ стала яснішою.

І коли йому плескали, він знав, що то б'є в долоні розбуджена свідомість…» [276, Т. 2, с. 238]. Для «товариша Кирила», героя новели «В дорозі», життя – це винятково боротьба: «Цілий ряд жертв, загин благородних, найближчих, чад крові і танець смерті, гарячий ворожий віддих, що припадає до сліду, й те вічне "мусиш", що гнало зв'язувать там, де розірвали, розжевріти те, що пригасало» [276, Т. 2, с. 283]. Генерал Малина та його донька Ліда («Коні не винні») до часу живуть у світі ілюзій. Ліричний герой циклу поезій у прозі «З глибини» жодним чином не зрікається своєї справи, а лише потребує короткого перепочинку, можливості зібратися з думками, накреслити план дій, щоб наполегливо рухатися далі. Натомість гетеродієгетичний наратор символічного «Етюду» М. Жука констатує: «Наче на підмогу з'явилася утома і поклала сміливого до ліжка. Спочатку так, подрімати… Ліг і полюбилося. Поспішав до вечера, як до рідної мами дитина і, заплющивши очі, творив для себе те, чого бракувало в життю» [172, с. 47].

До негативних рис інтелігентів М. Коцюбинського та Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського слід віднести доктринерство та нездатність до рішучих дій. Лікар з новели «Сміх» наполегливо закликає пана Чубинського до рішучого збройного спротиву, однак не знаходить підтримки і приходить до закономірного висновку: «То ми вміємо тільки промови говорити, а як прийде що до чого… Нє-е, голубчики, так не можна… Сидіть же собі тут, поки не накриють, як курку решетом, а я піду…» [276, Т. 2, с. 243]. Протагоніст новели «Коні не винні», «демократ» і «друг народу» генерал Малина, у колі своєї родини «виголошує палкі промови, обстоюючи право селян на землю: «Мужики мають право на землю. Не ми обробляємо землю, а вони. Ну, от. Я і кажу се оддавна…» [276, Т. 3, с. 260]. Коли прийшов час діяти, він відчув нерозривний зв'язок із землею й усвідомив, що ніколи не зможе віддати її добровільно. Прихід козаків у село, як гарантія недоторканості панського майна, повернув йому усвідомлення радості буття і, як завжди в ці хвилини,

він відчув голод: «Він дивився на сонце, на свої ниви, на масу ніг, кінських й козацьких, що однаково сильно тупали в землю, вбирав у себе гамір пташок, фиркання коней, грубі лайки войовників і раптом відчув, що він голоден» [276, Т. 3, с. 273].

До доктринерства схиляється і протагоніст оповідання М. Жука «З наказу губернатора», у помешканні якого, через помилку городового, з'явився пес вельможного господаря. Сергій Іванович Срібний розмірковує: «Ще як би се не губернатор прислав – можна було б покликати двох-трьох людей і поспекатися таким чином небажаного пасажира… А попробуй ти губернаторського собаку вигнати з хати?.. Попробуй…» [174, с. 120]. Знервований господар помешкання кричить, звертаючись до куховарки: «Іди ти до сто чортів з твоїм губернатором… Я сам у себе губернатор у хаті… То тільки він тобі страшний, а мені он що… і Сергій Іванович зробив коліном такий рух, наче викидав з хати настерного шевця. – У, морда!..» [174, с. 121], – і не вживає жодних заходів для того, щоб бодай з'ясувати обставини вкрай несприятливої для себе ситуації.

Крім загальних аспектів художнього осмислення образу інтелігенції, у цій частині дослідження ми докладніше зупинимося на особливостях моделювання Грицьком Григоренком, М. Жуком, В. Леонтовичем, М. Могилянським, М. Чернявським постатей вчителів, викладачів, науковців, лікарів, представників мистецької сфери.

Про сумні обставини вчительського життя на селі йдеться в казці М. Коцюбинського «Хо». Щоправда, безіменний вчитель, на відміну від панни Ярини, якій не вдалося перебороти кастових традицій і стати до праці, знайшов у собі сили й снагу, зумів зосередити навколо себе культурні здорові сили. Під впливом життєвих обставин певною мірою еволюціонує вчителька Раїса Левицька («Лялечка» М. Коцюбинського). На початку своєї життєвої дороги Раїса ще жила у світі ілюзій: «Вона уважала себе за щось вище од своїх подруг та й од тих людей, що були навкруги, в грудях у неї радісно билась хвиля нової сили. Вона рвалась із шкільних стін на волю, на

службу “народові”» [276, Т. 2, с. 67]. Згодом наступає прозріння: «Тринадцять літ вчителькою! Тринадцять літ вона сохла, як яблуко у сушні. Спочатку хоч потішала себе думкою, що вона не зайва на світі, що вона служить високій справі, але ся теорія з кожним роком блідла, половіла і з часом зовсім загинула. Життя, таке одноманітне, таке безбарвне, текло вузьким коритом і нічого не давало для особистого щастя; вироблялись однобічні, професіональні інтереси, поза якими вона почувала себе мухою восени» [276, Т. 2, с. 67]. Так само незадоволена своїм життям і вчителька Олександра Михайлівна, героїня новели Л. Пахаревського «Довгий ряд днів» (1905): бруд, холод, нерозуміння, низька заробітна платня, відсутність інтелігентного товариства і жодної надії на особисте щастя. У розмові з братом Андрієм, студентом університету, майбутнім лікарем, який готує себе до роботи на селі, вона зізнається: «От, здається […] я й користна людина, роблю користну роботу, щиро вірю в наслідки своєї праці, а тим часом бракує мені ще чогось, дуже потрібного для роботи моєї, для мене самої. То правда, що школа захоплює мене, коли я в школі, але за те ж життя, що далі – то більше, мучить в вільний час. Не сила перемогти клятий власний голос, себе, оте “я” кляте здолати не сила моя!» [429, с. 14]. Зневірився у вчительській праці й о. Кость з оповідання М. Чернявського «Товариші» (1908). П’ять років перебування на посаді переконали його, що школа – «духота фізична й моральна. Город і клуб… та ж сама безпросвітна буденщина. Довгі осінні й зимові вечори!.. Читання й читання… до нудоти, до запаморочення. А на ранок – знов те саме» [620, с. 93].

Епізодичний образ сільського вчителя виводить В. Леонтович в оповіданні «Per pedes apostolorum» (1895). Здається, у житті цього персонажа є місце лише для гультяйства, пиятики та гри в карти. І поза тим, що наратор намагається пояснити подібну поведінку несприятливими суспільними обставинами, вдумливому реципієнтові важко з цим погодитися. Видається, що йдеться про байдужість, лінь і відсутність здорових прагнень, потурання низьким інстинктам. Вчитель народної школи із села Зададурівки є центром

оповідання В. Леонтовича «Коротка біографія Геросима Созонтовича Перекидька». Окресливши портрет протагоніста («[…] людина молода, хоч вже добре лиса, білява, наскільки можна признати по вусах і по пуху на голові, суха і худа…» [313, с. 326]) й визначивши головну рису його характеру («[…] вчитель діловий: у школі ні галасу, ні пустування, завжди добре натоплено, бо хоч би селяни і не схотіли, а паливо, брешуть, дадуть» [313, с. 326]), автор зосереджується на показові його світогляду, точніше здатності до мімікрії, вмінні пристосовуватися до ситуації. Герасим Созонтович не визнавав української мови й не приховував цього: «І навіщо кому отой малоросійський язик здався» [313, с. 326]. Однак після чергової зміни влади вчитель навчав учнів українською і навіть «постраждав» через це, коли на деякий час село захопили денікінці. Майже інформативно, в іронічному ключі, В. Леонтович повідомляє про своєрідну еволюцію Перекидька (на концепцію образу людини без переконань та ідеалів «працює» і вдало дібране прізвище): переконаний монархіст, офіцер з відзнаками, селянський син («Я сам селянський син і відчуваю вашу кривду. Буржуї вашу кров п'ють» [313, с. 326] – звертається він до односельців), військовий комісар, есер, «співчуваючий». Проте єдине, що справді його хвилює – це право приватної власності: «[…] власність поважав, а як у своїй [оселі] – що то там доробився – трохи книжок, меблів та одежі – просто кохався» [313, с. 326]. Герасим Созонтович намагався часом заробити, змушуючи учнів сплачувати за додаткові заняття, чи залучаючи дітей до роботи на шкільному ґрунті. Перекидько не пропустив нагоди поживитися панським добром, і одпаювати собі ниву. Показово, що й суспільну думку він уміло скеровує в потрібному для себе руслі.

Тип учителя-пристосуванця вивів в оповіданні «Щастя» (1919) й М. Могилянський. Пан Твардовський здобув прихильність старого егоїстичного генерала і планував одруження з його донькою, панною Оленою. Позбавлений будь-якої романтики й на одинці з дівчиною, він вихваляв себе: « – […] жити на селі мені як інтелігентній людині дуже

важко, вливати світ знання у темні душі малих дітей зовсім не відповідає моєму корпусу» [381, с. 3]. Удавана інтелігентність не заважає йому грубо залицятися до наймички й до того ж, звинуватити панну Олену в «непоступливості» та «сентиментальності»: « – […] Ви, відповидаючи на моє кохання, весь час одсували справу шлюбу і не хотіли побалакати з батьком?... Ви знаєте моє палке кохання, чого Ви хочете від мене, я ж жива людина, Ви сами пхнули мене до гріха…» [381, с. 3]. Зрештою, він остаточно зриває з себе машкару добропорядності, кидаючи на адресу вже колишньої нареченої принизливі слова: «Немає гірш […] як бабська сентиментальність, та бабські нерви!» [381, с. 4].

Негідна поведінка вчителів стала однією з причин родинної драми священика з повісті «Vae victis!..» та лікаря з оповідання «Кінець гри» М. Чернявського. У цьому випадку можна також говорити про особисту незрілість інтелігенції, що виявляється в неспроможності створити повноцінну родину, налагодити взаємини між чоловіком та дружиною. Антін, герой новели М. Коцюбинського «Сон», слухаючи свою дружину, занурену в буденні побутові справи, з подивом розмірковує: «Чи сподівалися ми, що за дванадцять літ по шлюбі не знайдемо інших тем до розмови, що між нас будуть падать слова, наче грузи руїни на зелену траву?» [276, Т. 3, с. 158]. Він прагне знищити «мертвий спокій калюжі», що панував і в їхніх душах. Відчуття неспокою передалося й дружині, вона почала уперто й затаєно ревнувати свого чоловіка до всіх і всього: «Тепер між ними часто була незгода. Дикі, пристрасні сварки, як злива, розсікали їхнє життя, досі таке спокійне, одноманітне, “щасливе”, як ще недавно думала Марта» [276, Т. 3, с. 177]. Після кожної сварки вони почувалися молодими і щасливими саме через те, що їм вдалося, бодай на мить, порозумітися один з одним.

М. Жук також глибоко препарує подружнє життя своїх персонажів. Йдеться про такі його твори, як «Тілько встати» та «Смуток». Таляга («Тілько встати») вимріяв свій ідеал дружини: «[…] в о н а (розрядка М. Жука – *А. М.*) – якась невідома, але дуже ніжна до мене… З маленькими

руками, з блискучими зорями очей, з устами, що грають щасливою усмішкою надлюдського екстазу…» [180, Кн. ІІІ, с. 555]. Знайшовши жінку своєї мрії і взявши шлюб, протагоніст замість очікуваного щастя відчуває жаль і сум. Чоловік усвідомлює, що його дружина і той образ, який він змоделював, мають мало спільного. За кілька місяців негатив, що його подружжя старанно приховувало за маскою удаваного щастя, вивільнився назовні і розпочав свою руйнівну роботу. Олена, неспроможна приховувати свого презирства, з кожним днем виявляє до чоловіка все більше неповаги. Він, натомість, не може зрозуміти причин таких радикальних змін, але відчуває ворожість і несправжність світу, що його оточує. Не в силі більше стримуватись, доведений до відчаю мовчанням дружини, протагоніст не лише намагається якомога сильніше дошкулити їй, а й вдається до насилля. Поза тим, що їм вдалося подолати кризу, через деякий час Олена все ж залишає чоловіка. Після розлучення Таляга знову поринає у світ ілюзії, втішає себе надією на те, що дружина незабаром повернеться. Однак, виявляється, що Олена не вирізнялася доброчесністю. Ще до знайомства зі своїм чоловіком вона мала позашлюбну дитину, яка незабаром і померла. Вийшовши заміж, змінювала коханців, а розлучившись – народила двох хлопчиків.

Подружні негаразди є центром новели «Смуток». Протагоніст твору, від імені якого ведеться оповідь, намагається зрозуміти, у чому причина конфліктних ситуацій: «Тихо скаржиться вона… Я вчуваю часами зненависть у тих словах до мене, я вчуваю жаль за чимось утраченим для цього коханого голосу, і хочеться мені дати щастя, одчинити двері в широкий, ясний світ, і при тому сказати: – “Прошу!” Як мені хочеться це зробити, непереможно хочеться!» [178, с. 142]. Оповідач намагається залагодити непорозуміння, однак його спроби не приносять бажаного результату. Він усвідомлює, що крім втоми від суперечок, додається ще й загальні виснаженість і апатія: «Я бачу убогість свого життя, убогість своїх досягнень у праці… Вічну боротьбу за якесь мізерне “краще” існування.

Пройдений шлях мені згадається таким нудним і довгим, як нудними і довгими видаються дні в лікарні» [178, с. 145].

Давно минуле родинне щастя згадує скромний чиновник контрольної палати Іван Кузьмич Мутко, протагоніст новели М. Чернявського «Тополі» (1902). Сонячний квітневий день, блискучий пароплав, який колись назавжди розлучив його з дружиною, змусили Івана Кузьмича усвідомити: «Нікому в світі він не потрібний, він – підстаркуватий, руденький чоловічок, з жовтими віями й сірими погаслими очима!..» [618, с. 135]. У своїх родинних негараздах він звинувачує «гидкого чоловіка», вочевидь військового, який спокусив заміжню жінку, змусивши її назавжди залишити закоханого й відданого їй Жана («Так, дійсно так – Жана. Вона так любила це ім’я і так чудово-звабливо уміла його вимовляти своїми червоними губоньками Жа-ан!..» [618, с. 136]). Перебуваючи в стані надзвичайного психологічного збудження, Мутко по-новому поглянув на пейзаж, що його оточував. Тополі, які ще донедавна надавали всьому краєвидові чогось такого, «без чого він був-би холодний, сумний і непривітний» [618, с. 133–134], залиті м’яким вечоровим сяйвом, здалися йому холодними, мов мерці. Порахувавши дерева, чоловік зрозумів, що насправді їх тринадцять, не дев’ять і не одинадцять, як думав він у свої щасливі часи, коли кохання ще було взаємним. Це відкриття огорнуло душу Івана Кузьмича містичним осяянням: «Все йому стає ясне: все його життя, вся історія його кохання. Тринадцять!.. – он де розгадка його нещастя. Воно було неминучим. Инакше не могло бути» [618, с. 140], – і переконало у наперед визначеності його нещасливої долі.

Заслуговують на увагу й образи викладачів гімназій та університетів, науковців, виписані на сторінках таких творів, як «Сон» М. Коцюбинського; «Сам зоставсь», «Ніч» Грицька Григоренка; «Ворохобня», «Гинуть мрії», «Несподіване» (1919) В. Леонтовича; «Антей», «Варвари» М. Чернявського. Створюючи образ протагоніста, автор «Сну» зосереджується передусім на світі внутрішніх переживань свого героя, залишаючи за лаштунками його

професійні інтереси. Тим самим шляхом пішов і М. Чернявський у повісті «Варвари», моделюючи образ Кунцевича-демагога й провінційного Дон-Жуана. Проповідуючи концепцію визволення тіла, він стає причиною самогубства вагітної учениці Тоні Ткаченкової. Має сексуальний зв'язок із закоханою в нього Дорою Фельдман, ще однією своєю вихованкою. Подібна ганебна поведінка не викликає однозначного осуду серед його колег. Педагогічний колектив гімназії, що її очолює директор, якого наратор характеризує ємким виразом-паразитом «іменно-штось», виявляє злочинну байдужість до неетичної поведінки свого колеги. Педагогічна рада не підтримує звинувачення Гармаша на адресу Кунцевича. Проте й обурення старшого педагога нещире. Вочевидь, розуміють це і його товариші: Гармаш ненавидить колегу, бо той оминає увагою його доньок – старіючих панн. Аморальність і відверте позерство Кунцевича важко уявити в більш здоровому оточенні. На це у своєму дослідженні звернула увагу й Галина Земляна, зазначивши: «У повісті показано середовище героя, репрезентоване міською т. зв. елітою, а також купецькою родиною Фельдманів, яке то потурає аморальності Кунцевича, заражене бацилою порнографії як своєрідної модерної моди, то по-варварськи розправляється з ним» [192, с. 124].

Інтерес викликають також образи університетських професорів, які вийшли з-під пера Грицька Гигоренка («Сам зоставсь») та М. Чернявського («Антей»). Зрозуміло, що йдеться про різні підходи й концепції протагоністів. Реципієнт першого оповідання знайомиться з малоприємним ординарним професором кафедри російської історії, який щонайменше був схожий на героя, проте відчайдушно про це мріяв: «[…] низенький, миршавий, з волоссям наче намазаним на голові, з лицем ізклавшимся у бганки, наче сірувата наволочка на подушці, на котрій хтось довго спав, з якимись зовсім непримітними очками, що ховались поза золотими окулярами, з хрипким, нерозбірним голосом…» [101, с. 401]. Його прагнення сфокусовані виключно у сфері професійного: «[…] він нічого так не хотів у

світі, як бути героєм, щоб слухали його з одкритими ротами, як риби, з витріщеними очима, наче в жаб, з захопленим духом, щоб тиша панувала навколо, щоб слухачів тих було, – як у церкві – повна аудиторія, і на вікнах, і в його ногах на кафедрі, де б тільки було місце, щоб сісти…» [101, с. 401]. Однак без таланту й роботи над собою, за рахунок лише численних дат, за якими не було жодної світлої думки чи живого почуття, лекції професора не могли привернути увагу ні студентів університету, ні слухачок жіночих курсів. І жодні репресивні заходи не змусили відвідувати нецікаві відчити байдужого й регресивно лектора.

Зовсім іншим, порівняно з протагоністом попереднього твору, є герой «Антея». Про його професійне життя в тексті майже не йдеться. Однак філігранно виписані переживання пана Петра в критичній ситуації: переддень смерті, смерть і поховання Максима, талановитого письменника й коханого його доньки Оксани, свідчать про нього як про людину передових поглядів, чутливу до болю, не байдужу до проблем національного будівництва. На межі розпачу й горя, шукаючи втіхи, він повертається до студентської аудиторії, майже підсвідомо відзначає для себе: «Лабораторія занята працею. Студентство посклякало до книжок і з глухим буркотінням в'їдається в науку: проводить далтон-план» [622, с. 55].

У силуеті «Ніч» кількома влучними мазками Грицько Григоренко вимальовує профіль залюбленого у свою працю науковця. Зосереджений і дещо відсторонений, він мало уваги приділяє зовнішнім обставинам свого життя. Про це свідчить деяка невлаштованість його помешкання: «Висока й досить велика кімната з незграбною обстановою. Різні меблі збиті всі коло однієї стіни: стільці, качалка, кушетка, шафи, стіл для писання…» [104, с. 231]. Відтак наратор зосереджується на сфері творчих пошуків протагоніста: «[…] він починає швидко з запалом писати, упестряючи папір нечисленними дрібними знаками, що йдуть і подовж, і впоперек, і прямо, і навскоси: – наукова гіпотеза захоплює його; він увесь повний гордости творця» [104, с. 231]. Однак у його житті є місце теплим почуттям до

дружини, своїх «п'ятьох пташенят» та ірраціональним «консонансам-настроям», які відривають його від занять і змушують звести очі до нічного неба: «Він довго стоїть і дивиться на свої улюблені зірки, і він знає, що й там далеко, далеко теж не сплять і дивляться на ті самі зірки чужі, далекі та близькі карі очі…» [104, с. 232].

Про трагічну відірваність української інтелігенції від народу йдеться в повісті «Ворохобня» та в оповіданні «Гинуть мрії» В. Леонтовича. Про це з болем говорить герой останнього твору пан Кость, 65-річний професор, народовець старої генерації: «Чого сподіватися?.. Пішли марно усі мрії й сподіванки здобути волю, врятувати свій край, впорядкувати у йому кращий лад… Сам народ, на кого покладали надії, ламає їх, руйнує всі заходи. Народ дикий, заздрісний, без розуміння права і правди, не визнає він чужого права, не визнає своїх обов'язків і не любить нікого й нічого, тільки кожен себе…» [313, с. 205].

Щодо професора з «Ворохобні» наратор зазначає: «[…] усе книжки читав, а то ще любив з людьми побалакати, закидав про правду та вольности, про закон та ряд по чужих краях…» [313, с. 79]. Поза тим, що ще в молоді роки професор щедрою рукою безкоштовно наділив селян землею, не цурався їхнього товариства, він однаково залишався для них паном. Розповідач констатує: «Те, що він дуже переважав селян освітою, мимоволі виявлялося в його поводженні з ними, відчувалося, що він говорить до них, мов дорослий до дітей, і селяни чули, що не рівня він їм, отже, чужий» [313, с. 79]. Зневірений у народі та в майбутньому свого краю, професор помер у 1905 р., вражений безглуздістю руйнувань і виявом сліпої помсти, що її продемонструвало селянство.

Оповідання В. Леонтовича «Несподіване» привертає увагу постаттю єврейського вченого-філолога Когена. Важливо, що оточення науковця ставиться до нього з винятковою повагою й цінує його зусилля. Комісіонер Арон Гилевич Хасін говорить: «[…] він великий вчений, він складає словник і граматику нашої мови. Це велика послуга нашому народові» [520, с. 133].

Йдеться також і про матеріальну підтримку, яку має за честь надавати своєму вченому зятеві підприємливий Борис Соломонович Копель. Зосереджений на сфері своїх наукових пошуків, молодий вчений із запалом говорить про надзвичайні багатства та виробленість стародавньої єврейської мови. Позиція національно-свідомого єврейського вченого-патріота, який більшу частину часу присвячує науковим студіям, дисонує з поглядами українця Нечволда. Останній, попри те, що «любив своє село, свій повіт, свій народ, любив його звички і мову, і сам завжди розмовляв по-українському, але ця любов його була стихійна і несвідома. Хай любив він Україну, ніколи одначе не думав про її становище й долю, не читав навіть україномовних книжок і газет, не знав, що думають ті люде, які вболівають за її долю, нічого не знав про дальший розвиток культури свого народу…» [520, с. 125–126]. Натомість Коген, виявляючи глибоке знання історії та культури євреїв, наголошує: «Серед глуму і утисків тисячі років видряпуються наші люде від загибелі з прірви, та в цій боротьбі за своє життя вони не зречуться ніколи єврейства і так, рятуючи себе, рятують народ свій від загибелі фізичної, а вчені наші повинні визволити його од загибелі духу, повинні відбудувати з руїн, повернути своєму народові його мову. Це наш обов'язок і моє щастя, що я можу робити це» [520, с. 135]. Його слова потрапляють на вдячний ґрунт, знаходять відгук і розуміння навіть у далеких від науки, але відданих своєму народові євреях. Розмірковуючи про це, Нечволд, а за ним і автобіографічний наратор, зауважують, що маючи серед свого загалу таких патріотів, «цей нарід все переможе, усі кривди історії і вийде на ширший шлях» [520, с. 135]. Закінчують твір гіркі роздуми з приводу українських реалій: «А ми… Що чекає на нас у цій боротьбі народів? Де стрінуться стільки їх, озброєних патріотизмом? А ми…Чи маємо ми між собою цю силу любові до свого земляка, взагалі до нашої людності? Хто же, як не ми, я й такі, як я, будемо винні, якщо нарід наш не розвинене своєї сили і не знайде своєї долі?» [520, с. 135]. Глибока переконаність єврейського вченого, його відданість обраному шляхові викликає ще більшу повагу в порівнянні з

позицією Макара Івановича Літка («Хо»): «[…] всі знають, що вже десять літ збирається він написати наукову розвідку на вкраїнській мові, хоч та мова страх яка бідна, яка нездатна до наукових праць... Він згоджується, що не знає мови… так якось не було часу вивчитись…» [276, Т. 1, с. 180], псевдопатріотичний запал якого розвінчав М. Коцюбинський.

Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський та М. Чернявський значну увагу приділили й моделюванню образів лікарів. У казці «Хо» перед читачами постає відразу два образи патріотично налаштованих лікарів, вірних своєму покликанню. Перший із них, військовий лікар, щиро працює на національній ниві й переконаний у тому, що й Макар Іванович Літко відданий декларованим ідеалам. Інший – так само безіменний – ще в студентські роки давши клятву на вірність своєму народові, не сходить із обраного шляху. Письменник докладно, хоча й дещо інформативно виписує обставини його життя, наповнені тяжкою, але потрібною працею: «Тут нового хорого привезено, там операція, а то треба й ліки самому налагодити. Сила роботи! […] Лікар іде додому, обідає, а по обіді замикається в своїй хатині, щоб ніхто не заважав йому писати популярний виклад з гігієни для селян, звичайно, мовою вкраїнською…» [276, Т. 1, с. 192].

У «Нарисі» (III), створюючи образ відомого лікаря, Грицько Григоренко відходить від традиційної схеми і змушує «говорити» й «діяти» світ речей, які оточують її героя. Це, передусім, картка, прибита на парадних сходах з оголошенням: «Прийом слабих од 4-ї до 6-ї години» [101, с. 360]. Промовистим є й миттєве «фото» їдальні, у якій «око камери» зупиняється на бронзовому годинникові з позолоченим верхів'ям. Про статки лікаря свідчать сіни, що ведуть у парадний покій, де «все оксамит, бронза, картини, свічада…» [101, с. 361]. У цій атмосфері затишно і безпечно почуваються й члени родини протагоніста: «Дружина його з великими темними очима […], з лагідним усміхом на білому лиці […] Двоє дівчат у біленьких платтячках, з голенькими ручками та шийками, як дві хмариноньки білі, побіч – хлопчик в

оксамитовій куртці, з довгими кучерями, що звисають на очі» [101, с. 360]. Змальована авторкою картина разюче контрастує з образом, за висловом лікаревого лакейчука «жінки-с, простої-с… із хорою дитиною» [101, с. 361]. Зболена стражданнями немовля, мати зовні не виявляє своїх переживань: «[…] на її лиці нічого не одбилось, – це була сама тупа втома…» [101, с. 361]. Вчасно надана допомога, можливо, врятувала б життя дитини, або, принаймні, полегшила страждання. Однак непрофесійний вчинок лікаря, зарозумілість і снобізм заважають виконанню обов'язку: «Ч-ч-чорт! – крізь зуби бурчить лікар, – пообідати не дадуть навіть! Чи не знають досі, що прийом од 4-ї?» [101, с. 360]. Важливу роль у тексті відіграє час дії. Вже згаданий годинник б'є третю і в поєднанні з часом початку прийому акцентує на байдужості протагоніста до болю і страждань своїх пацієнтів: «Обід надходив до кінця, і лікар, поцілувавши у руку свою жінку, з утіхою розкурив дорогу сигару… А слабе дитинча там, у сінях, вилось усім своїм маленьким тільцем і поривалось кудись із материних колін» [101, с. 361]. Концепція образу лікаря з «Нарисів» Грицька Григоренка перегукується зі сприйняттям Семена, протагоніста повісті М. Жука «Очі» (1921): «Лікарі… гроші тільки брать. […] Зробив що чи не зробив, а ти йому заплати» [176, с. 48].

Галерею образів лікарів змалював і В. Леонтович в оповіданнях та повістях «Per pedes apostolorum», «Хроніка Гречок», «Совість» (1913), «Gentilhomme declasse» (1930), «Повітовий сатир», «Мимо волі» (1933), «З життя моєї баби» (1930). Останній текст показовий з огляду на еволюцію ставлення до лікарського фаху. Саме на лікаря автобіографічний наратор покладає провину за передчасну смерть діда. Про порівняно низький суспільний статус цієї професії свідчить небажання пані Катерини віддавати онуку заміж за лікаря. У цьому переконує її зневажливе зауваження щодо майбутнього дівчини: «І як ти з їм житимеш, що йому у руку гроші дають та що будеш лікаркою?» [313, с. 286].

У «Per pedes apostolorum» письменникові вдалося показати світоглядну еволюцію земського лікаря Семена Петровича Невтішного. У студентські роки він вирізнявся неабияким завзяттям і гостротою. Однак, зауважує спостережливий наратор, «можна було помітити у йому потайне та пекуче бажання не самої тільки правди, а і широкого вільного життя, бажання виявити себе великою працею, бажання хвали, бучної слави, подяки та гомону людського; нищечком протягти життя над тихою роботою не задовольняло його; не спокій, а боротьба манили його, та яка боротьба?» [312, с. 167]. Як і панну Ярину з казки «Хо» М. Коцюбинського, Невтішного страшить можливий негативний сценарій розвитку подій. Втікаючи від життя, герої обох авторів раціоналізують свою неготовність боротися за вимріяні ідеали. Дівчина виходить заміж, а Семен Петрович животіє, заповнюючи порожнечу картами. Письменник показує свого героя в дії, під час спілкування з пацієнтами: «Кожен раз, коли рипали двері, впускаючи до нього недужих, зморшка, ознак тяжкого болю, тремтіла йому між бровами, сердите слово рвалося на уста, і він заледве здержувався від лайки…» [312, с. 163]. Так само байдуже ставиться до своїх обов'язків і фельдшер: «[…] втомлений непроспаною ніччю, завважив і собі краще як-так збовтати загадані ліки та йти на відпочинок [312, с. 163]. Іронічний розповідач наголошує, що перевтомився помічник лікаря не біля хворих, а на досвітках і додає: «[…] та й ніхто не доведе безперечно, чи то у шпиталю, чи на досвітках поспішніш спричиняється фельшер до зцілення і збільшення роду людського…» [312, с. 166].

Військовий лікар Василь Миколайович Моторний з оповідання В. Леонтовича «Мимо волі» привертає увагу читачів насамперед як представник тих українців, які в силу різних причин були позбавлені національної свідомість й не брали участі у визвольних змаганнях. Розповідач констатує: «[…] зросши та скінчивши гімназію у повітовому місті на Наддніпрянщині, він добре знав українську мову, але в медичній академії в Петербурзі, обтяжений студіями, не мав часу ближче

замислюватися над суспільними питаннями, а в обстанові війни, куди потрапив зразу ж по викінченню, піддався загальноросійським патріотичним настроям офіцерського оточення, а тому мало цікавився сам і не розумів в інших цікавости до українських подій» [313, с. 339]. Проте той факт, що він не став новітнім Хлестаковим і не спокусився запропонованою політиканами роллю «представника українського уряду» характеризує його як порядну й чесну людину, готову до переосмислення своїх поглядів і переконань.

М. Чернявський також збагатив галерею образів лікарів, вивівши їх в оповіданнях «Кінець гри», «Зустріч» (1913), «На березі морському», «Махровий». На відміну від медиків з оповідання В. Леонтовича «Per pedes apostolorum», зубний лікар Захар Іванович («Махровий») постає уособленням людини обов'язку, невтомним генератором фантастичних ідей та планів. Його кипуча енергія приваблює інших громадян. Характеризуючи протагоніста, гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації наголошує: «Він – мов порох або бертолетова сіль. […] Слухаєш його й піддаєшся якомусь гіпнозові його тонкого й гострого розуму й буйної фантазії» [622, с. 37].

В оповіданні «Кінець гри» фах протагоніста – лікар – не є визначальним. Коло проблем твору сфокусовано навколо нещасливого подружжя, аморальності поведінки, дріб'язковості життя станичників. Тож головний герой міг бути і вчителем, і дрібним урядовцем, і земським службовцем, і представником духовенства. Подібна гіпотеза має право на існування й з огляду на той факт, що професійні обов'язки героя залишилися поза лаштунками цієї драми самотнього існування. Прямі авторські характеристики та показ лікаря в дії (його альтруїстичні вчинки, любов до дітей) не залишають сумнівів у тому, що це людина гідна, відповідальна, проте нездатна протистояти знахабнілому примітивному оточенню.

Тему родинних негараздів письменник продовжив і в оповіданні «Зустріч». Протагоніст твору, лікар-психіатр, так само як і герой попереднього тексту, страждає через незлагоди в родині. Свого часу

Мазуркевич відштовхнув кохану жінку, не пробачив: «Була одна, єдина і він через ображене самолюбство упустив її, кинув, прогнав… Сам одштовхнув… Благала: “Прости, зрозумій мене – і все минеться, все забудеться!..” Як роздратований титан, у дикому екстазі вирвав із грудей своє серце і, скалячи в передсмертному сконанні зуби, кинув його… Далеко, далеко…» [621, с. 110–111]. Випадкова зустріч із дружиною та донькою змушує його знову гостро пережити тамований упродовж років біль. Образи психічно хворих пацієнтів лікаря, яких він безпомильно вгадує серед численного натовпу, проектуються на його власне я: «Безумець, безумець!.. Можна вирвати серце, а не кохання!.. Човен тихо гойдався і плив знов по озеру до хутора, де жили божевільні. – Безумець!..» [621, с. 111].

Дещо осібно від згаданих письменників стоїть М. Могилянський. На відміну від своїх сучасників, він створив широке полотно – роман «Честь» (1929), протагоністом якого є молодий і талановитий професор-хірург Дмитро Андрійович Калін. Відомо, що прототипом Каліна був відомий хірург С. П. Коломнін, який в жовтні 1886 р. покінчив життя самогубством, звинувативши себе, не маючи на це достатніх підстав, у смерті прооперованої ним хворої. Як зазначив С. Кривенко, у романі «Честь» індивідуальні подробиці характеру лікаря Каліна підносяться автором послідовно, окремими мазками, із почуттям міри й підпорядковані високому художньо-етичному завданню [283, с. 145–146]. У цьому творі письменник багато уваги приділяє показу професійного життя його героя. Завдяки надзвичайній працездатності він досягнув успіху, однак кар’єризм неприйнятний його безкорисливій натурі: «Все, що мав: матеріальний достаток, вчене ім’я, професуру, славу видатного артиста-хірурга, широку практику – досяг тільки талантом та невпинною працею» [380, с. 104]. Формуючи образ протагоніста, наратор констатує: «З молодих літ неподільно віддавався медицині, став її схимником, чому не заважала любов до літератури, театру, малярства» [380, с. 104]. Хірург бере на себе

відповідальність за смерть прооперованої ним хворої і добровільно йде з життя.

На особливу увагу заслуговують представники сфери мистецтва: письменники, художники, співаки, інкорпоровані в образну структуру творів Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського.

Іронічний образ «українського поета-самовродка Рябоклячки» згадується в казці М. Коцюбинського «Хо», однак симпатії наратора на боці письменника-початківця, який, вирішивши «щиро взятись за працю, за поважні студії, простати свої ідеї та працювати не то в свято, але й у будень…» [276, Т. 1, с. 190], не відступає за будь-яких обставин. Приречений на самотність, пожертвувавши життям («худий, блідий, змарнілий, працює вкраїнський письменник, і лиш велика душа дивиться з його великих очей» [276, Т. 1, с. 193]), він, однак, не боїться погроз Хо і спрямовує на нього погляд повний віри і любові до своєї країни.

У циклі «З глибини» М. Коцюбинський передає широку гаму почуттів художника слова. У мініатюрі «Хмари» автор малює внутрішній портрет митця-громадянина. Обриси хмар відтворюють щирість почуттів чесного митця. Переживання поета породжують мотиви перевтоми («Утома»): «Душа моя втомлена – і навіть той жаль, що почуваю, нагадує лиш усміх, застиглий на обличчі мерця…» [276, Т. 2, с. 178]. Трагедію самотності громадянської людини ілюструє «Самотній». Сумніви, вагання, болісний пошук, відчай і розчарування наповнюють внутрішній світ протагоніста «Сну». У чорнових нотатках «Пам’ять душі» (1904) митець окреслює власне розуміння сутності поета. На думку ліричного героя, саме поети є, водночас, і щасливими, і нещасними. А називатися поетом може той, хто «дає те, чого не хоче, чого не може дати, хто годує звіра м’ясом свого серця, поїть його своєю кров’ю і чує, як йому плещуть в долоні байдужі» [276, Т. 4, с. 165].

Художні домінанти «школи» М. Коцюбинського помітні у нарисі Грицька Григоренка «Од серця до серця», передусім йдеться про інтерес до

теми мистецтва, змалювання внутрішнього світу творчої особистості [356]. Авторка проголошує естетичне кредо художника слова та окреслює способи його реалізації у процесі творчості, розкриває мету і завдання митця, який сприймає життя у всіх його проявах: «Я буду підстерігати саме життя, одрізувати од його живі тремтячі скибки, записувати теє протокольно у свій альбом і … більш нічого!..» [101, с. 378]. Наратор переконує: саме таке багатобарвне і суперечливе життя потрібно змальовувати, промовляючи до читача «од серця до серця». Справжній поет не повинен тікати від життя, не допускати фальшивих сліз співчуття. Сфера почуттів формує тканину силуету Грицька Григоренка «Між їх була ніжна та довга приязнь». Творчість єднала відомого адвоката та письменницю: «[…] творчість у сфері ідей та любов до людскости, до людського розуму, до мислі, до слова, […] вони взаємно натикали одне одного на нову творчу працю…» [104, с. 252]. Спроби перейти на інший, ще більш інтимний рівень взаємин були приречені на невдачу.

Епіграфом до повісті М. Жука «Тілько встати» стали рядки з поеми П. Б. Шеллі «Юліан і Маддало» (1818): «Я знаю, з лицем, що знївечене зненавистю, ти будеш казати, як тобі було гидко бачити моє коханнє, коли твоє коханнє до мене застигло» [180, Кн. ІІІ, с. 549], що стали своєрідним ключем до осмислення болісних взаємин письменника Таляги з жінками: Оленою, Веронікою та Марією. Оповідь у творі ведеться від першої особи і надає образові протагоніста ще більшої переконливості. Фраза «Тілько встати… тілько встати», що рефреном проходить через увесь текст, зринає у свідомості Таляги в критичні моменти. Однак він усвідомлює, наскільки складно йому це зробити через втому й байдужість, які протагоніст назвав своїм внутрішнім «піґмеєм»: «І не тому я не вставав, що у мене не було бажання встати, а тільки через того недоноска, який своїм виродкуватим тїлом падав на мої квіти, робив ся важким, як камінь, і тягнув мене на дно своєї лячливости» [180, Кн. ІІІ, с. 571].

Важливою прикметою внутрішнього світу Таляги є присутність, крім «піґмея» («[…] у темному і невідомому менї закутку моєї душі сидїв якийсь злодїйкуватий піґмей, именно піґмей, бо я виразно почував його розмір, – він сидїв там і переглядав безкарно все те, що по праву належало до мене. […] Ми з ним були знайомі давно, тільки я зростав, а він і тепер полишив ся таким самим фантастичним піґмеєм, а головне лякливим на більші вчинки» [180, Кн. III, с. 571]), ще й «іншого», який з'являвся в моменти психологічної напруги: «"той" в серединї починав тремтїти і тягнути мене назад» [180, Кн. IV, с. 68]. Під впливом побаченого й майже фізично пережитого в маєтку Кастальського, протагоніст веде уявний діалог із «дійсним хазяїном» землі, таємничим «Ним», образ якого породжує його хворобливе «я». Навіюваний страх набирає більш реальних обрисів: «Так от, коли встане Він, господар землї, чи не роздушить мене, мов комашку, одним пальцем за некультурність думки» [180, Кн. IV, с. 73]. Протагоніст змушує себе шукати відповідь на питання: «А що ти робив, коли били людину перед тобою?» [180, Кн. IV, с. 72]. Усвідомлюючи марність будь-яких слів, покликаних виправдати бездіяльність і слабкодухість, він препарує думки, демонструє приклади ницості та підлості: «Замовкати думкою – ми не звикли; ми можемо казати голосом солодкі річи, а думкою ганьбити, ми можемо боронити честь женщини, а думкою роздягати її і сміяти ся над нею. […] Часто наші думки засмічені таким болотом, що сором було б зявити ся кому на очи…» [180, Кн. IV, с. 72].

Власне процес творення, момент естетичного пошуку в цей період життя протагоніста відходить на другий план. Його бентежить мистецьке безсилля: «Гриз старанно олівця і старанно дивив ся на розкратовану білу сторінку блок-нота, а все ж нїчого не міг записати. – Чорт!» [180, Кн. III, с. 564]. Проте, вочевидь, його фах дозволяє справляти враження на жінок і Таляга користується цим, викликаючи симпатію у молодої красивої Вероніки: «Швидко натягнув ковдру до самого підборіддя, хоч перед тим п о е т и ч н о (розрядка М. Жука – *А. М.*) поклав блок-нот і олівця поруч з

бажанням показати, що я не звичайна людина, а письменник» [180, Кн. III, с. 564]. Важливим для нього є й ставлення товаришів, хоч про фахову критичну оцінку чи детальний аналіз і не йдеться: «Рекош, обхопивши мене за стан, почав свою звичайну солодку промову, не вимовляючи добре літеру “р”. – Давно завитали пане літераторе? Може вже написали що цікавого. […] Як дозволете, то приїду послухати щось новенького… пам’ятаєте, ви давнійше, читали у Вітольда свої твори? Я й досі під впливом вашої музи» [180, Кн. IV, с. 64]. Поза цим, як справжнього митця, протагоніста не влаштовує написане: «Розпочате оповідання лежало на столі і невеличка купка нотаток до його. Переглянув побіжно записи і не вдоволено поклав на тому ж самому місці. Скучно і бездарно написане…» [180, Кн. III, с. 570].

Новела М. Могилянського «Коротке побачення» (1913) концептуально співзвучна з повістю М. Жука «Тілько встати». Як репрезентант постімпресіоністичної «школи» М. Коцюбинського, автор новели, вибудовуючи «я»-нарацію, зміщує акценти з подієвої на власне почуттєву сферу. Оповідач-письменник не виходить за межі своїх переживань, відверто ділиться з реципієнтом власними рефлексіями. Після розриву взаємин із коханою дівчиною, переживши психологічний злам, він знаходить полегшення в роботі: «Почав багато читати, читав двадцять годин на добу, тільки чотири години спав. Займався французькою та німецькою мовою, обмірковував один твір, робив для нього виписи, читав романи. Гнівався, коли перешкоджали робити» [376, с. 45–46]. Однак на зміну творчому горінню приходить апатія: «[…] тепер вже обридло усе: і читати кинув і мовою ніякою не займаюсь більше. […] До усього в світі байдужий став і почуваю себе дуже гарно» [376, с. 46]. Лише відверта розмова з колишньою дівчиною приносить своєрідне звільнення: «Тієї ночі я не спав ані на хвилинку, росповідати про муки тієї ночі не знайду слів, але вранці – я вже був живим чоловіком; смертельна байдужість до всього в світі без сліду минулася, забажалось робити, читати, забажалось жити!..» [376, с. 49].

До образу митця, художника слова звертався у своїй творчості й М. Чернявський, йдеться про такі твори, як «Поет український», «Смерком», «Душа поета» (1913), «Антей». Усвідомлення трагічної долі письменника, який пов'язав свій талант з українською літературою, структурує оповідання М. Чернявського «Поет український». Як переконує оповідач, попри декларовані заяви («Поет український – це звучить гордо»; «О, як гарно бути поетом, та ще до того й українським!..» [619, с. 234]), двадцять мільйонів «"многоплодних" двогногих істот, котрих антропологи зовуть "малоросами", а поети й соціологи – "рабами рабів"» [619, с. 234–235], докладають усіх зусиль, щоб знищити, або бодай нівелювати талант «дітей світу». В іронічному ключі наратор відтворює своєрідний механізм виправлення «дивовижних людців», які народжуються із здатністю відчувати істинність речей. Характеризуючи цих «дітей світу», оповідач наголошує: «Вони родяться з таємною гармонією душі, чутливої, неначе арфа, й ніжної, немов мімоза. Серце їх повне любови до всього живого, і великими, ясними очима вони жадібно дивляться на світ, впиваючи той світ у свою ясну душу» [619, с. 235]. Щоб повернути заблудлих до сонмища тих, які «установлюють звичаї й мають за святиню душі своєї – галушки й сало» [619, с. 235], батьки й матері, брати й сестри, вчителі й жандарми докладають чималих зусиль. Докладніше зупиняється автор оповідання на показові руйнівної сили школи та вчителя, які брудними руками нищать душі спраглих до слова та краси: «Ги-ги-ги, піїта малоросійськая! І хрюкають на всі лади двоногі поросята, і старий кабан-учитель вискаляє свої жовті ікли…» [619, с. 237]. Не відступаються лише ті, які не сприймають настанов і прирікають себе на самотнє існування. Тепер їх незмінно супроводжують зневажливі зауваження: «Це… поети!.. Ха-ха-ха! Це … поети!.. Наші "малоросійські"! поети! Дивіться сюди на цих виродків!» [619, с. 236]. Відтак доля українського поета – не мати пристановища, жодних засобів до існування, умов для праці, розумної критики і вдячних читачів.

У цьому відношенні концепція образу українського митця, окреслена М. Чернявським, суголосна зі спостереженнями М. Коцюбинського, викладеними у казці «Хо». Істинний малорос Літко не робить жодних реальних заходів, щоб порятувати «молодого вкраїнського письменника, якому тепер дуже скрутно». Макар Іванович має таку можливість, проте він керується винятково практичними міркуваннями: «Нема дурнів! На сей гачок його не зловиш! Він буде приймати в канцелярію “молодих”? Навіщо? Щоб скомпрометуватися, щоб мати неспокій, а то – хто зна? – може, й великий клопіт? Хіба він не знає тих шибайголів, купаних в окропі!» [276, Т. 1, с. 182]. Це, водночас, не заважає йому вважати себе розумною й далекоглядною людиною.

У повісті «Душа поета» М. Чернявський акцентує на психологічній роздвоєності головного героя, Віктора Рафаловича, між професією (ветеринар) і покликанням (поет). Як поет – він визнаний і шанований, його творами цікавилися і навіть захоплювалися. Натомість Рафалович був нездатним фахівцем, не цікавився своєю службою і професією. Осінні дощі й болото в Баюрівці (промовистий символ провінційності – *А. М.*), безрадісна картина рудого степу нагнітають в душі протагоніста понурий настрій приреченості й безвиході, почуття зайвості й відчуження, але, водночас, змушують перебороти фантастичні химери й шукати реальний вихід із скрутної ситуації. Справжнім порятунком від душевного декадансу стала подорож до Києва і спілкування з літераторами, які покладалися на реальну силу праці, усвідомлювали користь малих справ, і працею рятувалися від зневіри й меланхолії. Рафалович переосмислює свої погляди й усвідомлює, що навіть у Баюрівках можна жити насиченим творчим життям: «Будемо жити і будемо творити… Облетимо всю Україну, обгорнемо, обхопимо її духом і одягнемо її в перли і алмази… як оті дерева. Нехай горить і красується!.. Своєю красою, своєю вродою!..» [621, с. 41].

Про сумну долю українського подвижника йдеться і в оповіданні М. Чернявського «Антей», написаного у формі листа літнього професора до

своєї доньки. Навіть на порозі смерті Максима, якого оповідач називає «наш Антей», найбільше турбують проблеми розвитку національної літератури, захоплюють її перспективи. Свої надії він покладає на тих, які, маючи досвід тяжкої роботи біля ріллі, верстатів і ковадла, зможуть збагатити царину художнього слова. Він переконує, що в нових умовах тридцятип'ятимільйонний народ виявить «нових Шевченків», вірить у те, що здійснені перетворення сприятимуть всебічному розвиткові держави: «Ми покриємо Україну сотнями вузів, тисячами наукових і освітніх установ» [622, с. 56]. Поза тим, що життєву драму Максима, його передчасну смерть оповідач пов'язує, передусім, із сумними обставинами особистого життя, проблема видається значно ширшою.

Дещо в іншому ключі інтерпретує М. Чернявський проблему митця (художника і поета) у нарисі «Смерком». Автор твору докладніше зупиняється на особливостях мистецького сприйняття світу, увиразнюючи їх імпресіоністичною картиною в дусі «Бульвару Капуцинок» К. Моне: «Гриміли колеса! Ляскали й клацали підкови. Десь далеко коротко й різко трубив автомобіль. І все це зливалось з людським гомоном, з неясними, немов погасаючими, згуками вечора, і складалось в якусь осібну музику, в вечірню симфонію вулиці великого міста» [619, с. 230]. На звичайній міській вулиці, сповненої гамором дня, на зміну якому приходять сутінки, герої розмірковують про здатність помічати красу світу, шкодують з приводу того, що зразки прекрасного залишаються поза увагою: «Ми не помічаємо, бо звикли до всього цього. Дивимось навколо, але врода, що скрізь таїться побіля нас, тільки одбивається на поверсі очей наших, проміні переломлюються в зіниці, але не доходять до нашої свідомости» [619, с. 231]. Художник і поет переконують, що вміння виокремлювати прекрасне у звичному міському пейзажі здатне не лише надихнути на створення мистецьких полотен, а й збагачує кожну мить життя.

Напевно, несприятливі зовнішні обставини завадили і М. Коцюбинському, і представникам його мистецької «школи» створити

ширшу галерею образів художників. Особливо це стосується М. Жука. Цікаво, що лише в повість «Тілько встати» інкорпоровано епізодичний образ безіменного маляра. А за свідченням С. Лущика та Олени Яворської, постать художника з'являється також і в чернетках, але це оповідання так і не було завершене [337, с. 72]. «Дивно і те, – наголосили автори розвідки "Михайло Жук – літератор", – що Жук-художник у прозі майже не відчувається, єдиний випадок – ретельний добір епітетів. Подекуди у чернетках автор змінював три-чотири назви кольору, поки не знаходив визначення, що остаточно його влаштовувало» [337, с. 73]. У його прозі також впадає в око відсутність розгорнутих портретів дійових осіб. Наприклад, у «Дорі» розповідач згадує лише «чорне, коротке кучеряве волосся» [560, с. 545] дівчини. Оповідання «Вона» більше від попереднього і за обсягом, і за кількістю героїв, відтак віднаходимо портретні замальовки батька-підводчика: «Ціла його постать виглядає, як мішок, випханий чимсь м'яким, і як мішок обсунулась, скрадаючи тим власний свій зріст. Великі чоботи, широкі штани…» [560, с. 549]; Марусі: «Вона була невеличкого зросту, чисто одягнена, "панянкою" […]; біленька парасолька ясно світила на сонці, а літній капелюшок злегка відтіняв її лице» [560, с. 550]; адвоката: «Се ще молодий чоловік, з маленькими, чорними, гостро закрученими на кінчиках усиками. Лице його біле і повне, уста – товсті і червоні» [560, с. 554]; поштового чиновника: «Його сухе лице було злегка опалене сонцем, але чорне довге волосся і маленькі чорні вуса стирали те враження. Очі його були розставлені далеко одно від другого, і через те ніс видавався широким угорі» [560, с. 556]. Подібний підхід привертає увагу ще й з огляду на той факт, що М. Жук-художник відомий як автор портретів Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського, М. Вороного, В. Сосюри, В. Чумака, Г. Нарбута, М. Хвильового, М. Бойчука, В. Кричевського, М. Зерова, М. Шрага та ін.

У художніх творах та нотатках М. Жука важливу роль відіграють пейзажі. Образ раннього надвечір'я: «Сонце ховалося за круговид червоне,

наче стомляне дорогою, яку воно зробило за цілий день; лани тремтіли золотом; від цілого ряда млинів тягнулися довгі тіні, як постаті ченців із простягненими в небо руками», – віщує зміни у світосприйнятті ліричного героя новели «Мені казали: “Ще молодий!”» [175, с. 115]. Промовистим є й запис, зроблений М. Жуком у Києві 11.03.1916 і опублікований одеськими дослідниками у збірникові статей і публікацій «Дім князя Гагаріна» під назвою «Замітки з блок-ноту», «Листки календаря»: «Кучугури брудного снігу, який посколювали з бруків, обсіли боки вулиць. Весна дихає свіжим подихом і потроху розтоплює той сніг. […] От справжній дикий каштан, старий, але який він мізерний серед подвірря колодязя з семиповерховим зростом» [173, с. 80]. Витонченими тонами змальовано літній ранок в образку М. Жука «Дора»: «[…] коротка літня ніч мусила ступінь за ступенем відступати перед встаючим сонцем; як прохолодний, повний роси поранок – рожевий і здоровий, як лице дитини, – без жодного заходу полошив нічні тіні…». Навіть пташиний спів письменник трактує як символ руху людської душі: «[…] ціле повітря було вигаптуване візерунком пісень; се плакали і здригалися, се раділи і сміялися чиїсь могутні груди...» [560, с. 545]. Водночас, серед творчої спадщини художника М. Жука пейзажів майже немає. «Таким чином, – слушно підсумували С. Лущик та Олена Яворська, – спостерігаємо вкрай цікаве явище – гармонійне, можливо підсвідоме, взаємодоповнення обох граней творчості М. Жука, живопису й літератури» [337, с. 73].

У творчості М. Коцюбинського привертає увагу уривок «Павутиння» (1911), у якому автор висловив концептуальне бачення образу митця, який «має трохи інші очі, ніж другі люди, і носить в душі сонце, яким обертає дрібні дощові краплі в веселку, витягає з чорної землі на світ божий квіти і перетворює в золото чорні закутки мороку» [276, Т. 4, с. 176].

Особливий інтерес викликає образ безіменного художника, протагоніста оповідання М. Чернявського «Низова течія». Міський пейзаж, відтворений митцем, від імені якого ведеться оповідь, нагадує «Бульвар

Монмартр вночі» К. Піссарро: «Блідолиций напів ущерблений місяць срібним промінням заливає землю й заглядає в моє відчинене вікно. А там на дворі стоїть тепла, яснозора, звабливо-меланхолійна ніч. Вона прозірним серпанком обгортає город, і він шумить і гуде вночі немов ще дужче, ніж удень. По вулицях, змагаючись з промінням місяця, стоять електричні ліхтарі. Бігають трамваї. Вони біжать і гудуть, мов жуки: "ж-ж-ж!.. ж-ж-ж!.."» [619, с. 9]. Виснажений фізично й психологічно, маляр не має сил, щоб продовжити роботу над розпочатим історичним полотном. Зовсім самотній, відчуваючи потребу бути почутим дійсно «близькою душею», він вирішує викласти на папері свої сумніви й вагання. «Буду писати все, що думатиму і потроху розбиратись у думках. Буду розпутлювати той вузол, що їм зашморгнулось моє життя в останні часи. Бо так жити неможна» [619, с. 10], – наголошує гомодієгетичний наратор. Підзаголовок твору «Із щоденника» посилює в реципієнта відчуття достовірності цієї історії душі. Втративши кохану жінку, протагоніст переглядає свої підходи до розуміння мистецтва. Без жодних вагань він нищить свого кумира – красу, пошук якої донедавна був сенсом його життя. Переконавшись, що, зрештою, на кожного із нас чекає лише моральна й фізична смерть, протагоніст стверджує: «[…] погоня за вродою не може бути сенсом життя, коли навколо царюють усякі гидота й муки життя…» [619, с. 11].

Оповідач намагається відповісти на питання: «хто я?..». Для шанувальників своєї творчості, він, насамперед, «уславлений український маляр, художник», «щирий земляк українець», який не обрав ні одного «неукраїнського сюжету» [619, с. 11]. Натомість його особиста оцінка разюче відрізняється від думки публіки. Полемічні зауваження художника («Уславлений за те, що картини мої приковують до себе по виставках очі угодованих й байдужих людей…»; «[…] все оте – і що я малюю на українські сюжети, і що мене хвалять – марне і нікчемне» [619, с. 11]) говорять про нього як про натуру критично налаштовану, справжнього митця, який перебуває в постійному пошукові.

Значне місце у роздумах маляра займають проблеми відповідальності художника перед народом: «Ще ранком мого життя я клявся стати до послуг своєму народові. Тоді це здавалось так просто й легко, й так благородно: треба було тільки ненавидіти ворогів свого народу, любити його друзів, а найголовніше – сліпо любити самий народ. І я це робив, але, звичайно, платонічно. Бо треба було, насамперед, пробити собі самому шлях в житті, вчитись заробляти свій хліб. І я вчився, а справжні послуги народові одкладав надалі, та так роблю й досі» [619, с. 13]. Протагоніст усвідомлює, що декларативні заяви, не підкріплені конкретними вчинками, не приносять практичної користі.

Образ талановитого сліпого співака створив М. Чернявський в оповіданні «Співець». Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації не подає жодної додаткової інформації про героя. Господар готелю, у якому зупинилися розповідач та його колеги, запрошуючи їх послухати старого, говорить: «Він був колись кантором у нас. Чудовий був у його голос!.. А тепер так от співа, як хто попросить» [618, с. 217]. Не маючи жодної додаткової інформації, наратор зосереджується на постаті виконавця: «Сліпець сидів за столом нерухомо, мов статуя. На спокійному його обличчі не було помітно ані якої думки. Сиве волосся вибивалося з-під картуза і спадало вниз трохи не до плеч. Незрячі очі, ясні й чисті, дивилися спокійно, нічого не бачучи» [618, с. 218]. Але по справжньому вражаючою була манера виконання співака та експресія, з якою він співав. Розповідач, як свідок і безпосередній учасник подій, ділиться з реципієнтами власними переживаннями, викликаними незвичайною піснею: «Це був такий чужий для мене спів і такий оригінальний, дико оригінальний. Я жадібно стежив усіх рухів співця і ходу мелодії. В їх було щось для мене надзвичайне, щось чуже й архаїчне, але міцне й палюче. Морозом сипало поза спиною» [618, с. 218]. Під сильним враженням перебувають й інші слухачі: уважно слухав Старкевич, натомість Макогон, людина по-своєму обмежена й недалека, органічно не розумів ні музики, ні співу. Кинута ним зневажлива фраза:

«Пхи!.. виє, як пес, старий жидюга!.. Не варт слухати…» [618, с. 218], – спрямовує думки розповідача в інше русло. У мелодії «Вечірньої пісні» він чує непереможну безодню суму: «То скаржився до неба справді покинутий, загнаний у пустелі звір, якому прийшов час умирати. І він, скорчившись уночі на голому, холодному камені, проти ясних байдужих зір, голодний і стурбований виє всією своєю істотою і вірить, що голос його почує небо і воно врятує його» [618, с. 218]. Найбільше враження співець справляє на господарів оселі. Дивлячись на їхні зосереджені й сумні обличчя, наратор розуміє зміст пісні: «[…] то була молитва вигнанця на чужині за свій рідний, далекий, тепер уже напівфантастичний, але незмінно дорогий і святий край, – про осяяний містичним сяйвом Сіон…» [618, с. 219]. Розмірковуючи про відданість старого єврея своєму народові, ті сльози, що текли із незрячих очей за незабутнім Єрусалимом, розповідач справедливо звинувачує українців у відсутності честі й почуття національної гідності. Згадуючи недавню суперечку, ті брудні слова, які без жодного жалю кидали на адресу свого народу представники його інтелігенції, наратор зізнається: «– […] мені було до болю соромно, і в мене до горла підступали сльози» [618, с. 219]. Дещо знижує естетичний рівень твору дидактична кінцівка. Відчувається, що молодий письменник прагне виховати свого читача, зорієнтувати його в непростих історичних реаліях, а постать старого єврейського рапсода якнайкраще на те надається.

Поряд із показом традиційних образів інтелігентів (вчителів, викладачів, лікарів, представників світу мистецтва) речники «школи» М. Коцюбинського зверталися до художнього потрактування образів правників, підприємців та земців. Не останню роль у цьому відіграли професійні зацікавлення й особистий досвід авторів. Так, М. Могилянському як студентові юридичного факультету Санкт-Петербурзького Імператорського університету, випускникові Новоросійського університету, адвокатові, який брав участь у великих «аграрних», політичних та «погромних» процесах у Вінниці, Глухові, Чернігові, Києві, Кишеневі та

Петербурзі, були близькими проблеми судочинства. Тому закономірно, що судді, адвокати, прокурори, слідчі з'являються на сторінках таких його творів, як «Каторга. З страдницьких тіней минулого» (1924), «Вбивство», «З темних джерел життя». В. Леонтович, закінчивши свого часу юридичний факультет Московського університету, в оповіданні «Совість» з глибоким знанням системи судочинства осмислив трагедію матері, яка, потрапивши в скрутні обставини, вбиває свою другу позашлюбну дитину. Крім того, як людина ділова, власник прибуткового аграрного господарства, В. Леонтович одним із перших в українській літературі створив образи підприємців різного рівня («Пани й люди» (1892), «Старе й нове» (1898), «Хроніка Гречок», «Я заробив у мого Бога» (1913), «Vis major» (1915), «Мізерія», «Помирили» (1930), «Кумпаньйони» (1930), «Gentilhomme declasse», «Образки стародавнього життя» (1930), «Життєпис земельного спекулянта» (1930), «З життя моєї баби», «Комісіонер Сара Соломонівна» (1930), «Несподіване»).

У таких творах, як «Перша гроза» (1886), «Низова течія», «В незнану далечінь» (1900), «Vae victis!..» (1904), «Товариші», «Служби не буде», «Раби» (1909), «На воді» (1918) галерею образів церковників транспонував М. Чернявський, син священика, вихованець Бахмутської духовної школи та Катеринославської духовної семінарії. А робота в чернігівському (1901–1903) та херсонському (1903–1919) земствах дала йому цікавий матеріал для написання «Співця», «Живих мерців» (1906), «П'яниці» (1908), «Душі поета» та ін.

Отже, образи інтелігентів відіграють першорядну роль у творчості М. Коцюбинського та Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського. Митці не тільки схарактеризували сучасних їм інтелігентів, а й визначили причини їхніх «хвороб», які вони вбачали не лише в зовнішніх умовах, а й в особистій недосконалості. Письменників насамперед цікавили герої, які втратили душевну рівновагу. Йдеться про психологічну незрілість, схильність до доктринерства,

нервовість, нестійкість смаків, максималізм у бажаннях, апатію, пасивність, нездатність відповідати на суспільні виклики, відсутність волі, небажання займатися серйозними справами. Головні риси, що об'єднують інтелігентів М. Коцюбинського та його послідовників, – це втома, байдужість, почуття провини й самотність. Такі особливості героїв пов'язані зі світоглядною кризою межі століть і тенденціями літератури модернізму, зокрема її спрямованістю на осмислення екзистенційних проблем людського існування.

Поруч із негативом письменникам вдалося показати й позитивні риси: тонкі душевні порухи, чесність, ділові якості, високий освітній рівень та професіоналізм, виважену громадянську позицію, прагнення відстояти демократичні свободи. М. Коцюбинський та Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський писали про інтелігентів і для інтелігентів, розширюючи тематичні горизонти та коло обсервації.

2.3.2. Репрезентація образу «нової» жінки у творах митців

Творчі здобутки М. Коцюбинського змусили прозаїків поч. XX ст. переосмислити підходи до окреслення образів протагоністів. Особистість у художній структурі їхніх творів значною мірою звільнилася від соціальних маркерів, автори обстоювали її існування як самодостатнього мікрокосму. Спостерігається певний синтез етичних та естетичних категорій – звідси послідовне утвердження Краси як мети й необхідної умови людського буття. Як правило, письменники зосереджуються на створенні образів пересічних особистостей. «Маленькі люди» демонструють свою «справжність», близькість до читача. М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» не приваблюють виняткові постаті. Саме тому в оповіданні «В дорозі» та етюді «Невідомий» автор лише кількома словами згадує про причетність протагоністів до революційної діяльності. Доля борців за щастя народу не здобуває у М. Могилянського («De profundis», 1935; «Недоля»; «Млости», 1916) та М. Чернявського («Товариші»; «Блискавиці»; «Під

чорною коргвою», 1927) безпосереднього відтворення – вона завжди «переломлена» сприйняттям їхніх близьких, які належать до табору пересічних людей, наділених, проте, здатністю любити і співчувати.

У прозописьмі автора «Intermezzo» та його послідовників модерні стратегії значною мірою реалізуються на рівні зображення жіночих персонажів. В українській класичній літературі XIX ст. соціально-психологічна роль жінки була досить обмеженою: гарна дочка, дружина, лагідна мати та поважна господиня. Проте на поч. XX ст. митці, реагуючи на зміни, які відбулися в суспільному становищі жінки, поступово відходили від стереотипів попередньої епохи. Наприклад, у творчості В. Винниченка можна виділити три окремі групи: жінки-вамп, «нові» жінки та жінки-матері; в О. Кобилянської (за класифікацією Тамари Гундорової) – жінки-товаришки, самодостатні жінки, меланхолійні жінки [117, с. 138]. Естетика модерну, з її заглибленням у різні психічні стани особистості та мотивації вчинків, виробила суттєво відмінну від традиціоналістської типологію жіночих образів. Актуальним стає жіночий персонаж, який відмовляється від ролі жертви, намагається утвердитися у чоловічому світі. Прикметно, що М. Коцюбинський та Грицько Григоренко, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський відобразили цю тенденцію художнього мислення і змоделювали відповідні жіночі типи. Репрезентуючи «нову» героїню, автори органічно пов’язують її образ із новою художньою манерою, позначеною суб’єктивізмом, психологізмом, ірраціональністю, камерністю. М. Жук також звернувся до образу сучасної жінки. В одній із перших новел («Вона») розглядається досить банальний сюжет про зведену дівчину. Згодом автор переходить до спроб детальніше висвітлити жіночу психологію, з’ясувати вимоги і потреби сучасної жінки, подає контраст поривань до високого кохання і понурої буденщини («Оля»). Проблеми статі незмінно привертають його увагу, а шлюб потрактовується як випадкове співіснування двох людей (повість «Тільки встати»).

Як зазначила Ксенія Сізова, у творчості М. Коцюбинського наочно проявляється опозиція жіночих образів – жінки тілесної та жінки духовної, закладаються принципи побудови цих образів і прийоми їхнього зображення. «Портрет цих двох типів жінок відрізняється: у зображенні жінки тілесної переважають вульгарні деталі, домінує натуралізм, а при портретуванні жінки духовної зростає роль колористики, використання тропів, спостерігається ритмізація мовлення» [506, с. 255], – підсумувала дослідниця. Найбільш повне втілення опозиція двох жіночих образів знаходить в оповіданні «Сон». В описі Марти, дружини Антона, домінують гастрономічні й зооморфні образи, що символізують тілесність та еротизм. Жінка, яку протагоніст вимріяв у сні, нагадує героїнь із «Persona grata» та «Подарунку на іменини». Крім характерної портретної деталі, німбу золотого волосся, їх об'єднує здатність до самопожертви. У дещо модифікованому вигляді образ незнайомки повторюється в оповіданні «На острові». Таємнича дівчина-мрія, яку наратор зустрічає в Італії, набуває рис фатальної жінки.

У повісті «Fata morgana» ідеальну жінку репрезентує Гафійка, образ якої увиразнюють порівняння: «бджілка», «звірятко», «туга пружина», «повний колос». Подібне семантичне наповнення підкреслює її життєву силу, свідчить про зв'язок із природою, символізує здорові сили народу. Водночас штрихово згадується золотиста барва, що, за М. Коцюбинським, є наскрізним кольором жіночої духовності. Крім того, дівчина наполегливо бореться за власні ідеали, відмовляється від запропонованого матір'ю життєвого сценарію.

Аналізуючи новелістику М. Коцюбинського, ми не можемо стверджувати, що письменник кардинально пориває з попередньою мистецькою традицією осмислення жіночих образів. Творча практика автора «Intermezzo» свідчить про еволюцію від традиційного потрактування образів до модерного моделювання. Про це свідчить оповідання «Помстився» (1894), тональність якого відсилає до текстів М. Гоголя та

Т. Шевченка. У цьому творі мотив спокушування паном Гаєвським Марії, її безчестя та поневіряння подається ретроспективно (розмова зубожілого пана-спокусника та його випадкового супутника, який виявився нареченим скривдженої дівчини). Історія Марії відходить на другий план. Центром твору є внутрішня боротьба Свирида між бажанням помститися та страхом перед гріхом убивства. Герой відмовляється від помсти і, ніби в нагороду, повертає кохану.

Однак майстра української новелістики переважно приваблюють інші типажі: жінки сильні, діяльні, які самостійно вибудовують систему життєвих пріоритетів, наполегливо домагаються бажаного у сфері приватного й соціального. Водночас героїні М. Коцюбинського й емоційно, і соціально пов'язані з чоловіками (батьками, братами, шлюбними чоловіками, коханцями й синами) і свої життєві успіхи й поразки асоціюють із реалізацією останніми власних прагнень і уподобань.

Гашіца («Пе коптьор», 1896), завагітнівши до шлюбу, відмовляється від ролі жертви і, попри сором, неславу й вагання, рішуче наполягає на одруженні. Інша героїня цього ж «молдавського» циклу – Параскіца («Відьма», 1898) – через внутрішню несвободу втікає у світ болісних переживань. Дослідники традиційно зосереджуються на образі дівчини, однак у контексті запропонованої розмови звертає на себе увагу й образ її мачухи Маріцци. У своєму образкові М. Коцюбинський протиставляє пасербицю й мачуху, акцентує на негативних рисах останньої. На відміну від Параскіци, Маріцца намагається змінити своє життя. Вочевидь, ця молода й досить приваблива жінка мала власні причини вийти заміж за «плохого» Йона. У шлюбі вона не пізнала щастя, у тому числі й щастя материнства. Пристрасна жінка вступає в зв'язок із найкращим сільським парубком Тодорако. У своєму прагненні Маріцца близька до Палагни («Тіні забутих предків», 1911) з її гедоністичною філософією «набутися».

Соціально активних жінок змальовує М. Коцюбинський в оповіданні «Посол від чорного царя». Саме вони, на відміну від чоловіків, були готові

боронити від уявних зазіхань своїх дочок. Чоловічу роль годувальника й захисника родини змушена перебрати на себе Маланка з «Fata morgana». Чи не єдиним захисником свого скривдженого народу виступає сліпа Естерка («Він іде!»). Соціальні питання, щоправда за допомогою пасьянсу, намагається вирішити й пані Констанція з оповідання «Дебют». На окрему розмову заслуговує образ «товариша Марії» («В дорозі»), жінки, яка брала активну участь у революційному русі, але потім зрадила колишні ідеали.

М. Коцюбинський актуалізує проблему емансипації татарських жінок. І якщо Емене («В путах шайтана») нехай ще з острахом, але прагне іншого, вільного життя, а Мір'єм («Під мінаретами», 1905) знаходить у собі сили підтримати коханого Рустема в його протистоянні традиційним нормам ісламського життя, то Фатьма («На камені»), борючись за щастя з Алі, рішуче відкидає столітні традиції і пориває з осоружним чоловіком. У текстових масивах митця з'являються образи жінок, які намагаються знайти себе і в професійній сфері, однак особисте продовжує відігравати першочергову роль. На відміну від панни Ярини з казки «Хо», яка патетично розмірковує про бажання «присвятити життя своє для тих, що досі працювали на неї» [276, Т. 1, с. 175], Раїса Левицька («Лялечка») змушена працювати вчителькою. Роки виснажливої праці розвіяли рештки її ілюзій. І попри те, що «вона любила школу, любила свою роботу, при якій втрачала голос, хрипіла, надсаджувала груди і вела безперестанну війну зі школярами, їх батьками, попом і начальством» [276, Т. 2, с. 67], жінка усвідомлювала всю безбарвність та одноманітність свого життя. Приховане прагнення бути люблячою дружиною і турботливою матір'ю, попри негативний попередній досвід, зближує Раїсу з о. Василем та його родиною. Героїня ідеалізує священика, молячись Христу, вона фактично молиться о. Василеві. У такому контексті стає зрозумілою реакція Раїси на припущення подруги про те, що вона просто закохалася. Усвідомивши глибину підміни, Раїса «раптом одхитнулась од приятельки і тихо скрикнула, як ранений птах. Перед нею

мигнула блискавка, а під ногами запалась земля. Глибока, морочлива, чорна безодня» [276, Т. 2, с. 89].

Змінити своє життя наважилася й Горпина, героїня оповідання Грицька Григоренка «Доля». Після мобілізації чоловіка та смерті свекра, жінка не бажає й надалі тяжко працювати на велику родину, в якій вони з сином зазнавали лише безпідставних образ. Перейшовши на власне господарство, працьовита й старанна жінка обробляла землю, сплачувала поземельні, опікувалася сином. Горпина не зважала на вмовляння залицяльників, які «з охотою пожили б "поки що" у приймах в її хаті, що стояла скрізь така чепурна, вимазана чисто…» [101, с. 123]. Героїнею керує не лише сором перед людьми та страх перед чоловіком, а й прагнення бути незалежною у своїх вчинках.

Христя («Божевільна» Грицька Григоренка), намагаючись вирватися із зачарованого кола важкої щоденної роботи, постійних нестатків та родинних негараздів, імітує божевілля. Молода жінка вводить в оману чоловіка, дітей та найближчих родичів. Односельці побоюються її віщувань, незрозумілих ірраціональних вчинків. Поведінка Христі, її життєві орієнтири розкриваються у порівнянні з Катериною, Євгою та Малашкою. Катерина, яка й порадила Христі вдавати божевільну, добре розуміючись на людях і постійно збираючи інформацію про інших, хитрощами зажила слави всезнаючої ворожки. Малашка, добра й щира, дещо наївна й довірлива, допомагає своїй молодшій подрузі, доглядає її дітей, намагається повернути до звичного життя. Євга, а саме на її боці симпатії всезнаючого наратора, розуміє причини вчинків Христі, але не підтримує її, справедливо звинувачує в егоїзмі та безвідповідальності. Досвідчена жінка зовсім інакше сприймає світ: «Євга казала: "Як вже уродилась, то треба жити, а як треба жити, то треба й робити". Їй самій легко було робити й здавалося, що мало діла, і вона була задоволена, що у неї аж шестеро дітей і всі живі…» [101, с. 211]. Її «таємниця» – вроджений розум і почуття власної гідності, вміння вести господарство. Під впливом Євги Христя дещо змінюється, однак час від

часу вона знову імітує затемнення розуму і влаштовує собі відпочинок: «[…] бо таки була вона мудріша за других жінок, бо вони й хотіли б позбутись своєї долі, та ба!» [101, с. 217].

Від постійної наруги в родині страждала й Марина з оповідання Грицька Григоренка «Самі собі». Не маючи захисту й підтримки, жінка стала «лихою, як скажений собака, що всякого схотів би порвати, і не було нічого кращого для Марини, як яку шкоду для сім'ї вчинити…» [101, с. 273]. Про сумні обставини життя героїні, фізичне й психологічне виснаження свідчить і її портрет: «Колись дівкою була вона гарна, а тепер суха стала: одні кістки та шкура, щоки позападали, а сама чорна, як сажа, тільки зуби білі, аж сині; як почне говорити, все лице так і танцює, руками махає, як вітряк крилами, лається так, як не всякий зуміє» [101, с. 274]. Єдиний порятунок для жінки – втеча, але й тут на неї чекала невдача: «[…] скоро Іван, Маринин чоловік, таки одшукав жінку і, набивши добре, привіз додому…» [101, с. 274].

Відрізняється від своїх подруг і Оксана Короленкова («Вона "грамотна"» (1899) Грицька Григоренка), йдеться не лише про зовнішність («[…] дуже бліда й суха, як билинонька в полі, […] й руки в неї дуже ніжні – такі довгі та білі-білі…» [101, с. 333]), а й про внутрішній світ: дівчина нікого не засуджує, не звинувачує, готова прийти на допомогу. Проте від інших дівчат її відрізняє насамперед те, що вона вміє читати й писати. Щоправда грамотність Оксани викликає в односельців лише осуд: її сторонилися подруги, переконані, що грамота – це не «дівоче діло»; засуджували парубки; не знаходила вона підтримки і в батьків. Лише чоловік, з'ясувавши, що його молода дружина вміє читати, підтримав її: «[…] застиг над книжкою і дивився, дивився в неї, не одводячи очей, так, як колись-то дивився він на Оксану, як сватав…» [101, с. 341].

М. Могилянський, так само як і М. Коцюбинський, віддав данину традиційним підходам до потрактування жінки як доньки, дружини й матері. Через складні життєві обставини страждає панна Олена з оповідання М. Могилянського «Щастя». Батько, відставний генерал, зі старечим

егоїзмом змушує дівчину відмовитися від товариства, духовних запитів, особистого щастя, можливостей для самореалізації. Самозакоханий тиран перетворює доньку на безмовну служницю й доглядальницю. Проте навіть прагнучи бути коханою й дарувати свою любов, вона розриває взаємини з ницим і підлим вчителем. Усвідомлюючи безвихідь і безпорадність своєї життєвої ситуації, з «мертвим серцем» продовжувала донька клопотатися біля ліжка хворого батька і «здавалося їй, що тепер вона вже в труні і тільки десь високо, високо над нею буяє радісне життя, якого вона не зазнала і вже не знатиме ніколи! […] Мертва, зовсім мертва…» [381, с. 4].

Пані Тося з оповідання М. Могилянського «Діти» лише після знайомства з письменником і громадським діячем Сергієм Андрійченком усвідомила, що десять років перебувала у шлюбі з чоловіком, який не цінував її, не цікавився духовним життям. Прагнучи особистого щастя, жінка пориває з осоружним чоловіком. Проте любов до дітей, турбота про їхнє майбуття, усвідомлення свого обов'язку перед ними, не дозволяють безжурно насолоджуватися коханням. У душі жінки «все більш зростала непереможність свідомости, що не видержати їй життя без дітей! Або з моста в воду, або… або повернутись до дітей… Всього зректись, живою лягти в домовину, трупом живим лишитись на світі, аби… аби коло дітей, чути їх голоси, бачити їх оченята…» (тут і далі збережено мову, орфографію і пунктуацію М. Могилянського. – *А. М.*) [373, с. 21]. Письменник залишає кінцівку відкритою, але останні речення оповідання: «Сподівались нового життя, вільного, світлого, людського! Двоє стомлених сердець почувало початок неминучого кінця…» [373, с. 23], – переконують у перемозі материнської любові.

В оповіданні «Баронесса» (1935) М. Могилянський звернувся до образу покритки. Народження від барона Шліпенбаха позашлюбної дитини (ні імені, ні статі дитини не вказано. – *А. М.*), її перебування, а потім і смерть у притулку породили у свідомості колишньої служниці князів Оболенських Глафіри Аркадіївни (насправді Прокопівни. – *А. М.*) Губіній «страстные

мечты о хорошей, «чистой» жизни» [371, с. 3]. Жінка швидко перейняла зовнішні прояви поведінки аристократів: «Вслед за переменой казавшегося Глашеньке неаристократическим отчества Прокофьевна на Аркадьевна – постепенно пришли и манерно-поджатые губы, и освежающие соли, убивающие скверные запахи, и аристократическая брезгливость ко всему нижестоящему, и разговоры о “людях нашего круга”, все то, что своим комплексом в представлении Глашеньки образовывало из нее баронессу» [371, с. 3]. Навіть під загрозою перебування в таборі жінка не відмовляється від свого «баронства». Випадкова зустріч із двоюрідним братом («наследственным алкоголиком, а ныне лучшим ударником» [371, с. 2]), змушують Глафіру переосмислити свої життєві орієнтири: «[…] бросила она свою обычную работу и, записавшись в бригаду, ушла работать на трассу. Теперь грудь ее украшает значек – “Строителя Белморстроя”, а то, как была баронессой, вспоминает она, как дурной сон» [371, с. 4]. На мистецьку вартість цього оповідання істотно вплинули явища мімікрії таланту митця, його прагнення перейняти естетику «соцреалізму», бажання «вписатися» у літературний процес радянської доби.

Образ фатальної жінки, надзвичайно поширений у західноєвропейській культурі поч. ХХ ст., знайшов своєрідне втілення у прозописьмі українських авторів. Так, проблема жіночого фаталізму оригінально реалізується в типажах Франкової прози. Як переконливо довела Тетяна Муранець, тип фатальної жінки в І. Франка має свої особливості. Його «la femme fatale» – жінка у вишуканому або ж простому й елегантному вбранні, освічена, інтелігентна, яка легко може звабити чоловіка не лише чарівною зовнішністю, а й тонким розумом. Головний її поваб – це не розкішна жіночна краса, а зовнішня ефектність, індивідуальність стилю, власний шарм, відверта соціальна спрямованість на особу протилежної статі [386, с. 83].

На концепцію фатальної жінки як нового героя у творчості В. Винниченка вказує Я. Поліщук [455, с. 160]. Така героїня присутня у

повістях О. Кобилянської («Царівна», 1895; «Земля», 1895–1901; «Ніоба», 1905). Попри незначні відмінності, героїні цих творів підпадають під матрицю фатальної жінки, яка є носієм сильнішого характеру й відповідно встановлює правила гри, які чоловіку залишається лише прийняти. Осмислення цього образу віднаходимо і в новелістиці М. Коцюбинського («На віру», «Поєдинок») та М. Жука («Пісменник», «Мені казали: "Ще молодий!"»), М. Могилянського («Стріл», «De profundis»; почасти – в оповіданні «Каторга. З страдницьких тіней минулого»), М. Чернявського («Під чорною коругвою», «На волю», 1902).

Навряд чи можна вважати Настю чи Олександру («На віру») фатальними жінками у традиційному розумінні, але в житті Гната вони відіграли трагічну роль. Олександра є уособленням жіночого. Пристрасна й енергійна вдача героїні потребувала якогось виходу: «Вона чула, що, опріч робучої сили, єсть у ній ще щось, чому вона не знала ймення, але що поривалось до іншого, кращого життя, виливалось у пісні, жартах, дотепі...» [276, Т. 1, с. 82–83]. Після розлучення з Гнатом, жінка намагається влаштувати особисте життя, але змінивши кілька чоловіків і не знайшовши спокою, вона починає пиячити. Кохання Олександри, таке пристрасне й жагуче, розпорошене по чоловіках і шинках, зрештою призвело її до загибелі. Осмислюючи характер Насті, Людмила Старицька-Черняхівська назвала її поверховою, величною в малому і маленькою у великому [522, с. 296]. Водночас А. Крушельницький зауважив, що «пристрасть, яка грає в її нервах, розпливається спокійно довкола неї, але ця пристрасть настільки сильна, що героїня не зважає ні на що (ні на сльози матері, ні на страх перед гріхом) і наважується жити на віру з любим їй чоловіком» [287, с. 202]. Але навряд чи кохання було для героїні основним чинником вибору чоловіка. Вона діє як мати, як берегиня роду й домашнього вогнища. Як зауважила Катріна Хаддад, Олександра з Настею є полюсами жіночого начала: активна, пристрасна жінка-коханка й лагідна, спокійна жінка-мати [593, с. 115]. Жінки конкурують і стають причиною життєвого краху Гната.

Своє бажання подовжити молодість пані Антоніна Цюпа («Поєдинок») реалізує на рівні подружньої зради, владно перетворивши вчителя своєї доньки на об'єкт сексуальних ігор. Жінка відверто маніпулювала і чоловіком, і коханцем, змусивши кожного з них виконувати її забаганки. Іван Піддубний помічав вади коханки, «інститутські манери» немолодої жінки відверто дратували, її кохання мучило його, «хоч разом з тим лоскотало пиху. Він найбільше боявся стати смішним в її очах…» [276, Т. 2, с. 162]. У ситуації, що склалася, вчителя, на відміну від пані Антоніни, найбільше бентежить його учениця. «Нащо вони зробили свідком хатнього болота ту чисту душу?..» [276, Т. 2, с. 163], – зауважив він.

Ліричний герой новели «Мені казали: "Ще молодий!"» М. Жука перебуває в полоні першого кохання: «Я був наче в чаду, я кохав її, гарну, як лілея, я кохав її, стрункy, як тополя. Душа моя завсіди співала до неї…» [175, с. 114]. Нерозуміння й холодність коханої («Не знаю, як се сталося і не йму віри, що вона відказала так до мене, але в вухах все чую її сміх і слова: "Ви – ж дитина, ви – ж молодий і багацько разів будете міняти свій погляд". Холодне "добраніч" закінчило всеє…» [175, с. 116]) стали однією з причин його передчасної смерті від сухот.

Вочевидь сумні обставини провінційного життя кидають Євгенію Петрівну, дружину офіцера стражників, в обійми картяра й завсідника клубів студента Іполіта Платоновича («Пісменник» М. Жука). Відверто фліртуючи з коханцем («Жінка ласкава до студента: вона голосно сміється на його тиху промову й що разу піднімає голову до гори, заголюючи тілисту, білу шию, заплющує очи і, наче чорний птах крилами, майне при тому великим страусовим пером на капелюсі. Од того руху у неї спадає з рамен футряна горжетка, яку студент граціозно повертає на місце разом з тим наближаючи й свою голову до бюсту свавольної жінки. В такі моменти їхні погляди зустрічаються, підпалюють і пестять одне другого» [177, с. 133–134]), Євгенія Петрівна не зважає ні на свого чоловіка, ні на думку оточення. Офіцер стражників цілком підпав під вплив своєї зрадливої дружини. У її

присутності він «боїться показати себе у всю свою натуру, розгорнути всі плюси й мінуси своєї вдачі. Не знає як стати і що робити…» [177, с. 134]. Кожного разу, коли офіцер думав про розлучення з Євгенією, він згадував хвилини насолоди її тілом і усвідомлював, що, незважаючи на ганьбу, ніколи не зможе відмовитися від неї.

Відразу двоє чоловіків стають об'єктом маніпуляції героїні оповідання «Стріл» М. Могилянського. Першою жертвою жінки став її шлюбний чоловік, який любив її «скаженим ревнивим коханням» [560, с. 442]. Про нього важко скласти цілісне уявлення, оскільки його майже не показано в дії, за винятком невдалої спроби попередити про небезпеку більш щасливого суперника. Однак відомо, що вона вийшла заміж «без любові з якоїсь нервової примхи, випадкового капризу» [560, с. 442]. Страждаючи у шлюбі, жінка поєднує ролі жертви та ката: «[…] з недужою злістю дратувала звіра його ревності» [560, с. 442]. Водночас була переконана, що її зрада знищить чоловіка, а «через "труп" вона не переступить…» [560, с. 442].

З іншого боку, йдеться про вкрай напружену й знервовану свідомість наратора, який намагається розірвати небезпечне коло епатажу, відвертої еротичної гри, яку вміло веде його подруга. Головним у житті протагоніста стає «почуття тремтіння вогких вуст». Багаторазове повторення цієї автопсихічної подробиці стає лейтмотивом твору. Пристрасть приводить героя до стану афекту, балансування на грані життя і смерті: «[…] я почав глузувати над питанням про життя і смерть... "Що життя, що смерть? Ніби ми знаєм? Ось я – живий, а ось – один момент і, хочете, мене не буде…"» [560, с. 444]. Це ілюструє й епізод гри з пістолетом: «Я став бавитись маленьким монтекристо з міцним боєм. […] Але стріляти в мертву ціль мені наскучило, бажалось цілі ж и в о ї (розрядка М. Могилянського. – *А. М.*)» [560, с. 443]. Після загибелі чоловіка, за офіційною версією через нещасний випадок, жінка жагуче віддається коханцеві. Проте закономірно виникає сумнів у тому, чи здатні зупинитися дві екзальтовані й психічно неврівноважені особистості, чи потребуватимуть нових жертв і болісних

випробувань. У цьому переконує й останній монолог протагоніста: «[…] я вже не знаю, що міцніш – моє кохання чи моя ненависть, я вже не певний, що коли-небудь не задушу її в обіймах» [560, с. 444].

В образі Зої Львівни («De profundis») поєднано риси фатальної жінки, невтомного борця з режимом і безжалісного зрадника: «Мягкая женственность, нежность и непрестанное лирическое звучание, создававшие очарование исключительной обаятельности, непостижимым образом уживались в Зое Львовне с суровой, непреклонной революционностью, причем что касается революционных методов, тактики – она не только неизменно примыкала к крайним левым, но нередко выступала с инициативой безумно-отважных, дерзких предложений, претворяя их в решения организации, к которой принадлежала, неотразимым влиянием на товарищей своей обаятельности» [382, с. 1]. Озброєна флером чарівності та даром переконання, жінка вміло маніпулює цілою організацією досвідчених революціонерів. Щоб змусити товариша діяти в її інтересах, вона вдається до найефективнішого засобу: «[…] Зое Львовне пришлось даже пустить в ход ослепляющую убедительность страстных объятий, поцелуев и всей гаммы восторгов любви, приведших его к беззаговорочной сдаче победительнице» [382, с. 2]. Знищивши десятки товаришів по боротьбі й не викликавши жодних підозр, Зоя Львівна щасливо усамітнилася на віллі неподалік Парижа, і лише через зраду куратора з охранки стало відомо про її справжню роль. Однак відверта цинічність молодої жінки вразила навіть «знаменитого разоблачителя сотрудников охранки и тайн тайной полиции». Мистецький рівень тексту значно знижує його відверто пропагандистська кінцівка: «[…] историческая Немизида воздала ей заслуженное полностью. После Октябрьской революции, еще сохраняя остатки былой красоты и женственной привлекательности, Зоя Львовна попала в Москве в руки ВЧК и была расстреляна» [382, с. 4].

Катерину Мороз («Каторга…») з образом фатальної жінки ріднить здатність впливати на чоловіків, кардинально змінювати їхню долю.

Спочатку молода дружина «старого богатиря Мороза», а потім його вдова дарує свою любов Федорові Рудому. Почуття молодого чоловіка наскільки сильне, що, навіть безпідставно звинувачений у підпалі маєтку графа Щирського, він «волів краще безневинним піти на каторгу, ніж ославити перед людьми добре ім'я Катерини…» [374, с. 4]. Натомість жінка, знаючи, яке покарання чекає на її коханця, нічого не робить для того, щоб його врятувати.

Не може забути свою колишню дружину Харитон Підгаєвський, протагоніст повісті М. Чернявського «Під чорною корогвою». Подумки він щораз повертається у щасливі дні їхнього одруження, перечитує щоденник Валерії та її останнього листа, у якому вона говорить про свої почуття до Анатоля Рафановича. Харитон, «довгов'язий неврастенік, запутляний у своїх думках і почуттях, і виснажений життям, як павуком муха…» [621, с. 217] сподівається, що розмова з дружиною допоможе йому подолати кризу. Він не знав, про що буде говорити з Валерією, але відчував незрозуміле, навіть для самого себе, почуття провини перед нею та Анатолем. Під час зустрічі він милується її красою, говорить про кохання і усвідомлює, що вже ніколи не зможе назвати її своєю. Валерія, як чесна й благородна жінка, розуміє Харитона і співчуває йому. Після цієї зустрічі протагоніст остаточно втрачає ґрунт під ногами, відчуває самотність і безперспективність одноманітного животіння і як наслідок – самогубство.

Нещасною жертвою закоханої в нього дівчини став Денис Крамарчук з оповідання М. Чернявського «На волю» (1902). Попри те, що хлопець не збирався брати шлюбу, він скористався довірливою Пріською Мазуренковою. Нещасна дівчина помстилася своєму кривднику. Вчинивши самогубство, вбивцею вона назвала Дениса. У в'язниці він будь-що намагається уникнути покарання. Зрештою втеча видається йому єдиним виходом із ситуації. Недосвідчений молодик до останнього моменту життя сподівається здобути волю й уникнути несправедливого покарання.

На думку Ярини Цимбал, образ повії в новій українській літературі нерозривно пов'язаний з образом міста, адже це, так би мовити, реалії передусім міського життя [610, с. 17]. Одним із перших творів цієї тематики в українській літературі дослідниця називає роман «Повія» (1886) Панаса Мирного і кваліфікує його як «ґрунтовне соціальне дослідження у мистецькій формі долі звичайної дівчини-селянки, яка перетворюється на вуличну жінку» [610, с. 17]. До художнього моделювання образу повії зверталися також Г. Хоткевич («Люблю женщину», 1913), М. Жук («Дора», «Вона», «Тілько встати»), В. Леонтович («Старе й нове») О. Копиленко («Визволення», 1929), Г. Епік («Без ґрунту», 1928), Борис Тенета («Гармонія і свинушник», 1928), А. Любченко («Образа», 1927), М. Чернявський («Під чорною коргвою»).

У своїй творчості М. Коцюбинський лише двічі звернувся до художнього осмислення образу жінки, яка продає своє тіло. На відміну від М. Могилянського, життя якого було пов'язане переважно зі столицею імперії і для якого повія була одним із атрибутів життя мегаполісу, автор «Intermezzo», як мешканець провінційного міста, мав менше можливостей спостерігати це явище. Крім того, М. Коцюбинського, як рафінованого естета, не вельми приваблювали картини продажної любові. Образ повії, щоправда колишньої, Сусанни Зайчик, з'являється в оповіданні «Подарунок на іменини». Письменник залишає «за кадром» її попереднє життя, зосереджуючись на сьогоденні Сусанни – дружини, матері, господині. Про її перебування у публічному домі читач дізнається від її чоловіка, «околодочного надзирателя» Карпа Зайчика, який, розлючений неохайністю і безгосподарністю дружини вигукує: «Фу-ти! Бардачні звички!..» [276, Т. 3, с. 239]. Жінка, хоч і подумки, але зауважує, що саме завдяки їй чоловік здобув пристойну посаду, вони спілкуються з поважними людьми, а син успішно навчається в гімназії. В образі Сусанни, попри деяку іронічність, автор вдало поєднує риси люблячої матері, яка намагається приховати від сина своє минуле, жінки, яка, незважаючи на відсутність смаку, все ж прагне

гарно виглядати, і дружини, яка страждає через неуважність та грубість чоловіка. Про задум іншого твору – «Мурзаки» – відомо головним чином зі спогадів М. Чернявського «Червона лілея» [622, с. 373 – 374]. Йдеться скоріше не про повію, а про танцівницю, яка потай від людських очей розважає степових багатіїв – землевласників-тавричан і кримчаків.

Епізодичні образи жінок, які продають своє тіло, знаходимо в нарисі «Од серця до серця» («[…] вона, обдаючи мене духом дешевої пудри, прошептала мені на вухо: “Приходьте ж до мене увечері, небезпремінно!.. Недорого…” Вона не договорила, та й не треба було, бо її умізливий, якийсь-то взвичаєний, соромітний усміх договорив за неї все…» [101, с. 385]), повісті «“Смерди” (Золотарі)» («[…] тих гулящих, скрізь п’яних, обдрипаних і разом поцяцькованих жінок, що лізли в вічі кожному і за 3–5 копійок продавались із усіма своїми “потрохами”…» [104, с. 67–68]) Грицька Григоренка та повісті М. Жука «Тілько встати» («[…] наткнув ся майже на загорнену в хустку жінку. Спинила ся. Я глянув їй в очі, а вона попитала: – Може поставиш пива, добродію?.. […] Сірі великі очи… […] голос – який хрипкий, з барітоновими нотами […] Значить почтар покинув, не треба… А може вже не один почтар кидав її, поки вона опинила ся тут і в такому вигляді і з такими словами!» [180, Кн. IV, с. 74–75]).

Внутрішня драма героїні новели М. Жука «Дора» – зіткнення минулого та майбутнього – розігрується у покоях «хвилевого любовника». Незважаючи на богемну атмосферу її існування, з безкінечними бенкетами й залицяльниками, молода жінка усвідомлює свою упослідженість. Літнього ранку, в обіймах коханця її думки сповнені образи й жалю: «На мене плюють!.. плюють вином, плюють грішми, плюють своїми пестощами… […] Тебе ховають і викидають, як штани і сорочки з того покою, де приймають гостей!» [560, с. 546]. Спогади, які «цілують» мозок, здіймають цілу бурю в її душі: і «весела компанія», і «вандрівний театр», і «загородній ресторан з акторами», і хворий на сухоти брат та бідна мати – вмить стають «привидами». Рятуючись від них, вона тікає з будинку й залишається сам-на-

сам із природою. Під час молитви молода жінка відчуває полегшення. Попри те, що спершу «інші гадки плутали молитву», відбувається катарсис: «Дора молилася не довго, але щиро; клала поклони, дотикаючись чолом до землі, незважаючи на те що стерня болюче дряпала. Уклонившись, не підносилась зразу, лиш цілувала землю і була рада, що чула запах змоченої росою землі. І якийсь новий дух, дух спокою обхопив її змучене тіло, а рання прохолода цілувала очі, як ніхто з людей, устами здорового сну» [560, с. 547]. «Відтак, – наголосила Наталія Науменко, – навіть свого коханця (що нещодавно страшив її, мов привид) Дора зуміла сприйняти як ближнього, віддаючи йому свою любов, за євангельською заповіддю» [397, с. 123].

Порівняно з попереднім текстом, у новелі «Вона» за допомогою окремих фраз, спогадів, епізодів М. Жук вимальовує своєрідну передісторію героїні, справедливо звинувачує оточення у падінні дівчини. Родина добре ставилася до доньки лише тоді, коли вона мала гроші та все їм віддавала. Маруся розуміє, що батьки фактично змушували її до проституції, радили служити «хоч вночі на вулиці» [560, с. 553]. У рідному місті в дівчину закохався «чиновничок з пошти», давши їй надію на нормальне життя: «На одну коротку мить приснилося їй щастя, приснилося і згасло, як гасне іскорка у нічній тьмі» [560, с. 552]. Проте її минуле нагадало про себе. Батько влаштував ганебну сцену: «[…] лаявся і лаявся. Наволікав на неї найгірші речі – прозивав її розпутною, докоряв тим, що у неї хлопці ночують, що вона у городі Ш. волочилася» [560, с. 551]. Знайомі, із заздрості на її шовкові спідниці, перстні, золотий годинник, говорили про її «грубі заробітки» та «легкий хліб». А той, хто донедавна звірявся в коханні, дізнавшись про те, що Маруся була утриманкою адвоката, написав лише одного листа, з полегшенням вислухав звістку про її від'їзд і нічого не зробив тоді, коли його товариші сміялися з неї і хотіли «роздягнути на вулиці і пустити голу!» [560, с. 555]. М. Жук детальніше моделює образ поштового чиновника, згадуючи його батьків та їхні настанови. Молодий чоловік уособлює міщанство з його культом речей. У своїй поведінці він

керується винятково думкою оточення і понад усе боїться бути смішним. Він відчував до Марусі якщо не любов, то ніжну приязнь і йому насправді було байдуже скількох коханців вона мала. Проте за нього все заздалегідь визначили і боязкий коханець вирішує забути свою пасію. Від ганьби й приниження дівчина змушена рятуватися втечею, але у її свідомості виразно формується думка про самогубство.

Дора й Маруся дещо схожі між собою: попри фізичне падіння, героїні не втрачають гідності. У їхньому житті настає момент, коли вони, поглянувши назад, усвідомили глибину свого падіння і бодай спробували щось змінити. М. Жук, поза сумнівом, симпатизує їм. На відміну від Олени із повісті «Тілько встати», молоді жінки стали утриманками через життєві негаразди і намагалися вийти із зачарованого кола неслави, приниження й ганьби.

У повісті «Старе й нове», докладніше зупиняючись на обставинах життя мешканців містечка Дубні, В. Леонтович не залишив поза увагою й тему розпусти, що процвітала у найбіднішій частині, на крутих узгір'ях Замчища у тісноті та бруді. Майже інформативно автор повідомляє про життя гулящих дівчат, їхні спілки під проводом старої відьми, яка давала притулок і захист. Письменник наголошує, що подібні місця існували завдяки потуранню влади й підтримці поліції. Докладніше В. Леонтович описує «кишло», організоване дружиною Чаплія. Подібне заняття, здається, якнайкраще відповідало її натурі: «Вона була ледачої та упертої і ненажерливої вдачі людина, любила спокій, цуралась праці і клопоту, та коли примушувала себе до діяльності, то вже не вагалася від сумління ні перед чим» [312, с. 226]. Навіть декласованого Чаплія неприємно вражала поведінка нахабних дівчат, їхні пиятики, галас, регіт і повна втрата сорому. У цій атмосфері остаточно деградували і господиня цього гулящого дому, і її діти.

У цьому ж творі В. Леонтовича вирізняється образ повії Марини. Чіткими штрихами автор подає її передісторію. Після того, як її звів парубок,

молода жінка могла обрати й інший шлях, проте у своєму новому занятті вона не вбачала нічого поганого. Таке життя приваблювало її і навіть «немолодих вже товаришок своїх, що зазнали на віку всячини, дивувала якоюсь надмірною зухвалістю та захопленням у розпусті. […] з коханцями згоджувалася на усе, […] задовольняючи тим свій необмежено палкий темперамент» [312, с. 254]. Завдяки своїй нерозбірливості жінка мала неабиякий успіх у чоловіків. Однак, закохавшись у Івана Рикла, людину з оригінальною життєвою філософією, Марина захотіла тихого сімейного щастя, мати чоловіка й дітей, але розуміла, що її обранець не поділяє таких прагнень. Жінка відступилася з болем у душі. Навіть у порівнянні із сімейними парами, які прожили у шлюбі не одне десятиліття, люмпена та повію поєднувало справді глибоке почуття. Марина, незважаючи на своє ремесло, кохала Івашку до забуття й догоджала в усьому. Чоловік також жалів її та «як звір, обороняв її від усякої напасти, наруги чи глуму, і не шкодив для неї нічого, коли що мав, – а коли заставав в неї інших коханців, спокійно дожидавсь, поки вона лишиться сама, і ніколи не питав її, хто в неї був» [312, с. 256].

У нарисі М. Могилянського «Згуба» гедоністичний мотив життєвого задоволення контрастує з темою зневіри, каяття, безнадійного розпачу: «Яскравих барв, музики, квіток, кохання! Ось чого прагнула молода душа. Коли надворі холод і мряка, а дрібний дощ стукає у шибки, хотілось мати у хаті безліч квіток: розкішні троянди, ніжні конвалії і усі ті, аромат яких кружить голову... Хотілось прибрати свою хату м'якими килимами з фантастичними візерунками, що притумлюють згуки кроків, старими гравюрами, що будять в душі спомини давноминулих віків» [560, с. 449]. Героїня твору свідомо обрала свій фах, хоч могла «працювати на тій прославленій ниві народній, себто лаятись з попом, навчати дітей грамоті, мати діло з хліборобами… і вмирати од нудоти в якомусь закутку…» [560, с. 449]. Звичний ритм чуттєвих насолод, «щастя, краси і радості» життя головної героїні твору раптово уривається. Світоглядна позиція «жити для

себе» виявляється неефективною та нетривкою вже навіть після зневажливого ляпаса, якого вона отримала від юного клієнта-гімназиста.

Героїня оповідання М. Могилянського «Покута» веде активний пошук моральної опори, відчуває потребу висповідатися. Центром цього тексту є її складний внутрішній світ, потік несподіваних поворотів жіночої долі. Як зазначив С. Кривенко, психологія характеру героїні передається в творі традиційними для реалістичного письма діями та вчинками, які ведуть дівчину до «дна» [283, с. 80]. Привертає увагу парадоксальність почуттів: кипуча любов до матері не завадила жінці стати причиною її передчасної смерті; прагнучи гармонії в кохані, вона відмовляється від шлюбу, навіть знаючи, що матиме дитину. На цьому моменті варто зупинитися докладніше. В українській літературі переважно чоловіки поставали відступниками від моральних приписів, зокрема пов'язаних із появою на світ дитини та уявлень про шлюб. Теорію «вільного кохання» сповідували винниченкові герої – соціалісти Кривенко («Memento», 1909) та Стельмашенко («По-свій!», 1913). У «Покуті» М. Могилянського чи не вперше «відступницею» є жінка. Пропозицію коханого вона розглядає як милостиню, подачку з його боку. Причиною її вчинку є розуміння шлюбу як вияву «міщанського щастя». Іншого досвіду вона не мала і була не готова його здобувати. Доволі непривабливою для неї виглядає роль «дружини-наложниці». Героїня зізнається: «[…] моє кохання вимагало иншого, мої палкі поцілунки, моя молода пристрасть сполучались з мріями про легкі крила, на яких можна летіти до сонця...» [376, с. 88]. А якщо зазирнути глибше, причиною відмови від шлюбу є завдані в дитинстві психологічні травми, страх пережити негативний досвід подружнього життя батьків.

М. Могилянський не відмовляє жінці у праві стати матір'ю. Усвідомлення відповідальності перед новим життям утримало її від самогубства після смерті матері й відречення брата. Однак смерть дворічної дитини змушує її «підняти бунт, кинути виклик небу», а бажання помсти кидає героїню «на вулицю». Темні інстинкти змушують жінку втратити живі

почуття. Проте вона все-таки знаходить у собі сили перебороти руйнівне начало й «залишитися на рівні своїх духовних можливостей». Більше того, у ній прокидається непереможний потяг «вилізти з безодні на світ Божий» і «віддати свої сили на поміч гинущої людськости» [376, с. 90].

Лицарський вчинок протагоніста з оповідання М. Могилянського «Ратовниця» запалює шалену любов у душі повії Мані, яка вкладає у своє почуття «усю сентиментальність чулої вдачі», спонукає її до розриву з колишнім коханцем-злодієм. Напруження починає зростати, як тільки ставлення Мані до нового співмешканця стало помітне злодійському окові. Внаслідок цього «синяки не сходили з її лиця», а до об'єкта дівочої пристрасті в бандитському серці «… змостила кубло пекуча, смертельна ненависть…» [377, с. 51]. Несподіваний випад «злодія» з ножем неминуче закінчився б загибеллю головного героя. Однак ціною власного життя Маня рятує життя коханому, заступивши його від смертельного удару. Внутрішні переживання героя, викликані глибоким душевним потрясінням, надто важкі для його тонкої душевної організації. Проте вчинок «ратовниці» виявився для нього цілющим: «Її жертовне кохання вчинило призначення всякого кохання – породити нове життя» [377, с. 52]. Її смерть стала життєдайною для передчасно змертвілої, а тепер врятованої душі протагоніста. Таким чином, М. Могилянському вдалося розгледіти людське в повії, відкрити в ній людину.

Люсі з повісті М. Чернявського «Під чорною корогвою», як і Дора та Маруся з новел М. Жука, також намагається змінити своє життя. Зустрівши Харитона Підгаєвського, вона спробувала переконати його у щирості своїх почуттів, незважаючи на зневажливе ставлення, байдужість та образи, які той їй завдає. У Підгаєвського не було жодних сумнівів щодо заняття його нової знайомої, однак, вона нагадувала колишню дружину: «Здавалось, що це "та", в образі Люсі, дивиться на його після довгої розлуки й дивується, що не бачила його. […] І в серці в його заворушилось бажання жіночої ласки, якої він не знав так давно, і в той час розчинилась стара рана і з неї немов

потекла тонким болючим струмком кров» [621, с. 128]. Доступність і пристрасність молодої жінки викликали у протагоніста неприємні почуття і він поклав край їхнім взаєминам. Однак, Люсі справді кохала, розуміла й жаліла Підгаєвського, і, напевно, могла б наповнити його життя тихою радістю, увагою й теплом, яких чоловікові так не вистачало.

Отже, в процесі аналізу образів «нових» жінок у новелістиці М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи», встановлено, що поруч із традиційними для української літератури постатями жінки-матері й покритки, письменники моделювали образи жінок, які прагнули до самоствердження у сфері приватного й соціального, фатальних жінок, повій.

2.3.3. Образ «втраченого» дитинства в художній інтерпретації М. Коцюбинського та його сучасників

Увага М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» до духовного світу людини мала своїм наслідком звернення до теми дитинства як духовної першооснови людського життя. У ранній творчості автора «Цвіту яблуні», яка започатковується у річищі реалізму і продовжує традиції класичної української літератури, мотив втраченого дитинства реалізується крізь призму соціальної проблематики, що особливо помітно у таких творах М. Коцюбинського, як «Андрій Соловійко…», «Харитя», «Ялинка», «Маленький грішник». Як слушно зауважила Ксенія Сізова, і Харитя, і Дмитрик зображуються за приписами натуральної школи в українській літературі, ці діти-типи мають дещо розмиту індивідуальність, вони змальовуються не такими, які вони є, а такими, які повинні бути [506, с. 241]. Натомість, у таких творах, як «Лялечка», «Подарунок на іменини» зустрічаємо зовсім інші, індивідуалізовані дитячі образи. Таким є образ Тасі, доньки о. Василя: «[…] у школу вбігла дванадцятилітня дівчинка з кругленьким клапоухим видочком поміж піднятими догори плечима. […] Погано пошита перкалева сукенка не укривала оцупкуватої фігури, білі

панчохи тісно обхоплювали грубі литки, а жовті вушка од рудих черевиків теліпались наверху, як свинячі вуха» [276, Т. 2, с. 74]. Це цілком конкретна дівчинка, а повторювана деталь – клапоухість – створює яскравий образ недоладної, але милої дівчинки-підлітка. Доря Зайчик («Подарунок на іменини») – відкритий, дуже симпатичний хлопчик.

На відміну від М. Коцюбинського, з перших кроків у літературі Грицько Григоренко зосередилася на створенні оригінальних дитячих образів. У її творчій практиці превалюють індивідуалізовані образи дітей. Як представники модерної літератури, М. Коцюбинський та Грицько Григоренко активно використовували прийом опозиції, контрастного зображення. Так, в оповіданні М. Коцюбинського «Ціпов'яз» саме батько протиставляє двох своїх синів Романа та Семена: «Цей, Романко, в мене хитрий, хоч кого обдурить!.. І грамоту добре знає, письменний… От – малий ще, а куди хочете "прошеніє" напише… […] Ну, а молодший, Семен – той отак: за плугом ходити, сіно косити, ціпом махати… Сказано – ціпов'яз!» [276, Т. 1, с. 121]. Йдеться не тільки про різницю підходів до виховання (батькові погляди були близькі Романкові, а Семен перебував під психоемоційним впливом матері), а й різницю характерів: «Щирий та щедрий Семен ніяк не міг погодитися з лукавим та заздрим на чуже добро Романком» [276, Т. 1, с. 121]. Цей прийом активно використовує і Грицько Григоренко в оповіданнях «Ось така "сторія"» (Микола та Іван Бугаї), «Доля» (Петрусь та Яківець), «Хто кого?» (Захар та Опанас Малютенки), «І чого вони з нього сміються?» (Мартин та Іван Горенкові), і йдеться не тільки про багатство чи бідність, а й ставлення до праці, уподобання, характери, світогляд, мораль та етику.

У малій прозі М. Коцюбинського та його послідовників тема «втраченого» дитинства реалізується через протиставлення образів двох світів – світу дітей та світу дорослих, позитивного й негативного. Особливістю дитячого світу є очікування на казку, беззастережне прийняття чуда й добра. У такому контексті дитячий світ протиставляється дорослому

як казка – буденності, добро – злу, мрія – приземленості, віра – розгубленості. Із жорстокістю дорослих рано зіткнулися хлопчик і дівчинка, продавці холодної води з маленької станції («Сльози» (1916) М. Могилянського). Діти промовляють лише дві фрази: «– “Свіжа вода!”» [376, с. 63] та «– Пийте здорові!» [376, с. 64]. «Діють» їхні очі: «Маленькі рученята стискали великий глек з водою, а оченята швиденько бігали по вікнах повозів з чеканням і надією»; «[…] оченята його усьміхнулись дівчині, дівчина зрозуміла його радість і теж усьміхнулась…» [376, с. 63]; «Крізь радість дітячих оченят пробилась непевність»; «Замість радости в оченятах лишилась сама непевність»; «В оченятах блиснули сльози» [376, с. 64]. Жовнір-подорожній, попросивши води, подарував дітям надію на те, що «додому у пустку батьків вони не прійдуть з пустою кишенею!» [376, с. 63]. Автор тексту, подавши окремі портретні деталі малопривабливого індивіда: «[…] грубе червоне обличчя […] з рудими вусами і маленькими свинячими вухами» [376, с. 63], дає зрозуміти, що дітям годі розраховувати на його вдячність. Він не лише не дав дітям кілька монет, а ще й розбив склянку, з якої пив. Його підлість та нахабний сміх боляче образили дітей: «[…] від очей невиплакані сльози незримими струмочками збігали в маленькі серця і в маленьких серцях тверднула перша свідомість неправди життя!..» [376, с. 64].

У «Подарунку на іменини» М. Коцюбинського Карпо та Сусанна Зайчики намагаються змінити, «виховати» свого сина Дорю; аморальна мати («Поєдинок») поступово розбещує свою десятирічну Людю. Дитяча душа вражаюче чутлива до несправедливості, але з часом дитина втрачає безпосередність, щирість, мимоволі всотуючи той неґатив, що панує в суспільстві. Під впливом матері вчаться брехати Іванько й Софійка, діти баби Сикліти, з оповідання «Сватання» Грицька Григоренка: «Іванько й сам не знав, де в його тая брехня бралася, він спершу й не думав брехати, та так якось прийшлося» [101, с. 36], а згодом пробують і горілку. Вчать брехати батьки, щоправда безуспішно, і малу Хіврю («Хівря язиката»). За відверту

брехню Онилька («Ось така “сторія”») наділяє ласощами свого сина Андрійка, стимулюючи розвиток негативних рис.

Юні герої у творах М. Коцюбинського страждають передусім через аморальність своїх батьків, а вже потім бідність. В оповіданнях Грицька Григоренка діти передчасно дорослішають через нестатки, причиною яких часто є безгосподарність батьків, п’янство, відсутність почуття відповідальності за сьогодення і майбутнє своїх дітей. Докладніше зупинимося на творчій практиці М. Коцюбинського, образку «Поєдинок» та новелі-акції «Подарунок на іменини». Десятирічна Людя стала мимовільним свідком «хатнього болота»: її мати, немолода заможна дідичка, стала коханкою вчителя своєї доньки. Саме дівчинка, не розуміючи всієї ганебності ситуації, просить свого приниженого батька залишити вчителя: «Вона склала голі рученята на грудях, зігнулась трохи і звернула блакитні налякані очі з благанням до батька: – Татусю!.. татусю!.. не виганяй пана Вана…» [276, Т. 2, с. 159] і радо зустрічає свого вчителя наступного дня: «На дверях з хати стояла вже Людя, й підскакувала на своїх довгих ногах, і простягала худі рученята до пана Вана. – Пан Ван… пан Ван… – радісно пищала вона і дивилась на нього закоханими, як у мами, очима» [276, Т. 2, с. 167]. Далі все продовжувалося у тому ж дусі: Іван давав уроки Люді, а пані Антоніна під час обіду «часто губила серветку й, нагинаючись за нею, щипала Йванові ногу. Часом вона клала його руку собі на коліно. Людя зітхала і здіймала очі до бога. Спасибі тобі, добрий боже!.. – тепер усі щасливі!..» [276, Т. 2, с. 168]. Те, що для десятирічної дівчинки такий стан справ є нормальним, підкреслює аморальність дорослих.

Розпусне життя матері негативно впливає на дітей колишнього шевця Чаплія («Старе й нове» В. Леонтовича). Батьки, кожен собі, пиячать, а мати ще й облаштовує публічний будинок. Поступово Чаплїіха остаточно деградує: «Висока, худа, з помарнілим обличчям немолодої жінки, у значно затягнутому панського строю вбранню, що купила його старим в якоїсь пані, з розкуйовдженим чорним з сивизною волоссям, мутно-попелястий колір

якого дуже виразно зазначав, що не знати коли воно милося, […] наче розсатаніла відьма; темні очі її бігали і блищали, як в загнаного звіра […] Голос її дзвенів високо і чудно…» [312, с. 227]. У такій атмосфері старші сини переймають поведінку оточення: «[…] хлопці Чаплієві теж розбещувались, гульвісничали, і на попухлих від горілки обличчях їх Чаплій часто бачив синяві та криваві плями» [312, с. 227]. Вочевидь така ж доля чекає й на молодших дітей Чаплїїв.

Катерина Іванівна, дружина лікаря з оповідання М. Чернявського «Кінець гри», також облаштувала у своєму помешканні щось на зразок будинку побачень. Ця новітня Мессаліна «самого невисокого коліна – з нахабно закрученим волоссям, безсоромним поглядом і дражливими гидкими рухами усього її здорового, випещеного тіла» [618, с. 114] відкрито зраджувала чоловіку, принижувала й ганьбила його. Її троє дітей – хлопчик і двоє дівчаток Діна та Зіна – росли фактично без нагляду. Діти боялися матері, любили й поважали Петра Петровича, і, мабуть, лише вони не здогадувалися про те, що він не був їхнім біологічним батьком. Лікар міг залишити свою розпусну дружину, але його утримували діти. Смертельно хворий чоловік, змучений постійним приниженням і насмішками знайомих, переживав лише за те, що «нікому буде довести до пуття тих безневинних і безтурботних янголят, отих дітей» [618, с. 116]. Восьмирічна Зіна стала свідком його самогубства. Кімната дітей була поруч із кабінетом лікаря і дівчинка першою опинилася поряд із тілом того, хто справді її любив: «– Тату! Тату!.. – кричала вона де-далі, то дужче й голосніше. – Тату!.. – скрикнула вона гостро і злякано, підвівши собі на коліна голову Петра Петровича і побачивши при світлі кров. І заридала, і забилася в корчах, притуливши свою голову до його голови» [618, с. 121].

Загальновідомо, що дошлюбний досвід чоловіка і жінки визначає умови формування нової родини, обставини, в яких виховуються діти. У новелі «Подарунок на іменини» важко віднайти позитивні характеристики Карпа Зайчика та його дружини Сусанни. Важливу роль у творенні образу

голови родини відводиться його самохарактеристиці: «От хоч би й він, Карпо Петрович. Він носив білі погони і шашку, як офіцер… Його боялись, бо міг зробити людям багато лиха…» [276, Т. 3, с. 241]. Сусанна постає перед читачами як неохайна господиня, жінка з поганим смаком. Зайчик неуважний до дружини: «Їй було гірко. […] Хіба Карпо, коли подумав про неї? Сиди цілий вік в кухні, бабрайся у помиях і ніколи тобі ні приємності, ні розваги…» [276, Т. 3, с. 245]. Думка про те, щоб «подарувати» синові видовище смерті, не видається батькам неприйнятною, навпаки, Карпо Петрович керується власним досвідом: «Ще в дитинстві його возили дивитись на розстріл трьох москалів, і ся картина лишилась у нього на ціле життя, тоді як другі подібні, які він часто бачив тепер, вже не робили такого враження» [276, Т. 3, с. 248–249]. Мати, після недовгих вагань, навіть заздрить йому, двічі повторює: «Ах, Дорька, щасливий…», «Ах, Дорик, щасливий!» [276, Т. 3, с. 245, 246]. Ні Карпо, ні Сусанна не відчувають жодних сумнівів навіть після того, як з'ясувалося, що обов'язки ката буде виконувати Яким, якого хлопчик любить з дитинства. Родину змальовано у передчутті щасливої пригоди. І батько, і мати люблять сина, радіють його успіхам, проте через власні аморальність і розбещеність руйнують уявлення сина про любов, справедливість і добро. Якщо на початку твору душа хлопчика наповнена радістю й любов'ю, то в кінці, переживши справжній психологічний злам, Доря гарячково думає про помсту батькові: «"Чекай, – думав він гірко про батька, – будеш ти знати, як я тобі повішусь… Заберусь на горище, здійму свій пояс, і ніхто не побачить…" Йому стало жалко себе. А може б, краще забити Якима? Прийде Яким до них на кухню і, як звичайно, засне на лаві. Тоді Доря візьме тихенько ножа, наточить… або ні, краще сокиру, – і одрубає Якимові голову по самі плечі. […] "Будеш ти знати… ах, будеш ти знати, як я тобі повішусь…"» [276, Т. 3, с. 254–255]. На прикладі монологу персонажа автор пробує змоделювати ймовірні наслідки пережитого стресу. Як слушно зауважив Я. Поліщук, автор не дає

однозначної відповіді, ставлячи крапку саме в цьому моменті та лишаючи читачеві право домислити сюжетну історію [453, с. 155].

На важливості здобутого у дитинстві досвіду М. Коцюбинський акцентує у «Persona grata». Як майстер імпресіоністичного письма, письменник не розкриває передісторію ката Лазаря, ми можемо лише домислювати обставини його дитинства, однак промовистий факт, єдиний спогад дитинства протагоніста: «І враз згадалось, як ще малим хлопцем повісив кота. Нещасного, з обдертим хвостом і вухами, зацькованого псами кота…» [276, Т. 2, с. 267], – пояснює, чому він спочатку став вбивцею, а потім з готовністю взяв на себе обов'язки ката. У критичні моменти життя з глибин його підсвідомості зринає обдертий, заморений кіт, який «бився на мотузку, корчив хвіст, лапи і витріщав великі криваві очі. Що буде далі? Чи довго буде скакати? Чи скоро заплющить очі, опустить додолу лапки?» [276, Т. 2, с. 268], і переконує, в першу чергу самого Лазаря, що він не лише внутрішньо готовий, а й відчуває потребу в тому, щоб відібрати чуже життя [276, Т. 2, с. 282].

Загальні картини бідності, створені М. Коцюбинським, увиразнюють знедолені сільські діти в етюді «Лялечка» («Замурзана дітвора, впоміш із собаками і свинями, роїлася попідтинню» [276, Т. 2, с. 64]) та новелі «Intermezzo», у якій з'являється образ «пранцюватих дітей всуміш з голодними псами…» [276, Т. 2, с. 308]. Про скрутне становище родини свідчить голодна дитина з «Нарисів» Грицька Григоренка: «[…] воно хоче їсти, воно так витяжно, нестерпуче витяжно скиглить і плаче…» [104, с. 154].

Страшну, оголену реальність демонструє письменниця в оповіданні «Сватання». Баба Сикліта цинічно скаржиться на те, що хвороба не забрала хоча б двох її дітей із п'яти: «Вже як я бога милосердного молила-просила, щоб прибрав хоч двох з моїх сиріт, як той обклад ходив по селу. Ні! […] Не дав бог, – усі живі…» [101, с. 30] (до цієї ж проблеми апелює й М. Коцюбинський у новелі «Intermezzo», щоправда осмислює її під іншим

кутом зору: «До кого прийшла гарячка та подушила діти, тому ще легше. На іншого зглянеться бог… А в нього аж п’ять ротів, як вітряків, щось треба кинуть на жорна. “П’ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка”» [276, Т. 2, с. 308]). Своїх молодших дітей жінка називає «лодирями» та «злодіяками», Марусю – «ледащом» і «волоцюгою» [101, с. 31], кляне її: «А щоб же тобі руки поодсихали, як ти мені упеклася! Щоб тебе холера забрала, щоб ти…» [101, с. 31–32]. Проклинає свою хвору дитину й Онилька з оповідання «Ось така “сторія”»: «А щоб же з тебе душа вийшла, як ти мені вже остигло!» [101, с. 45].

Часто діти стають заручниками родинних негараздів. Через розлучення батьків страждають юні герої з оповідання М. Могилянського «Діти». На відміну від Хіврі («Хівря язиката» Грицька Григоренка), яка «дуже рідко била свою Наталку, тільки, як на чоловіка, свекруху або ятрівку сердита, а одказати їм не сміє, то на Наталці серце зжене» [101, с. 114], Христя («Божевільна») через постійну перевтому «все лається і всім шпурляється, і дверима гримає, й дітей лупцює…» [101, с. 217]. Так само поводяться і матері з оповідань «Чужим щастям» та «Семеро» Грицька Григоренка: «А лупки хочеш? Різки знаєш? У кров, у кров одлупцюю… одмочалю! – кричала жінка, наче її хтось за горло хапав, і в її крикові було стільки лютости й разом болю й жаху… вже й не знаю, чого більше!..» [104, с. 179]. Скаржаться на свою долю і багатодітна Христя з оповідання «Божевільна»: «[…] дітей багато… […] Нема й шести літ, а вже п’ятеро… зовсім стягли мене… […] Все крутишся, як той млин серед поля…» [101, с 198]. Так само розмірковує і Хівря («Хівря язиката»): «Дівкою хотілося того великого щастя маленького, малюсінького, тієї дитинки, щоб нею втішатись, а виходить на те, що їх, “тих щастів”, знайдеться шість, сім, а то й дев’ятеро, та мало ж з їх і втіхи, бо мало часу: тут робота стоїть, а тут треба кожний год боліти, вродити, вигодувати й виростити, живо, одне за другим, і більше вони горя дають, ніж радості, того інший раз бажається, щоб слабе вмерло, а

живе не вродилося, бо така ж сама й їх доля буде, як у матері, терпіти та боліти!» [101, с. 107].

П'янство батька є причиною страждань дітей в оповіданні М. Коцюбинського «Андрій Соловійко…»: «Там п'яний батько (коні, бачте, в нього вкрали, то він і могорич випив), прийшовши із шинку, що єсть сили лупить по голові свого хлопця, геть заб'є йому памороки, навіки придуркуватим зробить» [276, Т. 1, с. 289]. Через п'янство Харитона Шакули потерпає його дружина, страждають діти: «[…] він лупить жінку, як тая його не послухає або що йому скаже; голомшить і дітей, котрі тілько бояться батька, навіть ненавидять його за те, що він і за вину і без вини зоставляє синці на маленькому тілі» [276, Т. 1, с. 291]. Крім болю батьківська несправедливість породжує злість, ненависть до найріднішої людини, яка так брутально й безжалісно нищить добрі паростки в душі своєї дитини: «"Чекай, – думає хлопчик, – як виросту – не дамся я тобі. Я обірву тобі всю твою чуприну обірву, щоб ти знав, як-то битися!". І мерещиться дитині, як він виросте, буде здоровим, як він тоді віддасть батькові, як його руки влізуть в густу батьківську чуприну, будуть рвати її. Злая радість наповняє серце дитини» [276, Т. 1, с. 291]. Схожі роздуми скривдженої батьками дитини інкорпорує у свою повість «Тілько встати» і М. Жук: «[…] як вибють, що після того я, малий, бажаю померти, шлю всї відомі менї проклони на їхні голови і жорстоко – в свою чергу – у мріях караю моїх мучителів» [180, Кн. IV, с. 552].

Через алкоголізм батька Ходолі («Пересельці. (З дому і додому)») потерпала велика родина – десятеро дітей: «[…] часто ні хліба, ні соломи нестявало на зиму, – так і сиділи, як черви в землі, без вогню, без страви…» [101, с. 280]. Чоловік не просто пропивав усе, що заробляв, а іноді ще й тягнув щось з дому у шинок. Щоразу чоловік обіцяв покинути пити, але своєї залежності побороти так і не зміг. Із цієї ж причини страждають і діти Івана Кривди з оповідання Грицька Григоренка «Хівря язиката». Від болю й розпуки після смерті старшого сина чоловіка рятує горілка. Під впливом

алкоголю він перетворюється на звіра: на очах у дітей збиткується з їхньої матері, принижує її, б'є і навіть кидається на неї з сокирою, спалює помешкання своїх сусідів. Осиротілі діти (мати застудилася і померла, а батька вислали до Сибіру) поневірялися між людьми. Залежний від горілки батько змушує жебракувати свою п'ятирічну доньку, героїню «Нарисів» письменниці.

Неважко уявити і долю семирічного та дворічного хлопчиків, синів «майстерного чоловіка» з однойменного оповідання Грицька Григоренка. Їхній батько ще не хворий на алкоголізм, але навіть у невеличкому замальовку письменниці вдалося передати його егоїзм, зацикленість на собі і байдужість до дітей. Під час подорожі залізницею його семирічний син не відходив від вікна вагону і батько жодного разу не звернувся до нього, а молодша дитина – хлопчик Ванько – «з задраною попід самі пахви сорочиною, лежала долі серед недокурків. […] жвоктав шматок булки, що саме знайшов на долівці…» [101, с. 368]. Під час зупинки потяга, батько не зміг нічого купити дітям, хоч і обіцяв бублика, проте знайшов час «для себе»: «Коли після другого дзвоника, він знову вернувся у вагон, то нетвердо стояв на ногах і похитувався то в один, то в другий бік» [101, с. 368].

До осмислення мотиву «втраченого» дитинства звертається авторка і в нарисі «Один мент». Йдеться про використання спопуляризованого Е. Хемінгвеєм «прийому айсберга». Твір письменниці гранично лаконічний: у новорічну ніч двоє кумів, Хома та Ахванасій, п'ють горілку у жида Мошки. І тільки останній монолог Ахванасія розкриває перед читачем весь трагізм життя цих людей: смерть рідних і болісний пошук порятунку від переживань на дні чарки: «Померли всі твої, покіль у москалях служив… То п'єш – ніхто тобі ні слова… Добро… А я… Ой, лається вона, ой лається, що п'ю… А як же мені й не пити? Що я тепер зроблю? Що старші діти то померли, – сама дрібнота зосталась… А хіба я нагодую досхочу тії діти голодні?.. Хіба я їй землі вроджу? – похнюпився старий. – Дарма! Що новий рік, що старий. Однакова скрута. На чортового батька він мені здався?.. Так-

то так, горілочка моя!» [101, с. 377].

Не менше ніж від алкогольної залежності у творах Грицька Григоренка та В. Леонтовича діти страждають через безгосподарність та ледарство батьків. В оповіданні під символічною назвою «Щастя» письменниця крок за кроком з відчутною долею сарказму розкриває картину «щасливого» життя родини Семена та Малашки Недоборів та їхніх сімох дітей: «[…] шестеро бігало по гною, бо весь двір у них був гнояний і такий м'який, що угинався під ногами, як тісто під руками (хоч худоби давно не було, а ні свині), а сьоме в колисці гойдалося на гнилому сволоку, що ось-ось упаде» [100, с. 223–224]. За витривалість і невибагливість письменниця навіть порівнює юних Недоборів з будяками: «Дітвора сяя і в холод, і в спеку вибігали з хати гола, боса, простоволоса, та ніколи їм нічого не робилося, хоч як на селі діти мерли, бо були похожі на будяки, що ти їх зводь, а вони ще дужче ростимуть – отсе було щастя» [100, с. 224]. Попри те, що у Недоборів була і власна хата, і город, і дві десятини землі, працювати вони не любили, найчастіше мріяли, будували плани на майбутнє, а часом і відверто жебрали, хоч і не зізнавалися у цьому. В їхній родині «спати можна було хоч до обід, бо ніхто роботою не нудив, ніхто над душею не стояв» [100, с. 227]. Іноді Семен намагався щось приробити, але Малашка щораз переконувала його залишити роботу: «Нехай йому біс! Ми і без чужої роботи обійдемось, хіба в нас своєї немає?» [100, с. 228]. Зрозуміло, що в такій атмосфері просто нікому було привчати дітей до праці. Малашка навпаки переконувала: «Діти на те, щоб нічого не робити, хіба ще й їм робити?..» [100, с. 231]. Вихованням дітей ні батько, ні мати особливо не переймалися. Попри позірні лад і гармонію в родині Недоборів, оповідання закінчується риторичним запитанням: «А чи будуть-же й діти їх такі самі щасливі?» [100, с. 235].

Не кращою є і доля дітей Карипона Туровця («Так краще»), який фактично не брав жодної участі в житті родини. Він не зловживав алкоголем, не знущався над дружиною й дітьми, проте стояв осторонь сімейних

клопотів та проблем. Дружина Оксана змушена була перебрати на себе роль годувальника родини, старший син, чотирнадцятирічний німий Андрійко, жебракував, а тринадцятилітня донька наймитувала. Молодших дітей батько просто не помічав, а тоді, коли вони все ж намагалися звернути на себе його увагу, він «оджене, штурхне, струсить і знов лежить, як каміння, що через його бистра вода тече» [102, с. 403]. Карипон Туровець – деструктивна особистість. Його не розуміють і бояться односельці. З дитинства він нищив усе, що потрапляло під руку, ненавидів себе і людей, які його оточували, закликав до анархії та руйнування.

Без жодних засобів до існування залишив своїх п'ятьох дітей і безгосподарний протагоніст оповідання В. Леонтовича «Степан Моргун» (1930). Чоловік захоплювався лише полюванням: «[…] Моргун візьме рушницю, мав таку стародавню важку, зв'язану шпагатом однотулку, та й подавсь бродити по болотах, по кущах, по степах і за десять, і за двадцять верстов від дому…» [313, с. 226]. Протагоніст мав три десятини землі, але погано й невчасно її обробляв, не мав ніякої худоби, а «у дворі ні клуні, ні комірчини, одним одна повітка і та облуплена та похилена» [313, с. 226]. Його працьовита й запопадлива дружина Марійка, яка так прагнула стати статечною господинею, не могла самотужки виконувати важку роботу. Діти, без потрібних знань і досвіду, навіть переселившись десь на Самару і одержавши землю, так само бідували.

У малій прозі М. Коцюбинського та речників його «школи» віднаходимо епізоди, в яких письменники звертаються ще до однієї болючої проблеми – доля дітей, які з тих чи інших причин стали зайвими у своїх родинах. Передусім йдеться про дітей, що народилися поза шлюбом. У зв'язку з цим хотілося б звернутися до оповідання М. Коцюбинського «Маленький грішник». Впадає в око кілька промовистих деталей. Розпочнемо з одягу хлопчика, який складають «здорові зашкарублі чоботи» [276, Т. 1, с 147], «стара руда материна юпка з клаптиками вати, що висіли крізь дірки з пошарпаної одежини» [276, Т. 1, с. 148] та старенького

картузика «з одірваним козирком» [276, Т. 1, с. 147]. Жодна з речей для дітей не призначалася. І якщо юпку Дмитрик доношує після матері, так само можна було б сказати і про чоботи, то картуз, як атрибут чоловічого гардеробу, бодай гіпотетично, хлопчик міг би дістати від батька. Проте жодного натяку на це в тексті не знаходимо. Під час своїх мандрівок містом з Гаврилком та Марійкою, восьмирічний Дмитрик згадує матір, але жодним словом не прохоплюється про батька. Після смерті матері скалічений хлопчик подумки звертається до «добрих людей», але не згадує ні тата, ні родичів, ні хрещених батьків. На допомогу хрещеного сподівається Харитя з однойменного оповідання М. Коцюбинського. Саме хрещені допомагали дітям з оповідання «Щастя», у хрещеної знайшла порятунок Ходоля («Пересельці…)» Грицька Григоренка. Можна припустити, що хлопчик втратив батька в ранньому віці й просто не пам'ятає його, але обставини їхнього з матір'ю життя: убога низька хатина в передмісті, бідність і той факт, що Ярина, незважаючи на хворобу, «увесь день мусить носити воду, заробляти на хліб» [276, Т. 1, с. 147], тобто не може сподіватись на допомогу і підтримку, наводять на думку про те, що Дмитрика вона народила поза шлюбом. Про низький соціальний статус жінки свідчить і те, що серед її роботодавців згадуються лише «жидівки» [276, Т. 1, с. 147].

Трагічну долю дітей, батьки яких порушили усталені в суспільстві норми, Грицько Григоренко осмислює в оповіданнях «Батько», «Хівря язиката», «Самі собі», «Доля», «Так краще», «Од серця до серця». Зрозумівши, що її обдурено і Данило, батько майбутньої дитини, навіть не збирався одружуватися, Оксанина свекруха («Батько») (імені жінки у тексті не подано. – *А. М.*) спочатку хотіла позбутися дитини ще в утробі: «[…] з досади хотіла її в собі задушити, чи тяжкою роботою підірватись, чи голодом її там всередині заморити, через те вона не їла і більше робила, і тягала з Андрієм (сином. – *А. М.*) здорові мішки, та дарма, – воно таки вродилося…») [101, с. 253]. Відразу після народження дитина померла, «звільнивши» і матір, і батька. Згодом з'ясувалося, що так само Данило

повівся і ще з однією своєю позашлюбною дитиною. Історію її народження окреслено кількома рядками: «Одна молодичка дуже плакала, що хотіла хазяїна взяти, – і люди радили, і самій обридло з чотирма дітьми побиватись, як риба об лід, – а кінчилося на тім, що Данило пожив з нею місяць і кинув її до вінця, і ще тяжче стало горювати: то була хоч бідна, та чесна, а тепер і сором, і дитина лишня, бодай її вхопило!» [101, с. 252]. Жінка «так зненавиділа тую дитину, що готова її була вбити і кляла кожен день» [101, с. 252].

Значно спокійніше на гріх, народження старшою дочкою позашлюбної дитини, реагує Оришка («Хівря язиката»): «[…] всім у сім'ї сором, брати очі вибивають, Василь (чоловік Хіврі – *А. М.*) зненавидів дівку, люде сміються, а Оришка – нічого, трохи полаяла дочку, абияк, […] Друга матір за таке діло дочку мало не вбила б, а Оришка – нічого!» [101, с. 111]. Щодо новонародженої дитини (у цьому творі, як і в оповіданнях «Батько» та «Самі собі» про стать позашлюбної дитини взагалі не йдеться, вживаються слова «дитинча» та «дитинка». – *А. М.*) Оришка говорить: «Якби нам тільки дитинча вмерло! Ну, а як не вмре, то що ж, будемо годувати» [101, с. 111].

Так само, як і герої попереднього оповідання, смерті новонародженій позашлюбній дитині своєї дочки Марти бажають і Хведір, і Харитина («Самі собі»). Йдеться не тільки про поговір чи неславу, моральний осуд, а й про те, що ні чоловік, ні дружина, здається, дітей не любили. І якщо Харитина згодом взяла на виховання свою онучку Марусю, то Хведір просто не любив малих дітей: «здавалися вони йому чогось розбитим білком од яйця: слизьке, погане…» [101, с. 267]. Та й до своєї доньки особливих почуттів вони не виявляли. Після того як Марта завагітніла і змушена була повернутися додому, батько й мати зненавиділи її. Останні місяці вагітності жінка перебувала у стані крайнього психічного виснаження і народила мертву дитину.

Згодом Марта вийшла заміж за Нечипора і народила доньку, проте шлюб виявився невдалим. Поява доньки й онучки не принесло радості ні

матері, ні бабусі з дідусем: «Ніхто не був радий тій дитині, бо Хведір же дітей не любив, а дитину свого злодія тим більше не міг любити» [101, с. 272]. Харитина, ображена і на доньку, і на зятя, увесь свій негатив перенесла на Мартину Марусю, і часто нетерпляче казала: «Та ну-бо, вже покинь ти його!»; «А чи довго ти там будеш поратись із тією Морокою?» (так вона називала дівчинку. – *А. М.*) [101, с. 272]. Та й сама Марта не відчувала радості материнства. Вона не вміла поводитися з дитиною, «здавалося воно їй поганим, нечистим» [101, с. 272]. Через Хведора й Харитину, які не виявили ні любові, ні жалю до доньки та онуки, Марта втекла до міста: «Дитини їй не було дуже шкода; і не привикла вона до неї, та ще якби ж вона з нею сама, а то старі, як жорна мелють й мелють…» [101, с. 273].

Свого сина Петруся, народженого в неосвяченому церквою шлюбі, соромилася і Горпина («Доля»). Однак після смерті її первістка Івася, саме цей хлопчик став для неї справжньою втіхою, наповнив сенсом її життя: «[…] вже ніхто в цілім світі не був для неї рідніший» [101, с. 128]. Трагічно склалася доля Карипона Туровця («Так краще»), позашлюбного сина пана та сільської красуні. Чоловікові не вдалося подолати наслідків пережитої в дитинстві психологічної травми: «Змалечку він злістю наливався, наче квіт блекоти отрутою, бо не раз, не два, не три, як почав він розбирати, чути й говорити і в хлопчачому гурті на вулиці гратись, дрочили його хлопці і дівчата: “Байстрюк, байстрюк, байстрюк!”» [102, с. 411]. Карипон Туровець, «а по вуличному Дворянченко» [102, с. 402], порівнюючи себе і дітей пана, не міг зрозуміти тієї прірви, яка пролягала між ними. Хлопчик намагався з’ясувати: «Що воно таке? Як він його син, то чого ж він тута, а його діти там, умивані, прибрані, солодко їдять?» [102, с. 412]. Спроба порозумітися з батьком-паном завдала Карипонові ще більшого болю, адже той пояснив: «Ти мужик, понімаєш, мужик ти, а я пан, понімаєш, пан я – і все! Який у мене з тобою розговор, розговор який? Геть, щоб і дух твій не воняв, щоб не воняв мені! Геть зараз, зараз мені геть!» [102, с. 412]. Поступово дитячу

душу наповнюють злість і ненависть, він готовий помститися за завдані йому кривди. Спочатку йдеться про «паненят»: «Він би їх був заскуб до смерті, по ниточці, по волоску, якби в свої руки запопав!» [102, с. 412]. Згодом він починає ненавидіти матір («[…] матір зненавидів, що через неї Дворянченком став; коли вона тепер сміялася, то його наче мороз по шкурі подирав і він скоріше тікав з хати» [102, с. 412–413]), хлопців на вулиці, пана і панське дворище. Він не став ні добрим господарем, ні люблячим чоловіком, ні турботливим батьком. Внутрішні протиріччя зрештою привели його на шлях злочину. Лише помстившись панові за своє приниження і насолодившись видовищем його страждання, Карипон відчув тимчасове полегшення. Після ув'язнення чоловіка та батька значно покращилося життя його дружини та дітей, звідси і назва твору – «Так краще».

Цілком оригінально підходить Грицько Григоренко до образу «молодої дівчини з дитинчам на руках» у нарисі «Од серця до серця». Використовуючи техніку модерного письма, письменниця ділиться секретами своєї творчості і запрошує читача до співпраці. Авторка розгортає трагічну картину: «Вона дуже молода, дуже свіжа, з гарними барвами: чорні-пречорні грубі брови, чорне, як воронове крило, волосся, червоні, як кров, уста, а щоки… та чого ж це вони щораз дужче та дужче паленіють?» [101, с. 380]. Однак навіть побіжний погляд на дитину («Мале дитя, […] уже мало (в силу якогось премудрого глуму самої натури) через накопилені малі губенята, через зморщений носик вираз такого дрібного презирства до людей, такого душного себелюбства, що я ото й угадав одразу, хто і як був його батько…» [101, с. 380]) розкриває біль і гіркоту юної красуні, яка щиро закохавшись, змушена сповна випити чашу приниження й розчарування.

Героїня малюнку В. Леонтовича «Совість» стала вбивцею своєї другої позашлюбної дитина. Автор моделює лише картину суду. Завдяки окремим реплікам вимальовуються деталі: «немолода некрасива дівчина», мати п'ятирічного хлопчика, друга вагітність, бідність. Під час суду жінка відкидає всі звинувачення. Присяжні, незважаючи на те, що підсудна

вчинила злочин, «дарували найбільше непоборимий гріх людський, […] совість перемогла закон, і чоловіки не зважилися засудити жінку за гріх, в якому самі не могли провинити, та, може, тільки через ласку природи» [313, с. 194–195]. Однак почуття провини не залишають її: «Як темна важка хмара насунув смуток… і пригадалося страчене немовлятко так виразно… Перед очима в неї закублилися тумани. Серед їх уявлялося їй щось маленьке, бліде, мабуть, неживе…» [313, с. 195]. Про свою позашлюбну дитину не згадує героїня оповідання «Баронесса» М. Могилянського. Та й про цю сторінку життя жінки йдеться принагідно: «Имела ребенка, в Воспитательный отдали, скоро помер» [371, с. 3].

Трагічною є доля і сиріт чи напівсиріт. У художньому світі письменників сирітство набуває онтологічних ознак, перегукуючись із мотивами самотності й беззахисності. У центрі одного з перших оповідань М. Коцюбинського – доля сироти Андрійка («Андрій Соловійко…»). Харитон Шакула за допомогою кулаків переконує дружину в тому, що осиротіла дитина зростатиме у їхній хаті. Провину за побиття Уляна покладає не на свого чоловіка, а на дитину. Жінка називає його «сміттям», «щеням», «бахуром», «сучим щеням», «стервом собачим», «сучим сином», «поганню кривою», «сміттям нікчемним», «шибеником проклятим», «чортовою ледаччю», «чортом кривим» [276, Т. 1, с. 289–295]. Щоправда, до своїх дітей Шакули звертаються не краще, називаючи їх «бахурами» та «стервом» [276, Т. 1, с. 289, 291]. У родині Шакул сирота зростає в атмосфері злоби й ненависті: «Всі не любили Андрійка. Уляна за те, що він час її гаїв – він, чужа дитина. […] Харитон, слухаючи нарікання жінки, бачив виною їх Андрійка і також не любив його і не спускав йому. Діти, дивлячись на маму та тата, не дуже гарно обходилися з сиротою…» [276, Т. 2, с. 293].

Невимовних душевних страждань зазнає і Параскіца («Відьма»). Після смерті своєї доброї матері, дівчина відмовляється від товариства, а її єдина розрада – тяжка праця на винограднику. Зовнішня потворність, на думку Параскіци, стала причиною її нещастя. В уяві дівчини зовнішня краса

незмінно асоціюється з коханням: «[…] прилітали солодкі, цілющі мрії. Вона, як царівна-жаба в казці, скидала з себе бридку шкуру і з'являлась у всій пишноті молодої краси, висока, стрункa, з білим, як крейда, чолом, з ясними, мов зорі, очима, щаслива, повна протилежність дійсності» [276, Т. 2, с. 22]. Але Тодорако, у якого закохується дівчина, знається з її мачухою. Параскіца втратила надії на щасливе майбуття з коханою людиною, батько не зміг вибудувати свої стосунки із донькою, виявити свої почуття, підтримати її, а мачуха Маріцца її просто ненавиділа.

«Зайвим» у родині став і новонароджений син Василя Мітли з оповідання Грицька Григоренка «Сватання». Вмовляючи Сикліту погодитися на шлюб доньки Марусі, батько нареченого говорить: «[…] цяя дитинка… теє… вона все їдно, що павучок маленький… її скоро й не буде: таке маленьке та худеньке, сухеньке, дак воно теє… не забариться й умерти…» [101, с. 41]. Його сваха не просто погоджується, а й відверто бажає смерті невинній дитині: «Нехай умира, навіщо він здався!» [101, с. 41] і переконує себе в тому, що син Василя «нескістенно умре, – усі завіряють, що вмре. Де ж таки, таке слабеньке, таке сухеньке, як павучок, як сухий листочок, та щоб вижило!» [101, с. 41], її донька не матиме клопоту з «непотрібною» чужою дитиною. Знущань від мачухи зазнавала і Ходоля з оповідання Грицька Григоренка «Пересельці…». Озлоблена через постійні нестатки, жінка била падчірку і «все з неї глузувала, наче вона їй на потіху далася…» [101, с. 279]. Зазнавши в дитинстві жорстоких знущань, «[…] ніколи вже Ходоля не зробилась ні веселою, ні розумною, ні балакливою, ні смілою (вона, як той цвіт, що вже раз мороз ударив, погано одходить)…» [101, с. 282].

Грицько Григоренко створює цілу галерею образів дітей-калік, які не просто не є тягарем для своїх родин, а й матеріально їх забезпечують. На відміну від образів «божевільної Наталки» («І чого вони з нього сміються?») чи німої Усті («Пересельці…»), образи Одарки («Ось така "сторія"»), Андрія

(«Так краще»), Василька («Хто кого?») та Петруся («Доля») письменниця окреслює більш детально.

Від голодної смерті родину Карипона Туровця («Так краще») рятує старший син, німий Андрійко. Борючись за виживання родини, Оксана, дружина Карипона, змушена покладатися не на чоловіка, а на каліку-сина: «Того-то коли Оксана не піде сама, коли їй не дадуть, то його пошле – йому-то вже дадуть, бо від нього як би не хотів, не відчепишся, ні!» [102, с. 410].

Чи не найповніше розкрито образ Одарки Бугай («Ось така “сторія”»). Ще в 15 років дівчинка серйозно травмувалася. Втративши можливість рухатися, три роки вона змушена була провести на печі. Саме «завдяки» своєму каліцтву, після смерті матері, Одарка фактично самотужки утримувала родину, оскільки її батько – Іван Бугай, «чудний чоловік» [101, с. 58], «ніколи нічого не робив, так тільки покрутиться по дворі, по хаті, кинеться туди-сюди й знов сидить або лежить, широко розкривши свої шкляні очі…» [101, с. 59]. Єдина його «робота» – побиратися з Одаркою: возити її в маленькому дерев’яному возику по панських дворах, по людях, на ярмарок у містечко. Таке життя повністю задовольняло чоловіка. Спочатку, він переживав за доньку, проте з часом змінив свою думку: «[…] тепер він би вже не хотів, щоб вона була зовсім здорова, бо прийшлось би тоді тяжко робити, а так – то всяке на каліцтво подасть, ось і проживуть як-небудь!» [101, с. 59].

Грицько Григоренко вміло моделює й переживання самої Одарки, передає її духовну еволюцію. У перші три роки свого каліцтва вона страждала не лише від фізичного болю, а й від усвідомлення своєї відірваності від життя. Лише втративши зв’язок зі світом, Одарка почала цінувати буденні й непомітні прояви щоденного життя. Справжнім святом для неї ставали ярмарки. Під впливом зовнішніх позитивних вражень змінювався її психічний стан: «Тоді вона була спокійніша й не бажала нічого, і забувала трохи про те, що люде ходять, а їй не можна» [101, с. 56]. Після того як «горби виробились», а ноги перестали боліти, вона почала

потроху ходити: «Ото була радість! Одарка знов навчилась сміятись та голосно й довго реготітись, а вона вже думала, що не вміє» [101, с. 56]. Як і її батько, у своєму каліцтві вона знаходить чимало позитивного. У житті дівчини з'явилася впевненість у завтрашньому дні, адже «[…] вона знала, що їсти випросить і собі, й батькові, й Веклі…» [101, с. 65]. На відміну від батька та молодшої сестри, які переживали через втрату городу, вона взагалі цим не переймалася. Одарка навчилася думати про абстрактні речі: «Нащо то їй жити? Нащо це люди живуть? І доки цеє все буде? Що після смерті із людиною буде?» [101, с. 65], – і виразно усвідомлювала, що саме завдяки каліцтву вона не буде каторжно працювати під час жнив, не стане дружиною ледаря-чоловіка, чи не щороку не народжуватиме в муках дітей і не втратить останні сили в щоденній боротьбі за їхнє виживання, як це сталося з її матір'ю.

Як кару за гріхи сприймають батьки народження сліпого сина Василька («Хто кого?»). Варка, мати хлопчика, у родинній трагедії звинувачувала передусім себе: «Що ж я таке породила? Хто ж у цьому винний? Я винна, бо через мене нещастя прийшло» [101, с. 174]. З часом вона почала звикати до свого сліпенького Василька, але «ще більше стала його жаліти, бо тепер хто ж його пожаліє?» [101, с. 175]. На відміну від своєї дружини, Захар зосереджується на «позитивних» моментах: «[…] коли сліпий, то й сліпий: іншому сліпому ще вигідніше…» [101, с. 174]. З часом батько Василька зовсім примирився з тим, що його син сліпий і вирішив, що хлопчика можна буде навчити ткати чи співати на ярмарках.

Так само як Захар та Варка, Горпина («Доля») також спочатку не помічала того, що її син Петрусь відрізняється від інших дітей. Не можна сказати, щоб жінка не усвідомлювала того, що її син розумово відсталий (у тексті – «дурень». – *А. М.*). Горпина сподівалася, що Петрусь з часом зміниться, порозумнішає, «переросте», але, «як побачила, що й далі він все однаковий, як почула, що люди з нього сміються дедалі то більше, – то стала його жалувати, що перестала сама розбирати, який він дурень є...» [101,

с. 133]. На втіху матері, син навчився орати й сіяти, допомагав по господарству, щиро її любив, захищав і підтримував.

Грицько Григоренко принагідно актуалізує ще одну проблему: ставлення до калік. Йдеться про вирази співчуття, розуміння і спроби допомогти. На цьому фоні чітко вирізняються прояви негативного ставлення, навіть спроби знущання, передусім найближчих родичів, з тих, хто потребує особливої уваги і розуміння. Векла («Ось така “сторія”») збиткується зі своєї сестри, ображає її, насміхається і навіть б’є, незважаючи на те, що саме завдяки каліці-сестрі вона має шматок хліба. Марва, тітка сліпого Василька («Хто кого?»), відверто заявляла: «Якби мені такий, я б його удушила, бо нащо ж він здався? Ні собі, ні людям!» [101, с. 175]. Її вихованка, Якилинка, теж, мабуть, думала так, як тітка. Вона часто ображала хлопчика, кепкувала з нього, проте розповідала йому про світ навколо, вчила ремеслу і хлопчик віддано й щиро її любив. Знущаються родичі (брат Яківець) та односельці і з Петруся («Доля»). У дитинстві його нещадно били однолітки, проте вже наступного дня він радо йшов до «чесної кумпанії» й співав з ними пісню, що вони про нього склали.

Окрема трагічна сторінка – діти-жебраки. І якщо Дмитрик («Маленький грішник») жебракує для того, щоб мати ласощі та іграшки, здобути авторитет у своїх товаришів Гаврилка та Марійки, то п’ятирічну дівчинку («Нариси» Грицька Григоренка) змушує до цього рідний батько. Про стан дівчинки, її цілковите психологічне виснаження переконливо свідчить той факт, що вона втратила здатність плакати. На таку нехарактерну для дітей реакцію на побиття зважає навіть здеградований садист: «[…] він навіть почував щось неприємне, коли, бувало, наюжившись поб’є її, а вона дивиться на його такими поважними, не дитячими очима і не плаче: “Та він же мав право бити, – на те він батько!” і знов його дрочило те, що вона не плаче: “Чому вона не плаче, коли всі діти плачуть?”» [104, с. 151]. І тоді, коли донька віддавала батькові свій чималий заробіток і він почував до неї щось на зразок вдячності, «брав він її за руку й не цілував, ні,

а якось то незграбно стискав до болю її маленьку ручку своєю зашкарубленою рукою…» [104, с. 151]. Жебрацтвом змушені заробляти на життя всієї родини Микитка й Наталка, діти згорьованої постійними нестатками і хворобами матері та батька-п'яниці.

У творах Грицька Григоренка вражає тотальна байдужість до скривджених дітей. І якщо Дмитрик М. Коцюбинського сподівається на добрих людей, а Андрій Соловійко їх знаходить, то діти Грицька Григоренка – сироти й напівсироти, каліки й жебраки – не мають надії на краще. Жоден перехожий, навіть відкривши свого гаманця («[…] кожного торкав у серце вигляд цієї напівголої дитини із сухенькою мовчки простягненою рукою, – і їй подавали…» [104, с. 152]), не відкрив душі ні для п'ятирічної жебрачки («Нариси»), ні для її так само юних «колег по цеху» – Микитки й Наталки («Чужим щастям»). Так само чинить і відомий лікар («Нариси»), який навіть не спробував врятувати дитину бідної жінки.

З виразом правдивої огиди відвернулися дорослі від справжньої «чвари», «четверорукої звірини» («Ecce homo») і лише Олічка, «маленька, дуже гарненька дівчинка, товстушка з чудовими широко одкритими карими очицями» [104, с. 184], наблизилася до чудної потвори, торкнулася пальчиком і, червоніючи, запитала: «А де ж твої ніжки? […] Я теж таки так умію… рачки… тільки "ступати" краще, а перше я все так… Тільки грязючка налипає на платтячко…» [104, с. 185].

Таким чином, осмислюючи різні аспекти художньої реалізації теми «втраченого» дитинства у малій прозі М. Коцюбинського та його послідовників, зазначимо, що митці зуміли відобразити картину людської драми, багатогранність і багатство дитячого світу. Юні герої М. Коцюбинського та його сучасників дорослішають передчасно. Причини цього – бідність, сирітство, аморальність батьків, їхній алкоголізм, егоїзм та апатія. Проте, розкриваючи ті негативні обставини, у яких формуються їхні юні герої, М. Коцюбинський і Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський не абсолютизують соціальних чинників,

головну провину за «втрачене» дитинство вони покладають на вихователів та батьків. Отже, у малій прозі митців світ дитинства постає деформованим та абсурдним і є знаком-попередженням катастрофічності й непевності існування соціуму.

2.3.4. Інонаціональна стратегія творчості письменників

Важливою рисою творчості М. Коцюбинського як фундатора літературної «школи» та його послідовників є інтерес до інонаціональної тематики. Маємо на увазі «молдавський» та «кримський» цикли класика, зображення на сторінках повістей, оповідань і новел Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, М. Чернявського представників інших національностей: росіян, поляків, циганів, євреїв, вірмен та ін. У цій частині роботи докладніше проаналізуємо підходи до художнього моделювання образів євреїв.

У національній літературі епохи класицизму та романтизму домінують негативні або комічні образи євреїв. У художніх творах цих періодів єврей – другорядна особа, а іноді й зовсім випадкова. Натомість позитивізм приніс значні зміни. На сторінках художніх творів євреї зображені в негативному і в позитивному контекстах, проте, це вже не периферійний персонаж. Протягом усього XIX ст. в українській літературі євреїв змальовували доволі стереотипно – «критично й гостро з акцентом лише на питанні економічної експлуатації» [96, с. 229]. На поч. XX ст. трактування єврейської теми набуло помітного розвитку. «Відкриття, що єврей може викликати співчуття як багатостраждальна людина втілилося в низці творів, що з'явилися на зламі століть» [96, с. 233], – наголосив Г. Грабович.

У творчості письменників кін. XIX – поч. XX ст. спостерігається неоднозначне, суперечливе ставлення до постаті єврея, що особливо помітно у художньому й публіцистичному доробку Олени Пчілки [473]. Проте важливо, що образ єврея незмінно приваблює митців межі століть.

Створюючи позитивні образи євреїв, вони прагнули зруйнувати стереотипи, які панували у XIX ст.: євреї займаються лише торгівлею, часто вдаються до махінацій, а через це не заслуговують на повагу. Так, в оповіданнях М. Левицького – «Щастя Пейсаха Лейдермана» (1908), Т. Бордуляка – «Бідний жидок Ратиця» (1899) авторські симпатії на боці бідної, пригнобленої єврейської голоти. Тему створення єврейського гетто порушує Наталія Романович-Ткаченко («Ні еллін, ні іудей»). У своїх творах С. Васильченко («За мурами», 1913; «Про жидка Марчика, бідного кравчика», 1919), Надія Кибальчич («Хмаринка») виступають проти антисемітизму на побутовому рівні. Складні проблеми українсько-єврейських взаємин на тлі революційних подій 1905–1907 рр. актуалізували В. Винниченко (драма «Дисгармонія», 1906) та Любов Яновська (роман «Гасло»).

У доробку І. Франка єврейська тема також набула помітного розвитку. Його зацікавлення євреями та юдаїзмом відображене в поезії, прозі й публіцистиці. І. Франко був одним із популяризаторів і перекладачів творів письменників цієї національної меншини в Україні. Як зазначив І. Набитович, І. Франко, як і деякі інші українські письменники (Леся Українка, Г. Хоткевич, Л. Мосендз, Наталена Королева), намагався через багатовікову історію євреїв побачити історичні перспективи українського народу [387, с. 142]. Рецепція образів євреїв у художньому світі автора поем «Сурка» (1890), «Смерть Каїна» (1889) та «Мойсей» (1905) насичена філософськими проблемами. Болючі для українського суспільства теми міжнаціональних взаємин І. Франко порушив у таких творах, як «Пироги з черницями» (1884), «Яць Зелепуга» (1887), «Ґава» (1888), «Ґава і Вовкун» (1890), «До світла» (1890), «Гершко Гольдмахер» (1891), «Перехресні стежки» (1900), «Boa constrictor» (1907) та ін. Тема єврейства знайшла відображення і в його публіцистиці: «Мої знайомі жиди» (1908), «Семітизм і антисемітизм у Галичині» (1914), «Жидівська держава» (1914),

зібраній під однією обкладинкою Зіновією Франко та М. Василенком у виданні «Мозаїка: із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 т.» [583].

Варто наголосити, що на шляху опрацювання цієї теми українські дослідники вже мають цілий ряд вагомих здобутків, передусім відзначимо роботи Г. Грабовича [96], Я. Грицака [107], Оксани Забужко [185], П. Кудрявцева [289], Л. Плюща [442], М. Шестопала [642], В. Яременка [659; 660]. Цікаві спостереження з актуалізованої проблеми запропонували Юлія Бумбур [58; 59], Богдана Гончарук [92], І. Набитович [387], Інна Приймак [215], Л. Сеник [215], Яна Якубівська [657].

Нову сторінку в історію художнього осмислення образів євреїв в українській літературі кін. XIX – поч. XX ст. вписали й М. Коцюбинський та репрезентанти його «школи», продемонструвавши оригінальні підходи до окресленої теми. Відтак, зрозумілими є деякі спільні аспекти моделювання образів євреїв. Письменники апелювали до досвіду читачів і тих стереотипних підходів щодо євреїв, які склалися в суспільстві кін. XIX – поч. XX ст. Їхні герої справді виявляють риси, які традиційно приписують представникам цієї нації: практичність, гордість, підозрілість. Однак М. Коцюбинський і Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський не обмежуються звичайною типізацією, а намагаються показати передумови формування подібних рис характеру: зневажливе ставлення сусідів-християн породжує підозрілість та недовіру, високе суспільне становище й заможність, здобуті власним розумом і хистом – гордість і самовпевненість.

Важливим видається й опис зовнішності євреїв. В оповіданні Грицька Григоренка «“Смерди” (Золотарі)» читаємо: «[…] один був жвавий чорнявий, гладкенький, – обличчя, наче з лою, – єврей, що торохкотів, як сорока, сипав, як горохом, словами і сміявся, і плигав, як горобець… Другий був рудий, сухий та поганий, теж єврей, що все призирливо усміхався, казав “пхе” і спльовував набік» [104, с. 72]. Єврейською красунею захоплюється наратор оповідання М. Чернявського «Співець»: «Молода вродлива

господиня грала чорними блискучима очима…» [618, с. 218]; «Очі молодої господині потьмарились і журливо спустились униз довгі шовкові вії. Сяйво лампи освітлювало її вродливе нерухоме обличчя і вона здавалась мені в цю хвилину символом журби свого народу…» [618, с. 219]. У повістях, новелах та оповіданнях згаданих митців євреї, як і представники інших національностей, красиві й потворні, охайні й не дуже, розумні й такі, що лише вважають себе розумними. Наголосимо, що поруч зі стереотипним зображенням вирізняються й індивідуалізовані портрети. Наприклад, портрет газетяра-єврея з новели М. Жука «Пісменник»: «Голова […] швидше нагадує потерту, кардонну машкару, а не живе обличчя, тільки в узеньких мігдалевих очах грає іскорками життя, затиснене верхньою і нижньою повікою і потоплене у каламутному білку. […] брудна і виснажена рука з потертим рукавом» [177, с. 132].

Яскраву галерею представників міської єврейської громади створив М. Коцюбинський у новелі «Він іде!», яка стала мистецьким відбитком, художньо-творчою трансформацією однієї з найтрагічніших революційних подій – чорносотенного погрому у Чернігові. Написаний у 1906 р., трохи більше ніж через півроку, цей текст є живим відгуком митця на цю криваву вакханалію. Письменник зафіксував найдрібніші деталі погрому, щоб переплавити цей реальний матеріал у досконалий літературний твір. Як згадувала Ірина Коцюбинська, щоб яскравіше відобразити ментальність єврейського народу, його культуру, виразні етнічні ознаки й особливості, М. Коцюбинський «розпитував приятеля, лікаря Андрія Марковича Утєвського, запитував назви свят, обрядів, цікавився побутом єврейського народу» [271, с. 143]. Результати цих консультацій помітні й на лексичному рівні («балабусти», «пуриці», «шохат»).

У цій новелі автор детально змальовує еволюцію погрому – від його зародження до безпосереднього бурхливого прояву, від багатолюдних єврейських зібрань на площі, розмов про майбутній погром, таємних нарад в хаті старого Абрума, до самого факту жорстокого дійства. М. Коцюбинський

глибоко занурюється у світ передчуттів єврейської громади перед наближенням лиха, зображує її переживання. Страх і безпорадність конкретизуються новелістом у тонко спостережених подробицях: «Скрізь рипіли залізні засуви, бряжчали колодки й ключі, стукали двері, заслоняючи чорні отвори…» [276, Т. 2, с. 248]. Неспокій, зумовлений тривожними повідомленнями про можливість використання чорносотенцями завтрашньої церковної процесії в погромницьких цілях, поступово переростає в жах, що конкретизується, головним чином, через образи Абрума й Естерки, а також майстерно передається за допомогою специфічних образних та стилістично-синтаксичних прийомів організації розповіді: «В світлиці Абрума набилось стільки народу, що стало дихати трудно. Коли ж одчинили вікно, щоб впустити повітря, світло впало на ціле море напружених, схвильованих облич і крізь вікно в хату влетіла стоока тривога» [276, Т. 2, с. 250]. Апокаліптичні пророкування Естерки: «Я бачу звірів… скрізь звірів… В очах у них вогонь, а на зубах кров… людська, червона…» [276, Т. 2, с. 250], – поглиблюють відчай і безнадію.

М. Коцюбинський показує погром очима шохата Абрума, який асоціюється зі старозавітнім пророком: «Од майдану щось тупотіло і чувся крик: “Вже йде!” … вже йде!..”. Може, там бійка, може, там кров… Він нічого не знав. Може, там ріжуть, грабують… Він тільки тямив, що все круг нього заворушилось і якась сила раптом вхопила його, що його з усіх боків штовхають, що над ним важко дихають, що він біжить і чує довкола великий тупіт ніг, і чує у грудях, як скаче серце» [276, Т. 2, с. 254]. На початку твору він рішуче виступає проти стрілянини та кровопролиття («Як! Вони хочуть стріляти! Ті нерозумні, ті божевільні! Оті “політики”! Вони хотять пролити кров, яка впаде на наші ж голови. Вони викличуть помсту – і помста, як вовк, пожере наші діти, увесь спокійний народ!..» [276, Т. 2, с. 249]), але під впливом побаченого і пережитого його погляди кардинально змінилися: «Він переймав стрічних і всім кричав, що так не можна… Треба оборонятись. Треба стріляти із револьверів і всіх перебити… Закидати дровами, бити

дрючками, колоти ножами…» [276, Т. 2, с. 253]. Абрум щиро вболіває за свій народ, він «не може бути свідком народного лиха», бо надзвичайно сильно відчуває «той крик розпуки, що глибоко таївся в серці його народу, боячись навіть вирватись звідти» [276, Т. 2, с. 253]. Коли розпочався погром, він, як і більшість євреїв, рятується втечею. Залишилася тільки сліпа Естерка. У її словах, сповнених страхітливих погроз, втілюється глибока трагедія народу: «Він іде!.. Він іде!..» [276, Т. 2, с. 255]. Образ єврейського сліпого рапсода, у натхненному співі якого звучать інтонації біблійних пророків із їхньою ностальгією за землею обітованою, ще 1903 р. створив М. Чернявський в оповіданні «Співець».

Важливе значення для створення емоційного фону подій мають образи-пейзажі. У новелі «Він іде!» М. Коцюбинського звертають на себе увагу паралелі між моральним станом персонажів і навколишньою природою. Митець активно використовує прийом паралелізму. Так, переживання героїв новели уособлює така картина: «А коли сонце зійшло, до нього всміхнулись тільки червоні маки з карнизів ринку та ще дороги, зарослі маком, що розтікались, немов криваві ріки, поміж зеленим хлібом од мурів містечка» [276, Т. 2, с. 251–252].

До осмислення наслідків єврейських погромів звертається й Грицько Григоренко в нарисі «Євреї». У коментарях до першого тексту читаємо: «У цьому нарисі змальовано одну зі сцен, що характеризує жахливі наслідки єврейських погромів за царських часів» [104, с. 171]. Здається, із суцільного потоку життя письменниця вихоплює один фрагмент: подорож залізницею, вагон, божевільний старий єврей, його онука, байдужий до всього студент. Автор докладно спостерігає за поведінкою діда: «[…] старий єврей старається теж спати, […] потім, як скажений зіскакує в розпачі, рве на собі волосся, сиві, довгі кучеряві пейси і скудовчену бороду […] він скубе себе, наче то не він сам, а хтось другий, на кім він помщається…» [104, с. 172]. Видовище злочинної розправи подає й Любов Яновська в «Уривках до роману», при цьому письменниця не вдається до детальних описів, а

засобами поглибленого психологізму передає всю гаму розмаїтих почуттів. Про пограбування й нищення єврейської економії йдеться і в оповіданні «Чи по правді?» цього ж автора. Оповідач погоджується з тим, що за будь-який злочин треба нести відповідальність. Однак він переконує, що нещадно визискуючи селянство, євреї породжують ще більшу ненависть до себе: «[…] жиди свої збитки показали-оцінували їх у десять тисяч рублів. Тільки не по правді! […] Ти бери, бери – одбірай своє, а на що нащитувати?.. Бога не боїшся! Розуміється, в тебе серце лихе за те, що люде грабували, палили, – як би тебе були попали, то, може, і вбили-б, та все-ж таки… Як же так можна?» [103, с. 248].

Поза тим, що образ єврея є головним лише в одній новелі М. Коцюбинського, цікаві типи дрібних корчмарів віднаходимо в інших творах автора. Так, у повісті «На віру» письменник окреслив звичну картину: «Шинкар й не вилазив з свого загартованого дерев'яними гратками "ванькирчика". Він усе точив з барильця та подавав половинчики, кватирки, півока, ока. Піт великими краплями котився на його руді вуса, і він обтирав його рукавом сорочки, поглядаючи на гостей хитрими сірими очима» [276, Т. 1, с. 40]. Незважаючи на те, що в корчмі «було душно і висіла імла» [276, Т. 1, с. 40], а запах горілки, «змішавшись з важким духом бакуну, наскрізь прочадив чорні стіни корчми» [276, Т. 1, с. 40–41], Гнат саме тут знаходив спочинок від домашніх негараздів: «У хаті в них було пекло. Гнат втікав до корчми. От і тепер сидить він у корчмі, підперши голову рукою, і ціле його безталання стає йому перед очі…» [276, Т. 1, с. 48]. Шинок став справжньою домівкою і для декласованого Луки Йвановича Гаєвського з оповідання «Помстився»: «[…] від шинку до шинку, від Сруля до Мошка – скрізь своя хата, скрізь свої люди!..» [276, Т. 1, с. 157]. Екстер'єр та інтер'єр сільського шинку стає невід'ємним атрибутом повісті «Fata morgana»: «Сині стіни, в кутку бебехи, залитий пивом стіл. Тісний ванькирчик у Менделя. […] Пиво пінилося у зелених склянках і шуміло в голові» [276, Т. 3, с. 55]. Події

новели «Один мент» Грицька Григоренка розгортаються «у жида Мошка на кватирі…» [101, с. 375].

Образ «жида-адвоката» М. Коцюбинський створив в оповіданні «Ціпов'яз». Мордко, – «витрішкуватий лисий жид» – поважно звертається до свого роботодавця «пане хазяїне», виправдовує його, нехай і уявні, але все ж таки негативні дії: «Певно, побились з ким у корчмі?.. Ну, то чому не побитися: на те дав бог свято й горілку» [276, Т. 1, с. 133]. Розуміючи безперспективність Семенового звернення до царя, як підприємлива людина, він виконує Семенове прохання: «Мордко швидким рухом скинув на ніс окуляри, поплював на пальці, об'яснив шабасівку і налагодивсь писати» [276, Т. 1, с. 134]. Досвідчений «адвокат» намагається обережно внести корективи у Семенове писання: «Ай-ай-ай, пане хазяїн! Бійтеся бога, чи ж можна писати до царя по-мужицьки? – скрикнув здивований жид» [276, Т. 1, с. 134]. Але Семен, переконаний у власній правоті, продовжував розпочате.

Не відходячи від історичної та художньої правди, М. Коцюбинський та його сучасники подають негативні стереотипні характеристики євреїв, переломлені крізь сприйняття їхніх героїв. Свою нелюбу дружину Олександру (повість М. Коцюбинського «На віру») Гнат порівнює з дружиною шинкаря: «Груба Берчиха гойдала дитину в колисці і плела панчоху. Розпатлана, в заяложеній спідниці та засиненому шматтю жидівка нагадувала Гнатові його нечепурну жінку. Гнат аж сплюнув з огидження. Достоту Берчиха!» [276, Т. 1, с. 47]. Іноді герої М. Коцюбинського зневажливо відгукуються про євреїв. Карпо Петрович Зайчик, «околоточний надзиратель», з оповідання «Подарунок на іменини» називає Шмуля «сучим сином» [276, Т. 3, с. 243], хоч і говорить про його кравецьку майстерність. Герой оповідання М. Чернявського «Співець» також налаштований негативно: «– Хай йому грець!.. – сказав Макогон, […] – Чорт зна що: слухати старого жида!..» [618, с. 217].

У новелу «Пісменник» М. Жук інкорпорував фрагмент антисемітської публікації: «Жиди не спиняються не перед чим… У їх – кагал, гроші й кагал…» [177, с. 133]. Інформація про пограбованих, скалічених євреях, збещещених дівчатах, осиротілих дітях викликає радість у селян («Чи по правді?» Грицько Григоренко): «Люде наші реготались, як почули, що у якогось жида аж 40 відер вина з погребища випито, що босяки-мандри у лавку заходили босі й голі, а виходили в шуби одягнені, “при часах”, на звощиках тиждень каталися…» [103, с. 232–233]. Негативне ставлення до євреїв, зокрема міф про християнську кров у єврейській маці, зафіксував М. Чернявський у повісті «Душа поета»: «– Жиди, вони хитрі. Коли їм треба крови християнської, то вже вони добудуть її. Мільйона не пожаліють… / – Нащо вона їм? / – А в мацу? З мацою їдять…» [621, с. 39]. У повісті «Весняна повідь» того ж автора читаємо: «– Кажуть, що Порт-Артур жиди япнцям віддали […] Вредне зілля, каторжні. Їх би споловини вивішати! […] У їх уся причина. Через їх і в нас хліба немає! […] От і архірей на воздвиження казав, що в їх уся штука, що вони й сина божого розіп’яли» [617, с. 270]. Від «темного» діда мало чим відрізняється і так звана інтелігентна публіка. Її настрої фіксує старша Дубраєвська: «– Я б, бувши на місці голови зібрання, приказала відчинити всі квартирки, щоб після цієї демонстрації хоч трохи з залу вийшов сморід цибулі та часнику, що напустив жидівський кагал» [617, с. 244]. До того ж і старшу, і молодшу Дубраєвських, як єврейок, бездоказово звинувачують у співпраці з «тайною поліцією». Співробітник банку Донда закликає: «Уже били б жидову абощо, зірвали б уже злість на їх!.. […] Коли вже бити кого, так жидів. У їх уся причина. […] – Ви подивіться, як жиди вертять у нас у банку» [617, с. 288]. Між іншим, додає наратор, Донда ненавидів євреїв усією душею «і в той самий час ніхто в банку так не запобігав перед євреями, як він» [617, с. 288].

Про ганебне, антилюдяне ставлення до євреїв, невміння співпереживати чужому горю йдеться в «Образках з життя» (1917) М. Могилянського. Наратор твору здригається від божевільного, істеричного

жіночого зойку, невпинного ридання («Здавалося ся, душа людська конає, рветь ся на частини, доходить» [375, с. 124]), що доносився від єврейського кладовища. Оповідача обурила реакція візника, двох дітей 7–8 років та міщанок: «[…] при кожному вибусї божевільного ридання на кладовищі, товариство під парканом лягало від реготу. Візник […] ледве держав ся на козлах від реготу…» [375, с. 124]. Навіть через багато років, згадуючи цей епізод, наратор переконаний, що жоден звір не здатний на подібну жорстокість. Упосліджене становище бідного єврейства помічає наратор оповідання «Пісменник»: «Наляканий єврей хапливо скидає котелок перед блускучим коритом, замішується в натовпі на хіднику й просовується повз стіни домів, щоб не звертати на себе ласкавої уваги… Мабуть, той єврей якийсь дрібний гандляр або ремісник, бо вища частина єврейського суспільства з достоєнством скидає капелюха перед губернатором та його повозкою» [177, с. 130].

Однак неправильним було б акцентувати виняткова на негативі. Трублаєвич з «Весняної повіді» М. Чернявського, звертаючись до свого співрозмовника, з обуренням запитує: «– Що це ви кажете? А жиди хіба не люди?» [617, с. 288]. Так само міркував і повітовий маршалок Олександр Іванович Левенець («Вигнанці» В. Леонтовича): «До жидів ставився він недовірливо, але обороняв їх від надуживань адміністрації та двічі своїм впливом вирятував Н. од погромів…» [313, с. 293]. Своїм людяним ставленням він заслужив повагу єврейської громади: «[…] старий жид Лайзор Каган, якого жиди вважали нащадком Арона, а тому визнавали за ним право “накладати руки для благословення” з’явився раз з цілою депутацією найповажніших жидів до Олександра Івановича, щоб благословити його» [313, с. 293]. Своїм гуманізмом на фоні зажерливої сільської громади вирізняється десяцький з оповідання Грицька Григоренка «Чи по правді?». Він переконаний, що пограбування єврея – такий самий злочин, як і зазіхання на майно представників інших національностей. Протагоніст говорить: «– Я щитаю так, що жид на жида не схожий: ось як

рудий Янкель, що всякого кругом пучки обведе – той мошеник, а як цей бідний Сруль, що семеро у його жиденят – голі, босі, простоволосі… Боже, що там за біда! Одну цибульку усі семеро смокчуть! А він, хоч торгує, – тільки ніколи не обмане, – а я добре приглядавсь і прислухавсь, […] так це наче як і не жид, наш таки, хоч і другої віри…» [103, с. 233].

Євреї постають невід'ємною частиною економічного життя села. Саме вони надавали, хоч і за значний відсоток, позики селянам, які не мали грошей, щоб сплатити податки. Безіменний персонаж оповідання «Андрій Соловійко…» з болем розмірковує: «Ех, до жида треба йти, застав нести, та на проценти брати» [276, Т. 1, с. 289]. Роботу в євреїв, щоправда в місті, знаходить і Дмитрикова мама Ярина з оповідання «Маленький грішник»: «[…] у брудних хатках уздовж вулиці відчинились двері, висовувалися звідти жидівки і гукали на його маму: – Ярино! А несіть швидше води, бо діжка порожня!» [276, Т. 1, с. 147].

Вирізняються євреї і на фоні міського пейзажу. Андрій Соловійко з однойменного оповідання, вперше потрапивши до міста, із загалу панів, міщан, москалів, циган, мужиків виокремлює саме євреїв: «[…] жидів, і жидів найбільше; куди не повернешся – усе жидівські пейси, бороди, засмальцьовані лахмани та такі ж спідниці…» [276, Т. 1, с. 297]. Невід'ємним атрибутом бідних міських околиць стали й жидівські кози в оповіданні «Маленький грішник»: «[…] була відлига, з стріх капало, з горбка збігали, мов весною, струмочки талої води, горобці весело цвірінькали, жидівські кози никали по майдані, чи не лишилось де на торговищі хоч стебла сіна від учорашнього ярмарку» [276, Т. 1, с. 147].

Аналізує М. Коцюбинський і проблему економічної експлуатації. Герой оповідання «Андрій Соловійко…» справедливо відзначає, що саме євреї, за підтримки офіційної влади, визискуючи селян і перетворюючи їх на жебраків, зміцнюють своє становище: «…А пригадайте собі, люде, – звернувся до односельців Андрій, – скільки лиха наробили вам шинки, п'янство? Скільки воно уйняло в вас здоровля, щастя; скільки заграбало в

тяжкій праці добутих, кровавих грошей?»; «Жид поставив нову корчму, навіз більше горілки та споював людей, підсипаючи до розбавленої водою горілки дивдерева та тютюну, щоб міцнішою здавалась…» [276, Т. 1, с. 303, 301]. Під час сварки Маланка (повість «Fata morgana») звинувачує Андрія у слабкості та неробстві, жінка згадує шинкаря Менделя: «Фабрика, фабрика, а де вона? Ну, була фабрика, а хто мав користь із неї? Мендель. Може, неправда? Може, не в Менделя лишав він заробок?» [276, Т. 3, с. 55].

Чимала провина за знищене життя Федора Приймака, протагоніста оповідання А. Крушельницького «Ізза віна» (1898), лежить і на євреєві Моріцу. Саме через його махінації чоловік втрачає все майно і навіть батьківську хату. Однак це не зламало Федора: він укладає угоду з тим таки Моріцом і працює, щоб відробити борг і викупити хату, створює свою родину. Через сімейні суперечки Федір втрачає дружину, болісно відчуває свою недолю. Чоловік не знаходить (або й не шукає) виходу, а спокусливі запросини шинкаря потрапляють на заздалегідь підготовлений ґрунт. Настає розв'язка – Федір вибирає «пити».

Євреїв-визискувачів і шахраїв у своїх творах «Ройтів шиб» (1890), «П'ятка» (1890), «Дезертир» (1891) та ін. реалістично змалював С. Ковалів. У ненаситному прагненні до наживи вони вдаються до тяжких злочинів, здійснюють вбивства чи доводять розорених ними селян до загибелі. Письменник наголошує на бездіяльності влади, яка навіть не намагається контролювати підприємців. Причому від цього страждають незахищені верстви населення, незалежно від їхньої національності. Такі ж тенденції виразно звучать і в «Бориславському циклі» І. Франка.

Образ справжньої «людської п'явки» змалював А. Крушельницький у повісті «Рубають ліс» (1914). Гершкові автор відвів лише кілька сторінок, на яких зумів показати типового лихваря, одного з великої когорти корчмарів, всіх тих, які, прагнучи наживи, перейшли межі людяності. Окрім нечесної торгівлі, обвішування, обраховування, Гершко (як і його родичі) великі заробітки має з того, що дає гроші в борг під заставу. Досягнувши бажаного,

він мудро приховує свої статки: «[…] сам перед собою таїться зі своїми думками про великі успіхи» [286, с. 203]. Здобуті нечесним шляхом багатства, Гершко прагне легалізувати, аби син був «чистим» господарем. Тут, поряд із вкрай непривабливою жагою наживи, бачимо батьківську самопожертву: «Він уже старий, довго не буде сидіти, жаль лише умирати не в своїй хаті. Але умирати з тою певністю, що сини вже не лихварі, не фальшивники, що його сини – багаті дідичі, пани!» [286, с. 204].

Займатися небезпечним ремеслом, що, зрештою, стало причиною його передчасної смерті й подальшого зубожіння родини, змушений і герой оповідання М. Чернявського «Під похилою вербою» (1897). Заборгувавши, чоловік став плотарем у жида-орендаря. Вже після загибелі батька, Петрусь, якому довелося повторити його долю, згадує: «Як йому (батькові. – *А. М.*) це було не до вподоби, як він лаявся!.. Але нічого не вдієш. Він був у жида в руках, як пташка в клітці… Жид годував і його, і його сім'ю ще з Пилипівки. Треба відробляти за набране на відробіток. Треба…» [618, с. 87].

У доробку В. Леонтовича віднаходимо такі твори з життя євреїв, як «Образки стародавнього життя», «Помирили», «Старе й нове», «Я заробив у мого Бога», «Gentilhomme declasse», «Несподіване», «Комісіонер Сара Соломонівна», «Кумпаньйони», «Мізерія», що дало підстави критикам говорити навіть про єврейський цикл його прозописьма. Очевидно, дався взнаки той факт, що В. Леонтович, як землевласник і промисловець, постійно підтримував ділові контакти з комісіонерами, дрібними підприємцями, серед яких на той час превалювали саме представники єврейства, і добре знав обставини їхнього життя. Його здобутки були високо поціновані дослідниками. Так, А. Погрібний наголосив на тому, що не можна заперечити яскравості й дотепності змалювання прозаїком типажів і норовів містечкової публіки, особливо єврейської (оповідання «Помирили», «Декласований дворянин», повість «Старе й нове») [448, с. 513].

Аналізуючи оповідання «Я заробив у мого Бога», навряд чи можна погодитися з категоричним зауваженням Олени Наконечної: «За зовнішньою

толерантністю вислову митця прихована гірка іронія і глибоке знання дріб'язковості та духовної убогості містечкового життя, того баговиння, що засмоктує своєю сірою буденністю сильні натури, невпізнанно їх деформує, зводячи до рівня сірої посередності» [390, с. 48]. Втративши все майно під час пожежі, Абрамсон довго поневірявся і наполегливо працював: «[…] весь день товкся біля станції і в холод, і в дощ, серед стукоту, гамору і лайок, дихав курявою у спеку, місив холодну грязюку восени, і їв тільки хліб з цибулею, і не мав кращого одягу, як стареньке витерте пальтечко…» [313, с. 168]. Ставши на ноги, він передусім прагнув якомога краще облаштувати життя своєї родини, дати освіту дітям. Відтак протагоніст оповідання постає передусім як люблячий чоловік і турботливий батько, який безмежно пишається своїми дітьми: «Таких синів, як мої, дякувати Богові, нема ніде у світі, – з глибоким переконанням та захватом мовив він» [313, с. 169]. Письменник наголошує на почутті власної гідності героя, його вірності законам і вірі предків та тій повазі, яку виказують до нього і євреї, і українці. Слушним видається міркування С. Єфремова, який зауважив: «[…] постать старого комісіонера-єврея змальовано тут надзвичайно типово, виразними штрихами й вийшла вона справді живою, з тілом і духом» [168, с. 552].

Безмежна любов до дітей і відданість родині є сенсом життя і бідного жидка Ратиці з однойменного оповідання Т. Бордуляка. Протагоніст, попри те що карає своїх дітей за дрібні крадіжки, жаліє їх і покладає всю провину на себе, оскільки усвідомлює, що саме голод рухає дітьми, а йому не завжди вдається заробити навіть кусник хліба. Однак він не втрачає надії на їхнє щасливе майбуття і мріє, що його діти «будуть ходити при дзигарках, їздити каретами, може, вони матимуть свої села, поля, ліси…» [53, с. 156]. Люблячим чоловіком і батьком є й протагоніст оповідання В. Леонтовича «Несподіване» комісіонер Арон Гилевич Хасін. Заради родини він працює не шкодуючи себе, і вірить у те, що незабаром ситуація зміниться на краще. Заробивши трохи грошей, він все віддає дружині, а увечері молиться Богу,

«щоб [поміг] зробити це діло, дав заробіток і далі, щоб він міг довести сім'ю та вивчити дітей…» [520, с. 130].

Своєрідний образ єврея вивів письменник у повісті «Старе й нове». Змальовуючи образ Янкеля Гершковича Тарноруцького, який самотужки дряпався «в люди», В. Леонтович не ставив собі за мету створити тип жорстокого експлуататора. Він схилявся до думки, що єврей, краще ніж українець, вміє налагоджувати і вести справу. І Чаплій, і Кибець мали свої майстерні, найманих працівників, проте через свою вперту вдачу, небажання йти на компроміс втратили все, а Чаплій, крім власності, суспільного становища, ще й родину і навіть людську подобу.

Письменник показав процес становлення Янкеля Тарноруцького як особистості. Дитячі роки Янкеля мало чим відрізнялися від дитинства українців: «Янкель пам'ятає себе обшарпаним жиденям, що вкупі з такими ж дітьми голоти по цілих днях без діла тинявся по вулицях, задвірках та смітниках маленького брудного містечка» [312, с. 237]. Учень кравця дуже рано зрозумів, «як люди шанують заможних, гнітять бідних» [312, с. 237]. Через таке переконання у його свідомості сформувалося бажання розбагатіти, «щоб хоч при старости самому коверзувати людьми та не давати коверзувати собою» [312, с. 237–238]. Ставши на ноги, Тарноруцький переїхав у Дубні, спорудив там швейну майстерню, придбав дороге устаткування, найняв робітників, змінив своє ім'я з Янкеля Гершковича на Якова Григоровича. В. Леонтович звертається до розповсюдженого факту, коли євреї, керуючись передусім діловими інтересами, змінювали свої імена, у цьому випадку на слов'янське, а в розмові часто вдавалися до українських слів, здебільшого фонетично спотворених.

Бажання Тарноруцького піднятися на вищу сходинку в суспільній ієрархії терпить крах із об'єктивних причин. Усі його зусилля виявляються марними перед страшною стихією єврейських погромів. Як зауважила Олена Леонтович, у повісті «Старе і нове» маємо, мабуть, перше правдиве зображення єврейського погрому, який не міг не викликати обурення

письменника-гуманіста [317, с. 34]. В. Леонтович докладно розкриває обставини цього жахливого злочину, наголошує на бездіяльності, а то й відвертому потуранні влади. Виписуючи образи погромників, передусім їхнього ватажка, асоціального Івашки Ракла, письменник акцентує на бурхливих проявах стихії підсвідомого, у яких знаходить свій вияв довго тамоване прагнення помститися за суспільні кривди. Як наголосила Наталія Шумило, розгром кравецької майстерні заможного власника Тарноруцького письменник пояснює не лише соціальною несправедливістю, а й моральною деградацією вкрай озлоблених людей [648, с. 207]. Про єврейський погром йдеться й у незавершеній повісті Панаса Мирного та Івана Білика «За водою» (1883, першодрук 1918): юрба під проводом Грицька у місті Голоп'ятому розкидає ненависну греблю і за водою пускає Лейбине добро.

Подаючи образи найбагатших мешканців міста Лубні – Опанаса Олексієвича Свербія і Пейсаха Рувімовича Хапковича, автор «Образків стародавнього життя» наголошує, що розбагатіли вони нещадно обдираючи людей. І єврей Хапкович – не найгірший серед йому подібних. Його зять навіть доводив якійсь «баріні», яка не хотіла мати справу з Пейсахом Рувімовичем і вважала його шахраєм, що «папаша, може, і були мошенник, поки вони були бідні, так тепер вони багаті і самиє чесниє…» [313, с. 256]. Коли йдеться про майбутнє, то Хапкович розмірковує про дітей, за допомогою яких і задля яких він збільшує свої маєтки. Скупий Свербій дбає тільки про себе: втративши сина, найбільше журився тим, що його майно не буде збільшуватись.

У нарисі «Помирили» Герштайн і Петро Хведорович, єврей і українець, варті один одного. Селянин украв у власника «ссипки» пшеницю і змушений був спокутувати свій злочин у в'язниці. Після звільнення він зневажливо відгукувався про свого «кривдника». Однак у пореволюційні роки кон'юнктура змінилася і Петро Хведорович, вже як представник влади, усвідомлюючи користь від співпраці з такою спритною діловою людиною,

як Герштайн, налагоджує доброзичливі взаємини, які, вочевидь, будуть корисними їм обом.

Образи Льва Мойсійовича Хмельницького та Дувіда Хапкіна, створені В. Леонтовичем в оповіданні «Кумпаньйони», не викликають у читача обурення, а лише легкий посміх. «Молодий, франтикуватий, гарний з себе жидок» Хмельницький у спілці з Хапкіним заклали товариство «Хмельницький і Хапкін» і поставили крупчатню. На подив гадячан, справи компаньйонів йшли надзвичайно добре, оскільки підприємці правильно розділили обов'язки й організували виробництво: «Де треба "інтелігентної розмови" з механічними заводами, з банками, купцями, що партіями мливо купують, – там діло Хмельницького. Де купували пшеницю, а надто дрібними кількостями, де дрібний продаж борошна, з робітниками, з фірманами лаятися, – там Хапкін перериває ться» [313, с. 224].

Досить рельєфно виписано й образ комісіонера Сари Соломонівни з однойменного оповідання В. Леонтовича, а разом і з нею й інших євреїв Шполи. Овдовівши, незважаючи на допомогу й підтримку родини, жінка була змушена шукати власного заробітку для себе і трьох доньок. Її ділові якості – наполегливість, відповідальність – незабаром принесли свої результати. Поліпшилося і її матеріальне становище, доньки закінчили гімназію, здобули фах лікаря, юриста, зубного техніка. Жінка пишалася тим, що чесною працею нажила свій статок. У революційні й пореволюційні роки Сара Соломонівна, незважаючи на власні негаразди, допомагала шполянському рабинові, який завжди її підтримував і давав гарні поради, Васі, синові одного з тих заводчиків, з яким вона співпрацювала і родина якого прихистила її під час погромів. Особливо цікавими не лише з художньої, а й історичної точки зору, видаються сторінки, в яких автор передає настрої єврейства у пореволюційні роки: «Тоді багаті євреї здебільшого за кордон повтікали, зате набилося в Київ сила нових, з містечок, од ворохобні рятуючись. Так виглядало, ніби у Києві самі тільки євреї й живуть. Кленуть вони українців, кленуть і Росію, і багато з їх тоді до

большевиків горнеться, надто молодші…» [313, с. 310]. Сара Соломонівна, навіть втративши можливість займатися своєю справою, все-таки прагне залишитися в місті, що стало рідним, у помешканні, яке нагадувало про загиблу доньку. Однак обставини були сильнішими і весь свій хист літня жінка змушена була спрямувати на те, щоб спродати майно й оформити папери для виїзду з країни.

На важливості родини акцентує й М. Чернявський, створюючи образ родини Фельдманів. Арон, Ісай і Соломон мстяться за свою збезчещену сестру Дору. Коли Кунцевич цинічно відмовляється від шлюбу, брати люто накидаються на кривдника: «Чотири чоловіки сплелись в один клубок, мов роздратовані змії, і рвали, й кусали одне одного. Вони ричали, хрипіли, сопли й верещали від злоби, напруження й болю, на них тріщала одіж; і враз вони, всі четверо, повалились на землю і там почалась нова боротьба» [620, с. 292–293].

Галерею образів березняківських євреїв змалював В. Леонтович в оповіданні «Мізерія», певною мірою спростовуючи деякі стереотипи. У першу чергу, це стосується Герша Юровського, який, маючи прибуткову посаду, «не мав і трохи єврейської статечності». Він любив гарно вдягатися та впадав за жінками. Попри всі спроби кагалу, йому так і не вдалося навернути Герша до правовірного життя. Найбільше зусиль докладав Лейба Хитрик, який мав дорослого сина і прагнув прилаштувати його підвальним у березняківського пана, «якби Герш не засів, наче камінь, на тому місці» [313, с. 209]. З усією своєю спритністю Лейба взявся до справи, повсякчас обмовляючи Герша і прагнучи «виставити його з Березняків чисто через жидів» [313, с. 210]. Письменник, зі знанням справи, докладно розкриває обставини єврейського заробітчанства, непростих взаємин у середовищі дрібних підприємців, водночас показує приховані мотиви вчинків і характери своїх героїв, розкриваючи їх у дії, послуговуючись засобами прямої і невласне прямої мови, надає слово іншим персонажам. Так, Герш, прагнучи помститися Лейбі, насмішкувато звертається до нього: «Хіба ж ти

жид, ти півжида!» [313, с. 213]. А березняківські євреї про свого одновірця Лейбу говороть так: «Лейба, він ненажерливий. Йому свого ґешефту не досить, раз у раз у чужий плутається […] На усіх йому заздрісно, усі, здається йому, заробляють краще за його» [313, с. 214].

Крім творів, у яких євреї є протагоністами, у доробку В. Леонтовича віднаходимо оповідання, в яких письменник створює епізодичні, але від того не менш колоритні образи євреїв, укотре наголошуючи, що шахрайство й безпринципність не мають національності. Так, один із персонажів повісті «Per pedes apostolorum» Езекіїл Еринархович Буяновський, скупий, зденаціоналізований тип, який зважає лише на те, що принесе прибуток, нехтує своїм попівським становищем, укладає спілку з євреєм і дістає від нього грошову винагороду. Український священик і єврейський «дукар» добре розуміють один одного і зі спритністю справжніх гендлярів залагоджують свої справи.

Вадим Петрович Кострика, головний герой оповідання «Gentilhomme declasse», походив зі значного українського роду, але через недбальство прогайнував своє добро і теж вдався до шахрайства, причому йому ледь не вдалося перехитрити досвідченого єврея. Попри те, що його «ґешефт» не вдався, Кострика все ж знайшов потрібні для господарства гроші.

У порівнянні зі зденаціоналізованим євреєм Гершковичем, образ якого знаходимо в оповіданні «Повітовий сатир» («Гершович, рідкий серед євреїв тип невгамовного гультяя, був особливо спритний на усякі гультяйські вигадки» [313, с. 320]), виразніше розкривається постать головного героя, Мини Кифовича Рунковського, повітового нотаріуса й циніка, інтереси якого не виходили поза межі біологічного.

Тип спритного ділка-єврея, нехай і від журналістики, виведено й на сторінках оповідання «Мимо волі». Давид Ізраїлевич Прилукер вдало використовує будь-які нагоди, що дарує йому доля. Одержавши редакційне завдання, він усвідомлює, що це його шанс «просунутись у часописній ієрархії з репортера на співробітника» [313, с. 332]. Він переконаний, що на

заваді йому не стануть ні той факт, що він не знає англійської мови, ні те, що йому, власне, не вдалося навіть взяти інтерв'ю. Впевненість у власних силах допомогли йому стати нареченим Фані Марківни, батьки якої, попри відсутність посагу в нареченого, зовсім небезпідставно повірили в його спритність і хист.

Оповідання «Життєпис земельного спекулянта» значно втратило б на художній вартості, коли б В. Леонтович вправною і досвідченою рукою не вивів галерею образів євреїв-лихварів, чиї капітали долучилися, зрозуміло, що взаємовигідно, до становлення гендляра-українця Свиридона Дем'яновича Висоцького. Саме вони одні з перших високо оцінили його ділові здібності.

Отже, дослідження художніх особливостей моделювання образів євреїв в українській літературі кін. XIX – поч. XX ст. на матеріалі творчості М. Коцюбинського та речників його «школи» дає підстави для наступних висновків. Українські митці межі століть створили яскраву галерею образів євреїв, всебічно розкривши їхні національні риси: відданість вірі предків і традиціям, взаємодопомога й жертовна любов до дітей, повага до старших, підприємливість, хитрість, гострий розум. Не залишилися поза увагою й негативні аспекти міжнаціональних взаємин. Образи євреїв, що вийшли з-під пера М. Коцюбинського та його сучасників не виходять за межі окреслених рамок, проте кожен з письменників, володіючи чималим арсеналом художніх засобів, вправною рукою створив ряд непроминальних інонаціональних героїв. І якщо у своїй новелі «Він іде!» М. Коцюбинський піднявся до висот філософського узагальнення, то В. Леонтович приваблює глибоким знанням життя сільських і містечкових євреїв, що дозволило письменникові достовірно змоделювати непересічні оригінальні характери. Важливо, що з-поміж художніх образів, типів, які безсердечно обдурюють і зневажають просту людину, і М. Коцюбинський, і його послідовники як письменники-гуманісти не шукають ні нації, ні релігії, бо не це продукує негативне, ганебне в житті. Таким чином, образи євреїв, створені письменниками,

позначені винятковою силою художньої правди в аналізі соціальних явищ, у дослідженні людських характерів.

Таким чином, досліджуючи імпресіоністичні традиції «школи» М. Коцюбинського кін. XIX – поч. XX ст. з'ясували, що Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський активно долучилися до творення національної моделі модернізму. У процесі творчої еволюції вони своєрідно інтегрували мистецькі здобутки класика, разом з ним закладали підвалини вітчизняної європейсько-орієнтованої культури. Поза тим, що у їхній прозі поєднувалися риси реалізму, неореалізму, неоромантизму й символізму, саме імпресіоністичний дискурс дозволяє говорити про синтетизм їхньої творчості.

Як і їхній наставник, Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський у процесі творчої еволюції фактично відійшли від селянської тематики, обираючи об'єктом художнього дослідження інтелігенцію – вчителів, викладачів, науковців, лікарів, а також виявили особливий інтерес до змалювання внутрішнього світу творчої особистості й теми мистецтва загалом.

У доробку сучасників автора «Intermezzo» віднаходимо своєрідний перегук, творче засвоєння особливостей його поетики, зокрема способів інтерпретації суспільних проблем та політичних явищ. Образна система прозописьма та стилістичні аспекти її художнього втілення разом із іншими чинниками художньої творчості дозволяють з упевненістю констатувати продуктивність імпресіоністичних традицій «школи» М. Коцюбинського кін. XIX – поч. XX ст.

РОЗДІЛ ІІІ. «ШКОЛА» М. КОЦЮБИНСЬКОГО В УКРАЇНСКОМУ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМІ 20–30-Х РР. ХХ СТ. (А. ГОЛОВКО, М. ІВЧЕНКО, Г. КОСИНКА, Г. МИХАЙЛИЧЕНКО, В. ПІДМОГИЛЬНИЙ, М. ХВИЛЬОВИЙ)

3.1. Художня реалізація концептів страху й бунту в малій прозі М. Коцюбинського та репрезентантів його творчих засад

Страх – складне й багатоаспектне явище, пов'язане з найдавнішими й найглибиннішими людськими інстинктами. Роль страху в житті людини важко переоцінити. Ф. Ріман зазначає: «Страх є неминучою належністю нашого життя. Постійно змінюючись, він супроводжує нас від народження до смерті» [483, с. 9]. «Великий тлумачний словник сучасної української мови» подає таке визначення страху: «Стан хвилювання, тривоги, неспокою, викликаний чеканням чого-небудь неприємного, небажаного» [68, с. 1203].

В історії людства феномен страху трактувався винятково в біологічному ракурсі. Подібне сприйняття збереглося до наших днів. Страх виникає, коли прогнозується щось неприємне, людина сприймає ситуацію як загрозливу, не може нейтралізувати небезпеку. Суб'єктивно страх може переживатися як передчуття, невпевненість, незахищеність, відчуття небезпеки та нещастя, що насувається як загроза (фізична чи психічна) існуванню [201, с. 154]. Проблема страху дедалі частіше стає предметом зацікавлень не лише психологів, а й філософів, культурологів, мистецтвознавців, адже феномен страху широко відображений у культурі та мистецтві. У ХХ ст. це поняття стає дуже актуальним, трактується в усіх філософських течіях, особливо у філософії екзистенціалізму та психоаналізу. Цією проблемою займалися С. К'єркеґор, М. Гайдеґґер, З. Фройд, К.-Ґ. Юнґ. У філософській концепції С. К'єркеґора страх стає базовим поняттям. У своїх працях він розрізняє реальну (об'єктивну) та екзистенційну

(ірраціональну, нервову) форми страху [240]. Ці ідеї стали підґрунтям для сучасної психологічної класифікації цього феномену.

На думку українського дослідника О. Туренка, залежно від характеру загрози, інтенсивності та специфіки переживання страх може рухатись у достатньо широкому діапазоні відтінків і поділятися за ступенем вираження на такі види: хвилювання, неспокій, побоювання, боязнь, переляк, тривога, власне страх та жах (трепіт, кошмар) [554, с. 27]. Ю. Щербатих, до класифікації якого ми звертаємося у своїй роботі, виокремлює три групи страхів: природні, соціальні та внутрішні. Перша група включає страхи, які «безпосередньо пов'язані із загрозою життя людини, друга – зміни соціального статусу, третя група страхів, на відміну від перших двох, породжена свідомістю людини і не має реального підґрунтя» [651, с. 18]. Також існують проміжні групи страхів. До них, наприклад, належить страх перед хворобою. З одного боку, хвороба має біологічний характер (біль, травма, страждання, а з іншого – соціальну природу (звільнення, відірваність від колективу, зменшення прибутків, бідність). Тому вона перебуває на межі природних та соціальних страхів, а страх втрати близьких – соціальних та внутрішніх.

Естетика страху характерна для багатьох модерністських творів. Страх та похідні від нього почуття самотності, тривоги, катастрофи стають органічною частиною художньої структури творів М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи». Спробуємо довести цю тезу на матеріалі повісті «Fata morgana», циклу «Новели дезертира» Г. Косинки, текстів М. Івченка, Г. Михайличенка, В. Підмогильного та М. Хвильового.

У радянському літературному каноні «Fata morgana» посідала поважне місце, її трактували як головний твір М. Коцюбинського. Проте дослідники зосередилися на соціально-класовій боротьбі, відображенні революційних подій 1905 р. Незважаючи на деяку заангажованість оцінок, твір, поза сумнівом (попри окремі недоліки, на які вказували дослідники, зокрема Я. Поліщук [453, с. 84–85]), витримав випробування часом і вартий того,

щоб говорити про нього виходячи з суто мистецьких критеріїв. Події повісті відбуваються на фоні глобальних змін у житті суспільства. Такий час – вигідний фон для розкриття різних аспектів концепту страху. Осмислюючи обставини селянського повстання, М. Коцюбинський уникає однозначних оцінок. Письменник не применшує утисків з боку пануючого класу, натуралістично зображує картини економічного та соціального гніту.

Кожен герой твору має власні надії та сподівання, які він плекає тяжкою працею і, зрештою, життям. Андрій шукає підґрунтя у праці на фабриці, Маланка відчуває нерозривний зв'язок із землею, Марко намагається знайти опору в суспільстві, Хома уособлює стихію непокори та анархії. При цьому протагоністи не визнають мрій та сподівань інших героїв, усвідомлюють їх ворожість та виразно її артикулюють. Андрій неодноразово негативно відгукується про найвищий ідеал Маланки – землю: «Велике щастя – латочка землі!.. Крутиться оден із одним на своїй скибці, а сам ходить чорний, як земля... а їсть не краще за того, що нічого не має... Хазяї!..»; «Тьху, тьху, тьху! Тричі тьху на твою землю! Хай вона тобі западеться!» [276, Т. 3, с. 45, 49]. Натомість про свою мрію він висловлюється виключно в позитивному тоні: «От фабрика, то вже щось інше. Не страшна тобі ані посуха, ані дощі. Робота чиста, рівна. Прийде термін – бери гроші…» [276, Т. 3, с. 45]. Навіть сни героя полонила мрія про фабрику. У Маланки зовсім інші думки: «Фабрика, фабрика, а де вона? Ну, була фабрика, а хто мав користь із неї?» [276, Т. 3, с. 49]. Земля вбачається їй єдиним можливим порятунком у цьому світі: «Та ти ставай на коліна та цілуй її... їж її, землю світу, вона тебе годує... вона тебе й сховає, чоловіче…» [276, Т. 3,с. 49].

Мотив своєрідного прозріння неодноразово з'являється у творі. Герої час від часу задивляються «кудись у простір», «поза стіни»: «Хома стояв у хаті високий, аж під стелю; очі його дивились кудись поза стіни; безвусий, зморщений, як у баби, вид скривився. Він аж тремтів. Потому раптом зів'яв, опустився на лаву і душком випив пиво»; «Андрій підняв очі. І вони на мить

зупинились і кинули далекий погляд кудись у простір, поза стіни, поза хату, – і зразу стало ясно йому, що справді фабрики не буде, що то дурні надії...»; «Маланка добре знала, до чого воно йдеться. […] Вертала додому задумана, з очима, втупленими кудись у простір, гладила Гафійку по голові і часом усміхалась сама до себе» [276, Т. 3, с. 56, 60, 63]. У другій частині, здається, здійснюються всі мрії: працює фабрика, ділять землю, відбирається майно пана і звершується все стихійним божевіллям руйнації, анархії, яка охоплює людей. Фінал твору тільки підкреслює, що жодний з ідолів неспроможний врятувати, – усі вони зливаються у руйнівній оргії.

М. Коцюбинський подає широкий соціальний зріз, недаремно у підзаголовку повісті зазначено: «(із сільських настроїв)». Автор передає переживання сільської бідноти, так званих «середняків», «куркулів». Менше уваги приділено панству, проте кількома виразними штрихами змальовано переживання прикажчика Яна: «Економ насунув шапку і якось боком просунувсь крізь юрму. Його очі, мов заскочені миші, жахливо оглядали кожне обличчя, руки були напоготові, щоб боронитись, але ніхто не зайняв» [276, Т. 3, с. 118–119]. Автор повісті створює образи сильних особистостей, які в екстремальній ситуації здатні взяти себе в руки і повести за собою інших. Серед представників сільської громади виокремлюється образ заможного селянина Лук'яна Підпари: «Тоді як іншим страх одняв розум, засліпив очі, Підпара не боявся нічого. Він був як скеля серед розхитаних хвиль, що мали надію спинити на ній свій біг та знайти рівновагу» [276, Т. 3, с. 134].

Для героїв повісті порятунком від страху може стати простір рідного дому, який сприймається як місце, здатне вберегти від життєвих негараздів. Однак хата не рятує Андрія та Маланку, адже туман, сум і вогкість зовнішнього світу прийшли і сюди: «Тьмяно в хатинці. Цідять морок маленькі вікна, хмуряться вогкі кутки, гнітить низька стеля, і плаче зажурене серце» [276, Т. 3, с. 70]. Гнітючий настрій родини Воликів передає кольорова гама, що превалює в помешканні. Тональність цієї сцени є ніби пророчою

стосовно другої частини повісті: ані земля не дасть Маланці притулку в хаосі зовнішніх подій, ані гуральня – Андрієві. Загалом семантика кольору відіграє у повісті провідну роль. У тексті превалюють білий, сірий, чорний та червоний кольори. Така кольорова гама у поєднанні з холодом та тишею створює моторошну картину.

Важливою складовою художнього світу повісті є демонічне начало: «пекло роботи» [276, Т. 3, с. 45], «чортове зілля» [276, Т. 3, с. 72]. Диявольські конотації увиразнюють художній простір повісті. Розгніваний Лук'ян Підпара, переймаючись за своє майно, зауважує на адресу безземельних односельців: «Чорта лисого візьмуть» [276, Т. 3, с. 92]. Хома Гудзь звертається переважно до демонічних сил: «Ну, чорт із тобою…»; «[…] чорта пухлого дочекаєшся!..»; «Чорт із тобою…» [276, Т. 3, с. 57, 66, 75]. Жахливі події, розгром гуральні та дому панича Льольо, учасником яких став і сам Панас Кандзюба, він, після вагань і роздумів, пояснив втручанням «нечистої сили» [276, Т. 3, с. 131], причому в «очах Кандзюби була така певність і такий жах, що Андрія мороз обняв» [276, Т. 3, с. 131].

Чотирнадцять сцен, які складають першу частину повісті, композиційно постають у вигляді замкненого кола. Спочатку місцем дії виступає вулиця, якою йде Андрій Волик. Пейзаж складається із погорілої сахарні, куп битої цегли, гнилих трухлявих жолобів і чорних дір-вікон, «з яких немов щось виглядало» [276, Т. 3, с. 44]. Топосом останньої сцени знову стає вулиця, хоча й подається вона такою, якою її бачать Андрій і Маланка через вікно: «Ідуть дощі. Холодні осінні тумани клубочать угорі... Пливе у сірі безвісті нудьга, пливе безнадія, і стиха хлипає сум. […] Чорні думи, горе серця, крутяться тут, над головою, висять хмарами, котяться туманом, і чуєш коло себе тихе ридання, немов над умерлим…» [276, Т. 3, с. 70]. Отже, початок «подає» картину руїни, а завершується перша частина виключно песимістично. Якщо спочатку Андрій ішов додому, то в кінці брудною дорогою йдуть заробітчани, «чорні, похилені, мокрі, нещасні,

немов каліки-журавлі, що відбились від свого ключа, немов осінній дощ» [276, Т. 3, с. 70].

А. Шамрай, аналізуючи особливості побудови повісті, наголошував на винятковій ролі масових сцен, які є «центральними композиційними вузлами» твору [627, с. 211]. Таке вирішення зумовлене центральним мотивом твору, адже йдеться про владу безособових сил. Саме тому юрба, яка перетворюється на одне ціле, є центральною дійовою особою, що увиразнюється саме у другій частині повісті. Втім, ще в першій – пророчій – частині письменник подає своєрідний прообраз майбутнього хаосу: «Сонце сідало червоно. […] Здалеку йшла на село хмара куряви. Вона все наближалась, росла, здіймалась до неба, врешті сонце пірнуло в неї і розсипалось рожевою млою. Звідти доходили якісь тривожні згуки, немов діти плакали або десь ціпи гупали на току, – і раптом овеча отара залляла вулицю і сколихнула повітря нескладним беканням. […] Ззаду отари йшов чорний чабан, високий, ще більший від непевного світла, немов міфічний бог, ляскав пугою і кричав диким, грубим голосом, що покривав усе…» [276, Т. 3, с. 54]. Пекельна атмосфера, у поєднанні з курявою та вівцями на чолі з чорним міфічним богом, у другій частині виявиться у страшнішому вигляді: «Юрма навіть затихла од божевілля згаги, злита в одно бажання і в одну думку. А перед нею все вище й повніше палали чаші, повні вогню, як жертви невідомому богові» [276, Т. 3, с. 129]. Таким чином, йдеться про сили хаосу, що заволоділи людьми, об’єднавши їх в одну безособову істоту.

М. Коцюбинський експлікує демонічне начало в образах птахів і тварин, що незмінно супроводжують нечисті сили. Гайвороння «[…] било крилами над обсипаною стріхою» [276, Т. 3, с. 52]. Виснажених тривалим недоїданням та тяжкою працею Маланку та Гафійку автор порівнює з голодними котами. Однак найбільше порівнянь зі зміями та гадюками. Так, «на Андрія шипіли з Хоминих очей зелені гадючки» [276, Т. 3, с. 74]. Волик переконаний: «[…] земля стогне, пісна, безсила, подерта на латочки. І замість покорму дає свою кров. Не хліб, а кукіль родить, худяки, хопту.

Годуйся! А тим часом голодний зростає, множиться, корчиться, як гадюка, порубана на шматочки» [276, Т. 3, с. 76]. Настрої сільської громади, внутрішню готовність палити й руйнувати, відбирати панське майно, експліковано в образах гадюк та ворон: «Село спустіло. Самотою повзли між хатами брудні дороги, наче плазували чорні гадюки, вітер скуб солому по стріхах, а на розриті городи спускались хмари ворон» [276, Т. 3, с. 114]. Атмосферу тотальної руїни у панських маєтках унаочнює образ змія: «[…] дим, як чорний кудлатий змій, тріпоче в повітрі» [276, Т. 3, с. 121–122].

Речі також виходять за власне прагматичні, реально-побутові межі. Рояль, що порівнюється з триногим звіром, затято протистоїть Хомі: «Чорні блискучі боки його кололись і западались за кожним махом кілка, але він все ще тримавсь на ногах, тільки вив дико, як звір, стікаючий кров'ю» [276, Т. 3, с. 125]. Андрія дратує сповнений сили паровик гуральні. Чоловікові «хотілось бити сю ситу, гладку скотину, почути, як застогне, крикне, сконає, віддасть останнє дихання» [276, Т. 3, с. 127]. «Живим» у творі постає і дім панича Льольо, приречений на грабунок та розорення: «Весь дім трясся од зойку, кричав на пробі в порожні отвори вікон до чорної мряки, що його оточала» [276, Т. 3, с. 125]. Еротичне також має чітко виражену демонічність. Тому в Гафійки з'являється специфічна межова форма страху – страх за коханого й, водночас, – страх перед ним, що виявляється у формі сну: «[…] хтось мене ляп по руці. Я так і захолола уся. Дивлюся – Марко. Такий сердитий. […] А мені соромно – страх, що руки порожні, очей звести не смію, не смію показать йому руки» [276, Т. 3, с. 80].

Автор широко використовує прийом снів та видінь, адже саме вони відображають страхи та фобії героїв. Щоденна Маланчина боротьба за виживання всієї родини знайшла відображення і в її снах: «Ціна на хліб раптом підскочила, і це так стурбувало Маланку, що вона щоночі бачила погані сни» [276, Т. 3, с. 58]. Потерпаючи за майбутнє доньки, плекаючи мрію про землю, Маланка цілковито поринала у світ бажань і лише уві сні усвідомлювала неможливість їхнього здійснення: «Думи про землю будили

Маланку по ночах. Вона прокидалась, вся зрошена потом, тривожна. Їй раптом здавалось, що се неможливе. Не оддасть свого добра багач мужикові ніколи» [276, Т. 3, с. 82]. Нещастю, яке трапилося з Андрієм на гуральні, передував Маланчин сон: «Грім все гуркоче, і руда хмара лівим крилом обійма небо. Бульбашки скачуть од крапель скрізь по воді, а рівчаками пливуть потоки і підмивають сіно. Пропало сіно!» [276, Т. 3, с. 86].

Переживши трагедію кривавої розправи, Маланка намагається забути, витіснити з пам'яті страшні події: «Все зап'яв морок. Все чорне. Навіть нинішній день одсунувсь далеко, так далеко забіг, що видається давнім, давно забутим сном. Чи що було сьогодні, чи нічого не було?» [276, Т. 3, с. 142]. Про моральне та фізичне виснаження жінки свідчить її бажання після страшного дня, протягом якого вона «вбирала в себе муки та кров і стільки людей поховала у серці, що воно сповнене стало мерцями, як кладовище» [276, Т. 3, с. 141–142], залишатися у пітьмі: «[…] більше нічого не треба. Аби тільки поночі було і вічно німувала ся пустка, як в домовині» [276, Т. 3, с. 142]. Таким чином, прийом сновидінь не лише сприяє увиразненню особистісних, глибоко суб'єктивних переживань героїні, а й відкриває читачеві таємний світ її підсвідомості.

Для створення емоційного фону подій автори використовують детально виписані образи-пейзажі. У повісті М. Коцюбинського звертають на себе увагу паралелі між моральним станом персонажів і навколишньою природою. Динаміку, революційний настрій збурених селян, готових відстоювати своє право на краще життя, уособлює образ вітру, який: «[…] скакав з розгону, рвав голоси і дим, а сонце, бліде й зубожіле, висипало з-за хмар на землю своє останнє золото» [276, Т. 3, с. 111]. Напередодні погрому гуральні: «Холодна дрібненька мряка сіялась з неба. Було вогко, непривітно і тихо» [276, Т. 3, с. 122]. Саме природа віщує розправу над повсталими селянами: «Гола земля, бита крилами вітру, безнадійно сіріла під олив'яним небом» [276, Т. 3, с. 135]. Трагедію самосуду відображає наступна картина: «Короткий день скінчився. Вітер розвіяв дим, розсіяв останнє тепло

дихання забитих, розігнав хмари. З чорного поля він нісся у чорну безвість і хитав зорі, що золотили дрібним намистом криваві води калюжі…» [276, Т. 3, с. 141]. Таким чином, у повісті чітко простежуються паралелі між моральним станом персонажів, їхнім настроєм, емоціями, які їх опановують, зокрема страхом і навколишньою природою.

Важливу роль у повісті відіграє страх смерті. Саме він змушує недавніх однодумців пролити кров товаришів. Одним із перших зрадив Панас Кандзюба: «Винуватих нема. Сама громада їх покарала. Тоді не буде за що карати всіх. Не село бунтувало, а тільки призвідці. Коли б не вони, було б спокійно» [276, Т. 3, с. 134]. Рятуючи своє життя, Олекса Бедзик добив пораненого Семена Мажугу, який намагався врятуватися: «[…] звірячий жах підняв його на ноги, і він кинувсь тікати наосліп, сходячи кров'ю, що червонила пальці і стікала вздовж ногавиці на землю» [276, Т. 3, с. 137]. М. Коцюбинський докладно, крок за кроком, розкриває мотиви поведінки кожного з героїв на всіх етапах селянського повстання. Кількома штрихами йому вдається закцентувати на мотивах поведінки чи не кожного з персонажів. Панас Кандзюба, селянин-середняк, приєднується до сільської бідноти: «І не легка веселість грала в Панасовім серці, а давня мужича зненависть, що нарешті знайшла своє слово. Озуть пана у постоли!» [276, Т. 3, с. 84].

Автор повісті не ідеалізує селян. Негативні конотації письменник вкладає у вуста Маланки: «[…] скажи людям зразу, що то для них землю ділять, то тут така б содома знялась, що живцем пожерли б один одного… Кожен за краще бився б» [276, Т. 3, с. 62]. Про деградацію та деморалізацію селянства свідчать епізоди, у яких «борці за справедливість», знищивши дім та гуральню, ризикують життям заради горілки: «Вони бігли в подвір'я, скакали в калюжу, як були в одежі, й качалися там в якійсь гарячковій нестямі, щоб краще змокнуть і не боятись скакати в вогонь» [276, Т. 3, с. 129–130]. Видається, що ці рядки повісті ілюструють картини пекла: «По обличчях розлились мертві синяві тони. А серед тіней од поламаних труб і

машин, що з жахом бились по стінах, чорні заболочені люди скакали у дикім танці й черпали вогонь з палаючих чаш…» [276, Т. 3, с. 130].

На фоні зловісної маси селян, очолюваної Хомою Гудзем та Андрієм Воликом, які закликали до знищення панського майна, власну позицію відстоює Прокіп Кандзюба. Молодий селянин по-господарськи ставиться до всього, що створено трудящими селянськими руками, навіть коли йдеться про панську економію. Усвідомлюючи, що смерть неминуча, «Прокіп підходив спокійний і діловитий, як завжди. Так само, як завжди, охайно лежала на ньому одежа, так само поважні були його рухи, і неймовірним здавалось, що ся людина іде на смерть» [276, Т. 3, с. 139]. Як зауважила Тетяна Саяпіна, Прокіп є класичним носієм уявлення про традиційний життєвий цикл, закоріненого ще в родову епоху [501, с. 149]. Усе, що робить герой, він робить тоді, коли це треба робити: одружується, стає хазяїном, бере участь у повстанні. Прокіп спокійний і впевнений, бо напевне знає своє місце у житті. М. Коцюбинський у своїх нотатках до твору, характеризуючи Прокопа, наголошує: «Лишає жінку і сина у колисці» [276, Т. 3, с. 309]. Тобто фізично загинувши, герой ніби заново народжується у своєму синові. Можливо, що саме впевненість у безперервності життя роду і справи життя робить Прокопа таким врівноваженим і спокійним, навіть перед обличчям смерті.

Для створення атмосфери страху письменник звертається до такого прийому, як посилання на час дії. Більшість подій відбувається саме вночі, оскільки «ніч темна, сліпа і глуха: вона вміє тільки мовчати» [276, Т. 3, с. 82]. Вчинивши злочин, спаливши панове сіно, Хома «весь кострубатий і чорний, відходить у пітьму» [276, Т. 3, с. 104]. Повсталі селяни саме вночі знищують панські маєтки: «Щоночі тепер пожежі. Як тільки смеркне і чорне небо щільно укриє землю, далекий обрій враз розцвітає червоним сяйвом і до самого рання осінні хмари наче троянди» [276, Т. 3, с. 107]. Характерно, що сутінки, темінь, безпросвітна мряка стають справжніми спільниками тих, хто знищує, руйнує, палить: «Ніч стояла глуха, ще чорніша по світлі. Але

сподом вона ворушилась, жила, двигтіла і хвилювалась хвилями чорного люду, невидимим припливом тіл» [276, Т. 3, с. 127]. Своєрідний ефект створюють відповідні порівняння: «[…] немов зуби в щелепах кістяка» [276, Т. 3, с. 130]; «Мідяні труби простягали безвладно покручені кінці, сплющені, зм'яклі, наче стоптані кишки…» [276, Т. 3, с. 130, 131] та лексика: «кривавий піт», «біла як мара».

Цикл Г. Косинки «Новели дезертира» віддзеркалюють мистецькі пошуки письменника. Попри відмінності на естетичному й психологічному рівнях, тексти, що входять до циклу, створюють єдиний художній світ, у якому постають і сучасники письменника, і його епоха. На думку Лідії Кавун, згаданий цикл Г. Косинки об'єднує новели «Десять», «Темна ніч», «В житах», «Анархісти» [224, с. 10]. За визначенням О. Хоменка, до цього циклу слід зараховувати «Постріл», «В житах», «Темна ніч», «Десять», «Анархісти», «Оповідання без моралі» [266, с. 25]. Зважаючи на авторитетну й фахову думку згаданих дослідників, усе ж наважимося внести певні корективи. Видається, до циклу «Новели дезертира» слід віднести такі твори, як «Десять» (1922), «Темна ніч» (1922), «Анархісти», «Постріл», «В житах», оскільки в цих творах осмислено великі соціальні потрясіння крізь призму інтересів і почувань української людини, яка опинилася на роздоріжжі, поміж ворогуючих сторін. Символічно, що, розкриваючи мотиви поведінки героїв із різних суспільних таборів, здебільшого представників різних сил української революції, Г. Косинка ділить героїв на закорінених у рідний ґрунт та чужих, прийшлих. Події, відображені у текстах, відбуваються на фоні глобальних змін у житті суспільства 1917–1921-х рр.

Обраний для аналізу циклу «Новели дезертира» видається показовим з огляду на його місце у творчій еволюції митця. Текстова палітра новел наочно демонструє особливості формування таланту Г. Косинки: більшість творів написано на початку 20-х рр., період, коли письменник ще мав можливості для самореалізації. Крім того, названі новели не тільки доповнюють одна одну тематично, а й, як переконливо довела Лідія Кавун,

перекидають своєрідний міст від попереднього Г. Косинки до нового в плані еволюції стилю прозаїка [224, с. 10]. Протагоністи письменника обстоюють власну незалежність, індивідуалізм, погордливе самоствердження. Улюблені власні назви письменника – похідні від слова «гордий»: герой «Анархістів» – Гордієнко, місце дії у дилогії «Постріл», «В житах» – Гордина могила. В. Фащенко помітив, що Г. Косинка любив героїв сильних, вольових, «захоплювався людьми діяльними, твердими» [568, с. 362]. Саме тому гине Байденко («Темна ніч»), бо лише ціною життя він зміг протидіяти абсурдному соціуму та утвердити власне право на інакодумство. Недаремно про замислену криваву розправу над полоненим Г. Косинка пише як про «далеку дорогу» та «весілля» [268, с. 63].

Кость, із новели «Анархісти», – «залізний чоловік», – часом не витримує тягаря переживань, кривавих вбивств і «голого розбою». Підсвідомість Костя протестує, змагання думки провокує вибух емоцій у вигляді пострілу «в синьооку вечірню зорю». У процесі самопізнання і самоусвідомлення перебуває поет Гордієнко. Роздвоєність духовно-психічного стану призводить до того, що він перестає бути самим собою, хоча й протестує проти нівеляції своєї сутності.

Герой новели «Постріл», душевно роздвоєна особистість, дезертир Корній Дізік, стає свідком і співучасником убивства друга дитячих літ, комуніста Матвія Киянчука. Особиста драма Корнія розгортається у контексті революційних подій 1920-х рр.: «У мене так запеклося серце, що здавалось, ніби капає на землю з нього кров…» [268, с. 112]. У його пам’яті зринають спогади про їхнє спільне наймитування. Протагоніст переймається єдиним питанням, на яке так і не знаходить відповіді: «“Чи розстріляв би Матвій мене?” – боязко підкралась така думка…» [268, с. 113]. Зрештою, Дізік мститься за вбитого Киянчука і таким чином робить свій суто людський вибір, не надто замислюючись про майбутнє: «Що жде нас далі? А-ах!..» [268, с. 119].

У локальному стисненому часопросторі хати зосереджена драма братовбивчої війни (новела «Темна ніч»). Смертним рубежем стає низький хатній поріг. Кімната, стіл, піч з малою дитиною – такий простір для страти. Усі предмети, деталі побуту, побачені очима приреченого героя, сприймаються в інших, небуденних вимірах. Як зауважила Віра Агеєва, на якусь мить виникає ілюзія можливого примирення, адже ніби мало що різнить людей за столом, їхнє сприймання світу дуже подібне [10, с. 59]. Та дійсність ураз нагадує про себе: засліплені злобою люди забувають про все, що єднало їх. Гранично відвертою є психологічна деталь, коли маленький хлопчик, син одного з повстанців, заплакав з печі: «Ма-м-о-о, я боюся! Ай-ой…» [268, с. 62]. Життєвий простір стиснувся остаточно, з цього кола вже можливий вихід лише у смерть. Ціннісні позиції комуніста Байденка і повстанців фіксуються письменником як однаково актуальні, кожен з них відстоює власну істину. Автор не приєднується до чиєїсь однієї оцінки, не підсилює її власним авторитетом, хоча герої – непримиренні вороги. Це смертельне протистояння постає як трагедія нації, де обидві сторони виявляються жертвами.

Г. Косинка підкреслює зв’язок людини і природи. Йдеться про прізвище: Діброва («Десять»), топографічні назви: лісок Лебедин, село Дубовий Вивіз («Анархісти»), Ясинове («Темна ніч»). Гордієнко з новели «Анархісти» наділений винятковою витонченістю сприймання. У плюскоті дніпровських хвиль йому вчувається «журлива сага», а ріка припадає до берега, мов до грудей, а «на камінцях бринять старечі сльози…» [268, с. 69]. Надія на порятунок вчувається Рублеві, героєві новели «Десять», у шелестінні жита: «Тихо-тихо шуміло колосками жито, хилило повний колос до босих ніг Рублеві – співало якусь сонячну пісню золотого степу, ніжну, радісну…» [268, с. 53]. Протиборство точок зору представників ворожих таборів з цього ж твору підсумовує, вивищуючись над ним, авторська фінальна ремарка, сповнена співчуття до заблуканих сучасників: «І тихо плакала у золотих житах сонячна пісня…» [268, с. 54]. Персоніфікований

образ явора («Темна ніч»), що вперше згадується в експозиції: «Сріблястим листом поклонився явір коло порога, як вели в невідому хату невідомого чоловіка на весілля смерті криваве…» [268, с. 62], – увінчує сюжетну розв'язку. Байденко свідомо йшов на страту, розуміючи, що вже ніколи більше не побачиться з сином: «Ех, приборкали нашу волю… Тліє душа, болить… Смерть, Сашо, смерть, Сашо…» [268, с. 63]. Як і в повісті М. Коцюбинського «Fata morgana», перемагають тваринні інстинкти: «Червоні од самогону очі гостей посоловіли; злий жорстокий огник звіра хижого затанцював на чоловічках…» [268, с. 64]. Абсурдною з етичної, християнської, загальнолюдської позиції видається загибель Байденка, мовчазним свідком якої було лише дерево. Таким чином, природа, оповита страхом, символізує суспільство, у якому також панує невідомість, відчай, жах.

У новелі «В житах» превалюють категорії людського щастя, що полягають у любові до природи, до жінки, гармонії зі Всесвітом. Незважаючи на абсурдну реальність, Корній відчуває красу природи. Але навіть у моменти найвищого єднання зі світом сувора дійсність нагадує про себе: «Переді мною проходить житами тінь розстріляного на городі Дзюби комуніста Матвія Киянчука, і мені чогось до болю робиться сумно» [268, с. 134–135]. Ні на хвилину протагоніст не забуває про те, що він дезертир, бо навіть у дзижчанні бджоли вчувається йому це слово: «Дізік – страшне для мене слово, бо воно нагадує мені про дійсність – раз, а друге – в нашій революційній термінології це дезертир, а я, товариші, саме до них і належав!» [268, с. 133]. Трагедія «загубленої в житах долі» Дізіка символізує долі мільйонів загиблих чи то фізично, чи то духовно у часи революційних збурень.

Репліки та поведінка Рубля, героя новели «Десять», підтверджують його слабкість та нікчемність: «Ну, да. Я бачу, знаю, що ви мене зрозумієте… Я – непорозуміння… Знаєте…» [268, с. 52]. Він почувається зламаним, нездатним на будь-який опір. Г. Косинка майстерно відтворив

стан крайнього психічного напруження героя. Миттєвий спогад, окремі деталі заповнюють свідомість, набувають майже символічного значення. Полонений укапіст Рубель постійно згадує застереження товаришів, які послали його на завдання: «У парткомі ще казав Горобець: “Обережно, товаришу, обережно…” А тепер – пропав… пропав…» [268, с. 52]. Страх смерті переслідує й Олеся з «Гайдамаків» (1918) В. Підмогильного і змушує його звернути увагу на красу світу, на яку той, ще донедавна, не звертав уваги: «Його поклали на спину, й тому-то було видко неба. Воно здавалось Олесеві якимсь новим і надзвичайно чудовим, ніби він уперше на віку побачив небо» [440, с. 50].

Страх перед мобілізацією, війною і можливою смертю штовхають Івана Пилипівку («На пасіці» (1917) М. Івченка), «недоладного бідного парубка із Тиківки», на крадіжку меду. Потрапивши до рук господаря, хлопець зізнається: « – …Захотілось хоч раз поласувати медом… Бог зна, що буде, мо’, вб’ють… То й не доведеться на віку покуштувати меду…» [217, с. 158]. Його щирість та безпомічність пом’якшили серце пасічника, і він «пошановує» чоловіка медом [217, с. 158]. Перша світова війна, яка так нещадно увірвалася в життя протагоністів, об’єднала їх: «А Іван слухав і дивувався… […] Страшний гонорливий хуторянин, якого раз у раз боявся Іван, був тепер близький, як рідний батько або товариш. Йому здавалось, що в цей момент вони обидва рівні, однаковісінькі – і лихо в них однакове, обом рідне і зрозуміле» [217, с. 159].

Дитячі страхи стали центром художньої інтерпретації В. Підмогильного в оповіданні «Ваня» (1919). Хлопчик боїться «людожера», а випадкова «зустріч» з цією істотою викликає справжній жах: «Заходячись від диких покриків, котрі похмуро підхоплював рівчак, не озираючись на боки і тільки чуючи, що ззаду тупотить щось важке, він упав на розсипчасту землю, бився об неї головою, дряпав її руками з передсмертного жаху» [440, с. 59]. Автор оповідання акцентує на тому, що саме страх штовхає доброго й люблячого хлопчика на необдумані, жорстокі вчинки. Усвідомлення

вчиненого поглибило страждання Вані: «Він почув, що було зроблено щось негарне. Це мучило його, тягуче смоктало, й він не втримався й заплакав. […] Потім стало жалко чогось такого, що немовби уже розбите було, розтоптане й чого ніяк не можна вернути. Ця жалість, переплітаючись і змішуючись з невиявленим жахом перед заслуженою карою стиснула до болю груди, й Ваня заридав голосно, з великими перервами між хлипанням» [440, с. 64].

Поринувши у вир визвольних змагань протагоніст оповідання «Крученим шляхом» (1924) А. Головка на мить замислюється: «Юрко мовчки хитнув головою. А в ній у ту мить родилася думка: – страшно рубати! Глянув на отамана, що їхав спереду. – Йому, певно, не первина. І пригадав важкий погляд його свинцових очей» [85, с. 13]. Здається, що він боїться забрати чуже життя, але з часом, призвичаївшись до кривавих буднів, хлопець п'янів: «Носився з диким поглядом, з стиснутими зубами. Рубав шаблею й топтав конем людей у сірих шинелях з червоними зірочками на картузах» [85, с. 14]. Простір страху намагається подолати ліричний герой «Кольорових аркушиків (Осінніх листків з-під снігу)» (1916) Г. Михайличенка. У фрагменті «Острах» читаємо: « – Я боюся, що під снігом лише болюче заплаче згага щастя. Як далеко не похоже на минуле! / – І пошана до прекрасного тебе зупинить на дорозі до злочинства. Острах мій за втіху спогадом» [363, с. 171].

Страх перед неминучим покаранням за скоєні злочини змушує Кажана та дячка Ничипора («Бандити» (1930) М. Хвильового) спочатку переховуватися у клуні, переживаючи недавні події («Згадав дячок, як за ним гнались; от-от доженуть, от-от!.. І дріж пробігав по спині! Згадав червоне Кажанове обличчя, і було гидко; мабуть, тому, що той такий величезний парубок, а мав вигляд непереможного півня» [603, с. 332–333]), а потім у плавнях. Холодний дощ, голод і загроза смерті штовхають Кажана на вбивство недавнього спільника: «Свідків не може бути» [603, с. 332–333]. Внутрішні страхи протагоністів М. Хвильового сублімуються у страх перед

конкретною людиною. Анарх («Повість про санаторійну зону», 1924), усвідомивши, що «від Карно нічого не можна сховати» [603, с. 514], починає боятися новоприбулого. Героям «Бараків, що за містом» (1923) страх навіває санітар Мазій, темний чоловік, від якого йде трупний запах. Страх перед людьми штовхає панночку з новели М. Івченка «В первісні простори», яка ще донедавна «йшла назустріч людським стражданням і радостям» і під стогін гармат «закривала людям очі в останні хвилини життя їх, тішила їх найсвітлішими поривами своєї душі в часи найбільш тяжких страждань» [217, с. 139], вирушити «в первісні простори», якомога далі від «безлічі тупих, байдужих пик з одним лише виразом – бажання крові, п'яного дикого хаосу», переборюючи в собі бажання «розтоптати, знівечить, знищити всю ту сіру, нікчемну юрбу» [217, с. 139].

Героїв М. Хвильового вирізняють страхи, навіяні новою радянською дійсністю. Христя («Кімната Ч. 2», 1922) боїться залишитися без партійного квитка: «Хвилювалась, що з партії викинуть – інтелігентка. Завжди боялась» [603, с. 185]; «машиністки, ремінгтоністки, стенографістки, журналістки,-істки» з «Пуделя» – скорочення: «[…] більш, як гармат, революції, вибухів, Махна, бандитів» [603, с. 221], а Хая («Свиня», 1923) – залишитися без «совнаркомки» [603, с. 178].

У текстах М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» присутній також особливий тип приміщень, характерний для світу страху. Локальний простір безпосередньо впливає на формування концепту страх. У повісті «Fata morgana» це – руїни: «погоріла сахарня», «розвалені кам'яниці», «чорні, задимлені стіни», «темні сіни», «чорна пустка». Атмосфера холоду і відчаю синонімічна концепту страху: «Облетіли надії, розметались безслідно, і там тепер голо, як в лісі. Сніги тепер в серці і вовки виють» [276, Т. 3, с. 76]. У цьому контексті можемо говорити також і про в'язницю. Топос криміналу як простір страху присутній у творах М. Коцюбинського та його послідовників. Вивчення цього питання

сприятиме глибшому осмисленню художньої реалізації концептів страху та бунту у прозописьмі автора «Intermezzo» та речників його «школи».

Ще на кін. XX – поч. XXI ст. в історії українського народу нагромадилося безліч документів про політичне переслідування та ув'язнення громадян, які дотримувалися опозиційних щодо правлячої системи переконань. Такі матеріали використовуються науковцями як своєрідні свідчення відповідних епох. Зрозуміло, що в поле зору дослідників потрапила й система пенітенціарних закладів. Цей нелюдяний спосіб приниження людської гідності було своєрідно репрезентовано у мистецтві. Зокрема, художня література чи не найбільше прислужилася освоєнню цієї сфери людських стосунків і суспільних відносин. На сучасному етапі можемо говорити про ряд філософсько-культурологічних досліджень: праці М. Фуко «Наглядати й карати. Народження в'язниці» [591], Ц. Тодорова «Обличчям до екстреми» [548], полемічний збірник публіцистичного характеру «Смертна кара: за і проти» [514]. Так, французький дослідник переконує, що «покарання в новітні часи почало перетворюватися на найприхованішу частину кримінального процесу» [548, с. 13]. На його думку, «в наших історичних суспільствах карні системи треба розуміти як частини своєрідної "політичної економії" тіла: навіть якщо вони не вдаються до жорстоких, кривавих кар, натомість послуговуючись "лагідними" методами ізоляції чи поправи, йдеться завжди про тіло, – про тіло та його сили, їхню корисність та слухняність, їхній розподіл і покору» [548, с. 33].

Зрозуміло, що література як мистецтво слова, яке спирається на засади мімезису-наслідування та на функції людської уяви, не могла не відбивати і не фіксувати таких явищ. Вони ставали темами, мотивами різних творів, живили той образний світ, який моделювали письменники. Не виняток і творчість українських письменників від найдавніших часів до сьогодення. Особливо плідним було XX ст. Принагідно назвемо імена Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного, У. Самчука. Подібні зразки віднаходимо і в творчості М. Коцюбинського, Г. Косинки та Г. Михайличенка. У текстах

письменників віднаходимо різні варіанти моделювання топосу в'язниці: далися взнаки не лише різні мистецькі підходи, а й особистий досвід. Попри постійний поліційний нагляд, репутацію неблагонадійного, М. Коцюбинського не було ув'язнено, проте для справжнього митця це й не обов'язково. Необхідний матеріал давали численні судові процеси, повідомлення у пресі, робота в земстві. Відомо, що дружина письменника Віра Устимівна перебувала покарання у Варшавській цитаделі. Цілком реальною була загроза ув'язнення для сестри М. Коцюбинського – Ольги. Крім того, на час написання аналізованих творів вже склалася певна традиція художньо-публіцистичного осмислення проблем пенітенціарної системи, йдеться про такі твори, як «Записки з Мертвого будинку» (1860–1862) Ф. Достоєвського, «Сибір і каторга» (1900) С. Максимова, «Острів Сахалін» (1891–1894) А. Чехова, «Тюрми і вертепи» (1895) О. Свірського, «У світі зневажених» (1896–1899) П. Якубовича-Мельшина, «Сахалін» (1897) В. Дорошевича, цикл сибірських нарисів і оповідань В. Короленка, начерки й репортажі В. Гіляровського та ін.

Перший в'язничний досвід Г. Косинки склав близько трьох місяців, щоправда, про цей факт біографії письменник повідомляє принагідно, на початку своєї літературної діяльності: «Служив в армії рядовим козаком, брав участь у боях… та ще по-дурному сидів місяців зо три в тюрмі» (цит. за: [389, с. 807]). Швидше всього, «козакував» молодий письменник у загонах, що виборювали українську державність, ймовірно під орудою П. Болбочана чи отамана Зеленого, що діяв на Обухівщині, а «тюрма була білогвардійською чи "муравйовською", російсько-більшовицькою» (цит. за: [389, с. 807]). Вдруге Г. Косинку заарештували у 1934 р. Як зазначив Ю. Бойко, люди, що бачили письменника у в'язниці, розповідали, що поводився він надзвичайно гідно. Одного разу, коли його вели на допит, він кричав: « "Мене можете зневажати, але не мій нарід…". Дальші слова заглушила люта лайка катів» [47, с. 72]. Про мужність письменника в стінах тюрми свідчить його останній лист до дружини: «Пробач, що так багато горя

приніс тобі за короткий вік. Прости мене, дорога дружино, а простивши – прощай!» (цит. за: [47, с. 72]).

На окрему розмову заслуговує тюремний досвід Г. Михайличенка та особливості його транспонування у творчість письменника. А. Приходько, один із перших поціновувачів доробку автора «Блакитного роману», наголосив: «Тюрма – це те найбільш трагічне, що вплинуло на психологію творчости Г. Михайличенка та знайшло собі віддзеркалення в усіх його творах» [363, с. 8]. Автор розвідки «Гнат Михайличенко» зазначив: «[…] в'язниця обпалила молоду юнацьку душу Г. М-ка, що з романтичним екстазом, захопившись голубою мрією про соціалізм, пішла на нелегальну революційну роботу ще під час царського режиму. Вона надломила ніжну, експансивну істоту юнака, глибоко вразила тонку, чулу і вражливу психоорганізацію; вона була могилою, що замикала в товстих мурах живу людину, обривала у неї всі життєві надії» [363, с. 8]. У циклі «Тюрма» письменник об'єднав три твори: «Погроза невідомого», «Тюрма» (1916) та «Історія одного замаху» (1916). В'язничні будні фігурують і в циклі «Із тюремного зшитку-нотатки», що об'єднує перекладені з російської поезії у прозі: «Робочий палац», «Мурівщик», «Етап» (1916) та «Тюремщик» (1915). Але топос тюрми позначився майже на всіх творах Г. Михайличенка, оскільки він писав або в неволі, або в умовах нелегального життя.

Об'єднуючим чинником доробку М. Коцюбинського та Г. Косинки, є той факт, що в їхніх художніх масивах топос в'язниці відіграє допоміжну роль і покликаний увиразнити внутрішній стан персонажів. Натомість для протагоністів Г. Михайличенка кримінал – це простір буття. Звідси й широкі зрізи в'язничного існування. У повісті «На віру», у якій М. Коцюбинський ще не повністю відійшов від попередньої літературної традиції, зустрічаємо детальні описи місця ув'язнення: «Холодна була під волостю, у землі. В холодній було темно, вогко і холодно. Чорні стіни невеликої кімнатки були аж слизькі від цвілі» [276, Т. 1, с. 59]. У наведеному фрагменті звертають на себе увагу лексеми «холодна» та «холодно», що відображають характер

взаємин Гната та Олександри. Важливо, що йдеться не про звичайну тюрму, а місце тимчасового утримання у волості, а спільна робота та ув'язнення, на думку старшини, мало поєднати чоловіка та жінку.

Після ненавмисного вбивства Олександри, Гната утримують у тюрмі для кримінальних злочинців, опис якої автор повісті візуалізує через сприйняття коханої Гната: «Настя вперше зроду вступила до тюрми. Важкий дух, високі та чорні хати з загратованими вікнами, арештанти в широких сіряках – все те вразило її дуже прикро. Настя почула брязкіт кайданів, і їй стало страшно» [276, Т. 1, с. 94]. У невеликому епізоді авторові вдалося передати атмосферу тюремного життя, виокремити головні ознаки приміщення, за допомогою звуків («брязкіт кайданів») та кольорів (чорний, сірий) передати настрій людини, яка потрапила у зовсім інший для себе світ. Про пригнічений стан протагоніста свідчить його наполегливе бажання будь-що залишити місце ув'язнення: «Рятуй мене, Насте!.. Піди до адвоката, заплати йому, що схоче… Перекажи тітці Мотрі, най продадуть усе моє добро та визволять мене з тюрми…» [276, Т. 1, с. 95]. Про гнітючий настрій Гната свідчать його портретні характеристики. Разючі зміни зовнішності, подані крізь сприйняття коханої жінки, засвідчують і душевні переживання, і розкаяння за вчинений злочин, і страх перед майбутнім.

У новелі М. Коцюбинського «Невідомий» виписано ворожий сутності людини топос в'язниці. Для героя однойменної новели тюрма – «холодний льох», «мішок», «вовча нора» [276, Т. 2, с. 257, 262, 265]. Зрештою, тюремні мури асоціюються з «домовиною». М. Коцюбинський старанно відстежує контроверсійне сходження, своєрідне зживання ката і жертви. Поступово невідомий настільки ретельно вивчив жертву, що став ідентифікувати себе з нею. Уже за в'язничними мурами кат намагається звільнитися з-під впливу жертви, провівши чітку демаркаційну лінії між помешканням сановника, що асоціюється зі світлом, теплом і комфортом та власним існуванням «серед сірих холодних стін» [276, Т. 2, с. 257].

Якщо в описі камери невідомого превалюють негативні конотації, принагідно згадуються лише окремі елементи інтер'єру: твердий тюремний матрац, лампадка, дірка у дверях, то умови, у яких перебуває кат Лазар («Persona grata»), свідчать про його «вищість», «обраність» серед решти ув'язнених. Покращення побутових умов безпосередньо пов'язане з його згодою співпрацювати з тюремною адміністрацією. Камеру прикрашають килими, «м'яке велике крісло, обдерете ззаду і сполов'іле», «царський портрет, трохи засиджений мухами» [276, Т. 2, с. 270, 271]. Однак, приміщення не наближається до рівня одомашненого простору, а трансформується в зону зла, гріха, демонічних сил, набуває ознак інфернального дому чи «дому з привидами», відтак «побутова ознака – бути житлом, житловим приміщенням – знімається як незначуща» [334, с. 320]. Важливу роль у в'язничному існуванні ката Лазаря відіграють топоси вікна, дверей, порогу: «Не вільно було одчиняти вікна, виходити з камери хоч на поріг» [276, Т. 2, с. 270]. Вони стають символами переходу, який не може бути подоланий героєм самостійно. У тюремному світі протагоніст, намагаючись вийти з кола вбивств, перетворюється на ката, який насолоджується своєю роботою: «І перший раз, після утоми і знеохоти, після огиди до своєї роботи, – уперше почув він смак душогубства» [276, Т. 2, с. 282].

У новелах Г. Косинки «Заквітчаний сон», «Гармонія» (1933), «Фавст» (1923) не зустрічаємо розлогих описів в'язниці. Як правило, це тимчасові місця ув'язнення, наприклад, «мурована школа» в «Гармонії». Виняток становить хіба що тюрма з новели «Фавст», оскільки у ній є карцер. Організатори тюрем, виконавці покарання приречених іншими членами спільнот своїх супротивників чи зумисних злочинців в усі епохи «піклувалися» про подібні «архітектурні споруди», їхні інтер'єри, враховуючи й передбачаючи очікувані впливи на ізольованих, на їхні реакції та поведінкові акти. Звуження простору позбавляє ізольованих людей не

тільки спілкування, а й елементарних умов для нормального функціонування організму.

Автор новели «Фавст» акцентує на розпорядку життя тюрми: візити тюремного начальства – «повірка по-старому й по-новому» [267, с. 324]; характеризує ранішню повірку – «завжди коротку і занадто вже ділову» [267, с. 323]; окреслює постать похмурого, вічно заляканого карцерами й каторгами старости; згадує ранкове «благословення» прославленого на всю тюрму Сторожука. На мовному рівні і М. Коцюбинський, і Г. Косинка уникають тюремного сленгу, виняток становить тільки «параша» в новелах «Persona grata» [276, Т. 2, с. 269], «Фавст» [267, с. 322] та «Заквітчаний сон» [268, с. 68].

У зв'язку з новелою «Persona grata» актуалізується питання про взаємини арештантів та тюремників. Тюремний смотритель Морда постає як уособлення всесвітнього зла. Протагоніст та інші ув'язненні відверто ненавидять тюремника «за грубу пику, на якій не хотіло рости волосся, за маленькі жорстокі очі, що завжди дивились кудись поза людину, хоч все помічали, за його вдачу мучителя» [276, Т. 2, с. 266]. Лазар, жорстокий вбивця, знічувався під вагою погляду Морди, «залазив у себе, запинав арештантський халат, душив у собі злість, а опісля довго чув ще у зморшках обличчя чужий застиглий погляд» [276, Т. 2, с. 266]. Проте оцінка Лазарем тюремного смотрителя змінилася після того, як колишній ув'язнений перетворився на ката: «Згадував тільки розмову: "Справишся, братєц?" – "Будьте спокійні…" – і круглу безвусу Мордину пику, немов не таку вже противну» [276, Т. 2, с. 268–269].

Дещо в іншому контексті сприймає Лазар решту тюремників. Так жандарм, що супроводжував майбутнього ката «розмовляв просто і так прихильно, що Лазар почав звикати. Забув, що він арештант» [276, Т. 2, с. 269]. Під впливом приємної розмови та випитої горілки, самооцінка Лазаря значно підвищилася, зникли почуття невпевненості й тривоги: «В голові злегка шуміло, було так тепло і так приємно од того, що сей важний

жандар, в мундирі й при шапці, стискає руку і говорить, як з рівним» [276, Т. 2, с. 269]. Постаті тюремників окреслюються винятково крізь призму сприйняття протагоніста. Каленик – низька на зріст, наче не зла людина, «на якій все – вуси, волосся, старий мундир – звисало і опадало… Лазар подумав, що ся людина мусить довго і вперто кашляти блідим скрипучим кашлем» [276, Т. 2, с. 270]. Іван – високий, худий прислужник. Відчувши свою силу, колишній арештант відверто знущався з наглядачів: «Слухняність тих, що були сторожами й начальством, викликала у ньому потребу мучить. Здавалось, його затуманений мозок безупинно був зайнятий тим, щоб вигадати щось нове, докучливе та понижаюче» [276, Т. 2, с. 275]. Проте межа між катом і жертвою-ув'язненим доволі хитка. І після спроби протесту кат байдуже виконував свою роботу, як ремісник, але «в очах у нього з'явилося щось скрите і запечатане» [276, Т. 2, с. 281]. Для протагоніста новели «Невідомий» тюремники – це не окрема особистість, наділена індивідуальними рисами, а уособлення всієї каральної системи.

Цілу галерею катів за професією та покликанням виводить Г. Косинка у новелах «Фавст» та «Гармонія». Образ слідчого Однорогова («Фавст») постійно зринає в уяві Прокопа Конюшини. Справжній жах на ув'язнених наводить поява іншого тюремника: «Ще далеко до камери було чути дзвін острогів – дзінь, дзінь… Блискучі кавалерійські остроги носив, як відомо було нам, начальник корпусу №6 – прищуватий, синьо-гнідий якийсь на виду, цинічно-нахабний Бейзер (євреї-арештанти дали йому прізвище – зла собака)…» [267, с. 324]. Штабс-капітана Мічугіна («Гармонія») Г. Косинка недаремно порівнює з псом: «[…] така ж будова щелепів, такі ж ікласті зуби і маленькі, трохи заскалені очі, як у собаки, яка звикла кусати спотайна» [268, с. 269]. Письменник детально описує його садистські нахили, страту полонених червоноармійців та знущання над лікарем, який лише виконував свій професійний обов'язок. Характерно, що цей випадок Г. Косинка вихопив із життя, під час подорожі залізницею. Про випадки жорстокого, нелюдського ставлення до полонених та катування лікаря

розповів його товариш, якому пощастило вижити, старий дідусь, теж лікар [268, с. 587–588]. Штабс-капітан схильний до театралізації: допит Василя Гандзюка він поводить у музичному супроводі – над хлопцем знущаються під звуки гармонії.

У новелістиці письменників звертають на себе увагу картини загалом відверто неприязного, ворожого ставлення арештантів по відношенню один до одного. На основі різного життєвого досвіду і психофізіологічних можливостей в'язні не тільки зазнають духовного пригнічення тюрмою, а й мимоволі завдають і взаємно посилюють його. Характерно, що в цьому аспекті М. Коцюбинський розвиває традицію, закладену в документальній прозі М. Достоєвського («Записки з Мертвого дому») та А. Чехова («Острів Сахалін»). Ув'язнені для Лазаря («Persona grata») – це інші, але не особистості, а лише частини тіла: «[…] з-під сірих суконних шапок блимали вогкі блискучі білки, цікаві й глумливі» [276, Т. 2, с. 266]. Намагаючись подолати власне безсилля та невпевненість, протагоніст «починав сварку, грубу, сердиту, без всякого приводу, глушив себе й других цинічними лайками, од яких гнило повітря» [276, Т. 2, с. 268]. Байдужість, а то й сміх арештантів, породжували у душі Лазаря ще більшу лють: «Йому хотілось тоді різати, вішать, колоти не тільки тих, що гидко сміялись з нього, а й других, що були там десь, поза мурами. Хіба велика штука!» [276, Т. 2, с. 268].

Камерний світ з новели «Фавст» складають представники різних національностей, суспільних прошарків, носії різних політичних поглядів: українські селяни Прокіп Конюшина та Конончук, росіянин поручик Клєнцов, поляк пан Яцьківський, магометанин Маламет, безіменні євреї. На особливу увагу заслуговує образ Конончука, «що давно вже втратив образ людський» [267, с. 323]. «Це – темне і вбоге село, – продовжує Г. Косинка, – яке підписує собі акти обвинувачення трьома хрестиками, а вже пізніше, в тюрмі, падає додолу на коліна, коли побачить кришку хліба…» [267, с. 323]. Образ упослідженого Конончука перегукується з безіменним персонажем

роману І. Багряного «Сад Гетсиманський» (1950), недаремно ім'я Г. Косинки згадується у романі [20, с. 430]. Для цього «відкривателя щастя в безмежній юдолі сліз, наруги й жахливих, безпросвітних злиднів» перебування за в'язничними мурами видається справжнім раєм: «Оце якби ще сюди й мою стару – і вже б хоч і до самої смерті тут! Годують! Цукор дають! Обід і все як належить!.. І камера обратно ж тепла!.. Братця! Що чоловікові ще треба…» [20, с. 412]. Найжахливіше, що цей селянин чи ремісник із провінції справді так думав, він «збирався розбагатіти, з'їдаючи лише одну пайку на два дні, а решту складаючи до торби» [20, с. 413], і не на жарт розпитував співкамерників про те, чи не можна з в'язниці передати хліб і цукор на волю. На решту ув'язнених цей «когут», «мішок з костями» справляв гнітюче враження, до нього ставилися з певним співчуттям, «в якому не було й крихти іронії, а скоріше гіркий жаль» [20, с. 413].

Образи інших ув'язнених Г. Косинка максимально індивідуалізує. Полонені червоноармійці («Гармонія»), закляклі в довгому чеканні допиту, сиділи на підлозі трьома сіро-зеленими купами і «злякано прислухались до найменшого руху…» [268, с. 271]. У кожного з них своя позиція. Один із безіменних ув'язнених, виснажений фізично і психологічно, прагне швидше померти і звільнитися від тортур, інший – ще має сили для життя. Полонений червоноармієць Арон усвідомлює, що йому, як євреєві, нічого сподіватися, єдиний вихід із в'язниці – розстріл.

Г. Косинка виокремлює й іншу позицію: страх смерті і прагнення будь-якою ціною зберегти собі життя. Митець зображує екзистенційну ситуацію вибору: «…Я – мобілізований. Так і скажу, – тихо шепче він у темряві. – Мені однаково: офіцери, комісари – один чорт! Я – солдат, поняв? Тьомний, к примєру, сказать… Неграмотний – ето ж будуть брать в уніманія?..» [268, с. 272]. Образ полоненого червоноармійця перегукується із сартрівським Паблом Ібієттою, героєм оповідання «Мур» (1939). Протагоністи Г. Косинки і Ж-П. Сартра не належать до героїв, вони, швидше, є втіленням «людини абсурду». Ніде немає жодного слова про їхні переконання та ідеали.

Драматизм подій дав змогу провести своєрідний експеримент: поставити людину в екстремальні обставини, змалювати так звану «граничну ситуацію». Вони намагаються якось осмислити факт власної загибелі й, якщо не змиритися з нею, то хоча б внести деяку логіку та сенс в абсурдність того, що відбувається. Здавалося б, спільність долі мала зблизити їх із співкамерниками, проте кожен із них виявляється самотнім перед лицем смерті й мусить сам розібратися в хаосі думок і почуттів. У «Фавсті» Г. Косинка проводить чітку межу між «блатними» та «політичними». Це розмежування, зважаючи на те, що твір незакінчений, проведено лише пунктирно, проте з позиції сьогодення воно є надзвичайно промовистим. Репліку щодо «блатних» на адресу Прокопа Конюшини висловлює «господин поручик»: «Жаль-жаль, – говорить Клєнцов, – що тебе не посадовили до блатних… Жаль, там би одразу бандитський дух вивіявся…» [267, с. 323].

У новелах «Фавст» та «Гармонія» героїв проведено крізь горнило в'язничних випробувань: муравйовські затінки і білогвардійські катівні. Василь Гандзюк уособлює найменш свідому частину українського селянства: «[…] не гаразд розуміє він, що воно визначає – нація? Справді, якої він нації?» [267, с. 282]. В ув'язненні він еволюціонує до усвідомлення азів марксистської ідеології і починає бачити в ній оманливу перспективу. Прокіп Конюшина демонструє високу національну свідомість і водночас – загальнолюдські риси. На думку Віри Агеєвої, Фавст-Конюшина, очевидно, найближче стоїть до Косинчиного «ідеального героя» [10, с. 67]. Як зазначив Ю. Бойко, «Конюшина – це не фантазія, не вигадка. Письменник змалював цей образ із натури, коли сам уперше потрапив до совєтської в'язниці» [47, с. 71]. Перед читачем розгортаються моторошні картини життя в'язниці з її «парашами», вошами, сварками, карцерами. Конюшина, безпосередня і цільна натура, наснажена пахощами українського чорнозему, перейнята споконвічною гідністю власного народу. Простий подільський дядько, з обличчям що нагадує легендарного Фавста, з натрудженими мозолистими

руками, екзальтовано згадує боротьбу селянських загонів проти більшовицької навали. Цілеспрямовано шукаючи шляхів до головних життєвих істин, герой одержимий національною ідеєю, жаданням цілковитої людської волі. Протагоніст Г. Косинки нагадує Хому Гудзя із його закликом до тотального нищення за неспротив насильству: «Ходив би від хати до хати – та й по голові, та й по голові. Одного за те, що п'є людську кров, а другого – що не боронить» [276, Т. 3, с. 56]. Ідейно Прокіп Конюшина ближчий до тих, хто сміливо дивився в очі смерті й залишив на стінах камери запис: «Тут була остання ніч… Ми загинули за волю свого народу; той, хто одвідає цю камеру, хай згадає нас… Земля українська – кров'ю окроплена, діти цієї землі гниють по тюрмах слов'янських народів, бо самі вони – гній і труп… Люди без волі, без бажання навіть…» [267, с. 329].

У новелі «Заквітчаний сон» героїня зображується так: «Кучерява Оленка з дикого поля…, на щоках зацвіте соромливий мак» [268, с. 65]. Вона болюче переживає звістку про загибель коханого Андрія, потім чомусь опиняється у в'язниці, кінчає життя самогубством. Про причини її вчинку письменник повідомляє стримано й по-імпресіоністськи лаконічно: «…І поплила сорок п'ята ніч у тюрмі: спалені очі Оленки цілували грати, а сум її налився як пашня, заполовів» [268, с. 68]. І коли в розв'язці вартовий повідомляє комусь по телефону про «маленьку неприємність» з Олесею Андріяш, на іншому кінці дроту хмикають: «Червона мачина… Жаль, жаль, але…» [268, с. 68]. Читач розуміє, це Андрій, коханий Оленки, який насправді був живим. Реципієнт може лише домислити, чому, з яких причин чоловік опинився серед переслідувачів «червоної мачини».

У повісті «Fata morgana» образ в'язниці зринає на рівні наміру, погрози. Лише Марко Гуща мав досвід тюремного ув'язнення. Важливо, що у повісті М. Коцюбинському вдалося показати, як під впливом змін суспільно-політичного життя, тотального зубожіння та несправедливості по відношенню до найменш захищених прошарків суспільства, змінюється ставлення до ув'язнених на селі. Традиційною патріархально-негативною є

позиція Андрія та Маланки Воликів. Маланка зауважує: «[…] Гущин? Кажуть – піймавсь на злодійстві, посидів у тюрмі та й привели сюди на втіху старому батькові» [276, Т. 3, с. 50]. Після повернення із в'язниці Марко Гуща сприймається односельцями в героїчному ареолі. Крім того, для темного селянства він є уособленням всезнаючої досвідченої людини: «Його питали – як? що? Що чути про землю, що по світах говорять. Він мусить все знати» [276, Т. 3, с. 104]. Навіть старші люди визнали його авторитет, біля нього згуртувалася молодь.

Однак жоден із односельців Марка Гущі не бажає особисто скуштувати тюремного хліба, понести відповідальність за вчинені злочини. Страх унаочнювала розправа, вчинена каральною експедицією в сусідньому селі: «[…] в Осьмаках од куль козацьких полягли не тільки дорослі, а й діти. Що недобитих складали на віз, як снопи, і так везли в тюрму. Крізь щаблі воза цілу дорогу капала кров» [276, Т. 3, с. 133]. Усвідомивши можливість ув'язнення, недавні товариші, підтримувані заможнішими односельцями, представниками сільської влади, ціною життя недавніх однодумців намагаються убезпечити себе і чинять самосуд.

Крім повістей «На віру», «Fata morgana», новел «Невідомий», «Persona grata» М. Коцюбинського та «Заквітчаний сон», «Гармонія», «Фавст» Г. Косинки варто згадати, бодай пунктирно, інші твори прозаїків, у яких також актуалізовано топос тюрми. Як правило, йдеться про поодинокі згадки, які, проте, є надзвичайно важливими з огляду на еволюцію поглядів героїв. Для Юрчика з новели «Перед світом» (1920) тюрма: «[…] маленький узлик срібної нитки: рік у тюрмі. Ех, славні часи то були!» [268, с. 42]. Собачка з «Анкети» (1924), згадавши про тримісячне перебування в «особом отдєлі», замислюється про свої подальші перспективи і докладає ще більших зусиль, щоб довести свою відданість новій владі. Про тюрму згадують герої Г. Косинки: Хомиха з новели «Зелена ряса» (1923) [268, с. 99], Петро Гордійчин («За ворітьми») [268, с. 125], Мусій Швачка («Політика», 1926) [268, с. 199], Кіндрат Осика («Товариш Гавриш», 1925) [268, с. 139].

Про свій тюремний досвід говорить і безіменний мужик з новели М. Коцюбинського «Intermezzo»: «Йому ще нічого: рік лупив воші в тюрмі, а тепер раз на тиждень становий б'є йому в морду…» [276, Т. 2, с. 308] та пан Малина («Коні не винні»): «[…] я зроблю скандал… Я не знаю, що зроблю… Піду в тюрму… На Сибір піду…» [276, Т. 3, с. 268], захопившись своєю ліберальною грою.

В уявленні протагоністів Г. Михайличенка в'язниця була сконденсовним символом суспільного ладу, могутнім і непереможним. Це – чужий і ворожий світ, який, всупереч бажанням особистості, обмежив і контролює її існування. Єдине прагнення знівечених страхом героїв – вирватися на волю. Трагедія ж ув'язненої людини полягає в усвідомленні того, що подолати межі тюрми можна лише через божевілля чи смерть. Виразно автобіографічним твором є новела «Погроза невідомого». Г. Михайличенко переносить у цей твір свої переживання, роздвоєність власного «я». А. Приходько, співкамерник письменника, згадує: «[…] в 1918 сиділи у в'язниці й чекали виконання смертного присуду, він в одну з гарних хвилин (і у в'язниці бувають гарні хвилини) розповідав про свої минулі тюремні пригоди і зокрема розповів епізод про те, як він у 1915 р. ледве не повісився» [363, с. 9]. Недаремно критики назвали це оповідання одним із найкращих художніх творів Г. Михайличенка, шедевром художньої репродукції тюремного психозу, реалістичним, яскравим, вражливим [363, с. 9]; психологічним зойком людини, котра тримає за руку смерть [280, с. 136].

Головний герой новели «Погроза невідомого» перебуває у стані виняткового напруження людської психіки, доведеної до галюцинацій. Його невідступно переслідує думка про самогубство. Текст пульсує потоком напружених, гнітючих думок, почуттів, вражень людини, насильно вирваної зі звичного потоку життя. Автор акцентує увагу на характерних рисах психіки протагоніста: гіпернастороженість, гнітючий внутрішній неспокій, перепади настрою. Його психологічний стан форматує надмірна тривожність

(героєві «робиться лячно» і від абсолютної тюремної тиші, і від звичних уже тюремних звуків – «ляскання засовів», «брязкоту кайданів»), меланхолія, повна депресія: «Боляче щемить мені серце в свідомості свого безсилля. Я годинами нерухомо сидів біля столу, знесилений гнітючими, безформними думами» [363, с. 89].

Поняття особистості є невіддільним від поняття свободи й мети життя. В'язниця, насильна ізоляція, постійний контроль призводять до того, що протагоніст поступово втрачає сенс свого існування. Найбільше його жахає реальність близької перспективи повної нівеляції власного «я». Страх нагнітається плином тюремного життя, у якому божевілля чи самогубство в'язнів стає ознакою буднів. Намагаючись втриматися за уламки свідомості, зберегти власне «я», герой ставить перед собою дивні на перший погляд завдання: «Я постановив собі раз на завсігди: вивчиться свобідно ходити догори ногами. Труднощі мене мало обходили. […] Потім я все це змінив і почав старанно щодня вчитися танцювати навприсядки гопака» [363, с. 87]. Але страх повертається, щойно долинає крик в'язня, або якась річ, якийсь епізод асоціативно воскрешають у пам'яті спогади про волю. Зіставлення вільного і тюремного буття завдає героєві ще більшого болю.

На арену втомленої уяви героя виходить «він», «бісеня», що «нагадувало маленького, сірого пухнато-волохатого відмеденятка на високих задніх ніжках. Воно задиркувато ходило по камері на передніх догори задніми ногами, а потім, ще завзятіше, ніж я, невтомно танцювало навприсядки гопака» [363, с. 87] та «Невідомий»: «Тінь ліхтаря потроху розпливалась і все більше й більше наближалась формою до постати людини з розкуйовдженим волоссям на голові… чорним мотузком на шиї. З сірої вона зробилась зеленкувато бурою. В оливній внизу стіни вказались з середини бліді руки зі скрюченими пальцями…» [363, с. 91]. Роздвоєння особистості стало наслідком порушення душевної монолітності та гармонії. Невідомий для героя новели – це не лише плід хворої свідомості, а й друге «я», «Тінь» за визначенням К.-Ґ. Юнґа [653, с. 156], чи «Підсвідомість», як її

розумів З. Фройд [589, с. 135], яка кидає виклик усій его-особистості людини. З точки зору психоаналізу, «Невідомий» – це уявний партнер, співрозмовник знесиленого самотністю героя. Він з'являється в момент найвищого психічного напруження, коли герой вирішує дилему: життя чи смерть. Протагоніст новели знаходить у собі сили залишитися серед живих.

Отже, М. Коцюбинський, Г. Косинка, Г. Михайличенко художньо інтерпретують тюремні будні своїх персонажів, умови утримання, розкривають систему взаємин в арештантській спільноті, зокрема ставлення до тюремників та інших ув'язнених. Письменникам вдалося показати еволюцію героїв, зміни світогляду під впливом пережитих випробувань. Показово, що в аналізованих художніх масивах топос в'язниці не лише увиразнює внутрішні переживання героїв, а й набуває ознак простору буття протагоністів. Одними з перших в українській літературі вони актуалізували проблему тюремного переслідування через незгоду з офіційною владою, осмислили появу «політичних злочинців» та ув'язнення тих, хто займав виразно національну проукраїнську позицію.

Мотив бунту, тісно пов'язаний з перехідними станами розвитку суспільства, кардинально змінював звичний перебіг буденних справ, доповнювався елементами традиційної народної сміхової культури. Зінаїда Чеканцева взагалі переконана, що неможливо зрозуміти природу поведінки бунтівників без засвоєння, принаймні в загальних рисах, специфіки народних святкових розваг і процесій. Дослідниця виокремлює ряд зовнішніх схожих ознак: стан екзальтації, емоційного збудження учасників. Обов'язкові компоненти – крики натовпу, передзвін, музика, іноді танці; шумові ефекти засвідчували розрив з одноманітністю буднів [612, с. 185]. Стихія бунту незмінно ототожнюється з поняттям хаосу, насилля і руйнації.

Для М. Коцюбинського мотив бунту не є випадковим, різні варіанти його потрактування неодноразово зустрічаємо у різножанрових творах письменника. Так, центральним компонентом «Сміху» та «Він іде!» є внутрішньо суперечливе, амбівалентне зображення бунту. Використовуючи

жанрові можливості повісті як великого прозового твору, М. Коцюбинський у «Fata morgana» досліджує революційні процеси як соціально-психологічний феномен, щоб зрозуміти механізм їх впливу на суспільну та індивідуальну свідомість. Цим зумовлена і композиційна своєрідність повісті «Fata morgana». Кульмінацією твору стає селянський бунт: зруйновано гуральню і дім панича Льольо. При цьому автор висуває на перший план селянський натовп, що постає як колективний герой. Хоча ставлення автора до зображуваних подій є позитивним, у тексті відчувається прихований елемент двозначності, пов'язаний із руйнівним, деструктивним вектором сили стихійного бунту. Письменник наголошує на справедливості цього бунту і його зумовленості обставинами, але акцентує на його трагічних наслідках. Вони пов'язані з безглуздістю й жорстокістю дій селян, втратою ними людяності. Жорстокість породжує жорстокість, але вже з боку сільських багатіїв. Негативна конотація бунту в М. Коцюбинського досягається за допомогою образів-символів божевілля, жаху, крику, руїни: «Все злилось в однім божевіллі. Люди пили його один в одного з очей, з передсмертного жаху скалічених речей, криків скла і металу, з стогнання струн. Всі ті одламані ніжки, покручені спинки, черепки під ногами, шматки паперу, пустка руїни – будили ще більшу жадобу нищить, ламати, бити, і ноги без тями топтали знищене вже, а руки шукали нового» [276, Т. 3, с. 125].

М. Коцюбинський зіставляє бунт з природними стихіями. Образ-символ пожежі супроводжує події в «Fata morgana»: «[…] вогонь подавав звістку вогневі. Як тільки займеться десь небо – з другого боку встає зараз червоний туман і розгортає крила. Тоді чорне село, як острів на вогняному морі» [276, Т. 3, с. 107]. У повісті натовп постає як стихія води, селяни показані як сила, «що раптом збудилася з дрімоти, як під кригою будиться річка» [276, Т. 3, с. 123]. У «Fata morgana» наявний і символічний образ вітру: «Вітер часом приносить чад, далекі дзвони, тривогу»; «Вітер скакав з розгону, рвав голоси і дим…» [276, Т. 3, с. 107, 111]. Наскрізно пов'язані зі

згаданими образами-символами вогню, води і вітру глибоко символічні образи тривоги, неспокою, тиші (йдеться про тишу, під час якої люди напружено очікують катастрофи). Автор показує поступове наростання тривожних настроїв. Постійне відчуття тривоги приводить до посилення внутрішнього напруження, яке в результаті вивірається назовні у вигляді акцій масового протесту. У повісті М. Коцюбинського образ тривоги зустрічається у багатьох контекстах, наприклад: «Тривога обіймала село» [276, Т. 3, с. 133]. Іншим відгалуженням цього символу, менш сповненим емоційною силою, можна вважати неспокій.

На особливу увагу заслуговує і образ провідника бунтівників Марка Гущі. Трактування цього образу може набувати негативних конотацій. Автор описує персонажа з помітною симпатією, проте у фіналі бачимо таку ситуацію: Марко підбурив селян відібрати економію, але, врятований Гафійкою, залишився живий. Стосунки Марка і Гафійки щирі, але при тому він наражає її на небезпеку і змушує забути про батька. Ця ситуація показово відтворена у прикінцевому діалозі Гафійки з матір'ю: «– Де ти була? – Марка рятувала. – Утік? – Утік. – А батька забили…» [276, Т. 3, с. 142].

Таким чином, М. Коцюбинський оригінально розгорнув традиційну філософську проблему злочину й покарання, показавши нескінченність творення соціального й морального зла. Він зобразив протилежну послідовність: покарання і злочин. Знищення власності панича Льольо стало відповіддю на його визискування і злочином для селян, які будуть за нього покарані. Таким чином, покарання обертається злочином, який так само вимагає покарання. Як справжній гуманіст, автор «Fata morgana» звернув увагу на те, що революційне насилля, як акт боротьби з соціальним злом, примножує жорстокість, звільняє звірячі інстинкти натовпу, служить, врешті-решт, деструкції, руйнуванню. Отже, М. Коцюбинський одним із перших в українській літературі показав згубність революційного насильства.

Проблема бунту-злочину й бунту-протистояння художньо реалізував у своїй творчості А. Головко. До першої групи відносимо «Червоний роман» (1922) та «Крученим шляхом», до другої – новелу «Діти Землі і Сонця» (1922) й оповідання «Пилипко» (1923). Докладніше зупинимося на аналізі перших двох текстів. Під час погрому панського маєтку («Червоний роман») діє юрба, чути галас і шум: «З села – шум. Линув – котився, ріс. Напер на паркан, на ворота – трісь! – і влився юрбою крикливого в подвір'я. Поночі. Чувся в темряві крізь галас і крики брязкіт ломів об залізо. Забряжчали побиті шибки» [87, с. 42]. Картину нищення довершив вогонь: «Маєток палав. У чорному небі кружляли червоні птахи. Дерева простягали в полум'я голе гілля, немов намагалися хоть що-небудь вихопити з вогню. Марно, все пожер» [87, с. 43]. Наратор акцентує на шаленій і нещадній жадобі нищення. У своїй люті «Ти» нагадує Хому Гудзя з «Fata morgana». Сплюндрувавши все, що тяжкою працею здобувалося селянськими ж руками, вдоволений натовп у супроводі глухого гулу, що його вітер шматував і клаптями шпурляв у темряву, реву худоби, виття собак, хриплих криків повертався до села.

Дещо в іншому ключі концепт бунту-злочину зреалізовано в оповіданні «Крученим шляхом». Якщо в попередньому тексті нищили майно (як і в повісті «Fata morgana», об'єктом ненависті й уособленням чужого для селянства панського світу стає рояль: «[…] у вікні блиснуло щось чорне й незграбне і важко похилилося вниз. […] Грюкнуло, аж завило, а потім все тихше-тихше… Вікна ригали поламаними кріслами, розпанаханими перинами, купами посуду…» [87, с. 42]), то в оповіданні нищать долі, нівечать і вбивають людей. Їхня смерть сприймається як щось буденне й закономірне, не викликає болю чи співчуття. Навпаки – відчувається своєрідний азарт, принаймні у тих, хто сьогодні здобуває перемогу, але завтра сам поповнить ряди жертв. Ідеї справедливості й добра, якими спочатку керувався протагоніст твору, розчинилися у потоці вбивств і пограбувань. Всезнаючий наратор констатує: «Присуджених-же "до гніву

народнього”, […] – всіх роздягли і били в обличчя. А тоді рубали повагом, з насолодою. Сперш – руку, другу, потім збивали з ніг і, топчучи ногами, шматували. Женщин, їх було душ 10, тута-ж на насипові між трупів і зґвалтували, цілими десятками, “в затилок”. А тоді з глумом і реготом рубали…» [85, с. 17].

Концепт бунту-протистояння в символічному ключі зреалізовано в новелі «Діти Землі і Сонця». Важливу роль у наративній структурі тексту відіграє біблійний інтертекст: «…Ледве-ледве до хати стогно доплазувала жінка. Працею зморена. Вся в латах. З великим животом. […] В хаті убогій в сутіні позагортались злидні. В кутку – злиняле обличчя. Блідо уста шепочуть: – “Пріідітє ко мне всі труждающії і обремененнії і аз успокою ви”… пахло потом… черствим яшником… […] І корчилось тіло жіноче. В муках родів. Стогнало, корчилося…» [84, с. 12]. Паралельно автор уводить образ іншого життя, у якому немає місця стражданням: «За гострозубими парканами – гладкі цеглові комори. Розкішний парк… Над білими лілеями ставу – щебече соловейко… В розчинені вікна плине зітхання роялю… Десь хтось розсипав сріблястий сміх…» [84, с. 13]. Неминучому зіткненню двох протилежних світів передують відбитки нужденного животіння селянської родини, наймитської долі, діалог Землі і Сонця. У цьому контексті, виходячи з логіки викладу, нищення набуває ознак очисного вогню: «– Руїни. В ранах цеглові комори. На попелищі пошматані тельбухи економії… А в степу вільному – сонце красно сміється. Сміються пшениці… ячмені… Радо падають під косами вільних людей. Дітей Землі і Сонця!..» [84, с. 13]. У «Пилипкові», завдяки майстерності А. Головка, подієвий план сприймається як щось вторинне, натомість реципієнта приваблюють художні засоби, передусім портрет протагоніста, що вже давно став хрестоматійним: «У нього очі, наче волошки в житі. А над ними з-під драного картузика волосся – білявими житніми колосками. Це – Пилипко» [87, с. 59].

Проблему бунту як насильства у своїй творчості актуалізує М. Івченко в новелах «Тіні нетлінні», «Горіли степи» (1923), «Пан

Коломбицький» (1924). У першому творі імпресіоністичними мазками письменник передає картину пограбування селянами маєтку літнього беззахисного пана Пташинського. У руйнуванні «беруть участь» галас і полум'я: «Дикий грубий галас увірвався в двір, а через хвилину крізь щілини віконниць світлі смуги тремтячого полум'я послалися в домі. […] Важке тупотіння ніг лунко відбивалось в тихих покоях, і стіни їх здавались маленькими й тендітними під натиском хриплих криків юрби» [217, с. 121–122]. Стан власників оселі передає зооморфне порівняння: «І забилися всі в страшній тривозі, як несподівано впіймані звірини. Злякані очі в безнадійній розпуці шукали притулку і не знаходили його» [217, с. 121–122]. Проти руйнування протестувала лише старша донька господаря: «Вийшла Ія назустріч їм в нічній білизні, з свічкою в руках, і бліде обличчя її палало холодним нервово-спокійним зором – і чуть помітно тремтіла в руках свічка» [217, с. 122]. Вишукана краса дівчини, її витонченість і безпомічність спровокували новий вибух шаленства і гвалтовний напад. Злочин, вчинений двома чоловіками: «якоюсь пикою, товстою й прищуватою, з зеленими злісно-блискучими очима» та «худорлявим смуглим хлопцем» не викликає осуду з боку односельців. Змиритися й жити далі з коханим збещещена Ія не змогла. Через рік після її смерті, пан Стась знову повертається до Пташинських, щоб стати гідним пам'яті нареченої: «Спадали марудні тлінні форми землі, поругані й запльовані, і вставала тоді Ія, вся чиста, в сльозах страждання омита, легко-прозора, тоскно-рідна» [217, с. 133–134]. Переживши смертельну втрату, Стась усвідомлює причетність до трансценденту, що символізують Нетлінні Тіні-Привиди: «Немає смерті, немає бруду, немає сліз. І Тіні Вічно-Нетлінні, і Ія моя вічно жива, вічно нетлінна. І любов в моїх грудях вічно невмируща!» [217, с. 134]. На думку Інни Бестюк, Тіні Вічно-Нетлінні – художня верифікація Абсолюту, ідеальні прояви якого – почуття вселенської любові, втілення її креативно-сакрального потенціалу в коханні, мистецькому натхненні, радісній насназі буття. «Символічно, що це усвідомлення герой переживає насвітанку, із

народженням нового дня, що маркує ритуал ініціації» [37, с. 139], – наголосила дослідниця.

Відмінний підхід до реалізації мотиву бунту віднаходимо у творчості М. Хвильового. У романі «Вальдшнепи» автор досліджує революційні процеси як соціально-психологічний феномен, щоб зрозуміти механізм їх впливу на суспільну та індивідуальну свідомість. Він простежує кілька стадій усвідомлення різних за віком, соціальним становищем верствами можливості своєї участі в довколишніх змінах і прагнення до цього. Важко не погодитися з Ю. Бондаренком, котрий зауважив, що у творах М. Хвильового простежується така закономірність історичної динаміки, як протест проти рутини (а не суспільної структури, яку слід знищити), актуалізується комуністична ідея й зумовлює феноменальний вибух (революцію) – ідея стає провідною – революційна напруга спадає – життя знебарвлюється – знову «рутинізується» – ідея знецінюється – у частини соціуму виникає невдоволення повсякденністю, іде пошук нової продуктивної ідеї, виборювання якої в перспективі може знову призвести до історичних вибухів, а найважливіше – дасть можливість пережити їх героям, які мають потребу в небуденному [52, с. 76]. Невідповідність між ідеалом і дійсністю, між домаганнями людини і тим, що пропонує їй реальність свідчить про абсурдність світу, в якому вона живе.

У прозі М. Хвильового індивідууми опиняються в пограничних ситуаціях, на межі життя і смерті, в обставинах розсіювання ілюзій і руйнування ідеалів. А. Камю називав таку невідповідність між прагненням людини та її життям абсурдом. Поняття абсурду інтерпретується як нісенітниця буття. У центрі його міститься метафізичне страждання, що є наслідком усвідомлення не лише власного небуття, але й небуття власних ідей. Логіка абсурду стає домінуючою, якщо вона поширюється на державний рівень, викривлює світ. Єдиним можливим виходом, проривом з абсурдного світу тоталітаризованого суспільства стає смерть – необхідна онтологічна передумова трансцендентності екзистенції. М. Хвильовий, в

основі художнього світобачення якого – переживання буття в кінцевому вимірі, відчуття смерті, близький до екзистенціалізму. У «Вальдшнепах» письменник реалістично показав, що в умовах надзвичайної складності соціальних обставин у характері «звичайної» особистості відбуваються кардинальні зсуви віками усталених уявлень, зміщення моральних цінностей, по-новому окреслюється місце і роль людини в житті суспільства. Людина після революції, кращий тип якої М. Хвильовий утвердив в образі «громадської людини», – це завжди людина бунту, яка в принципових питаннях суперечить усьому ворожому.

Важливим для творчості письменника було питання невідповідності між революцією і бунтом. На думку Марти Руденко, у концепції «громадської людини», як і в образах героїв-революціонерів, які зображені у творах письменника, відбита своєрідна еволюція автора від революціонера до бунтаря, який виступає проти абсурду [490, с. 83]. Про відмінність між революцією і бунтом А. Камю розмірковує у «Бунтівній людині» [231], зокрема аналізує і проблему історичного бунту. Різниця передусім стосується цілей, які переслідують бунт і революція. Революція примітивно ставиться до людини, вбачаючи в ній тільки матеріал для досягнення мети. Бунт, навпаки, стверджує людину і людську природу. У цьому сенсі якщо бунт виходить із відносного заперечення в напрямі до утвердження людського «я», надання всьому людського смислу, то революція виходить із абсолютного заперечення і сприяє утворенню різноманітних форм рабства і терору, які загалом є підґрунтям для абсурдності усього світу без Бога. Словом, бунт, на думку вченого-філософа, є творчим, тоді як революція – нігілістична, бо веде до руйнування і ліквідації людством самого себе [231, с. 181–438]. Таким чином, в образі «громадської людини» М. Хвильового вбачаємо власне бунтаря у тому сенсі, як його розумів А. Камю. Бунтівна людина не здатна терпіти, щоб хто-небудь втручався у її життєві плани. Це бунт людини обов’язково із власної волі. Однак існування людини бунту, за яку вболівав М. Хвильовий, заперечувалась тоталітарною ідеократією того

часу. У контексті проблематики прози М. Хвильового слід зауважити: поза тим, що образ ідеалу «громадської людини» мав розвиватись шляхом боротьби, йому залишалась єдина форма межової ситуації – «провина». Підтвердження цієї думки віднаходимо у праці А. Валіцького, який стверджував, що «громадська людина» того часу «відчувала себе винною, бо тиск сталінської обробки в дусі прийнятої доктрини позбавляв її будь-яких глибоких особистих переконань, але не позбавив сумніву і потенційно бунтарських почуттів» [62, с. 424]. Дослідник зазначив, що представники радянської інтелігенції, не розлучившись з бунтарськими почуттями, змушені були перебувати в стані роздвоєної свідомості.

Утверджуючи свій ідеал героя – нової української «громадської людини» – М. Хвильовий виявляє дисгармонійність буття, відчуття трагізму дійсності. Саме на цих філософських аспектах і наголошував Ю. Шевельов і зауважив, що письменник ототожнив Європу з духом Фауста [628, с. 313]. У філософському становленні М. Хвильового переплелися віталізм А. Бергсона, волюнтаристичні тенденції Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, О. Шпенглера, соціальний матеріалізм К. Маркса та ідеї національної самосвідомості Д. Донцова, В. Винниченка, генетичне коріння Г. Сковороди, а крім цього ще й екзистенціальне переживання буття в абсурдному світі. Образ Фауста у творчості М. Хвильового має свої соціопсихологічні підтексти. Фауст з'являється, щоб звільнити від пут догми, сліпої покірності, пригніченості. У такому ракурсі українська література завжди шукала дух Фауста, який би виріс на рідному ґрунті. На початку XX ст. до образу чорнокнижника звертались П. Тичина («Ходить Фауст...», 1923), Г. Косинка («Фауст»). Попередниками М. Хвильового в осмисленні духу Фауста можна вважати Ольгу Кобилянську та Лесю Українку, М. Коцюбинського та І. Франка, які були вихована фаустівською культурою. Образ Фауста є органічним для західної культури, де він постає як уособлення вічного пошуку життєвої енергії людського духу. У своєрідній інтерпретації М. Хвильового він є одним із духовних символів, які втілюють трагізм

нескореного духу, постійне невдоволення досягнутим. Можливо, Фауст саме тому й близький авторові «Вальдшнепів», що він ненавидів феодальну затхлість і рабську покірність темного села, проти якої боровся весь час.

Своє трактування «громадської людини» та фаустівського духу, покладеного в її основу, М. Хвильовий дав у листі до М. Зерова від 8 жовтня 1925 р. Висловлені у ньому положення згодом були розгорнуті в памфлеті «Думки проти течії» в розділі «Психологічна Європа», в якому «громадська людина» розглядається в аспекті психологічних факторів, що робить її живою людиною з думками, волею та хистом. М. Хвильовий розуміє «громадську людину» як особистість, збурену в біологічній основі, але не відірвану від соціального ґрунту свого класу, як високий інтелект, що відкриває безмежні перспективи і є двигуном історії, впливає як на економічний базис, так і на добробут буржуазії та пролетаріату. «Громадська людина», на переконання М. Хвильового, обов'язково національно самовизначена. Домінантою духовного буття українського фаустівського типу «громадської людини» є активність, пасіонарність, висока моральність, відданість національній ідеї. Це зближує українського письменника з О. Шпенглером, який вбачав сутність фаустівської культури в усвідомленні себе нацією; фаустівське устремління в безкінечність у генеалогічному принципі пронизує і формує всі інші історичні чинники і насамперед державу [647, с. 458]. М. Хвильовий інтерпретує появу цього феномену в резюмуванні Аґлаї: «Дмитрій випадково найшов собі оддушину в другорядній, на його погляд, ідеї відродження його молодої нації, і ця оддушина може спасти його» [602, с. 540]. У дискутивній формі Аґлая і Дмитро торкаються болючих питань дійсності 20-х рр. XX ст., прагнуть заглянути за «прекрасні горизонти», обіцяні владою. Образ чоловіка-бунтаря у романі «Вальдшнепи» концептуально виявився в жіночому образі Аґлаї, в її критичному дискурсі стосовно образу революціонера Дмитра Карамазова. У постаті Аґлаї репрезентовано нових людей, повних енергії та жаги життя. З образом дівчини в інтертекстуальну площину твору вводиться

деміургічний мотив, що виявляється у зростання національної самосвідомості Дмитра Карамазова. Опозиція «Аґлая – вчитель» і «Аґлая – ворог» визначає поліфонічну полеміку «Вальдшнепів»: про любов і ненависть до ближніх, про Т. Шевченка як національний ідеал, про Богоматір як уособлення найвищої совісті, соціалістичне майбутнє української нації тощо. Кожен епізод суперечки – вираз певних філософських поглядів.

Образ Карамазова амбівалентний – виразник світоглядних позицій певної частини української інтелігенції та середняк-міщанин, проти негативізму яких все життя боровся М. Хвильовий. Вираження внутрішнього світу Карамазова, його психологічний стан окреслюється через ставлення до нього інших: Ганни, товариша Вовчка, Аґлаї. З точки зору Ганни простежується генеалогія розщеплення Дмитра: «Хіба це не Ганну він розстріляв колись, у часи громадянської війни, біля якогось провінціального монастиря?» [602, с. 477]. Від згадки Дмитра про розстріл його думки зосереджуються навколо незначної побутової деталі, від якої оповідь знову повертається до спогадів про університетські роки. Це змушує товариша Вовчика охарактеризувати його, як «стареньку бабусю», а Ганну підводить до певних психологічних висновків: «Тільки – сьогодні, саме в цей момент, її глибоко затривожив він. Їй прийшла мисль, що повторюється зимова історія. Правда, колишніх сцен вона вже не спостерігає, тепер Дмитрій уже не б’ється головою об стінку (а зимою він це частенько робив), він уже не згадує раковину з калом, куди ніби-то попала революція…» [602, с. 478]. Розщеплення психіки однозначно детерміноване соціальною деформацією. Зовнішні прояви такого розщеплення не виявляють усю силу внутрішньої напруги: мовчання Карамазова, його думки вголос, скрики, спалахи сварки з дружиною підкреслюють ієрархію соціально-психологічних домінант.

У «Вальдшнепах» Дмитро – не просто носій антропоніму з відомого твору Ф. Достоєвського. Прикметно, що М. Хвильовий боровся проти «достоєвщини» в літературі. У розділі XIII «Московські задрипанки»

публіцистичного твору «Апологети писаризму» він наголошує, що шлях українського мистецтва в його спрямованості на західну Європу, у відмові від «рабського» наслідування російської літератури: «В Європу ми поїдемо учитись, але з затаєнною думкою – за кілька років горіти надзвичайним світлом. Чуєте, москвофіли з московських задрипанок, чого ми хочемо? Отже – смерть достоєвщині!» [602, с. 724]. «Достоєвщина» мислиться ним як риса мистецтва песимізму, якому М. Хвильовий протиставляє «культурний ренесанс» і вітаїзм. Як зауважила Ірина Цюп'як, роман «Вальдшнепи» не випадково поєднаний аналогічним антропонімом з романом «Брати Карамазови»: принцип дуалізму як основний в обох творах постає як проблема роздвоєння антагоністичних світоглядів, як проблема контраверзи [611, с. 129]. Дмитро – особистість «нового» світовідчуття, втілення зовнішнього спокою і внутрішньої напруги, особистість, яка хоче відвернутись від старих, загальноприйнятих почуттів.

Відпочинок, на який приїздять Карамазови, спричинює не розваги, а пробудження голосу совісті, гіпертрофує почуття провини перед тисячами знедолених: «Те хочу відзначити, що ти й справді трагічна фігура. Всюди вважається тобі сама безвихідність» [602, с. 510], – так характеризує Карамазова товариш Вовчик. Дмитро шукає розради в коханні, проте Аглая – не звичайна дівчина: «[…] в наш вік можна кохати справжнім коханням тільки тоді, коли це кохання підігрівається полум'ям соціальної ідеї» [602, с. 540]. Усі пристрасті, усі складники людського щастя: кохання, сімейні стосунки, дружба – просякнуті «соціальною ідеєю». Автор наголошує на домінуванні соціального в подієвому розвитку сюжету.

Підсумовуючи сказане, наголошуємо, що в цілому образ «громадської людини» у романі М. Хвильового залишається нереалізованим на практиці ідеалом, який увібрав у себе традиційні риси західноєвропейської культури і зберіг свою власну національну самобутність. Письменник осмислює ідеал «громадської людини» в її зв'язках із соціумом, тим середовищем, у якому

перевіряється на життєвість концепт співвідношення ідеального й соціального.

Отже, у повісті «Fata morgana» М. Коцюбинського, прозописьмі М. Івченка й А. Головка, романі «Вальдшнепи» М. Хвильового мотив бунту тісно пов'язаний з рядом проблем морально-етичного, психологічного та філософського порядку, які художньо втілюються за допомогою стильових прийомів, серед яких можна виділити символічно навантажене зображення природних об'єктів, оригінальні засоби характеротворення.

Таким чином, проаналізувавши особливості художньої реалізації концепту страху у прозописьмі М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи», встановили, що це відчуття постійно переслідує протагоністів їхніх творів, незалежно від статі й суспільного становища. Крім соціальних та внутрішніх страхів значне місце у текстах А. Головка, М. Івченка, Г. Косинки, В. Підмогильного, М. Хвильового та М. Коцюбинського як очільника літературної «школи», посідає осмислення особистих проблем кожного з героїв. Дискурс страху трансформується у структуру художніх творів завдяки таким прийомам, як паралелізм; використання відповідної лексики; уведення елементів пейзажу, снів та видінь; вказівка на час дії, символіка кольорів; переважно трагічний фінал. Концепт бунту, транспонований у структуру оповідань, новел, повістей та романів спадкоємців автора «Intermezzo», зумовлений морально-етичними, психологічними та філософськими аспектами життя їхніх протагоністів.

3.2. Модус самотності як предмет творчої рефлексії у доробку автора «Intermezzo» та його послідовників

Самотність як характерна риса людського існування тривалий час розглядалася лише як філософсько-психологічна проблема. Як спеціальний предмет дослідження вона постала лише у XIX ст., а розгорнутого

обґрунтування набула в екзистенціалізмі, особливо у роботах раннього М. Гайдеґґера. Як феномен людського буття самотність тісно пов'язана з екзистенційним самовизначенням людини. На думку датського філософа С. К'єркеґора, людина як істота, що позбавлена теперішнього, минулого й майбутнього, перебуває в абсурдному, ворожому по відношенню до неї світі [239]. Екзистенціалісти (М. Бердяєв, А. Камю, Б. Паскаль, Ж.-П. Сартр, Е. Фромм, К. Ясперс та ін.) вбачають витоки самотності в природі людини. Вони переконують, що самотність належить до «межових ситуацій» (народження, смерть, життєві зміни тощо), які є суттю-символом існування людини у світі, тому її подолання не тільки неможливе, але й небажане. Філософи-екзистенціалісти закликають людей перебороти страх самотності й навчитися позитивно його використовувати.

Самотність як психічний стан є об'єктом дослідження психології та літературознавства, яке, зокрема, вивчає художнє моделювання цієї категорії у творах письменників-екзистенціалістів. Сучасні літературознавці традиційно пов'язують мистецьке осмислення теми самотності з літературою модернізму. Проте, вже починаючи з доби романтизму, мотив самотності стає одним із ключових у художній літературі. У XX ст. він органічно входить до глибинного коду української літератури. Проте численні зразки інкорпорування мотивів безпритульності, відчуженості, душевної порожнечі віднаходимо у творчості Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка. Втім, ще донедавна самотність залишалася темою маргінальною. Новітній етап розвитку української науки про літературу відзначається своєрідною реабілітацією самотності і як принципу світобачення, і як особливої теми художньої рефлексії. Сьогодні феномен самотності вивчається в різних ракурсах. Більшість авторів акцентують увагу на соціально-психологічному аспекті самотності та її біологічному підґрунті.

За Н. Хамітовим, «самотність є надзвичайно напруженим станом і ситуацією», оскільки «виражає буття людини, яке наповнене стражданням у результаті відчуження від себе, від роду, втрати й пошуку

самототожності» [597, с. 4]. Вчений розрізняє дві форми самотності: зовнішню та внутрішню, а в межах зовнішньої самотності – два її види: фізичну та психічну. На думку науковця, зовнішня самотність є передусім результатом випадку-катастрофи, що фізично відокремила людину, викинувши її за межі соціуму. Але зовнішня самотність може бути й наслідком випадку-конфлікту, який розгортається в межах соціуму. У цьому разі відбувається психологічне відокремлення людини від інших людей. І фізична, і психологічна форми зовнішньої самотності близькі в тому, що їхні причини постають зовнішніми по відношенню до екзистенційних глибин людини [597, с. 19]. «Внутрішня самотність, – говорить Н. Хамітов, – це такий прояв буття, який означає дисгармонію особистого розвитку, а разом з тим – його екзистенційну глибину, можливість виходу до принципово іншого буття» [597, с. 20]. Різницю між зовнішньою та внутрішньою самотністю зауважив російський філософ М. Бердяєв, зокрема він пише про самотність як неоднорідне явище, що має різні форми й щаблі і є результатом неавтентичної комунікації, адже переживається, передусім, як незрозумілість, як неправильна відображеність в «Іншому» [36, с. 269].

На початку XX ст. мотиви самотності, жаху та катастрофи набирають нової сили, стаючи предметом рефлексій філософів і письменників. Відчуття тривоги, передчуття жаху присутнє й у творчості М. Коцюбинського, зокрема у новелах «Сміх», «Він іде!», «Невідомий». Апокаліптичні візії його прози 1905–1907 рр. свідчать про тривогу й відчай, які панували в суспільстві. Самотність, яку Ф. Ніцше назвав «шляхом до самого себе» [407, с. 62], можна вважати лейтмотивом прозописьма М. Коцюбинського. Подібний підхід помічаємо і в творчості представників його «школи»: А. Головка, М. Івченка, Г. Косинки, Г. Михайличенка, В. Підмогильного, М. Хвильового. Трагічна глибинність подій і характерів їхніх протагоністів, зображених найчастіше в межових, екстремальних ситуаціях, спрямовує наші наукові розмисли в річище екзистенціалізму, концептуальним полем

якого є дослідження індивідуального буття конкретної людини, її самопізнання й самовираження.

Характерно, що у своїй новелістиці М. Коцюбинський наочно демонструє всю гаму художнього осмислення екзистенціалу самотності. Видається, що причина цього криється в особистості автора. У цьому контексті доречно звернутися до спогадів про автора «Intermezzo», що вийшли з-під пера М. Чернявського. Останній зауважив, що незважаючи на всеукраїнську славу, пошану українських громадян, любов родини, М. Коцюбинський зізнавався у тому, що почувається цілком самотнім: «Я себе почуваю самотнім. Зовсім, зовсім самотнім!.. Що б я не робив, про що б я не думав, з ким би не був, – я скрізь самотній» [521, с. 54].

На підтвердження висунутої тези, детальніше проаналізуємо ті новели М. Коцюбинського, у яких самотність протагоністів осмислено як благо. М. Бердяєв зазначав, що через відчуття самотності людина пізнає свою особистість, усвідомлює власну індивідуальність та несхожість ні з ким [36, с. 268]. Своєрідне потрактування самотності як позитивного екзистенційного феномена віднаходимо в «Intermezzo». Головний герой твору перебуває у стані внутрішньої і зовнішньої самотності, що є головним наслідком втоми та психічного виснаження. Однак саме самотність, яку У. Сандлер визначає як специфічне заглиблення у власну сутність («Самотність є знак моєї “самості”, – вона повідомляє мені, хто я такий у цьому житті» [499, с. 27]), дає можливість героєві відшукати внутрішні ресурси для подальшої боротьби: «Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, наладжені, вона вже грає…» [276, Т. 2, с. 309].

Існує думка, що митцям притаманний певний мазохізм, який виявляється у тому, що вони отримують задоволення від власних страждань, а душевні муки трансформуються в постійні пошуки. Творчість народжується з переживання, тому світ та себе у ньому митці змальовують так, як відчувають стосовно власного буття. Спостерігаємо це у низці етюдів М. Коцюбинського «З глибини». У творі «Хмари» душа поета змальована

спраглою, неспокійною, такою, що рухається вперед: «[…] повна туги й невиплаканих сліз, вагітна всіма скорботами світу, темна од жалю до нещасної землі, вона клубочиться чорними хвилями, важко дихає переповненими грудьми, ховає лице од сонця і гірко плаче теплими сльозами, аж поки не стане їй легше» [276, Т. 2, 177]. В «Утомі» перед реципієнтом постає втомлена, вичерпана душа поета. У мініатюрі «Самотній» оповідач акцентує на своїй соціальній та екзистенційній відстороненості : «– А ти самотній!»; «– Самотній!.. Самотній!.. Навколо люди. Блищать їх очі, тремтять їх голоси… Снує срібну нитку розум і золоту – серце, хвиля життя виходить з берегів, шумить і грає, і коли до уст моїх торкається келих веселощів, – я чую вже знайомий реквієм душі: – А ти самотній!..» [276, Т. 2, с. 178]. Ліричний герой у пошуках власної буттєвості не є соціально самотнім, а лише почувається таким, тому його відчуття стає єдиною істинною реальністю, воно створює настрій, впливає саме на такий, а не інший хід думок. Відтак у згаданих творах самотність викликана не знедоленістю, а буттєвим призначенням сприймати світ і має філософський, екзистенційний характер та інтерпретована як закономірність інтелектуального розвитку людини, необхідна умова для справжнього формування особистості, як наслідок її прагнення до пізнання світу та себе в ньому.

Про самотність як об’єктивну даність дають підстави говорити ті твори, у яких митець торкається образів борців за щасливе майбуття народу, передусім йдеться про новели «В дорозі» та «Невідомий». Для головного героя новели «В дорозі» самотність є постійною ознакою його існування, добровільним вибором та своєрідною спокутою. Виявом самотності героя є специфічне почуття повного занурення в самого себе. У текстовому просторі «В дорозі» нелегальний партійний діяч Кирило проходить кілька фаз психічного самовідчуття: на зміну готовності виконати найскладніше завдання приходять дезорієнтація, вагання, захоплення земними радощами. І лише ренегатство Івана та Марії, колишніх товаришів по боротьбі, які не

змогли уникнути повільної духовної деградації, мобілізувало внутрішні ресурси протагоніста, що, на думку Я. Поліщука, є свідомим вольовим актом сильної особистості [453, с. 114].

Новела «Невідомий» (авторське визначення жанру – етюд) виконана у формі ліричного монологу-сповіді засудженого на смерть революціонера-терориста. Попри поважну літературну традицію використання прийому передсмертної сповіді персонажа – «Останній день засудженого на страту» (1929) В. Гюґо, «Оповідання про сімох повішених» (1908) Л. Андреєва, «Товариші» (1875) Панаса Мирного, «Перед світом» М. Чернявського – твір М. Коцюбинського вирізняється своєю органічною формою. Внутрішню контрастність новели визначив стан на межі життя і смерті. Поштовхом до написання твору послужив замах на чернігівського губернатора Хвостова, здійснений на початку 1906 р. Імені й прізвища терориста встановити не вдалося, у слідчих документах він значиться як «невідомий». Письменник кількома штрихами пов'язує справжню подію із зображеним в етюді вбивством царського сановника.

Модус «самотній» корелюється з назвою новели – «Невідомий». Головний герой твору характеризує себе як невідомого, людину, позбавлену коріння: «Я був без імені, роду й без племені»; «Сірий, чужий, невідомий» [276, Т. 2, с. 258]. На думку В. Франкла, відсутність сенсу створює в житті порожнечу, що самозаповнюючись, притягує до себе будь-які об'єкти [578, с. 18]. Прийнявши рішення про виконання замаху, він опиняється в екзистенційному вакуумі: «І зразу встала стіна між мною й товаришами, між мною й життям. Цокнув замок, і в серці замкнулась рішучість» [276, Т. 2, с. 258]. Поступово протагоніст усвідомлює свою фізичну й духовну відмежованість від світу.

Створюючи образ революціонера-терориста, письменник уникає патетики, не подає однозначних характеристик персонажів: невідомого та жертви атенату, для номінування яких протагоніст вживає особовий займенник «він» і вказівний – «той». Гнівні інвективи на адресу жертви

покликані переконати уявного співрозмовника в необхідності й справедливості кривавої помсти. Весь монолог сприймається як спроба виправдати свій вчинок. Антипод невідомого – це той «за ким курились села, за ким люди, як цьковані звірі, стікали кров'ю» [276, Т. 2, с. 258]. У стані найвищого психологічного збудження герой виказує вже суто особисте сприйняття («противний профіль» [276, Т. 2, с. 262]), яке, проте, урівноважується позитивними характеристиками: «гарний восковий профіль, навислі брови і біла борода»; «благородний старечий профіль»; «гарний, величний старець з восковим обличчям» або нейтральною: «Восковий профіль і біла борода…» [276, Т. 2, с. 261, 262, 264]. Крім того, він має й ряд позитивних рис: любить дочку, захоплюється театром. Не йдеться про виправдання численних злочинів режиму проти власного народу. Однак вбивство чернігівського губернатора Хвостова М. Коцюбинський підніс до рівня узагальнення, побачив привид катастрофи, що наближається. Образ «лютого ворога», присутній у «соціальній прозі» письменника, віднаходимо і на сторінках «Невідомого»: «[…] од півночі вставав лютий ворог, ясний і гострий, як меч, і світив льодяним оком…» [276, Т. 2, с. 258]. Внутрішній стан героя та його вдачу характеризують короткі, уривчасті фрази, неповні та незавершені речення, раптові зміни інтонацій і створюють рвучкий, напружений ритм нарації. Невідомий прагне зруйнувати хаос навколишнього світу, впорядкувати простір власного «я»: «[…] буду низати, немов намисто, разки моїх думок, без слів, без чорнила і без паперу. […] Се буде мій твір, може, кращий за ті, які читали люди, се буде повість для єдиного читача, найбільш вдячного і чуткого» [276, Т. 2, с. 257].

Подаючи зразок заглибленого психологічного аналізу, М. Коцюбинський широко використовує прийом діалогізму, що структурує, скажімо, і текстовий масив «Червоного роману» А. Головка. Автор новели окреслює характер у всій складності. Героя огортає цілий сонм протилежних настроїв – страху й відваги, сумніву й рішучості. Пластичність зображення надає образові цілісності й повнокровності. Це наближає протагоніста до

читача, робить мотивацію його вчинку більш зрозумілою та по-своєму переконливою. Автор зосереджується на свідомості невідомого. На грані смерті герой естетизує навколишній світ. В його уяві все набуває особливої краси й неоціненного значення: «Ніколи перше не думав, що світ такий гарний, що клапоть неба, дерево, сміх, голос людини – приносять глибоку радість і, як повітря, потрібні людям» [276, Т. 2, с. 261].

Переконливості психологічній студії додає показ своєрідного зживання терориста і його жертви. М. Коцюбинський поетапно розкриває обставини здійснення замаху: як виношувався задум атенату, як ретельно невідомий вивчав розклад та звички своєї жертви аж до психологічної самоідентифікації: «Все більше і більше звикаю до нього. Чую, що він вростає у мене, як корінь у землю, стає все дорожчим. Не одділяю навіть себе од нього. Не можу. Щось таємниче, містичне таїться в нашім зв'язку, так наче один з нас – тінь другого: поки один з нас живе, другий теж мусить жити» [276, Т. 2, с. 262]. Ця містична спорідненість, зблизивши ката й жертву, стає нестерпною і спонукає героя чимшвидше позбутися alter ego, що жорстоко переслідує його.

Самотність героя відбито на мовному рівні. І. Лакиза зазначив, що мова М. Коцюбинського нервова, уривчаста й коротка: коротка фраза має завжди нахил замкнутися в собі, відмежуватися від наступної фрази своїм змістом [298, с. 66]. Йдеться дійсно про мужність і гідність, адже герой розумів, що на нього чекають арешт і страта. Свій вчинок він усвідомлює як обов'язок перед ідеєю справедливості: «Я гнів народу і його кара, дихання уст правди, огонь з чорної хмари людської кривди, стріла з його лука…» [276, Т. 2, с. 264]. Трагедія полягає в тому, що титанічні зусилля духу спрямовані на вбивство людини.

Атмосферу самотності, невизначеності, що панують у серці героя, згадаймо, що твір – суцільний потік свідомості, передають слова типу «стіна», «тінь», «холодний», «сірий», «чорний», «смерть», «гроб», «саван», «цвинтар». Однак якщо терорист переконаний у справедливості свого

рішення, чому він відчуває внутрішнє невдоволення? Наратор наголошує: «А вдень сичав у грудях неспокій. Щось дратувало, щось ссало серце, чогось не ставало» [276, Т. 2, с. 262]. Відповідь на це питання віднаходимо у В. Франкла, який зазначив, що інстанція, перед якою ми несемо відповідальність, – це совість [578, с. 269]. Автор не розгортає перед читачем філософських роздумів героя, у творі конфлікт виявляється на рівні підтексту через двоїпостасність персонажа – невідомого та людини. Невпинний потік свідомості сприймається як нагромадження своєрідних еманацій. Невідомий живе у «вовчій норі» в очікуванні смерті, в атмосфері сірої і вогкої ворожої тиші, навколо нього «все […] ставало тінню й щезало навіки» [276, Т. 2, с. 261]. Людину оточують «пишний світ», «шумливі води», «глибока радість», «сріблястий німб». Однак гору бере не людина, а невідомий. У колообігу соціально-історичних зрушень індивід втрачає свій внутрішній стрижень, зовнішнє зло руйнує його мікрокосм, життя приноситься в жертву смерті.

Самотність як зло і страждання сприймають Емене («В путах шайтана»), Параскіца («Відьма»), Віктор («Дебют»), Фатьма («На камені»). Усвідомлення самотності, заглиблення у власні переживання, душу, рефлексії – яскраво виражені характерологічні ознаки юності як вікового етапу. Емене почувається самотньо у замкненому просторі родового подвір'я. У свято молода татарка особливо потерпає від тиші, мертвоти і нудоти, порівнює себе з одинокою жабою. В уяві дівчини усе, пов'язане з родовим світом, постає як камінне і нудне, мертве, а море приносить із собою нове життя, це символ «ширшого, вільнішого світу» [276, Т. 2, с. 46]. Зовнішня непривабливість, відлюдькуватість перетворили Параскіцу на маргінала, відстороненого від сільської громади. Власне відображення у дзеркалі щоразу нагадувало дівчині про «її недолю, опущеність, самотність...» [276, Т. 2, с. 23]. Те, що героїня й сама повірила, ніби вона може бути відьмою, вказує на залежність від оточення та суспільної думки.

Йдеться про трагедію людини, яка через свою самотність та ізольованість не може чинити опір, відстоювати власне «я».

Роздвоєна особистість протагоніста новели «Дебют» надзвичайно цікава через полярність оцінок, висловлених ним як щодо власного душевного стану, так і стосовно навколишніх подій. Невпевнений у собі дев'ятнадцятирічний вчитель потерпає через самотність, невлаштованість та бідність. Самооцінки варіюються залежно від рівня екзальтації юнака, його прагнення переконати себе у щирості надуманого кохання, що сприймається лише як спроба юнацького самоствердження. Натомість самотність Раїси («Лялечка») зумовлена кризою її особистості, руйнацією духовного світу, замиканням на власному «я». Самотність героїні викликана не стільки матеріальною знедоленістю чи професійною нереалізованістю, скільки неможливістю виявити своє природне призначення жінки. Гостре відчуття своєї самотності провокує появу в героїні таких психічних станів, як нудьга, відчай, душевний біль. У сюжетному розвитку означеного мотиву акцентовано проблеми руйнації особистості Раїси Левицької, несумісності ідеалів із дійсністю, відчуженості людини і світу.

На відміну від М. Коцюбинського, який відчував наростання жахливої катастрофи, народження у нетрях збунтованого світу темної, страхітливої сили, А. Головко, М. Івченко, Г. Косинка, Г. Михайличенко, В. Підмогильний, М. Хвильовий стали свідками і співтворцями нового кривавого соціуму. Самотніми у ворожому світі почуваються і протагоністи повістей «Червоний роман», «Пасинки степу» та оповідання «Товариші» (1923) А. Головка. З огляду осмислення екзистенціалу самотності показовим є «Червоний роман». Цей твір віддзеркалює шлях становлення й пошуків письменника. Текстова палітра «Червоного роману» наочно демонструє особливості формування/деформації таланту А. Головка. Поза тим, що твір написано у 1922 р., період, коли письменник ще мав можливості для самореалізації, певні сліди мімікрії мистецького «я» вже помітні. Йдеться, у першу чергу, про характерне для «соцреалізму» чітке

розмежування героїв на позитивне «Я» та «попутницьке», а відтак негативне – «Ти». Тож спробуємо осмислити феномен самотності на матеріалі повісті А. Головка «Червоний роман».

Датський філософ-екзистенціаліст К. Ясперс, досліджуючи сенс існування людини в конкретній історичній ситуації, переконує, що, тільки вивчивши історію людства загалом, можна наблизитись до розуміння того, що відбувається з людиною сьогодні: «Я – те, що є час. Моє місце ніби визначене координатами; те, що я існую – функція цього місця, буття – ціле, я – його наслідок, модифікація або член. Моя сутність – історична епоха, як і соціологічний стан у цілому» [663, с. 303]. Розглядаючи історію (20-ті рр. XX ст.), А. Головко, подібно до К. Ясперса, прагне побачити внутрішнє значення того, що відбувається. У художньому просторі цього письменника все напрочуд доцільне й органічне. Поетика «Червоного роману» вирізняється нервовістю, динамічністю, інтенсивністю, нуртуванням емоцій, кольорів, ритмів. Семантика назви «Червоного роману» розкривається у взаємодії з усіма ідейно-естетичними шарами тексту. Червоний колір випромінює психологічну, ідеологічну та естетичну складову. Це переважно колір крові й смерті. Назва твору вповні відображає реалії пореволюційної доби, перегукується з «Блакитним романом» Г. Михайличенка.

У центрі твору розбурханий революційними перетвореннями український світ, гостра соціальна криза, душевний надлом, пекуче, непереборне прагнення до ідеалу, бажання змінити світ і людину. У «Червоному романі» письменник зосередився не лише на індивідуальній свідомості героїв, а й на соціальних моментах, відтак, закономірними є настанова на панорамність, розкриття суспільних суперечностей, підкреслення переваги одних переконань і суспільних інтересів над іншими. Надмірні переживання зруйнували традиційну стилістику, зумовили появу «уривчастого дихання» (М. Зеров). Відбір епізодів здійснюється за принципом найбільшої емоційної насиченості, переживань та вражень героя. Для твору характерні розірвана, безсюжетна розповідь; безсистемне

нагромадження психологічних асоціацій, думок, спогадів; загострені й несподівані контрасти в зображувальних засобах; штучно усічені, рубані фрази.

Традиційні синтаксичні конструкції та повістярські форми не придатні для передачі стану розбурханої глобальними світовими перспективами душі. Створюючи образ стривоженої хаосом світу душі, А. Головко визначає форму, пунктуацію, синтаксис, деформує речення. Як зауважила Галина Яструбецька, за допомогою синтаксичної аритмії автор прагне передати конвульсивний рух почуттів і незглибність переживання, деструктурованість часу і зсуви свідомості [664, с. 37]. На думку дослідниці, екстатична мова, емфатична лексика в поєднанні з авторським синтаксисом і пунктуацією спрямовані на те, щоб через кризу власної «его»-іденичності («Я» – «Ти») передати соціальні й моральні потрясіння епохи [664, с. 37].

А. Головкові як поетові у прозі мова твору важила не менше, ніж будь-які інші структурні елементи. Уже в першому абзаці, поданому як пряма мова оповідача, відчувається піднесено-агітаційна манера вислову. Соціально забарвлені протиставлення набувають плакатної, мітингової ефектності. У текст уводяться одверто агітаційні репліки, цитуються також відозви, плакати, уривки промов. Самотність його героя поглиблює протиставлення двох життєвих позицій. «Весь твір побудовано в формі то діалогу оповідача й героя, то діалогізованого внутрішнього монологу оповідача, який бачить перед собою уявного співрозмовника. Точка зору героя постійно коригується, соціальна класова правда одного й неправда (засліпленість) іншого весь час підкреслюється», – зазначила Віра Агеєва [10, с. 104]. В образах «Я» і «Ти» А. Головко-художник передає двоєдину суть людини часу, яка крокує буремними шляхами, поєднуючи поетично-символічне і конкретно-реалістичне. Письменник простежує як знаходять своє місце в поворотах історії обрані ним різні герої: «Я», з його романтично-сонячним внутрішнім світом, гарячим серцем і високими помислами та конкретний, вузько-практичний «Ти». Іноді письменник

вдавався до прийому «замовчування», оскільки руйнація узвичаєних мовних норм не задовольняла його. Можливість діалогу з собою й самозаглиблення варто розглядати крізь призму екзистенціалу мовчання. «Я» схиляється саме до внутрішньої комунікації.

Важливого значення у текстовій палітрі повісті А. Головка набуває образ тиші. Як зазначає Мар'яна Гірняк, тиша – це відсутність не тільки звуку, а й руху, це місце зустрічі людини зі своїми переживаннями, це об'єктивний стан, що уможливлює вихід до «трансцендентного мовчання», у вимір святості, коли відбувається метафізичне спілкування з Богом» [79, с. 28]. Семантика тиші у творах А. Головка так само, як і в новелістиці М. Коцюбинського, охоплює далеко не ідилічні аспекти. Це тиша, коли вирішується доля історії: «Стогін зойки, зітхання й тиша, тривожна й журна» [87, с. 37]; затишшя перед революцією: «Грізна тиша» [87, с. 40]; мовчання, яке віщує нещастя: «Глухе ридання штовхало нічну тишу, і вона, важко сновигаючи, падала, билася об хати, аж шибки бряжчали…» [87, с. 45]. Така тиша породжує атмосферу непевності й розпачу, характерну для обох письменників.

По-екзистенціалістськи визначаючи неповторність людської особистості, А. Головко демонструє, як умови життя сучасного світу нівелюють людську індивідуальність: «Вже посіріли наші обличчя, на нас сірі шинелі скривавлені й пошматовані, і в душі також сіро й пошматовано…» [87, с. 35]. Усі герої «Червоного роману» – це образи-символи. Вони плакатно однозначні: зло уособлене в «жовтоблакитнику» Петленку, а романтично-сонячне, піднесене начало – в образі золотокосої революціонерки, створеному під безпосереднім впливом М. Коцюбинського. Важко не погодитись зі спостереженнями Галини Яструбецької, яка зазначила, що сонячна красуня («жінка всередині»), як візуалізація світлої субстанції – це естетично-архетипний еквівалент (і атрибут, і продукція) індивідуації А. Головка, що об'єктивується у всій його ранній творчості, а особливо у шкіці «Діти Землі і Сонця», повістях «Можу» та «Червоний

роман» [664, с. 33]. Окрім чарівності, ніжності, витонченості й благородства вона наділена рисами мужності й незламності. Світловолоска одержима ідеєю боротьби за світле майбутнє: «Вона стояла із скорботною усмішкою на вкритім пилом обличчі. Очі променисто дивилися на нас, і в них я вгледів знайому ще з рожевих снів казку» [87, с. 29]. Жінка-революціонерка постає в подвійному сприйманні: очима «Я» й «Ти». Для «Я» вона – утілення смислу, орієнтир, який наповнює життя значенням. Образ золотокосої революціонерки перегукується з усіма структурними елементами і компенсує брак тепла і краси. У цьому образі поєднано творче й деструктивне начала, сплелись позитив і негатив аніми.

Як митець модерної доби А. Головко зосереджується на переживаннях героїв. Настрої «Я» варіюються залежно від розвитку суспільно-політичних подій, але наскрізними є мотиви туги й безнадії: «Тоскно мені» [87, с. 32], що посилюються використанням повторюваного народнопісенного «ой»: «Ой, тоскно мені!» [87, с. 33]. Внутрішній світ «Ти» розкривається в дії та опосередковано, через сприйняття й оцінки «Я»: «Ти мовчазний сидів у кутку, з тугою дивився закляклим поглядом у далечінь» [87, с. 35] або «Почував себе таким стомленим» [87, с. 57].

Мотиви самотності виразно звучать у творчості М. Івченка, зокрема в його оповіданнях «Падеспань» (1928), «Світляки» (1927), «Марійка» (1916), «Зелене вікно. Святочні настрої» (1919), повістях «Шуми весняні» (1918) та «У сонячнім колі» (1929). Характерно, що у творчості цього письменника від самотності страждають переважно жінки. Це спостереження певною мірою ілюструє дослідження українського філософа М. Мовчана, який зазначив: «Самотність, перш за все, має жіночий “лик”. Жінка завжди тяжче переносить самотність, ніж чоловік. Самотність для неї є тією реальністю, якої вона намагається уникнути. Тема самотності для жінки завжди більш очевидна, ніж для чоловіка» [369, с. 14].

Марія Василівна («Світляки»), колишня виплекана панночка, дочка генерала, морського лікаря, втративши у вирі громадянських збурень батька,

чоловіка й сина, була змушена осісти на селі. У розмові з доктором Лесем Коркушко, давнім знайомим, вона намагається приховати справжній стан речей. Своє вимушене господарювання й заміжжя пояснює, насамперед собі самій, як явище закономірне і навіть бажане: «Я, по-перше, скинула з себе звичний одяг, прибралась селянкою, ходила боса або в личаках, з людьми жила попросту. […] Я придивилась до села й побачила, що в ньому є багато своєї простої й мудрої правди. А головне, вони живуть близько до землі, відчувають її постійну силу» [217, с. 381]. Проте навіть у її сміхові співрозмовник виразно чує ноти глибоко тамованого болю. За хвилину жінка зізнається, як важко їй жити в чужому для неї соціумі, серед людей, які взагалі далекі від духовних інтересів та інтелектуальної праці: «– Ні, так як інколи подумаєш, стає страшно! Нашому братові це однаково як у могилі. Це гірше, як ото святі колись замуровували себе. Ти не людина, а якась річ, крутілка в господарстві. Ну й так, знаєте, трудно пристосуватись, а тебе ніхто тут не розуміє» [217, с. 382]. Жінка визнає, що могла б передбачити подібний розвиток подій, однак вона перебувала в полоні мрій та ідеалістичних уявлень про селянське життя. Реальність виявилася болісною й жорстокою. До того ж спогади про колишнє життя наповнювали її душу печаллю та сумом, а сучасність видавалася ще більш трагічною. Марія Василівна зізнається: «– Я можу з усім тут помиритись: і з своїм темним грубим чоловіком, і з селянством, і з тою навалою роботи. В цьому є багато свого здорового й мудрого. Але я ніколи не помирюсь, що мою душу забили в якусь темну в'язницю, що вона не має просвіту» [217, с. 387]. До душевного болю додалися ще й родинні негаразди та тупа щоденна втома від роботи, результатів якої не помічаєш. Другий чоловік, Кіндрат (далі в тексті письменник змінює ім'я на благородніше – Борис, але промовисте прізвище – Тиковка – залишає), людина неосвічена, неінтелігентна, позбавлена такту. Крім того, він по-своєму кохає Марію Василівну, але постійний страх втратити її штовхає на необдумані вчинки. Він принижує дружину, ганьбить її. Поступово в душі героїні наростають протестні настрої: жінка

відмовляється покірно терпіти далі, а головне – не бачить у тому жодного сенсу. Вона констатує: «Я тут до страшного самітня. Люди тут вимагають тільки, щоб їм щось давали, – вони ж не вміють і нічого не можуть дати в обмін» [217, с. 387]. Героїня залишає чоловіка й вирушає до Києва, але необережна фраза, кинута знічев'я зарозумілим і розбещеним селянином, поглибила відчуття внутрішньої порожнечі, стала однією з причин її самогубства: «Вона мимоволі сіла на рейки й уп'ялась байдуже-непорушним зором у молоде ранкове небо. А тим часом з глибини степу вже сунув потяг, важко, по-бугаячи чмихав і кидав у лунке повітря бадьорі й січні звуки…» [217, с. 401].

Новелістика Г. Косинки, послідовника М. Коцюбинського, заслуговує на увагу через яскраве екзистенційне звучання, зокрема мотив самотності, широко транспонований у його тексти. Кожен письменник по-своєму сприймає, глибоко осмислює і художньо відтворює це почуття. На відміну від М. Коцюбинського, який відчував наростання жахливої катастрофи, народження у нетрях збунтованого світу темної, страхітливої сили, Г. Косинка художньо осмислив трагедію пересічної людини, яка стала, іноді поза своєю волею, безмовним гвинтиком у складному механізмі нового антигуманного суспільства. Г. Косинка осмислює екзистенціал самотності як невід'ємну прикмету людського існування в абсурдному світі і розкриває драматизм такої екзистенції. Звертаючись до аналізу новелістики письменника з позиції самотності як фундаментальної ознаки людської екзистенції, вважаємо за доцільне зосередити увагу на двох способах вираження самотності – внутрішньому (екзистенційному) і зовнішньому (соціальному). Самотність як одна з форм буття людини у світі не може бути оцінена однозначно: її зміст досить різноплановий. У художньому дискурсі самотність виступає у трьох якостях: 1) самотність як благо; 2) самотність як об'єктивна даність; 3) самотність як зло, страждання. Для героїв Г. Косинки, на відміну від протагоністів М. Коцюбинського, самотність є не лише потребою, а й тягарем. Така самотність, згідно з філософією

екзистенціалізму, зокрема Н. Аббаньяно [1, с. 222], обов'язково передбачає існування інших людей, а також чужого ворожого світу.

Розгортаючи мотив самотності героїв, Г. Косинка, як і В. Підмогильний та М. Хвильовий, створює тип «несвоєчасної людини». Їхні герої – це вчорашні романтики, яким не місце у сучасному житті. Такі люди виявляються непотрібними, несумісними з часом, вони почувають себе зайвими, незрозумілими, нездатними пристосовуватись, а отже – приреченими. У прозі письменників людська самотність має зовнішню спричиненість і постає як наслідок соціальної катастрофи. У новелах Г. Косинки зображено цілу галерею самотніх людей, яким властиві настрої розчарування, безнадії, розгубленості, відчуття марності будь-яких дій. До таких, скажімо, належить Антон Родіонович Собака («Анкета»), Оленка («Заквітчаний сон»), Корній («Постріл», «В житах»), Короп («Циркуль», 1926), Жигало й Кравчина («Оповідання без моралі», 1926). Їхній страх самотності – це «страх» екзистенційний, а не фізичний. Спілкуючись, його герої розглядають один одного як «ворожу силу», що обмежує свободу, а самотність є для них постійним станом людського існування. Драма героїв митця має загальнолюдський характер. Письменник розглядає не специфічну національну проблему, а швидше філософську, метафізичну. Автор зміг найповніше виразити загальні настрої сучасного суспільства на рівні образів і символів, побачити в особистому глобальне. Образ Рубля, створений Г. Косинкою, унаочнює тезу, сформульовану К. Ясперсом: «Людина не може залишатися людиною, якщо вона відірвана від власного ґрунту, позбавлена усвідомленої історії, тривалості власного існування» [663, с. 123].

Попри відмінності у потрактуванні екзистенціалу самотності, спільними для протагоністів обох митців є шляхи подолання самотності. У тотальному хаосі, що їх оточує, герої М. Коцюбинського та Г. Косинки намагаються віднайти опору в любові: материнській, братерській, любов до себе, до життя, до Бога. Е. Фромм у трактаті «Мистецтво любити» наголошував, що любов до когось завжди повинна переростати в любов до

всього, саме любов руйнує стіни навколо відчуженої людини [590, с. 127–128]. Зламані сучасністю душі протагоністів здатні віднайти гармонію лише в коханні. Як зазначає М. Бердяєв, «великі сподівання людини на подолання самотності пов'язані з коханням та дружбою. Любов і є подолання самотності, вихід із себе в іншого, віддзеркалення іншого в собі і себе в іншому» [36, с. 71]. Намагаючись подолати власну самотність, Фатьма («На камені» М. Коцюбинського) та Уляна («В житах» Г. Косинки) навіть наважуються на подружню зраду, що сприймається як своєрідний бунт проти самотності, породженої шлюбом.

Тема самотності, магістральна для новелістики М. Коцюбинського, домінує у творчості Г. Михайличенка. Митці намагалися послідовно простежити різні вияви складного психологічного стану, який виникає в силу незалежних від людини обставин. Авторська інтерпретація теми самотності, запропонована М. Коцюбинським, характеризується багатовимірністю: філософський, психологічний і соціальний аспекти доповнюють один одного і утворюють цілісну картину.

Самотність особистості є не тільки однією з основних тем Г. Михайличенка («Погроза невідомого», «В розстанні» (1919), «Дівчина» (1916), «Кольорові аркушики», «Непроспівана пісня»), а й специфічною рисою, яка визначає увесь характер творчості письменника: ідейне забарвлення, емоційно-настроєвий фон, спосіб мислення, динаміку рефлексій, лексично-синтаксичну структуру. А. Приходько наголосив, що творчість Г. Михайличенка – це відблиски велетенської душі, що «заслуговують на увагу, як витвір безперечно першорядного таланту: яскравого, оригінального самобутнього і… самотнього» [363, с. 5]. Поглиблений інтерес митця до проблем самотності зумовлений, на наш погляд, біографічними фактами. В'язниця, карцер, заслання, які довелося пережити, були складним випробуванням для молодого письменника.

Тема самотності у М. Коцюбинського та Г. Михайличенка нерозривно пов'язана з темою міста. Автор «Цвіту яблуні» одним із перших в

українській літературі звернувся до урбаністичної проблематики. У його доробку місто існує як повноцінний художній образ, як окремий організм, що підпорядковує людину своїм законам. М. Коцюбинський відходить від спопуляризованої в письменницькому середовищі поч. XX ст. моделі поведінки українця як маргінальної особистості в умовах урбаністичного простору. Для письменника місто, у першу чергу провінційне – не ворог, а природне середовище існування його героїв. Місто у новелах Г. Михайличенка, на відміну від текстів Б. Антоненка-Давидовича, А. Головка, М. Івченка, І. Кириленка, Г. Косинки, О. Кундзіча, А. Любченка, І. Микитенка, К. Поліщука, М. Хвильового та ін., не стало однозначно негативним символом. «Для велетенської більшості тодішніх українських письменників місто було чимсь ворожим, що лягало на українське село важким чоботом русифікації та експлуатації. Г. М-ко зробив у цій одсталій традиції категоричний і незабутній перелім», – зазначив В. Гадзінський [363, с. 57]. Його герої народжуються, переживають, сподіваються, мріють, втрачають надію і гинуть у межах якогось абстрактного міста без назви, міста-символу, особливої просторової системи. Протагоністів новел Г. Михайличенка приваблюють дисгармонійні прояви урбаністичної стихії. Він прагне зрозуміти місто, осягнути думкою та чуттям його контрасти. Воно додає героєві сил, живить його сподівання і водночас глибоко ранить душу, завдає болю. Проте, місто Г. Михайличенка не руйнує особистості героя, а в складних перипетіях витворює духовно-міцний тип особистості нового часу. У цьому плані автор циклу «Місто» значно ближчий до художньої практики М. Коцюбинського, ніж, скажімо, М. Івченко, М. Хвильовий, Г. Косинка чи В. Підмогильний.

Помітне місце в урбаністичній картині новел М. Коцюбинського та Г. Михайличенка належить саме провінційним містам. Це не випадково, оскільки письменники формувалися в особливому просторі духовного життя, що має власні часові ознаки, культурні традиції, формує провінційний тип ментальності. Це дає підстави розглядати простір

провінції, відтворений у художньому світі українських митців, як ментально-географічний і духовний феномен. І М. Коцюбинський, і Г. Михайличенко не подають розлогих описів провінційних міст, вони ледь вгадуються, але автори зберігають реальну топографічну основу. У новелістиці М. Коцюбинського образ провінційного міста ще більш завуальовано. Життя міста не змальовано і місцеве товариство, в особі окремих його представників, не окреслено. Однак негативний вплив провінційності відчувається читачем. Йдеться про тотальну байдужість і відсутність духовних запитів, засилля міщанства, зосередженість винятково на «потребах тіла». Початок новели «Сон» уводить читача в мертвий, буденний, набридлий світ провінційного міста: «Щодня було те саме. […] Пливли перед ними і безслідно зникали маломістечкові доми і все ті ж самі люди, наче потерті меблі у хаті, між якими роками можна ходити, не помічаючи навіть. Бульвар серед міста з рядом голих тополь, що біліли на осінньому небі…» [276, Т. 3, с. 183]. Дух звички є основною ознакою цього світу. Здається, городяни не мають потреби «оживити» сумне міське життя: «Деревця, недавно посаджені, були поламані вщерть і простягали до неба свої цурпалки, тверді, колючі, обдерті, з клаптями шкури – кори... Між деревами, в наметах рудого листу, щось пахло непевно, осіннє небо нудьгувало понад бульваром, і все те – сіре, слизьке, убоге – ворони вкрили сіткою крил, засіяли грубим, скрипучим крилом» [276, Т. 3, с. 183]. Атмосфера тління, розкладання нагнітає відчуття внутрішньої порожнечі, безперспективності існування. Місто постає холодним, похмурим, туманним, сірим, брудним. Образ калюжі, у якій можна побачити ціле місто, ніби забарвлює весь пейзаж в один колір – колір бруду.

Топос провінційного містечка у новелі Г. Михайличенка «Як Храня сумувала» (1918) репрезентують «Головний проспект» і «великий міст через Псьол». Атмосферу міста унаочнює пряма мова героїні: «Не можу я вже глядіти ні на що у цьому остобридлому містечку, – іритувалася Храня, і в її уяві вирисовувалися привабливі незнані обрії й можливості» [363, с. 235]. У

«різдвяній новелі» «Маленька Докійка» (1919) наратор протиставляє атмосферу столиці та провінційного «рідного містечка». Несподівана зустріч героя-оповідача з маленькою Докійкою, товаришем дитячих ігор, а тепер Докією Олексіївною, пишною дорослою панночкою, у вишуканім строї, солідною столичною курсисткою, відновлює у душі протагоніста напівзабуті почуття: «Наближалося Різдво, і ми знову опинилися дома, в рідному містечку. Всі думки й старі образи з новою силою опанували мене» [363, с. 243]. Проте закритість, закомплексованість і напередвизначеність провінційного життя стають причиною символічної загибелі я-героя.

У творчості Г. Михайличенка та М. Коцюбинського певна співзвучність відчувається на образному рівні, зокрема йдеться й про міські типи. Образ сліпої жебрачки з новели «Старчиха» (1919) типологічно близький до Естерки, героїні новели «Він іде!». Образ старої сліпої Естерки, яка передбачила загибель двох своїх синів, але нічим не могла запобігти тому, співзвучний з образом Кассандри чи Біблійних пророків. Сліпа пророчиця, до якої звертається налякана єврейська громада у переддень християнського свята, виголошує свої видіння у незвичному стані свідомості: «Її щось питали, щось говорили, але вона не чула. Вона, що носила у серці велике горе, яке не могло там зміститись і спливало крізь темні очі, бачила тільки своїх синів, про них говорила» [276, Т. 2, с. 250]. Естерка передбачає апокаліптичні події: «Я бачу звірів… скрізь звірів… В очах у них вогонь, а на зубах кров… людська, червона… А в серці мають вовчу жадобу… Вони несуть свого Бога, і на дрючках, що в їх руках, кров… кров синів моїх бідних… « [276, Т. 2, с. 250]. Сліпа мати звертається до новоявленого «Христа»: «Слухай ти, жидівський сину!.. Ти знов ідеш? […] Ти знов благословиш розливати кров твого народу! […] Слухай, куди ти йдеш, спинись… Доволі крові…» [276, Т. 2, с. 256]. Та люди не чують пророчих слів, а вона не може розкрити очі тим сліпим, які готові були пролити людську кров.

Сліпа (Г. Михайличенко «Старчиха»), яка просить милостиню біля ґанку міської друкарні, залишається майже непомітною у вирі поспіху, байдужості і марнославства. Лише нараторові вдалося вихопити із загальної картини дві самотні постаті. Протагоніст уважно розглядає жінку з дитиною, акцентує увагу на її охайності, звертає увагу на одяг та хустинку. Помічає біля її ніг босого й без картуза старченя, яке тримає в руці розмальовану старцівську чашку. Трагічну абсурдність ситуації видають сльози жінки: «Старчиха плакала зовсім нечутно… В її нечутному плачі було безнадійне горе…» [363, с. 158]. Героя новели найбільше гнітить нечутний плач, сльози приниження і розпачу: «Мене підбивало приєднатися до неї й теж плакати. […] Мені сором було дивитися на старців і подавати їм. Сором робити навпаки. Взагалі мені було сором. Кортіло стати поруч з нею і жебрати разом» [363, с. 158–159]. Для наратора – це не банальний епізод у просторі зурбанізованого середовища. «Старечі зморшки і скорбні риси біля уст» нагадують йому «щось рідне, боляче близьке» [363, с. 158].

Модус самотності є надзвичайно актуальним і для творчості В. Підмогильного, зокрема йдеться про оповідання «Гайдамака», «В епідемічному бараці» (1920), «Син», «Військовий літун» (1923), «Історія пані Євги» (1923). Самотність супроводжує протагоністів «Повісті без назви» (1933–1934), «Міста» й «Невеличкої драми» (1930). Від зовнішньої та внутрішньої самотності страждає Олесь («Гайдамаки»). Вже перший внутрішній монолог героя є своєрідним ключем до розуміння її першопричин: «Йому так обридло своє безсиле тіло, своя худорлявість, випнуті маслаки на обличчі, що він сумував іноді довго й болісно, іноді плакав і проклинав усе на світі вродливе й чудове. Коли він думав про своє життя й життя взагалі, то воно здавалось йому маленьким, нікчемним і тонким, як він сам» [440, с. 43]. Хлопець, незадоволений собою, страждає від того, що його не помічали дівчата, байдужими були товариші. Олесь має занижену самооцінку і говорить про себе у ІІІ особі: «Він був не дурний, але й не дуже розумний; розумний, власне, остільки, щоб розуміти, що він

поганий, нецікавий і нікому не потрібний. […] Від свідомості своєї непотрібності він мучився й плакав» [440, с. 44]. Його рішення вступити до гайдамацького куреня продиктовано, з одного боку, юнацьким максималізмом, а з іншого – спробою адаптуватися в іншому, незнайомому для себе середовищі. Однак військові будні, холод, втома, тісне взуття були для Олеся надто важкими. До того ж інші вояки ставилися до нього з легким презирством, майже не розмовляли з ним. Щоб зав'язати стосунки і мати щось спільне з цими людьми, новоспечений гайдамака навіть погодився поміняти свою гарну смушеву шапку на потерту й засмальцовану. Зрештою, хлопець усвідомив: «Так само, як і в класі, тут він був непотрібний і самотній» [440, с. 46]. Ще більше приниження, сором і ганьбу хлопець відчув тоді, коли замість розстрілу його відшмагали і відпустили додому. Самотній і вкрай знервований він уже не міг опанувати себе і, під тягарем пережитого, розплакався.

Подібна драма спіткала і Сергія Данченка («Військовий літун»). Незважаючи на те, що чоловік знайшов себе у професійній сфері, він залишився так само самотнім. Це почуття поглибили спогади: «Він думав про себе, і йому було шкода свого життя. Він чудно жив – якось між іншим. Уродився калікою – його віддали нянькам, він батьків навіть бачив нечасто. Жив на самоті, родичі цурались його, хлопці, з якими він хотів гуляти, глузували й тікали від нього. Так і виріс з думкою, що на цьому світі для нього немає нічого» [440, с. 161]. Повернення до міста юності, спілкування з тіткою та сестрою дають йому надію на те, що його самотнє існування залишиться в минулому: «[…] наймиліше було йому те, що спочиватиме він тут, коло рідних. Разом обідатимуть, ввечері розмовлятимуть, і Галочка буде сміятися своїм чистим сміхом» [440, с. 161]. Однак подальші події виявили всю ілюзорність його мрій. Небіж не знаходить спільної мови з тіткою, яка, переживши смерть чоловіка і знущання, не могла вибачити новій владі своїх втрат і приниження. Жадоба крові і потреба помсти стали сенсом її життя, живили хвору свідомість жінки. Зрозумівши, що Сергій не поділяє її

переконань, вона з болем констатує: «– Еге, – промовила вона врешті, і він здивувався з сили злоби в її голосі, – в тобі немає ненависті! Не дурно ми цурались тебе! Каліка нещасна!» [440, с. 170]. Відсторонилася від брата і сестра Галочка, у яку він безтямно закохався. Після від'їзду Василя, єдиного товариша, самотність знову стала синонімом його існування: «Не було з ким погомоніти, важка самотність, яку Сергій досі не помічав, була паном у його помешканні» [440, с. 170]. На якусь мить йому здалося, що одруження змінить ситуацію на краще. Ця ідея цілком заполонила свідомість, але поява незнайомої жінки збентежила Сергія. Почуття екзальтованої поетеси знайшли бурхливий відгук у душі літуна: «Вся істота його говорила. Непочатий край жаги палав у його мові, й кожне слово його горіло. Ця поетеса була йому відтепер найдорожча, вона одгукнулась на його тугу й самотність і прийшла сама. Він уже почував її своєю» [440, с. 188]. Однак жах жінки, як реакція на його потворність, остаточно знищив чоловіка. Він втратив надію на розуміння і вирішив назавжди залишитися в небі. Його самогубство стало підсумком самотнього існування.

Творчість М. Хвильового також демонструє численні зразки осмислення модусу самотності як предмету художньої рефлексії. Йдеться про новели та оповідання «На глухім шляху» (1923), «Елегія», «Синій листопад» (1923), «Заулок» (1923), «Редактор Карк»; повісті «Сентиментальна історія» (1928), «Повість про санаторійну зону»; роман «Вальдшнепи».

Новела «Синій листопад» актуалізує розмову про самотність людини, що тривалий час страждає від невиліковної хвороби і усвідомлює неминучий кінець. У цьому контексті згадується «Можу» А. Головка, «Антей» М. Чернявського, з деяким застереженням – «В рідній оселі» М. Івченка. Виснажений хворобою Вадим продовжує працювати, але усвідомлює свою відстороненість від буденних турбот. Марія, Зиммель, Гофман, червоноармійці ведуть дискусії щодо моралі, сперечаються, заперечують і спростовують, готуються до свята, на якому йому, de facto вже колишньому

комісарові, немає місця. Про близькість смерті нагадують цвяхи, що входили в стіну, а незабаром мали увійти в труну, раптово опале листя, яке асоціюється з передчасно згаслим життям. Розповідь форматують напади сухого кашлю, що терзають тіло хворого й інформативні репліки всезнаючого наратора: «[…] полковий лікар казав, що Вадим доживає останні дні» [603, с. 110]; «Вадим догоряв. Лікар казав: на курорт пізно» [603, с. 111]. Близькість смерті оголює особисті бажання Вадима. Дивлячись на нього, Марія усвідомлює: «[…] вона хотіла кохати. Знала – і Вадим хоче кохати» [603, с. 111]. Смертельно хворий чоловік продовжує думати і говорити про омріяні суспільні ідеали: «[…] я закоханий у комуну. Про це не можна казати нікому, як про перше кохання. […] я чую, як по нашій республіці ходить комуна. Урочисто переходить вона з оселі в оселю, і тільки сліпі цього не бачать. А нащадки запишуть, я вірю» [603, с. 111].

Проза М. Хвильового демонструє ще один важливий аспект потрактування теми самотності. У «Повісті про санаторійну зону» йдеться про позитивну самотність, самотність як усамітнення. За М. Мовчаном, усамітнення дає можливість людині заглибитись у найвіддаленіші й найпотаємніші куточки своєї душі, зробити аналіз пройденого, очистити свою душу від напливу несуттєвого, отримати задоволення, натхнення для творчості, встановити моральні зв’язки з людьми різних епох чи сучасниками, виховати в собі самостійність, впевненість тощо [369, с. 13]. Певною мірою ці риси характеризують персонажів повісті, зокрема й Хлоню, про якого наратор повідомляє, що той «взагалі любив самотність» [603, с. 506]. Щоправда вповні реалізувати позитивний потенціал самотності героям не вдалося.

Отже, запропоновані М. Коцюбинським та речниками його «школи» моделі потрактування самотності аплікують переживання героїв. Показово, що у прозописьмі автора «Цвіту яблуні» та А. Головка, М. Івченка, Г. Косинки, Г. Михайличенка, М. Хвильового осмислюється зовнішня і внутрішня самотність, протагоністи намагаються подолати трагічну для себе

відстороненість завдяки коханню/любові, пошукові нових соціальних контактів, переосмисленню самої категорії як явища позитивного й необхідного для духовного становлення й творчого зростання. Митці художньо змоделювали складні стани людської душі, показали психологічну конфліктність та процеси внутрішньої боротьби протагоністів. У мові їхніх героїв виразно звучать меланхолійні ноти, мотив приреченості на поразку та трагічне відчуття самотності.

3.3. Модерністський дискурс кохання і смерті у мистецькій спадщині М. Коцюбинського та речників його «школи»

Об'єктами художніх пошуків М. Коцюбинського та представників його «школи» є революційні зрушення та спричинені ними соціально-психологічні конфлікти. Відповідно до цього виникає і відповідний корпус проблем: життя і смерть, вірність і зрада, злочин і покарання, любов і кохання, свобода та волевиявлення особистості, що набувають нових відтінків художнього осмислення. У цьому розділі ми спробуємо дослідити особливості художньої реалізації модерністського дискурсу кохання і смерті у малій прозі автора «Intermezzo» та речників його школи.

У класичній національній літературі XIX ст. тема кохання артикулювалася передусім як прояв глибоких почуттів між протилежними статями, які прагнуть створити гармонійну родину. Вже на межі XIX – XX ст. українські митці відмовляються від стереотипів і починають сміливо говорити про потреби тіла. Видається, що в цьому аспекті творчість М. Коцюбинського аж ніяк не може конкурувати з Ольгою Кобилянською чи В. Винниченком. Кохання у його творах подано передусім як чисте почуття, один із аспектів родинних взаємин, кохання як спроба подолати родинний опір, кохання як нагорода за страждання. Однак у своїй новелістиці

письменник демонструє й інші зразки: кохання як гра, інцест та адюльтер, відверто говорить про еротичні захоплення своїх героїв та змальовує сексуальні сцени. У жодному випадку не йдеться про самоцінність чи самодостатність таких фрагментів. Вони виконують певну естетичну функцію й покликані стати ключем до розуміння особистості героя, унаочнюють ідейно-естетичні завдання письменника. Проте потрактування концепту кохання у творчості М. Коцюбинського дуже часто не виходить за межі народницького сприйняття і ґрунтується на відмові від тілесності та еротичності. Аналіз новелістики письменника актуалізує іноді несподівані аспекти.

Як переконливо довела Соломія Павличко, 20-ті рр. XX ст. принесли різноманітні моделі любовного дискурсу. В цілому він виявився значно відвертішим, ніж будь-коли раніше [420, с. 223]. На думку Алли Михайлової, у цей час сексуально-еротична сфера буття була найактуальнішою із проблем, що обговорювалися у суспільстві. Тема еросу постала як морально-етична й екзистенційна проблема у пресі, літературі, філософії, психології, соціології [365, с. 4]. Внаслідок соціальної революції 20-х рр. було нівельовано традиційні цінності та стереотипи поведінки у сексуально-еротичній сфері. Змінилися уявлення про шлюбні взаємини, моделі поведінки, кількість сексуальних партнерів, знецінювалася дошлюбна невинність. Обґрунтування моральності чи аморальності новацій у сексуальних стосунках вимагало визначення критерію моральності, стимулювало появу полярних точок зору. А. Луначарський («Мораль і свобода», 1923) й Олександра Коллонтай («Дорогу крилатому Єросу», 1923) акцентували увагу на етичних та естетичних цінностях окремої особистості. Натомість А. Залкінд («Статевий фетишизм. До перегляду статевого питання», 1925; «Статеве питання в умовах радянської дійсності», 1926) наполягав на соціальній регуляції сексуальної сфери. «Сексуальна революція 20-х років, – підсумувала Алла Михайлова, – діагностує усю складність і суперечливість сексуальної моралі, що відсилає до розуміння еросу як

імморального явища» [365, с. 5]. Для української літератури 20-х рр. ХХ ст. актуальною була проблема використання любові як засобу. Зокрема Ніла Зборовська зауважила інтерес до «брутальної, хтивої, агресивно-жорстокої» сексуальності, а «“революційний клас” отримав доручення втручатися у статеве життя громадян, і навіть більше – “статеве мало підкоритися класовому й обслуговувати його”» [189, с. 310]. Щодо дискурсу кохання у творчості автора «Арабесок» Соломія Павличко дійшла висновку, що для М. Хвильового любов була передовсім сексом, тобто феноменом низької сфери буття [420, с. 223]. Однак це категоричне твердження викликає певні сумніви. Поділяємо думку Інни Долженкової, яка, аналізуючи сферу «сексуального» у прозі М. Хвильового, зазначає: «Звернімо, до речі, увагу, як обережно, з якою ніжністю, любов’ю і співчуттям пише про сексуальну трагедію палкої жіночої душі і прекрасного жіночого ж таки тіла Хвильовий...» [141, с. 104]. У свою чергу, О. Соловей додав, що «М. Хвильовий зі своєю пильною увагою до жіночої проблеми, зокрема і до “полового питання” (за термінологією 20-х рр.), виступає чи не найбільшим феміністом усієї української прози ХХ ст.» [518, с. 33].

Раїса Левицька («Лялечка» М. Коцюбинського), самотня немолода вже вчителька, найкращими роками свого життя вважає період навчання: «Вона тільки й жила, що в останніх класах духовної школи, коли семінаристи, називаючи себе родичами її, приносили їй “заборонені” книжки, вели з нею розмови про любов до народу, про політику й навіть про те, що нема бога… Їй було страшно і любо…» [276, Т. 2, с. 67]. Попри спроби о. Василя та його матері налагодити сусідські взаємини із вчителькою, зробити це вдалося лише дитині. Таким чином письменник наголосив на неартикульованих, ще навіть неусвідомлених прагненнях героїні, природному бажанні жінки стати матір’ю й опікуватися дитиною, Тасею, донькою померлої товаришки. Візит священика, його увага до самотньої вчительки наповнюють її життя новим змістом. Відчувши щиру участь, жінка дозволила собі поринути у світ романтичних захоплень. На нашу думку, в першу чергу йдеться про

спілкування з близькими за культурним та соціальним рівнем людьми. У глухому селі, за відсутності інтелігентного товариства, нікого, крім священнослужителя, не було, то ж і Раїсин вибір упав на о. Василя.

Окремі картини «Лялечки»: недільні обіди, невимушене спілкування, турботи по господарству, свята сприймаються цілком ідилічно: «Всі четверо складали немов родину» [276, Т. 2, с. 76]; «Щодня утрьох вони ділили хліб-сіль. Се зближувало їх, немов ріднило» [276, Т. 2, с. 78]; «Вони почували себе на безлюдному острові і через те ще ближчими одно одному» [276, Т. 2, с. 78]. Центром «родинного» життя є дитина: «[…] велись безконечні бесіди про Тасю, згадувалось у найдрібніших подробицях її дитинство, її вигадки, словечка. Вони укладали план її виховання, мріяли про її долю» [276, Т. 2, с. 78]. Однак ідилія не могла існувати довго.

У тотальному хаосі, що їх оточує, герої М. Коцюбинського намагаються віднайти опору в коханні. Зовнішня непривабливість, на думку Параскіци («Відьма»), стала причиною її нещастя. В уяві дівчини краса незмінно асоціюється з коханням: «[…] прилетіли цілющі, солодкі мрії. Вона, як царівна-жаба в казці, скидала з себе бридку шкуру і з'являлась у всій пишноті молодої краси, висока, стрункa, з білим, як крейда, чолом, з ясними, мов зорі, очима, щаслива, повна протилежність дійсності. В її серці, як сильна вода хвилями, било кохання...» [276, Т. 2, с. 22]. Але Тодорако, у якого закохується дівчина, знається з її мачухою: «З того менту, як вона побачила їх разом, кров захолола в її жилах, серце стало крижиною і, холодне, пекучо-холодне, б'ється в грудях, і болить, і ниє, і не дає супокою» [276, Т. 2, с. 23]. Дівчина залишається зовсім без підтримки, без надії на щасливе майбутнє з коханою людиною.

Мотив посмертного з'єднання душ закоханих набуває трагічного звучання у новелі «На камені», в якій спочатку у хвилях бурхливого ворожого моря гине Фатьма, а потім від рук представників роду помирає Алі. Герої новели в боротьбі за власне кохання-свободу прийшли не до ствердження особистісного начала, а розчинилися в безособовому,

інстинктивному. Доля закоханих постає не як вище призначення двох особистостей одне одному, а як фатум, трагічний і невблаганний. Лише після смерті їм вдається поєднатися: «Алі плив назустріч Фатьмі...» [276, Т. 2, с. 157].

У новелі «Поєдинок» концепт кохання осмислено як історію подружньої зради немолодої жінки. Бідному вчителю з убогої міщанської родини, вигнаному зі школи, Іванові Піддубному, надзвичайно лестив роман із заможною пані: «І от ця 42-літня дама, багата дідичка, з панів, кинулась в його обійми так несподівано і владно, що він не смів перечити. Вона його полонила. Він їй був потрібний щогодини, щохвилини, і вдень, і вночі» [276, Т. 2, с. 160]. Юнак досить критично налаштований: «Вона була вередлива, палка, сентиментальна і стара. Своїм поводженням вона нагадувала йому старий французький роман» [276, Т. 2, с. 163].

М. Коцюбинський акцентує на еротичній складовій їхніх взаємин: «[…] вона наказувала йому цілувати себе, підставляла шию, плечі, високі й добре законсервовані перса» [276, Т. 2, с. 161]. Письменник докладно аналізує еротичну поведінку жінки через сприйняття коханця: «[…] коли він занадто рішуче брався до неї, на неї нападав страх. […] Він не мав чого боятися і не слухав її. Тоді вона тремтіла і пищала, як муха в павутинні, і ця інститутська манера в немолодій жінці дратувала його» [276, Т. 2, с. 162]. На нашу думку, у цьому тексті присутня ще одна лінія: неусвідомлені, відверто еротичні почуття вчителя до своєї учениці, десятилітньої Люді, яка іноді, за дорученням матері, передавала йому листи. Переосмислюючи події, Піддубний акцентує на поведінці дівчинки, її ролі в сімейному трагіфарсі: «Вона була вже напівроздягнена: коротенька біла спідничка на білих шлейках, не досягаючи до панчіх, одкривала голі коліна»; «Він бачив голі руки й довгі ноги під білою спідничкою і той благаючий чистий погляд дитячих очей…» [276, Т. 2, с. 159, 163]. Кожного разу наратор виокремлює голі руки й коліна (характерно, що в еротичних іграх з пані Антоніною голі руки відіграють не останню роль: «[…] вона подала йому для поцілунка

руку. І він почав цілувати її не з того боку, де звичайно цілують знайомі, а в долоню і вище. Пані Антоніна не боронила, навпаки… […] І він ішов устами по синій жилці уверх, до білої й м'якої округлості…» [276, Т. 2, с. 158]), а враженнями дитини він переймається на рівні із тими почуттями, які, можливо, переживатиме його коханка. Це своєрідне захоплення є цілком взаємним, дівчинка зовсім не розуміє, чому батько проганяє пана Вана, її любого вчителя. Повернення Піддубного зробило її по-справжньому щасливою.

Роздвоєна особистість оповідача «Дебюту» надзвичайно цікава через полярність оцінок, висловлених ним як щодо власного душевного стану, так і стосовно навколишніх подій. Невпевнений у собі дев'ятнадцятирічний вчитель потерпає через невлаштованість та бідність. Екзальтований юнак прагне переконати себе у щирості надуманого кохання, що сприймається лише як спроба юнацького самоствердження: «Чого мені треба? Яка сила пхає мене в безодню і каже: грай ролю – іменно, іменно, я розумію, що се лиш гра!..» [276, Т. 3, с. 29].

У творчості М. Коцюбинського, зокрема новелі «Цвіт яблуні», віднаходимо осмислення кохання, навіть до власної дружини, як відверто аморального почуття. У найтрагічніший момент життя, смерть єдиної дитини, протагоніст новели здатний відчувати еротичний флер: «Я бачу її миле заплакане обличчя, її голу шию і злегка розхристані груди, звідки йде запашне тепло молодого тіла, і в той момент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо ридає, я обіймаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку…» [276, Т. 2, с. 172].

У «Невідомому» М. Коцюбинського кохання не рятує від самотності, воно не здатне принести втіху чи заспокоєння. Згадка про випадкову зустріч з дівчиною тільки поглибила внутрішню порожнечу й відчуття цілковитої приреченості: «Ти кинула квітку у моє серце, а я піймав її і понесу, може, до самого гробу. До гробу? Якого гробу? Ах, правда…» [276, Т. 2, с. 260]. Кохання не заповнює внутрішньої порожнечі ліричного героя новели «З

глибини»: «І коли навіть біля серця мого б'ється кохаюче серце, коли дві іскри злучаються в пломінь щастя, коли здається, що сфінкс розгаданий вже, – і тоді навіть…» [276, Т. 2, с. 179]. Так само жертвує коханням заради революційного обов'язку і товариш Кирило («В дорозі» М. Коцюбинського).

В «Арабесках» М. Хвильового тема кохання сприймається як своєрідний рефрен. Слід також звернути увагу на образ нареченої поета, Марії, який інтертекстуально співвідноситься з образом Марії, нареченої Бога і Матір'ю Його Сина – Ісуса Христа. Непорочна Марія залишає поета, бо розуміє його непереборну «блудницьку» людську суть. Інваріант теми непізнаного кохання осмислено в новелі «Редактор Карк». Під час зустрічі протагоніста з Нюсею, коли вона подала руку, у свідомості редактора закарбувалося її тепло й лагідність. Тому Карк вже налаштований на позитивне сприйняття цієї людини. А образ дівчини можна потрактувати як своєрідне alter ego протагоніста. І Карк, і Нюся не знаходять себе в сучасному житті й марять минулим. Саме Нюся розповідає редакторові про історію України й під час цих бесід чоловік почувається затишно. Вони знайшли одне в одному розуміння. Однак на думку автора, його герої не можуть бути провісниками майбутнього. Тому Нюся прикута до інвалідного візка, а Карк готовий скористатися браунінгом.

Як зауважив Ю. Безхутрий, еротичні мотиви в «Лілюлі» (1923) є важливим елементом сюжетної структури оповідання, як-от, наприклад, натяк на зв'язок Льолі і товариша Пупишкіна. Проте семантично визначальними вони є для розуміння образу Альоші. За окремими винятками майже всі еротичні символи і деталі, які зустрічаються в «Лілюлі», дотичні до Альоші або безпосередньо, або існують паралельно і синхронно з ним [35, с. 391]. М. Хвильовий акцентує на внутрішньому конфлікті, стражданнях і переживаннях горбуна. Альоша переповнений болем і ненавистю до жінок за своє каліцтво: «Некрасивий карлик спорзно дивився на красивих дівчат, але дівчата не звертали на нього уваги» [602, с. 303]. Злоба, біль і відчай від усвідомлення своєї неповноцінності і кричущої несправедливості світу

виливається в знущання над некрасивою жінкою, яка хотіла кохати Альошу: «[…] плюнув в обличчя некрасивої жінки. Цього ніхто не бачив, і некрасива жінка мовчки відійшла, знизивши голову: покірно, як на Голгофу» [602, с. 305]. Відчуження героя від світу породжує неможливість адекватної комунікації з іншими членами соціуму. «Людина виявляться екзистенційно самотньою, а світ позбавленим сенсу і ворожим людській індивідуальності» [35, с. 393], – наголосив Ю. Безхутрий.

У новелістиці М. Хвильового також віднаходимо особливий вид «кохання». Так Аркадій Аркадійович («Заулок») певною мірою еволюціонує: «Раніш Аркадій Аркадійович думав, що він закоханий в столоначальника, а потім думав, що в комісара. Але було просто: він закоханий у канцелярію – безвихідно, фатально» [602, с. 245]. Його донька Мар'яна, «пишна женщина», переконана, що «найкраще слово на землі: – "че-ка!"» [602, с. 247]. Свої сподівання вона пов'язує саме з цією організацією: «Я вірю, що воскресне велике слово – "че-ка"! Тоді воскресне бірюзовий потік людського натхнення й степова тривога» [602, с. 247].

У новелі «Пудель» концепт кохання між чоловіком і жінкою обмежується сферою тілесного, а жінка сприймається лише як засіб задоволення потреб тіла. Зневажливе ставлення до жінки висловлює Сайгор. Однак, попри бажання й відвертий заклик дівчини, чоловік, обтяжений страхом перед можливими ускладненнями, відповідальністю, не зміг зреалізувати природний потяг.

У новелі «Життя» (1922) кохання осмислюється як бажаний еротичний досвід: «На світанку після однієї солодкої ночі Мишко віддався Оксані й Оксана віддалася Мишкові. Гандзя й Павло спали, а вони не спали. Тоді в клуні було тихо, тільки зрідка миша шаруділа в золотій соломі… Ах, яка тоді була чудова ніч!» [602, с. 57]. Зв'язок парубка і дівчини не передбачає відповідальності. Власне, дівчина кохає, проте віддається Мишкові лише після того, як Гандзя порадила «не випускати»: «комуніст гарний – може, одружиться… Та тільки чорт їх розбере» [602, с. 57]. Важливо, що своє

майбутнє Мишко пов'язує з містом та навчанням. Дівчина, не маючи ширшого світогляду та устремлінь, переймає його захоплення і вирушає до міста на пошуки сподіваного щастя.

Про феномен жіночої сексуальності М. Хвильовий відверто говорить у новелі «Колонії, вілли» (1923). Тьотя Бася, Анфиса Павлівна та Павлина Анфисівна через недоступність кохання змушені задовольнятися його ерзацами. Так тьотя Бася «молиться на Коллонтай і Ліліну» [602, с. 62]. Павлина Анфисівна після заходу сонця оглядає в купальні своє тіло. Анфиса Павлівна задовольняє власну сексуальність через переживання досвіду інших: «Я вам по секрету. Цілий скандал був… Коллонтай кричить: "Стерво! Тебе в публічний дом". А Ліліна як схопиться: "Ах ти розпусто! Тобі жалко, що я з Зинов'євим живу?.." Ха! А вона ж молода, а та стара» [602, с. 62]. Однак жінки залишаються незадоволеними в наскрізь еротизованому просторі: «На вілли (мабуть, і в колонії) злітають амури: людське. Буває випадково, буває свідомо, під кущами, коли думає ліс, коли мовчить ліс, тільки тріщить у глибинах – дрібний звір ходить, буває в садках… А через дев'ять місяців вилуплюється дитина. Це гарно, природно, свіжо й людяно» [602, с. 65–66]. Чоловіки: «знайомий», Сидір, Микита, Гіль, заглиблені у свої господарські справи, не виказують сексуальних бажань. До задоволення потреб тіла зводяться взаємини героїв новели «Бараки, що за містом». Саме жінки є ініціаторами сексуальних взаємин: «Ядерні баби, звикли жирувати з хорими, і пухкі та смачні…» [602, с. 194]. Портретні характеристики увиразнюють гастрономічні паралелі: «Котлети, а не баби!»; «Іще гигоче, шоколадна, а груди, ніби холодець, тіпаються» [602, с. 194, 195].

Мотив кохання-гри розкрито в новелі «Свиня». Карл Іванович, закоханий у Хаю, потерпає через її знущання та байдужість: «Ніфшелі Хая міня не люпіт? А я не маху, мі сєвєрні люді надолько люпім…» [602, с. 211]. Жінка продовжує знущатися над своїм коханцем: «І брала його руку й трошки томилась: – Я не можу! Я так не можу!» [602, с. 208] і

використовувати: «[…] нудно з ним. Ах, як нудно. Я вже і так, і сяк, але не можна покинути… Ну, як я буду жити без совнаркомки?» [602, с. 212]. У новелі актуалізовано й інші форми взаємин між статями, репрезентовані Темою Касальською, на думку якої «сьогодні один, а завтра другий: не все одно, з якої чашки однакове вино пити?» [602, с. 206] та Яблучкіною: «Потаскушка! Ну візьми: я ж Райського добре знаю… Ти його раніш бачила з нею?.. Ага! Ти б подивилась: він негліже, а вона перед ним, як сучка хвостиком. Ну, а потім розфуфирилась…» [602, с. 212]. Проте в кожному з епізодів ідеться винятково про сферу сексуального та матеріального.

У творчості «романтика революції» дискурс кохання увиразнюють проблеми насильства: побої, зґвалтування та аборти. У новелістиці М. Коцюбинського віднаходимо лише один епізод, коли читач може припустити, що кругловида кучерява дівчина («Він іде!») збожеволіла через пережите сексуальне насилля. Вона «кидалась поміж люди з тхоревим хутром і всіх благала, щоб заховали. Її стрічали з болісним усміхом і одмовляли, але своїми благаючими, сливе божевільними очима вона сіяла жах» [276, Т. 2, с. 253].

У новелістиці М. Хвильового образ зґвалтованої жінки перетворюється на своєрідний символ епохи. Редактор Карк з однойменної новели цілком буденно згадує про дружину свого товариша, яку «зловили, а потім зґвалтували, і вона стала дурненька» [602, с. 68]. У новелі «Наречений» (1927) акт ґвалтування нагадує тваринний спосіб позначення власної території. Романтична й закохана Катруся стала жертвою групового зґвалтування, потрапивши до рук товаришів її нареченого Михайлика: «Все це трапилось так несподівано й так дико, ніби це був важкий кошмар. Їй навіть прийшло в голову, що це їй сниться і що цього ніколи не було і не буде в її тихому житті» [603, с. 331]. Про реакцію хлопця, який привів своїх товаришів-бандитів до дівчини, сказано лише, що він «зиркнувши на підлогу, де лежала в блакитному розірваному платті Катруся, раптом замовк і подивився на отамана очима божевільного» [603, с. 332]. Автор твору

нічого не говорить про подальшу долю жертви. Останні рядки носять передусім інформативний характер («Ранком, коли ще в небі стояв блідий осінній місяць і темно-голубе небо тільки-но займалось добрим, здоровим світанком, махновський загін поспішав на захід, до Румунії» [603, с. 332]) і переконують, що цей злочин залишиться безкарним.

Додаткову сюжетну лінію утворює історія добровільного падіння діви Бригіти («Арабески»), яка, спочатку відбившись від ґвалтівника, наступного дня уже сама приходить до нього: «Граф став її умовляти, але вона його не слухала. Тоді він пообіцяв їй, що примусить її силою. Бригіта підскочила до вікна й вискочила на веранду. […] Цілу ніч вона думала про графа. А вранці по слідах копит вона сама пішла до графського маєтку. – От!» [602, с. 327].

Одним із перших в українській літературі М. Хвильовий звертається і до проблеми абортів, вбивства ще ненародженої дитини. Щоправда, в оповіданні «Із Вариної біографії» (1928) про аборт згадує не головна героїня, а місцевий крамар Карпо Сидорович. На його думку «вєрная гражданська супруга комуніста Петренка» обов'язково мала б зробити аборт: «Тут Карпо Сидорович раптом облизався й засюсюкав: – Я, звісно, не проти природи… Воно й шлюха – чоловік… Але зачем ти, дєтка, завагітніла? Зачем не зробила аборту? От що мене мучає!..» [603, с. 400].

Ненависть до революції у свідомості крамаря трансформувалася у неприйняття «всіх інших городян, які так чи інакше зв'язали сувою долю з долею революції» [603, с. 398]. Він давно вже «точив зуба» на Варку – «камуніческу шлюху» [603, с. 398]. Після втечі її чоловіка, очікуючи на повернення старої влади, погрожує героїні та її ще ненародженій дитині: «Камуніческий приплод для нового офіцерського режиму? Непогана справа – що й казати!.. Та тільки – звиняюсь! Хто його знає, де цей приплод опиниться. Звиняюсь!» [603, с. 399]. Причина ненависті криється в тому, що донька бублейниці «насмілилася жити в покоях його зятя, поважного крамаря другої гільдії» [603, с. 399]. Крім того, до погроз він додає ще й шантаж: «Хіба Карпо Сидорович не нахвалявся щось зробити з її

“приплодом”? Хіба вчора він не прямо натякнув їй, що тільки в тому разі, коли вона стане його полюбовницею, він не піде до нової генеральської влади з відповідними доносами?» [603, с. 402].

Історію про «Чумаківську комуну» (1923) обрамлює розповідь про яму, «куди черниці скидали колись “незаконних” немовлят: опорожниться черниця й запричаститься тайни вбивства» [602, с. 167]. Андрієві та Валентині про це розповідає зі сміхом Варвара, проте на молоду жінку ця історія справляє гнітюче враження, вона навіть починає заїкатися. Особисте життя Валентини, її вагітність перетворюються на предмет обговорення комунарів: «[…] другий сніг приніс із собою й сум. Узнали, що Валентина завагітніла, а Валентину відкликають у центр на дуже відповідальну роботу» [602, с. 178]. Жінка вирішила позбавитися небажаної дитини, проте «[…] це так противно. Валентина згадувала яму, що біля комуни, і черниць. Іще було так противно» [602, с. 178]. Вагання завжінвідділом повпарткому розвіює Же: «Нічого, Валько, то не вбивство, коли цього вимагають інтереси суспільства» [602, с. 178].

Як один із аспектів «кохання» в родині у новелістику М. Хвильового інкорпоровано і проблему фізичного насилля. Так, Кметь зі «Злочину» (1923) не може знайти себе у сучасному світі. Свої психологічні проблеми чоловік переносить на родину. Він незадоволений сином, відчуваючи, що втрачає авторитет, збиткується над дружиною: «[…] здається Кметеві, що вона й шиє якось образливо, не так, як люди. І вигляд у неї надто вже світлий, бадьорий і життєрадісний. Почував Кметь, що підступає йому щось до горла, і хочеться йому підійти до Соньки і вдарити її» [603, с. 350]. Зі зростанням психологічної напруги протагоніст вдається до рішучих дій: «[…] Кметь вмить розмахнувся з усієї сили й спустив кулака на нахилену Соньчину голову» [603, с. 351]. Чоловік почуває свою абсолютну безкарність: «[…] що йому? От він ударив Соньку – і ніхто не посміє йому на це сказати щось» [603, с. 352]. Його дивує байдужість дружини: «[…] Сонька не тільки нікому не скаржилась на нього, але й

поводилась так, ніби між ними нічого й не було» [603, с. 353]. Проте в душі жінки точилася внутрішня боротьба, і, зрештою, вона повідомляє чоловіка про своє рішення, каталізатором якого стало фізичне насилля: «– І піду я, значить, од тебе. Це не Митька навчив мене. Сама я. Як можна жити, коли в тебе серце змінилось? Треба, значить, міняти життя» [603, с. 363]. Щира розмова дружини, її несподівана ласка, не коханки, а скоріше матері, втамували його жалі. Її несподіваний рух він прийняв як щось надзвичайно приємне: «І тоді ж він відчув, як здавило йому горло і раптом захотілось йому кинутись на ліжко, устромити в подушку голову й заридати» [603, с. 364].

Образ Соньки перегукується з образом ще однієї скривдженої – Кирпаневої жінки. У творі навіть не названо її імені: «Вона була бліда, похмура, і хустка злізла їй з голови. І тому, що весь одяг її був з різнокольорових латок, здавалось, вона наділа комедіантське вбрання» [603, с. 360]. Сумні реалії життя цієї жінки подано через інтер'єр помешкання, в якому проживає її родина: «В кімнаті було брудно. Через невеличкі вікна ледве проточувалось світло. На пічці й підлозі плазували маленькі діти. Старша, десятилітня дівчинка, прокачувала на столі скатертину. Від пічки йшов дух печеного тіста. В колисці лежало дитинча й хникало. Ще пахло пелюшками» [603, с. 360]. Однак, акцентує Мусій Кметь, вона не мириться зі своїм упослідженим становищем: «[…] навіть Кирпанева жінка і та вже вміла постояти за себе» [603, с. 353]. Дружина потерпає не за себе, вона, в першу чергу, мати, яка бореться за майбутнє дітей. Кирпанева дружина зневажає чоловіків, які через пиятику знищують їхнє життя: «Ви, прокляті супостати, все молоде покоління поморите. Нема у вас совісті, анцихристи!» [603, с. 361].

Не оминає М. Хвильовий і проблем психологічного насилля. Так, Леся з «Ревізора» (1929), попри всю любов до чоловіка, об'єктивно оцінює своє родинне життя. Замість обіцяної чоловіком можливості вести активне громадське життя вона «дістала безконечні дрібні сварки і, можна сказати,

цілковиту родинну кабалу» [603, с. 452]. Жінка повністю віддається дітям та родині. Натомість з боку чоловіка вона не зустрічає ні розуміння, ні підтримки, а будь-яка спроба Лесі долучити Валентина до буденних клопотів сприймається ним як відсутність такту і спроба поставити його в «ніякове становище» [603, с. 449]. Втомлена щоденною хатньою роботою, вона і вночі не має відпочинку. Валентин повсякчас вимагає виконання подружнього обов'язку: «– Ні, Валю! Будь ласка, звільни мене на сьогодні, – поспішно підхопила Леся. Але репортер був уже біля дружини і м'яв її в своїх обіймах» [603, с. 453]. Валентин не відрізнявся скромністю і навіть у розмові зі сторонніми людьми не оминав інтимної сфери життя свого подружжя. Як неповагу до себе та спробу тиску сприймає Леся і розмову чоловіка про «бабочок», а її зауваження лише спровокувало чоловіка: «Що це за фокуси? – сказав він грубо. – Скажіть, яка невинність: про звичайні природні потреби при ній не можна говорити? А ти хіба, Лесю, цими справами не займаєшся? Як же ти дістала своїх двох дітей? Лелека принесла на крилах? Хі-хі!» [603, с. 456]. Дружина адекватно оцінює становище свого чоловіка, провінційного журналіста, щиро співчуває йому: «Кохаючи Валентина, Леся все ж бачила, що Валентин вдвічі безпорадніший і навіть нещасніший за неї, вона вже бачила, нарешті, що він може тільки стояти їй на перешкоді» [603, с. 452]. Однак вона ще не наважується на рішучий опір. Обійми іншого чоловіка також не приносять сподіваної втіхи: «Леся обережно зняла зі свого плеча ревізорову руку, мовчки подивилась в обличчя свого кавалера і, схилившись на бильце, тихо заплакала» [603, с. 469].

Отже, у потрактуванні модерністського дискурсу кохання М. Коцюбинський відходить від народницьких традицій, однак у його новелах поєднано різні аспекти артикульованої теми: кохання в подружньому житті, кохання-гри, пристрасті та зради. М. Хвильовий був наскрізь заанґажований духом часу, на який припала його творчість. Відтак цілком логічними у його творах є сцени фізичного й психічного насилля,

зґвалтування та абортів. Його герої без вагань жертвують на благо революції і своїми почуттями, і ще ненародженими дітьми, і власним життям.

У прозописьмі М. Коцюбинського та його послідовників тема кохання нерозривно пов'язана із ґендерною проблематикою. Сучасний етап розвитку українського літературознавства позначився активним залученням нових методологій. Одним із найбільш продуктивних підходів виявився, зокрема, ґендерний, що надає широкі можливості для осмислення чоловічого і жіночого в літературі, досліджує стереотипні й альтернативні соціальні статеві ролі, а також глибинні психологічні відмінності становлення ідентичності. Розвиток ґендерних інтерпретацій літературних текстів у пострадянському просторі став можливим завдяки засвоєнню ідей Сімони де Бовуар, Кейт Міллет, Елейн Шовалтер, Монік Віттіґ, Юлії Крістевої, Люсі Іріґерей та ін. На цій теоретичній базі сформувалося покоління українських дослідниць: Віра Агеєва, Тамара Гундорова, Ірина Жеребкіна, Ніла Зборовська, Соломія Павличко та ін. Вивчаючи різні аспекти ґендеру, науковці зосереджуються передусім на творах авторів-жінок або творах, присвячених жінкам. Натомість значно менше уваги приділяють аналізу текстів, що вийшли з-під пера авторів-чоловіків. Відтак осмислення доробку М. Коцюбинського та М. Івченка, на матеріалі повістей «На віру», «Fata morgana» та «Шуми весняні», «У сонячнім колі», в ґендерному аспекті може виявитися плідним. Актуальність розмови поглиблює той факт, що у цих творах змальовано яскраві психологічні типи, які увиразнюють ґендерні проблеми. У своєму дослідженні ми послуговуємося терміном «ґендерні стереотипи», під яким розуміємо стереотипні, усталені в тій чи іншій культурі (історичній епосі) уявлення про риси, поведінку, характеристики, взаємини чоловіків та жінок, що знайшло своє відображення в художніх творах. Ґендерні стереотипи надзвичайно стійкі, вони існують на підсвідомому рівні й укорінені в структуру суспільства, яке виробляє механізм їх відтворення та закріплення (сім'я, система освіти).

В українській родині традиційно дотримувались ґендерної

диференціації у господарській, обрядовій, виховній сферах. Жінку бачимо переважно під час виконання «хатніх» робіт. Чоловік як господар та глава сім'ї користувався особливою увагою, оскільки він був основним виробником матеріальних благ, фактично утримувачем сім'ї. Головна причина конфліктної ситуації в родині Гната та Олександри, героїв повісті М. Коцюбинського «На віру», полягає в тому, що жінка відмовляється виконувати усталену ґендерну роль, адже її головне призначення – подобатися чоловікові, бути потрібною, створювати комфортні умови, бути господинею в домі і берегинею домашнього вогнища. Олександра неохайна, відверто нехтує своїми обов'язками: «Хата по три дні стояла неметена, страва тхнула недоглядом, хліб був глевкий, а на господиню гидко й глянути: сорочка чорна, спідниця задрипана» [276, Т. 1, с. 46]. Пристрасна й енергійна вдача героїні потребувала іншого виходу: «Вона чула, що, опріч робучої сили, єсть у ній ще щось, чому вона не знала ймення, але що поривалось до іншого, кращого життя, виливалось у пісні, жартах, дотепі...» [276, Т. 1, с. 82]. Брутально вимагаючи від Гната розуміння і поваги («Вона має право сказати йому слово правди! Вона йому жінка, а не наймичка» [276, Т. 1, с. 49]), Олександра ще більше відштовхувала від себе чоловіка. Крім того, вона відверто позиціонувала себе як пристрасна жінка-коханка, що викликало ще більший осуд з боку чоловіка. Гнат, певною мірою, теж відходить від ґендерних стереотипів: для нього кохання не просто чинник, що регулює суспільне життя, допомагає ствердити свій соціальний статус через одруження, а необхідна умова існування. Через хитрощі Олександри Гнат не зміг побратися з Настею і його щира любов поступово трансформувалася в ірраціональну любов-манію: «[…] сон, мара, обхоплювала цілу його істоту, і він знов уперто ходив під вікнами та чекав, чекав…» [276, Т. 1, с. 45].

Поєднавши свої долі у шлюбі, не освяченому церквою й не відзначеному обрядом весілля, Гнат та Настя порушили прийняті у суспільстві норми і фактично опинилися поза життям сільської громади.

Значною мірою на вчинки героїв впливають поняття гріха, гріховності, продиктовані християнською етикою: «[…] святе письмо забороняє жити на віру…» [276, Т. 1, с. 75]. Настя та її мати Явдоха підкоряються законам релігійної моралі. Можливо, саме тому таким трагізмом позначене сприйняття Настею пропозиції Гната. Жінка болюче реагує на найменші прояви суспільного осуду, а її життя з коханим перетворюється в напружене чекання кари. Важливо, що по відношенню до Мотрі та Семена, які так само вирішили жити «на віру», суспільство не вдається до жодних репресивних заходів. Більше того, не лише чоловік та жінка виправдовують себе: «Бог простить, що без шлюбу, бо на думці нема нічого грішного…» [276, Т. 1, с. 61], а й їхні односельці, оскільки йдеться, в першу чергу, про господарські потреби, бажання мати «роботящу» і «запопадливу» господиню в оселі.

У повісті «Fata morgana» здійснюється чітка міжґендерна диференціація. При цьому Андрій асоціюється з культурою, прогресом, цивілізацією (робота на фабриці), яка часто переходить у слабкість, а Маланка – зі стихійно-підступною природою, знаряддям якої є диявольська природа жінки. Та саме на контрасті відчайдушних вчинків героїні ми бачимо слабкість та неспроможність чоловіка, який є просто посередником у рішучих руках жінки. Зміна ролей у стосунках чоловіка й жінки очевидна. Автор постійно наголошує на ніяковості, хвилюючому приголомшенні Андрія, його пасивності. Героїня М. Коцюбинського займає «чоловіче» місце в довічній опозиції чоловічого і жіночого, тобто через ствердження власного «Я», перетворюючи «Іншого» на об’єкт. Глухе нерозуміння між протагоністами проходить через усю повість. Конфлікт увиразнюється за рахунок умілого маніпулювання фокалізаторськими позиціями у творі. Коли персонажем-фокалізатором виступає чоловік, переконливою для читача є його позиція, а коли фокалізує дружина – читач сприймає її правду.

М. Коцюбинський акцентує на тому, що Маланка працьовита, дбайлива господиня, яка змушена утримувати родину, оскільки Андрій уже шість років перебивається випадковими заробітками. Чоловік

неспроможний, а іноді й просто не зацікавлений у тому, щоб брати на себе відповідальність за майбутнє своєї сім'ї. У тексті превалюють негативні конотації на його адресу. Про це свідчать не лише Маланчині характеристики, а й Хоми Гудзя, авторські характеристики, самохарактеристики, що аж ніяк не пов'язуються з маскулінним: «Я, знаєте, тепер такий полохливий, що й тіні своєї боюся» [276, Т. 3, с. 72]. Промовистим є голос Андрія: «надірваний», «пискливий, жіночий», «тонкий, плаксивий» [276, Т. 3, с. 49, 89, 94]. Коло спілкування Андрія обмежене, відтак Маланка перебирає на себе соціальні контакти своєї родини.

У подружжя різні системи цінностей. Жінка бачить світ крізь призму родового буття. Чоловік же прагне до соціалізації як до способу зняття напруження. Причиною постійної ворожнечі Маланки й Андрія є розбіжність у бажаннях і прагненнях, шляхах досягнення бажаного. Однак корені ворожнечі значно глибші. Андрій («вічний наймит, старий парубок, бурлака») та Маланка («стара дівка») створили родину скоріше через необхідність. Маланка не кохала чоловіка й не мала до нього поваги, оскільки він не міг запропонувати їй те, чого вона так прагнула – стати господинею. Тобто саме чоловік відмовляється від ґендерних стереотипів, натомість жінка співвідносить власну систему поглядів і цінностей із загальноприйнятими у соціумі.

У традиційній (маскулінній, патріархальній) культурі ґендерні ролі чітко окреслено. Жінка ототожнюється винятково з тілом та його функціями: сексуальними чи дітородними. Визначення суспільством жіночого характеру як ірраціонального, чуттєвого, природного, на відміну від раціонального, логічного, інтелектуального, чоловічого, дає можливість припустити, що єдиною сферою духовного життя жінки залишаються любов і кохання. У повісті М. Івченка «Шуми весняні» віднаходимо ґендерні стереотипи, які характеризують становище чоловіків та жінок у суспільстві, регламентують їхню поведінку та взаємини. Євген Григорович під час гострих суперечок закидає жінкам зрадливість і кокетство: «Я вас знаю, всі ви хороші…»;

«Знаю вас – ви всі такі. Хіба ще є хто більш розпусний, як ви – жінки?» [217, с. 45, 46].

У творі протиставляються дві жіночі позиції: Ольги Петрівни та Наталі. Ольга Петрівна розлучена, не прив'язана до приземленого, побутового рівня, вона не відчула радості материнства, і в певному сенсі, її життя у світі позбавлене онтологічної повноти. Вона позиціонує себе як жінка-коханка (Євген Петрович) та жінка-товариш, спілкування з якою передбачає скоріше дружній контакт, ніж інтимний (Василь Павлович). Її поведінка не відповідає нормативним уявленням і установкам соціуму про роль жінки. Наталя не мислить себе поза традиційною роллю господині та матері. Потенційно, взявши шлюб із достойним чоловіком, наприклад, агрономом Василем Павловичем, вона могла б стати «інтелігентною господинею», як-от Ганна Іванівна у романі «Робітні сили». Однак і Ольга Петрівна, і Наталя очікують на прихід сильного маскулінного чоловіка, який зможе задовольнити і духовно, і фізично. Зрештою, кожна з героїнь почувається ошуканою і навіть скривдженою. Євген Петрович, постійно влаштовуючи гучні сцени, демонструє «жіночу» модель поведінки: «[…] худеньке бліде обличчя чиновника якось кумедно перекошується, кривиться. Він наче намагається сміятись. Очі моргають, і в них помітні блискучі краплини – нарешті чиновник не втримується і починає плакати» [217, с. 47]. Взаємини Наталі та Василя Павловича фактично розгортаються в аспекті фізичної близькості. Показово, що у свідомості героя така поведінка сприймається як наслідок тимчасового божевілля. Звабивши дівчину, він втрачає до неї інтерес: «[…] Наталя здається мені звичайною провінціальною панночкою, у якої такі вузькі буденні інтереси. І чого тільки і чим саме вона привабила мене?» [217, с. 94].

«У сонячнім колі» М. Івченка виразно прочитуються нав'язані конкретними соціально-історичними умовами ґендерні стереотипи, згідно з якими традиційно чоловічою вважається функція конструювання/підкорення, що ототожнюється із суспільним прогресом

(сфера культури), а за жінкою закріплюється функція продовження роду (сфера природи). Як наголошує Н. Хамітов, такі позиції є іманентно притаманними чоловікові й жінці як полюсам єдиного цілого: «Якщо чоловік прагне саме до пізнання й творчості як об'єктивації, то для жінки більше притаманна життєтворчість як душевне пізнання і творчість – пом'якшення й поглиблення взаємин між людьми, їх піднесення й олюднення» [596, с. 79]. Але чоловік і жінка мають усвідомити свою специфіку і головне – повинні прагнути порозумітися одне з одним.

Прийняття/неприйняття ґендерних стереотипів у повісті виразно артикулюють Іван Косень, його дружина Ліля та її подруга – вчителька Корківська. Раціоналіст, учений-фізик Косень, у своїх поглядах на стосунки між чоловіком та жінкою дотримується консервативної позиції. Герой сприймає дружину як беззахисну істоту, яка повсякчас потребує його підтримки. Він добре пам'ятає враження від першого знайомства: збентеженість, заплутаність, розгубленість, безпомічність Лілі. Саме це почуття привабило його, «викликало чуття співболю й жалю разом із ніжною турботливою любов'ю» [217, с. 527]. Це й програмує в чоловічій свідомості комплекс «героя-рятівника» та визначає жінку як неповноцінну особистість, легітимізує її залежність. За художньою логікою твору, така природа жіночої натури стає причиною її приниження й інструментом самовиправдання чоловіка. У зв'язку з цим показовою є позиція Коseня: під приводом «природного призначення статі» він підносить справжній культ жінки, однак під цим же приводом і розвінчує його. «Для героя загалом характерні сакралізація жінки-матері, захоплення її "місією" продовжувачки роду/життя і, з другого боку, небажання розділити весь тягар цієї "добровільної страдниці"» [12, с. 10], – наголосила Надія Акулова.

Модерна жінка початку XX ст. більше не погоджується виконувати нав'язану патріархальним суспільством роль берегині роду. Її бунт проти упокорення чоловікові руйнує усталені форми дружніх відносин, родинних взаємин і сексуальних стосунків. Утіленням такої жінки в повісті є образ

Корківської, до якої Іван Семенович відчуває наростаюче «дражливе почуття» [217, с. 563]. Прагнучи звільнитися від чоловічої залежності, вона обирає шлях самореалізації у професійній сфері, не боїться вступати в суперечку з чоловіком і сміливо висловлює власні думки. Корківська не сприймає ідеї «природного призначення статі», рішуче заперечує Косеню: «[…] по-вашому, виходить, і природа, і виховання дітей, і приборка, і харчування, і те ж саме здобування харчів? І все це вона, вона, вона, і все для інших? А що їй самій залишається?» [217, с. 565].

Позиція Лілі, яка репрезентує погляди пересічної жінки, перебуває на перехресті радикальних поглядів свого чоловіка й подруги: «Але що ж удієш? Треба й цю роботу комусь робити» [217, с. 564]. Під впливом життєвих обставин її погляди еволюціонують. Вона прагне вибороти право на свободу, відбутися як особистість, рівна чоловікові. Боротьба Лілі не набуває рішучого характеру якраз тому, що в неї ще збереглися традиційні ознаки жіночності: материнський інстинкт, емоційність, прагнення родинного затишку й теплоти в міжособистісних стосунках. Проте ця теплота і близькість між найближчими людьми виявляється безнадійно втраченою. Намагаючись вийти за межі відведеної для неї сфери «родинного вогнища», Ліля знаходить можливість самоствердитися через роботу. Іван Семенович убачає в бажаннях дружини загрозу патріархальній моралі: «Ти занехаяла господарство, родину, все на світі тобі байдуже […] Дурницями всякими займаєшся […] Ну, розуміється, яка там робота. Ти просто собі ганяєш розваги ради та веселощі всякі справляєш» [217, с. 579–580]. Зрештою, його непоступливість стає причиною руйнування родини.

Отже, ґендерні стереотипи, виокремлені в повістях «На віру», «Fata morgana» М. Коцюбинського та «Шуми весняні», «У сонячнім колі» М. Івченка, виконують дві важливі функції: відображають суспільні уявлення про чоловіків і жінок та доповнюють характеристики взаємин між головними героями.

Одним із найважливіших у творчості М. Коцюбинського та

А. Головка, М. Івченка, Г. Косинки, Г. Михайличенка, В. Підмогильного, М. Хвильового є модерністський дискурс смерті. Спробуємо інтерпретувати танатологічну проблематику на прикладі новелістики М. Коцюбинського та М. Хвильового. Поза тим, що творчість митців незмінно приваблює увагу дослідників, спеціального дослідження з обраної теми на сьогодні ще немає, відтак є всі підстави говорити про актуальність питання і необхідність його вирішення. Зміна естетичної парадигми наприкінці XIX ст. сприяла переосмисленню багатьох філософсько-культурних явищ. Відбувся перегляд художньої традиції та стилістичного вираження загальнолюдських цінностей у творах мистецтва. Популярною у цей період, переважно у зв'язку з філософією та естетикою декадансу, була тема смерті. З розвитком філософської думки, появою екзистенціалізму та бурхливими подіями XX ст. ставлення до смерті певною мірою змінюється. Її сприймають як одну із можливостей існування, перехід із однієї якості в іншу, як невід'ємну складову буття. У 20–30-ті рр. XX ст. в українській літературі разом із пафосом «життєствердження» загострюється увага до теми смерті, самогубства, прагнення до знищення. Йдеться не лише про реалії доби, а й світову літературу: від давньогрецьких міфів про смерть-воскресіння, давньоіндійського епосу до осягнення цього мотиву в літературі кін. XIX – поч. XX ст. у творах Т. Манна, Ф. Кафки, О. Вайльда та ін.

Проблематиці смерті, яка постійно інтригує філософів, мистецтвознавців та літературознавців, присвячено чимало ґрунтовних праць, розвідок та статей, що вийшли з-під пера Ф. Ар'єса, Т. Гавриліва, Ж. Дельоза, Марії Зубрицької, О. Кожева, М. де Унамуно, Г. Чхартішвілі. Вияви екзистенціалу смерті у творчості письменників «Розстріляного відродження» досліджували Віра Агеєва, М. Нестелєєв, Олеся Омельчук, Олена Пашник, Катріна Хаддад, Ірина Цюп'як, Ю. Шерех та ін.

Звернення М. Коцюбинського до теми смерті не було винятковим явищем у літературі кін. XIX – поч. XX ст. Як відомо, в останні роки свого життя митець тяжко хворів. Його листування фіксує моменти болісного

переживання власного хворобливого стану здоров'я, яке не давало йому змоги писати. 19 лютого 1913 року (за два місяці до смерті) письменник закінчує один зі своїх листів до М. Могилянського такими словами: «Пишіть. Я не можу більше писати, ослаб» [276, Т. 7, с. 302]. Стан людини в критичній, кризовій ситуації зацікавили О. Авдиковича (новела «Нарис одної доби», 1899), М. Могилянського («Стріл»). В. Стефаник зосереджує увагу на зображенні страждань і болю людини, які ведуть її до смерті. Інтерес до цієї теми в літературі та мистецтві наростає хвилеподібно, зумовлюючись історичними подіями. Осмислення мотиву смерті продовжили Б. Антоненко-Давидович, А. Головко, М. Івченко, Г. Косинка, Г. Михайличенко, В. Підмогильний, О. Слісаренко, М. Хвильовий, Ю. Яновський.

Серед поширених мотивів творчості М. Хвильового часто з'являється образ смерті, який, на думку Ірини Цюп'як, змальовується як багатовимірне явище: «подвиг, зневіра в ідеали, злочин» [611, с. 75]. Свідчення сучасників про життєлюбство М. Хвильового, зізнання в любові до життя, критична та публіцистична спадщина письменника демонструють численні автопроекції, пов'язані з образом смерті. Самогубство митця засвідчило індивідуальну патологію, зумовлену обставинами приватного життя та суспільною деформацією. Тло смертей або фантазій про неї у творах М. Хвильового – це постреволюційна дійсність, у яку повсякчас вклинюються символи довоєнного, дореволюційного життя, спогади про минулі роки та людські життя. Його герої вкорочують собі віку, їх екзистенційно, морально та соціально знищують обставини, й водночас вони вражені власною трагічною свідомістю. На думку М. Нестелєєва, найхарактернішою суспільною причиною суїцидальної дії стає руйнування національних ідеалів і традицій і запровадження нових колективістських міфів, які конфронтують з індивідуальною совістю [402, с. 88].

Танатологія (в даному випадку – сукупність образів-іпостасей смерті) творів М. Коцюбинського представлена кількома шарами. Йдеться про

смерть іншої істоти та її переживання індивідом («Лист»), материне вмирання («Що записано в книгу життя»), алегоричну смерть («Сон»), смерть як стихію та поведінку людини перед її лицем («Хвала життю!»), осягнення власної смерті («На острові»), осмислення зовнішніх соціально-історичних подій з точки зору їх нівелюючого і знеособлюючого впливу на людське Я («Persona grata», «Невідомий», «Він іде!»).

Герой новели «Лист» перебуває в колі смерті, що набуває трагічного забарвлення через її насильницький характер. У Великодні дні, коли прославляється життя й любов, душі людей наповнює смерть. Протагоніст переконаний, що смерть живої істоти є трагічною. В його уяві виринають напівзабуті спогади: «Перед очима встала у мене смерть бабки. Суха, як безперий горобчик, заплющила бабка скляні вже очі, а її тіло, напівприкрите, почало оддавати повітрю своє останнє тепло, яким я дихав. І той нудний запах назавше пов'язався у мене з образом смерті» [276, Т. 3, с. 232]. Такою ж жахливою постає і смерть поросяти. Під впливом пережитого у свідомості наратора з'являється образ «тихого» божевілля. Він відчуває огиду, біль, що породжують відчуття порожнечі й безпорадності.

Смерть є стрижневим поняттям новели «Що записано в книгу життя». На невідворотності згасання акцентує оксюморонний парадокс: у книгу життя записано смерть. Трагедія «старої, забутої смертю матері» в тому, що вона перебуває в ситуації екзистенційного відчуження, стає непотрібною не тільки суспільству та близьким, а й трансцендентним силам. Смерть у новелі супроводжується мотивами туги, страждання, болю, відчаю. Вимушений вибір сина між любов'ю до матері та бажанням вижити самому й порятувати родину від голоду ставить його в позицію фактичного вбивці.

Феномен алегоричної, моральної смерті душі осмислює М. Коцюбинський у новелі «Сон». Під духовною смертю розуміємо внутрішню деградацію особистості, втрату власної екзистенції як прагнення небуденного життя, зосередженість на матеріальних потребах. Початок твору вводить читача в мертвий, буденний світ. Атмосфера тління,

розкладання нагнітає відчуття порожнечі: «А врешті все було тихо й спокійно, як завжди. Мертвий спокій калюжі не могла скаламутити сильніша хвиля, і се так дратувало Антона, що йому хтілося крикнуть, чимсь пожбурнути або вибити шибку, щоб з тріском і дзвоном впустити в хату свіже повітря» [276, Т. 3, с. 157]. Картини гармонійного життя з'являються перед героєм уві сні, образ якого посідає в новелі одне з ключових місць, виступає як справжнє, повне буття, стає опозицією до буденності.

У новелі «Хвала життю!» мотиви тлінності постійно супроводжує життєствердний струмінь. Страх наглої смерті панує в душах людей, які пережили землетрус, з'являється в застиглих, мертвих обличчях жінок, у картині руїни: «Очі! Ті страшні, чорні, жахливі очі, які замкнули в собі все пекло різдвяної ночі і вже більше нічого не можуть бачить» [276, Т. 3, с. 275]. Тональності безнадії надає творові образ самотніх сходів, «що вели бог зна куди, сходи, по яких вже ніхто не ступить» [276, Т. 3, с. 275]. Відчуття театральності, штучності смерті перед вічністю поглиблює така деталь: «[…] в п'ятиповерховім будинку, завалилась тільки передня стіна, і середина хати стояла одкрита, немов на сцені» [276, Т. 3, с. 275]. Символом продовження життя є образ «мадонни в головах ліжка». В місті-кладовищі замість тиші та холоду з'явився хлопець, який продавав цибулю. Надія на життя стає дедалі впевненішою: «[…] чорні жінки, вкриті крепом жалоби, тіснились круг візка…», на якому рудоволосий шарлатан продавав «одно з дійсних чудес сучасної косметики» [276, Т. 3, с. 278]. Таким чином, поєднавши в новелі песимістичне та оптимістичне осмислення феномену смерті, автор надав перевагу життєствердному началу.

Новела «На острові» – це художньо оформлене гостре переживання процесу «повільного вмирання». Важливою для розуміння суті новели є її назва. Острів – це своєрідний перехід між вічним і буденним, на що вказує порівняння острова з кораблем, «що несеться по морю на чорних вітрилах» [276, Т. 3, с. 281]. Складні психологічні асоціації й роздуми, що супроводжують ліричного героя, приводять його до органічного єднання з

буйним життям острова і завершуються могутнім прославленням життя – образом квітучої агави з вінцем смерті на чолі. Перебування на острові символічно виражає процес вмирання, відтворює ситуацію на межі з вічним світом. Життєствердним акордом звучать останні слова новели: «Ave, mare, morituri te salutant!..» [276, Т. 3, с. 294].

Скоївши вбивство п'ятьох людей, Лазар із новели «Persona grata» постає ще несвідомим убивцею. Намагаючись вийти з кола вбивств, він поступово перетворюється на ката, який насолоджується своєю роботою. Герой новели «Невідомий», зробивши вбивство метою свого життя, знищує рештки власної особистості, опиняється в екзистенційному вакуумі. Переплетення спогадів, вражень, думок, «потік свідомості» максимально суб'єктивізують оповідь, уводять читача у внутрішній світ героя. Апокаліптичні візії формують новелу «Він іде!». Перед лицем смерті герої нічого не можуть вдіяти. Біль, німий жах і безпорадний спротив – єдине, що їм залишається. На думку Катріни Хаддад: «Смерть у даному випадку не розширюється до глобальних масштабів трагедії держави чи нації, що духовно гине у вирі соціально-політичних зрушень. Йдеться про смерть індивідуальну, особистісну, що, звичайно, аж ніяк не зменшує напруженість та екзистенційну насиченість її смислообразів» [593, с. 173]. Отже, абсурдність існування, страх, відчай, самотність, відчуження, постійне відчуття присутності смерті – основа, на якій тримається трагічне світосприйняття протагоністів новел М. Коцюбинського.

У «Вступній новелі» М. Хвильового візія смерті супроводжується радісно-піднесеним тоном. Згадуючи померлого В. Блакитного, наратор пов'язує символічне самогубство попередника зі своїми нав'язливими бажаннями. У бутті героїв новели «Солонський Яр» (1923) важко виокремити риси ідеальних людей, екзистенціалом смерті автор вимірює самобутність кожного індивіда, справжність особистості. Зокрема, страх смерті, який виявляє рудий міліціонер, деякою мірою розвінчує його антигероїзм.

Оскільки складовою частиною дискурсу смерті у прозі М. Хвильового є суїцидальні мотиви, то американський дослідник Г. Грабович слушно зауважує, що у значній кількості текстів письменника присутня імпліцитна тінь самогубства [97, с. 253]. Письменникові зовсім не обов'язково зображувати суїцид як закінчену дію («Я (Романтика)» та «Мати», 1930), самознищення у його текстах здебільшого завуальовано.

Поширений у модерністів мотив матеревбивства у М. Хвильового подається як усвідомлення садизму та ненависті до жінки, що виразно демонструють такі його твори, як «Кіт у чоботях» (1922), «Вальдшнепи», «Мати», «Повість про санаторійну зону». На думку Віри Агеєвої, інтерес модерністів до теми матеревбивства був пов'язаний із відмовою від центрального архетипу класичної української літератури – архетипу матері і загалом означав конфлікт поколінь [6, с. 60], а також бунтом проти «почуття інфантильної синівської вини» [6, с. 63]. Письменник доволі своєрідно осмислює стосунки сина й матері у новелі «Я (Романтика)» та повісті «Мати». Спільним для цих творів є маргінальний мотив суїциду як імпліцитного явища. Образи новели «Я (Романтика)» вказують на внутрішні психологічні сили. Образ матері, за свідченням чекіста, – це частина його морального Я. Дослідниця Ірина Цюп'як ототожнює вбивство матері в новелі зі смертю Я [611, с. 46]. Конфлікт агресії супроводжується розщепленням психіки. Садизм, спрямований на материнський об'єкт, розвертається проти власної персони. Таким чином, сцену матеревбивства можна тлумачити також як символічну загибель роздвоєної психіки головного персонажа, главковерха чорного трибуналу комуни.

У повісті «Мати» М. Хвильовий змінює наративну модель і подає материнську версію трагедії. Автор переносить романтичний сюжет про боротьбу українського козацтва з поляками на романтику «горожанської війни» XX ст. з боротьбою українців проти українців, що підкріплюється уведенням образів синів Андрія й Остапа та їх батька-кравця, психіка якого хворобливо фіксована на романтиці «Тараса Бульби». Мати стає спочатку

свідком, а потім – і учасницею братовбивства. Не розуміючи жорстокої реальності, вона мимоволі починає сприймати оточення як «пекельний сон» [603, с. 387]. Її бажання смерті М. Хвильовий осмислює як пошук загибелі, яка має врятувати її дітей. Жорстока реальність братовбивства спустошує материнство.

Імпліцитна суїцидальна поведінка персонажів присутня у новелі «Легенда» (1923) та оповіданні «Солонський Яр» М. Хвильового. У «Легенді», маскуючи стать повстанця, письменник загострює увагу на зовнішній маскулінізації жінки, яка, зрештою, чинить, як повія. У тексті зафіксовано й химерну сексуальну фантазію героїні, яка в контексті її еросу постає як відверто мазохістська загибель на палі. Пристрасне бажання принести себе в жертву поєднується в тексті з потягом до смерті. За словами Л. Плюща, «авторська психоідеологія» [441, с. 133] ранніх творів М. Хвильового проектується в його текстах на літературні типи «зайвих людей», надломлених «горожанською війною», соціально-психологічним конфліктом чи меланхолією. В оповіданнях «Редактор Карк» та «Заулок» немає самогубства як завершеної дії, проте гостро відчуваються депресивні мотиви. Оскільки Карк інтелігент, то його настрій – це постійні хитання, пошуки вибору. Однією з причин його драми є асоціальний індивідуалізм: він не може прийняти катастрофічне знецінення людського життя. Депресивна прив'язка Карка до самогубства як виходу з нестерпної ситуації обумовлена втратою вищого романтичного смислу. В оповіданні артикульовано цікаву ідею: «Він більшовик і вміє умирати» [604, с. 60]. Ідею смерті через почуття обов'язку активно культивувала нова держава, наголошуючи на тому, що найкраща смерть – це померти за комунізм і комуністичну батьківщину.

В оповіданні «Заулок» подано соціальний портрет доби – чиновник канцелярії Аркадій Андрійович, домогосподарка Степанида Львівна, «липовий професор» Леонід Гамбровський, чекістка Мар'яна, а також комсомольці. Усі вони по-своєму пов'язані з комуністичною партією, проте

жодному з них комуністична ідея не приносить задоволення. Мар'яна переконана, що сучасність – це порожній простір, а тому вона постійно згадує минуле, революційні «дикі замріяні степи, де чекає тривога, невідомість, де ціле провалля жури й радості» [603, с. 203]. Катастрофічна втрата сенсу життя є однією з причин депресивного настрою, відтвореного як переживання порожнечі душі: «Порожнеча гамарила кожний нерв її істоти» [603, с. 203]. Відтак суїцид для чекістки Мар'яни – «найкращий спосіб проявити силу своєї волі» [603, с. 204].

Романтичні мотиви в текстах М. Хвильового підсилюються своєрідною его-наративністю авторської прози, що проявляється в присутності образу автора, в розгортанні оповіді від першої особи. Загалом поетиці М. Хвильового, за визначенням Юлії Осадчої, притаманні риси стилю его-белетристики [412, с. 2], оскільки в його творах можна побачити ознаки щоденниково-сповідального жанру та певної документальності. Гіпертрофований пафос самознищення заради перемоги майбутнього превалює в оповіданні «Щасливий секретар» (1931). Секретар Старк переконаний у всесвітньому значенні партії, «з якої він так захоплений і за яку він, до речі кажучи, не один, а тисячу разів може вмерти...» [603, с. 495]. Цілком зрозумілим є його моральне самогубство, коли він, між поїздкою в невідкладних партійних справах і присутністю біля ліжка помираючого улюбленця-сина, після недовгих вагань віддає перевагу громадянському обов'язку. Таким чином, герої М. Хвильового виразно усвідомлюють своє безсилля щось змінити, бо здійснений ідеал «соціальної справедливості» в «робітничо-селянській державі» виявився черговою ілюзією.

Підсумовуючи, зауважимо, що у творчості М. Коцюбинського та М. Хвильового смерть стає постійною супутницею їхніх героїв. У потрактуванні модерністського дискурсу кохання автор «Тіней забутих предків» та його послідовники поєднують різні аспекти артикульованої теми: кохання-гра, пристрасть, зрада та адюльтер. Оскільки М. Хвильовий був анґажований духом свого часу, його герої страждають від фізичного й

психічного насилля, без вагань жертвують на благо революції своїми почуттями, ще ненародженими дітьми і власним життям.

У прозописьмі автора «Тіней забутих предків» та М. Івченка тема кохання нерозривно пов'язана із ґендерною проблематикою. Ґендерні стереотипи, виокремлені в повістях «На віру», «Fata morgana» М. Коцюбинського та «Шуми весняні», «У сонячнім колі» М. Івченка, виконують дві важливі функції: відображають суспільні уявлення про чоловіків і жінок та доповнюють характеристики взаємин між головними героями.

У творчості М. Коцюбинського та М. Хвильового категорія смерті набула реальних обрисів. Спільний мотив у творчості митців полягає у використанні характерного для модерністської літератури розмежування матеріальної та духовної сутності людини. У творчості обох письменників поєднувались повага до міці людського інтелекту, відчуття його трагічного безсилля, захоплення людиною-творцем та інтерес до патологічних станів людської психіки. Для стилю М. Хвильового закономірним є те, що більшість суїцидальних образів у його творчості опосередковано пов'язані з романтичними візіями.

Отже, з'ясувавши художні особливості «школи» М. Коцюбинського в українському постімпресіонізмі 20–30-х рр. XX ст., встановили, що тривога, невпевненість, страх перед зубожінням та смертю переслідують протагоністів автора «Fata morgana» та його послідовників. Важливо, що герої страждають передусім від соціальних, а вже потім – внутрішніх страхів. Основні прийоми, до яких вдаються автори для створення атмосфери страху, – паралелізм; використання відповідної лексики; уведення елементів пейзажу, снів та видінь; вказівка на час дії; символіка кольорів; переважно трагічний фінал. Зважаючи на той факт, що концепт бунту невід'ємний від страху, зазначимо, що в прозописьмі автора «Intermezzo» та речників його «школи» мотив бунту тісно пов'язаний із

рядом проблем морально-етичного, психологічного та філософського порядку.

Окреслені в роботі авторські інтерпретації модусу самотності, запропоновані М. Коцюбинським та його спадкоємцями, характеризуються багатовимірністю: різні аспекти, доповнюючи один одного, створюють цілісну картину покинутості й відстороненості людини в соціумі. Тема самотності у творчості М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи», зокрема й Г. Михайличенка, співзвучна з міською тематикою, зумовлена трансформаціями суспільно-політичного характеру.

У потрактуванні модерністського дискурсу кохання автор «Цвіту яблуні» та М. Івченко й М. Хвильовий відходять від попередньої традиції. Митці зосереджуються на художньому осмисленні кохання в подружньому житті, коханні-грі, пристрасті та зраді. Одним із найважливіших у творчості М. Коцюбинського та М. Хвильового, продовжувача його естетичних традицій, є модерністський дискурс смерті. У їхній творчості танатологічна проблематика постає як багатовимірне явище: доля, фатум, подвиг, зневіра в ідеали, злочин.

Таким чином, спільність художніх концептів М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» простежується й на рівні осмислення категорій страху, бунту, самотності, кохання і смерті.

РОЗДІЛ IV. ЕСТЕТИЧНА МОДЕЛЬ «ШКОЛИ» М. КОЦЮБИНСЬКОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 60–90-Х РР. ХХ ст. (О. ГОНЧАР, Є. ГУЦАЛО, В. ДРОЗД, Р. ІВАНИЧУК, ГР. ТЮТЮННИК, ВАЛ. ШЕВЧУК). НАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

4.1. Особливості позиціонування гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації

Наратологія сьогодні – це самодостатня галузь гуманітаристики із виробленою термінологією та методологією. Різні аспекти наративу в царині художнього слова вивчали Р. Барт [27; 28; 29; 30], М. Бел [668], Ч. Бреслер [670], В. Бут [669], М. Воллос [685], А.-Ж. Греймас [99], Ж. Женетт [169; 170], Р. Інґарден [221], В. Тюпа [555], Б. Успенський [562], В. Шмід [646] та ін. Протягом останніх десятиліть феномен наративу активно розглядається й українськими літературознавцями та істориками літератури, які дедалі частіше застосовують наратологічний аналіз текстів, що передбачає комунікативне розуміння природи літератури, тобто авторську стратегію у виборі читача і текстуальних технологій. Це ілюструють монографії Лідії Козакової «Наративний дискурс малої прози Олеся Гончара» [254], Алли Корольової «Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті» [265], М. Легкого «Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка» [308], Лідії Мацевко-Бекерської «Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології» [349], І. Папуші «Modus ponens. Нариси з наратології» [424], М. Ткачука «Наративні моделі українського письменства» [542], О. Ткачука «Наративні принципи прози Михайла Яцківа» [546], Вікторії Сірук «Наративні структури в українській новелістиці 80–90-х рр. XX ст. (Типологія та внутрішні моделі)» [508]; дисертації Віри Балдинюк, Лариси Деркач, Оксани Капленко, Віри Качмар, Яни Лук'яненко, Марини Лучицької, Олесі Лященко, Тетяни Мітроусової, Оксани Палій, Ольги

Папуші, Олесі Петрусь, Марти Руденко, Марини Рябченко, Світлани Сіверської, Ольги Чумаченко та ін.

Проте проблеми наратології в українській науці залишаються доволі актуальними. Як зазначила Лідія Мацевко-Бекерська, «наратологічна концепція літературознавчого дослідження видається однією із продуктивних та результативних методик проникнення у смислові глибини літературного твору. Кожен із ключових напрямів наративного дискурсу сприяє новому прочитанню літературного твору» [349, с. 384]. Ширше використання наратологічної методології дало б можливість у новому ключі розкрити творчість окремих письменників, представників різних напрямів та літературних шкіл. У контексті нашої роботи вивчення наративного аспекту естетики «школи» М. Коцюбинського в українській літературі 60–80-х рр. XX ст., зокрема новелістики О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука, видається доволі перспективним. Адже зосередження уваги на постаті оповідача/розповідача максимально персоніфікує дослідницький процес, вимагаючи залучення в термінологічний обіг традиційного та новітнього поглядів на сутність автора (у найрізноманітніших модифікаціях його оприявнення), на специфіку формування тексту як важливого посередника в естетичному полілозі. Фіксація категорій події та подієвості в межах оповіді/розповіді відкриває значну панораму для спостереження над унікальністю творчої манери, що постає у хитросплетінні форм та засобів організації фікційного часопростору, в різноманітних варіантах активізації сенсорного сприйняття тексту через калейдоскопічну зміну динаміки зображення, синтез кольорів та звуків, артикуляцію багатоголосся у світі словесного твору. Актуальності питання додає той факт, що особливості викладової манери М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» розглядалися лише принагідно.

Однак і в цій царині вже слід говорити про певні досягнення. Заслуговує на увагу ґрунтовне фахове дослідження Лідії Мацевко-

Бекерської, в якому приділено значну увагу осмисленню наративних моделей М. Коцюбинського [349]. Оповідь від першої особи у творчості автора «Intermezzo» аналізував Є. Ненадкевич [401]. Імпресіоністичні наративні принципи у повістях письменника всебічно досліджував А. Гуляк [112]. До аналізу наративу у творчості М. Коцюбинського зверталися Тетяна Гребенюк [98], Л. Мірошниченко [367]. Вагомий внесок у вивчення наративних аспектів прозописьма О. Гончара належить Лідії Козаковій [254]. Наративні моделі великої прози Є. Гуцала у своєму дослідженні опрацювала Марина Лучицька [335]. Форми художнього викладу новелістики Р. Іваничука зацікавили Юлію Колядич [260].

Зазначимо, що наративні принципи в українській літературі минулого століття зазнавали кардинальних змін, що були зумовлені суспільною ситуацією в країні. За спостереженням Антоніни Гурбанської, у 60-х рр. XX ст. сформовані у добу соцреалізму «класичні реалістичні розповідні прийоми з основною перспективою всезнаючого наратора» вичерпали себе, і в літературі все більше спостерігався пошук нових оповідних форм [118, с. 40]. Використовуючи імпресіоністичні традиції М. Коцюбинського й культивуючи актуальні для естетики шістдесятництва наративні принципи, засоби проникнення у внутрішній світ героїв, зокрема зовнішнє і внутрішнє мовлення, «потік свідомості», видиму мову почуттів, інтерактивність літературних, кінематографічних та стереоскопічних прийомів зображення, О. Гончар, Є. Гуцало, В. Дрозд, Р. Іваничук, Гр. Тютюнник, Вал. Шевчук збагатили вітчизняну літературу нетривіальними образами, сюжетно-композиційними й стильовими знахідками, що позначилося на модернізації стильового розвитку та руху жанрових форм у напрямку до дифузії й трансформації. Лірико-імпресіоністичній манері письма М. Коцюбинського та його послідовників притаманні точна фіксація вражень, лаконічність вислову, ліризм, майстерність описів природи, глибинний психологічний аналіз, «штрихова стилістика», «схоплення моментальних вражень від дійсності» (Олександра

Черненко), ритмічність та плавність мови. Проза згаданих митців, завдяки обраній авторами наративній стратегії, опертій на вже відомі зразки, широко практиковані українськими митцями попередніх періодів, зокрема й М. Коцюбинським, виражала новаторську манеру письма, а звернення до умовних форм зображення дійсності допомагали їм зберегти творчу індивідуальність.

Окремо слід уточнити використаний у роботі термінологічний апарат. Наратологічний аналіз новелістики М. Коцюбинського, О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука спиратиметься на теоретичні напрацювання Ж. Женетта, зокрема його типологію наратора та класифікацію точки зору [170], а також на окремі поняття класифікації В. Шміда [646]. Оскільки останній не відкидає опозицію «гетеродієгетичний – гомодієгетичний наратор», звертаючи увагу на те, що вона є ідентичною пропонованій ним градації «дієгетичний – недієгетичний наратор», то ці терміни вживатимемо як синоніми. Так само як і «точка зору» та «фокалізація». Аналізуючи точку зору, застосовуватимемо класифікацію В. Шміда. Концепцію фокалізації Ж. Женетта вживатимемо лише частково, виключаючи позицію «нульова фокалізація».

У новелістиці М. Коцюбинського та речників його «школи» репрезентовано чималі текстові масиви із самопрезентацією наратора як джерела викладу, який наполягає на автономності самої історії від його знання про неї. Суб'єктивність викладової манери гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації виявляється передусім граматично, в категорії І особи, і частково індиціально, через окремі прийоми концентрації художнього матеріалу. Особа наратора втілюється двояко: він максимально суб'єктивує саму презентацію історії і постійно нагадує читачеві про власну позицію щодо зображуваного або лише демонструє свою обізнаність щодо події чи окремого епізоду, залишаючи за реципієнтом право на оцінку та акцентування смислових стрижнів. Добірка творів, обраних для аналізу,

обумовлюється різнобарвністю наративної палітри оповідань та новел митців.

Гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації віднаходимо у деяких текстах **М. Коцюбинського**, зокрема у нарисі «Нюренберзьке яйце» (1891) та оповіданнях «Андрій Соловійко…», «Посол від чорного царя», «По-людському».

Ознаки експліцитної присутності наративного центру засвідчує **«Нюренберзьке яйце».** За всієї розмаїтості жанрових дефініцій, уживаних щодо цього твору (нарис – за визначенням М. Коцюбинського; оповідання, казка – на думку деяких літературознавців), його, за спостереженнями Наталії Науменко, можна прилучити й до новелістичного канону. «Цим він може завдячувати малому обсягові, гострій колізії неоромантичного ґатунку (протистояння митця-одинака з навколишньою спільнотою, тим паче – з рідними та близькими), чергування діалогів та внутрішніх монологів, а також лаконічному Wendepunkt`ові – прилюдній демонстрації нового винаходу, котра спричинюється й до катарсису […] А найголовніше – це наскрізна деталь, її роль у творенні “новелістичної” інтонації оповіді, градації від зав’язки до кульмінації та розв’язки…» [394, с. 283–284], – наголосила вчена. З її думками певною мірою солідаризується й Р. Ткаченко. Зокрема, дослідник зауважив, що твір містить ряд ознак, не характерних для нарису: завершена фабула, єдина сюжетна лінія, характер змальовано через конфлікт із середовищем, діалоги.

В експозиційній частині «Нюренберзького яйця» наратор актуалізує читацьку присутність: «Мабуть, всі ви, діточки, бачили годинник; можете дізнатись, глянувши на нього чи то вдень, чи вночі, котра година, можете почислити кожду хвилинку» [276, Т. 4, с. 10]. Поза тим, що наратор звертається із напучуванням до дітей, вживає чимало слів у зменшувально-пестливій формі (діточки, дрібненький, кругленький, пляшечка, хвилинка, сонечко), тон розповіді в нарисі насправді привертає увагу не лише дітей, а й дорослих. Знання наратора про подієвий план історії, обраної ним для

переказування, та про рівень читацької компетентності дає можливість визначити адресата як абстрактного читача, тобто «зміст того образу отримувача, якого (конкретний) автор мав на увазі, точніше, зміст того авторського уявлення про читача, яке тими чи іншими індиціальними знаками зафіксоване у тексті» [646, с. 138]. Найбільш помітним серед таких знаків у «Нюренберзькому яйці» є артикульована діалогічність дискурсу, що втілена в безпосередньому звертанні до реципієнта, апелюванні до його життєвого досвіду.

Наративним центром твору є розповідь всезнаючого наратора про окремий період життя мідника, винахідника годинника Петра Гельє. Розповідач вдається до зображення пригод ремісника: проживання вдома разом із жінкою та двома дорослими синами, перебування в будинку своєї дочки та зятя. Використовуючи засоби невласне прямої мови, наратор розкриває ті екстремальні обставини – суперечка з рідними, ув'язнення, причому з власної волі, – в які потрапляє винахідник. Важливу роль у тексті належить також показові відчуттів Гельє-митця, майстра-винахідника, творчої особистості, яка протистоїть натовпу.

Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації оповідань «Андрій Соловійко…», «Посол від чорного царя», «По-людському» переважно підкреслює деяку обмеженість власного знання про описувані події, мотивуючи це обмеження фізичною відсутністю між окремими епізодами. Оскільки центром орієнтації для читача у фіктивному світі згаданих художніх творів є судження, оцінки та зауваження розповідача, то можемо говорити про аукторіальний тип наратора [517, с. 17].

В оповіданні **«Андрій Соловійко…»** гетеродієгетичний наратор переймає батьківську, відверто повчальну інтонацію, яка не залишає сумнівів у його знанні основоположних таємниць світу, розумінні законів, які керують його розвитком. На думку О. Ковальчука, це не просто повчання, а, часом, безапеляційне судження, нерідко наповнене майже біблійними інтенціями осуду та пророцтва [252, с. 15]. Наприклад,

розповідач зауважує: «Лихо дітям з такими батьками та з такими мамами! Ціле життя не знають вони ні ласки, ні доброго слова; зачерствіє в них серце, і вже ніхто, навіть їх діти, не почує від них доброго, щирого слова!» [276, Т. 1, с. 291].

На адресата наратії чітко вказує ремарка на рукописі, де на титульному листі зазначено: «Для народа» [276, Т. 1, с. 403]. Спрямованість твору визначила й народний характер його мови та форми повіствування, особливо в діалогах, формах і зворотах того чи іншого слова, характерних для певної місцевості. Подібна практика поширюється на всіх без винятку персонажів: героїв з народу, інтелігента, розповідача.

В оповіданні «Андрій Соловійко…» домінують персонажі, позбавлені яскравих характерологічних рис, розміщені у просторі світу-«схеми». Подібний підхід пояснюється перенесенням інтересу наратора від повсякдення на осмислення ролі просвіти у житті народу. Вирішення цієї проблеми вимагало руху в заданому напрямі, в основі якого – дидактично спрямоване повчання. Звідси й уведена в наративну структуру оповідання промова Андрія, яку він, спираючись на власний життєвий досвід, виголошує на сходці односельців: «Я був темний, нерозумний… […] Тепер я не такий: знайшлися добрі люде, показали мені совість, освітили розумом мою голову […] Брати мої! Батьки мої! Віддавайте дітей своїх вчитися! Не робіть їх нещасними, не занапастіть їм життя!..» [276, Т. 1, с. 303–304].

На фоні відвертого ігнорування предметного світу, індивідуалізованих образів, відсутності розгорнутих пейзажних картин, інтер’єрів, психологічних напівтонів, настроєвих відтінків яскраво проглядає акцентований наратором пафос, який готує простір твору для втілення в життя основних педагогічних завдань. Пафосну спрямованість забезпечує й епіграф до оповідання – вісім рядків із поезії «Якби ви знали, паничі» [276, Т. 1, с. 288]. Яскрава антитеза показного зовнішнього і пекельного внутрішнього персоніфікує хибну оцінку побаченого – в оповіданні це захоплений погляд збоку, погляд подорожнього, який сприймає лише

зовнішні прикмети світу. Перед реципієнтом постає дистанційована миттєва рефлексія, позбавлена справжнього знання про об'єкт.

Заслуговує на увагу й особистість наратора. Це вже не оповідач із народу, а швидше інтелігент, який усвідомлює важливість розумової праці. Його компетентність щодо фактів, деяка часова дистанція дають можливість оцінити значення усіх подієвих подробиць для загальної композиційної структури. Позірна присутність розповідача, який щоразу засвідчує близькість до персонажів та спостерігає за розвитком ситуації, насправді покликана дистанціювати місця «тут-і-тепер» наратора і дійових осіб. Таким чином, центр викладу впродовж розгортання сюжетної лінії жодного разу не втручається у нього, проте постійно його документує.

В оповіданні М. Коцюбинського **«Посол від чорного царя»** гетеродієгетичний наратор актуалізується з позиції зацікавленого співрозмовника. Смислова домінанта часопросторової перспективи зображення закріплена за пейзажем: «Спека врешті знесилилась. Сонце ще не зовсім сховалось за обрій, немов зачепилось за гору, а ніч уже облягалась по вогких та холодних долинах й чигала звідти на мент, коли можна буде обняти гори, оповити широкі бесарабські лани кукурудзи» [276, Т. 2, с. 7]. Емоційну зав'язку історії становить випадкова зустріч розповідача з персонажем.

У фікційному світі твору засобами текстового оформлення актуалізується мовленнєва площина героя нарації, причому сам наратор відсторонюється від тексту персонажа. Це дало підстави Лідії Мацевко-Бекерській наголосити на виразній опозиційності текстів наратора і персонажів із притаманними кожному з них формально-змістовими вказівниками [349, с. 152]. В оповіданні привертає увагу й суспільно-ідеологічна полеміка, оскільки проблема культурної та світоглядної диспропорції між різними прошарками українства була надзвичайно актуальною. Відтак персонаж апелює до реципієнта з тим, аби синхронізувати свої враження з настроєм наратора. Підтвердженням того,

що світи історії та її презентації зрештою поєднаються, є засвідчена у фіналі оповідання позиція наратора: «З вірою, з запалом неофіта розгортав передо мною Солонина план своєї діяльності на селі, ділився зі мною своїми спостереженнями, своїми радощами й смутком, а я слухав і чув, як спочиває моє серце, як мені хочеться разом з ним і вірити, і надіятись» [276, Т. 2, с. 16].

Порівняно з попереднім твором в оповіданні **«По-людському»** наративна стратегія М. Коцюбинського ускладнюється паралельним розгортанням двох викладових площин: мікронарація репрезентує історію персонажа, який, проте, не виявляє жодної активності в сюжеті, а макронарація передусім формує деяке оцінне тло. Фікційний світ читач сприймає з точки зору стороннього по відношенню до безпосередньої історії персонажа-розповідача Максима.

Особистість наратора відокремлена від історії, на що вказують текстові вказівники. Спочатку йдеться про зацікавлене, але дещо відсторонене спостереження: «Цей робітник давно вже цікавив мене. Він одрізнявся од других своєю надзвичайною працьовитістю, якоюсь завзятістю в роботі…» [276, Т. 2, с. 52]. Виклад приватної біографії персонажа відбувається на дистанційованій від наратора розповідній площині, джерелом знання виступає «цілком протилежна натура», сусід Карпа – Максим. Образ останнього вимальовується завдяки спостереженням наратора: «Високий і білявий, вимуштруваний у військовій службі, од якої лишилась у нього лиш зручність в рухах та брава постать, – він був весь порив і одвертість» [276, Т. 2, с. 52]. Отже, ускладнення композиційної та інтерпретаційної структури полягає у поєднанні двох точок зору і двох оцінних позицій. Фінальні фрази твору акцентують на домінуванні власне нараторської компетентності, однак вона не сприймається як заздалегідь відома та визначена. Її формування відбувалося під значним впливом почутого від іншого.

Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації визначає наративні моделі таких творів **О. Гончара,** як «Усман та Марта» (1946), «Берег його дитинства» (1960), «За мить щастя», «Березневий каламут» (1965), «З тих ночей» (1974), «Бондарівна» (1975), «Крик» (1981), «Корида» (1982), «Білі ночі» (1984), «Плацдарм» (1987) та ін.

Аналізуючи новелу **«За мить щастя»,** Алла Виговська наголосила, що це твір, у якому вічний конфлікт почуттів та обов'язку, мрії та дійсності осмислений з висоти нерегламентованих істин, загальнолюдських моральних цінностей [71, с. 45]. На схожості новели О. Гончара «За мить щастя» та повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» акцентували В. Фащенко [568, с. 426] та Лариса Козакова [254, с. 67]. Новела мала називатись «Любов перемагає все», а потім назву було змінено на іншу – «За мить щастя». На думку В. Фащенка, це цікава і принципова деталь. «Назва "Любов перемагає все" була б гіркою іронією, суперечила б реальній історії цього кохання», – наголосив дослідник [568, с. 426].

Новела «За мить щастя» сповнена болем, суперечностями, побудована на багатьох опозиціях. У цьому творі форма «я-наративу» використовується титульним автором для обрамлення, натомість загальний контекст художнього наративу розгортається у вигляді «ми-наративу». Розповідач повідомляє, що давню історію йому нагадали молоді бірманські солдати з автоматами й рангунські храми-пагоди, що асоціюються в уяві наратора зі «стогами жовтогарячого жнив'яного блиску» [90, с. 120]. Ця деталь перетворюється на справжню мистецьку знахідку, в якій абстрактне стає конкретно зримим. Вочевидь, архетипний образ сонячних жнив, снопів, полукіпків як символ життя зберігається у свідомості розповідача ще з повоєнного літа поруч з образом смерті. Сашко й угорська жінка Лорі (Лариса) зустрічаються біля золотих снопів, що пізніше, разом з іншими подробицями, в уяві Сашка переростають у «золоті видіння» любові й праці. Біля снопів сталася й трагедія – вбивство чоловіка Лорі.

Зусилля наратора спрямовані на розкриття психології персонажа. Розповідач, теж фронтовик і очевидець подій, передає внутрішній стан Сашка Діденка, який, притлумивши голос смерті, живе передчуттям радості, загостреним еротичним переживанням, готовністю кохати. Проте сталося так, що в його житті трагічно поєдналися любов і смерть, а обійми жінки закінчилися смертю її чоловіка. Ознакою сум'яття наратора є два виміри життя Сашка Діденка, двоплановість образу Лариси, два варіанти фіналу новели. Враження від фактів, які жили в пам'яті, виявилися сильнішими за їхнє осмислення. Незвичний стан солдата передають спостереження розповідача: «А йому, що йому випадало? Гармату тільки й знав у житті, з нею пройшов півсвіту, перемісив багнюки! Понад хмарами з нею був, плацдарми тримав, – за гарматним боєм ніколи й на дівчат було озирнутись» [90, с. 121]. Зачарований жінкою, навіть на гауптвахті, перед зримою загрозою смерті, Сашко живе немов у потойбіччі, у витвореному ним світі, де володарює Лариса. Її образ також подано двома планами. Очима Діденка бачимо імпресіоністичний портрет красуні, в якому виділено безодню очей, густо вишневі губи й срібну ниточку сивини. Вартовим Лариса не видалася красунею. Проте колективно, за поширеними класовими схемами, вони витворюють міф її життя.

Наратор не приховує, як у спотвореній мілітарною ідеологією свідомості солдатів деформується саме поняття цінності життя: «Якби воля хлопцям, вони б, напевне, й дня не тримали Сашка Діденка в цьому арештантському курені. […] Не крав, не грабував, з табору самовільно не відлучався, а що тому ревнивцеві, якого десь чорти під руку піднесли… то не в зуби ж було йому дивитись!» [90, с. 125]. Як помітив В. Марко, суперечність в оцінці вчинку Діденка закладена в глибинах свідомості наратора [347, с. 126]. Справді, з одного боку, він представляє Сашка як переможця, який демонструє своє право на чужу жінку і вбиває її чоловіка. Західна преса так і витлумачила вчинок Діденка. З іншого боку, після

виконання вироку військового трибуналу наратор стримано заявляє: «Хмари над яром пливли, як і пливли. Сталося все, що мусило статись» [90, с. 132].

Аналізуючи оповідання **«З тих ночей»,** ми не можемо говорити про виразну опозицію текстів наратора, який, до речі, не називає себе, так само як і його співрозмовник, та персонажа, фронтового побратима. Докладна розповідь Винокура про незвичайну подію з його життя часів війни увиразнює фікційний світ твору. Наратор відсторонюється від тексту персонажа, проте останній звертається до свого співрозмовника, послуговуючись фразами типу: «Ну та що тобі говорити» [90, с. 166]; «Треба сказати…» [90, с. 166]; «Ну ти ж її повинен знати – Ліда Половецька, медсестра з третього батальйону» [90, с. 169–170]. Всі складові тексту персонажа форматують цілісну картину, де суть висловлювання, його манера, смислові та ціннісні орієнтири належать одній особі. Винокур докладно розповідає про «випробування» «воєнним голодом». Разом з іншими, також голодними бійцями, за наказом комбата, він вирушає в полк за сухарями. Поза тим, що взводний командир усвідомлював важливість операції, трапилося так, що він, так само як й інші голодні солдати, скористався ситуацією й набив кишені пшеничними сухарями з прорваного мішка. Саме з цього моменту розпочинається складна психологічна боротьба: чи війна розпорядиться людською долею, чи людині вдасться зберегти високі моральні якості. Лейтмотивом твору звучать слова взводного: «Війна війною, а все-таки не забувай, хто ти є» [90, с. 169]. У цьому поєдинку Винокур вийшов переможцем, однак лише після того, як віддав сухарі блідій, змарнілій, із синцями під очима медсестрі Ліді.

У структурі розповіді звертають на себе увагу по-імпресіоністськи виписані маріністичні пейзажі, що обрамлюють оповідання «З тих ночей». На початку твору читаємо: «Скелі й вода. Вже осінь, збезлюднілі пляжі, хвиля розбурхано б’є в береги» [90, с. 166]. Образ моря також фігурує в розмові Винокура з медсестрою Лідією Половецькою. Згадуючи загиблого лейтенанта-красеня артполку, який був родом із приморського міста, молоді

люди з болем визнають: «На нашу долю тільки море крові зосталось. – Та ще ж і краю цьому морю не видно» [90, с. 171]. Підсумовує розповідь помічена наратором і по-імпресіоністськи змальована картина: «Море помітно розгулюється. Ніякої в ньому зараз блакиті, сама сталевість, весь його простір аж попід обрії сивіє зовсім по-осінньому. І лише там, далеко, де з-під хмари снопом проміння іноді сонце побризкане, морська гладінь одразу ж спалахне в якомусь місці – ненадовго утвориться на ній, сяйнувши зовсім як улітку, сонячна галявина» [90, с. 173]. Марина О. Гончара співзвучна з описом моря у новелі М. Коцюбинського «На острові»: «Море поблискує злою блакиттю, водяний пил б'є його білим крилом. Вигнулось, знялось крило угору і, пронизане сонцем, упало. А за ним летить друге і третє. Здається, що незнайомі блакитні птахи налетіли раптом на море і б'ються завзято грудьми, піднявши вгору білі широкі крила» [276, Т. 3, 281].

Проблематика новели О. Гончара **«Крик»** відсилає до однойменної картини Е. Мунка. Поза тим, що в цьому тексті маємо справу з гетеродієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації, письменник використовує зовсім іншу наративну модель порівняно з попереднім твором. Зокрема, йдеться про опозицію текстів наратора й персонажа із притаманними кожному з них формально-змістовими вказівниками. Важливо, що у структурі розповіді фігурує «ти-нарація»: «твій давній знайомий…» [90, с. 241]; «нахиляючись до тебе близько» [90, с. 242].

У творі окреслено чітку часопросторову перспективу зображення: «Вважатимемо, що це десь далеко було. Лонг-Айленд чи Лонг-Біч…» [90, с. 241]. На відміну від попереднього твору, розповідь персонажа, вочевидь енкаведиста, про вбивство ним західноукраїнської красуні-патріотки подається фрагментарно. Головне завдання, яке переслідує розповідач, – виправдати себе, бодай в очах наратора-співрозмовника. Останній гостро негативно оцінює цей вчинок, подає винятково різкі, але справедливі зауваження: «Неприємним було оте розмазування сліз та глибоко нутряні схлипи, майже істерична розкисліть вже немолодої людини, яку ти знав

здебільшого твердокам'яною і яка нині зовсім незвично, аж запобігливо зазирає тобі до очей, шукаючи прощення чи бодай втішливого слівця підтримки, хай навіть і формального» [90, с. 242].

Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації форматує порівняно невелику частину творів **Є. Гуцала.** У своєму дослідженні ми докладніше проаналізуємо такі тексти, як «Криниця» (1965), «Пісня про Варвару Сухораду» (1977) та «Пісня про Високі Гори» (1977).

Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації засвідчує складну організацію передачі певної точки зору в оповіданні Є. Гуцала **«Криниця».** У цьому творі експозиційна частина відкриває перцептивний план точки зору через одночасну артикуляцію наративного знання: «У моїй пам'яті виникає зимова вулиця. Вона сумна й сива, як стара жінка. Вона задумалась, але її задума не важка, а напрочуд легка, окрилена з обох боків білими городами, окрилена заметеними стріхами…» [128, с. 218]. Перцептивний план точки зору увиразнюють спогади наратора: «Тим часом у моїй пам'яті село вечоріє, і вулиця вечоріє. Небо примерзає, зморшкуваті хмари надають йому не так байдужого, як болісного вигляду. Хати чорніють, наче ще глибше вгрузають у землю» [128, с. 220]. Ідеологічний рівень форматується зауваженнями на зразок: «Хлопчаки слухають, розпашілі їхні лиця світяться рум'янцем, а під віями ворушиться кароока, зеленоока, сіроока увага» [128, с. 219]; «Йде вона (вдова Галина Іванівна. – *А. М.*) весело, пружно, і стежка під її ногами озивається соковитою скоромовкою, і в тій скоромовці звучить виклик. Вона не ховає погляду, не робить вигляду, ніби не помічає парубків» [128, с. 221]. Створення цілісної персонажної характеристики ґрунтується на персоніфікованій позиції наратора, з огляду на його бачення та розуміння контексту переказаної ним історії. У тексті відсутні вказівники на інтерпретаційну активність персонажів. Ступінь важливості акцентів перебуває у компетентності наратора. Мовленнєвий рівень твору представлений аналогічно: автентичне авторське й персонажне передається опосередковано через тенденційну настанову викладу. Отже,

панорама точок зору свідчить, що у процесі відбору аргументів, які підтверджують наративну природу тексту, домінуючу роль відіграє дистанційований наратор.

Вивчаючи українську новелу 60–80-х рр. XX ст., Ольга Подлісецька виокремила у ранній творчості Є. Гуцала новий жанровий різновид – неореалістичну новелу. Зокрема, дослідниця зазначила: «Зображуючи життєву ситуацію, автор велику увагу приділяє і психологічній стороні події, коли внутрішній світ героя з усіма його переживаннями та відчуттями часто виходить на перший план і дає змогу говорити про потужний психологічний струмінь у канонічній новелі акції, оскільки за зовнішньою ситуацією головнішою виступає все ж подія внутрішня» [450, с. 87]. Таким чином, неореалістичну новелу Є. Гуцала можна назвати подвійною, оскільки вона вміщує зовнішню та внутрішню теми. У неореалістичній новелі акції, а саме так класифікуємо жанрову специфіку «**Пісні про Варвару Сухораду**», гетеродієгетичний наратор позиціонується як оповідна інстанція поза межами викладеної історії з одночасним оприявненням себе як джерела інформації, оцінного ставлення, окреслення емоційності твору. Наратор хоч і не називає себе, але чітко окреслює межі своєї присутності в тексті: «Без Варвари Сухоради не можу уявити собі Закриниччя; бо під час кожного мого наїзду бачив її, чув про неї, і саме Закриниччя в моїй уяві прибрало рис її обличчя, поводження, вдачі…» [125, с. 192].

Вступна наративна одиниця – «Варвара Сухорада живе на сільській околиці, за байраком…» [125, с. 191] – підводить реципієнта до висновку про окремішність, незвичайність жінки. Портрет героїні містить два аспекти – зовнішній та внутрішній, духовний. Причому духовність у новелі є особливою світоглядною позицією, формою соціально-особистісної орієнтації у світі. Превалювання внутрішнього над зовнішнім є тією рисою, яка свідчить про приналежність Є. Гуцала до «школи» М. Коцюбинського. Психологічний портрет Варвари подано в ситуативному плані, у наративних конструкціях, детально змальовано завдяки характеристиці-дії. Наратор

концентрує увагу на тому, що виснажлива, постійна робота є сенсом життя Варвари. На це вказує деталізована дієслівна синоніміка: «Клопоталась у хаті: шмарувала, мастила, прала, мела, мила, варила, шила, латала, пекла, смажила, колотила, дерла, вишивала, шила, колола, різала» [125, с. 192]. Попри першочерговість праці, автор зміщує акценти: Варвара трудиться сама для себе й одержує величезну насолоду. Таким чином, Є. Гуцало проводить чітку межу між героями «соцреалістичних» творів та своєю героїнею.

У новелі умовно окреслюємо дві частини: перша містить опис «буднів» Варвари, а друга – опис «свята» (похід на базар). Базар у новелі Є. Гуцала набуває традиційного образного забарвлення завдяки дієслівному та іменниковому синонімічним рядам, що несуть експресивну функцію. Нагромадження звукових та запахових образів сягає традицій Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, відчувається певна спільність і з оповіданням М. Коцюбинського «Як ми їздили до Криниці».

Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації оповідання **«Пісні про Високі Гори»** наголошує на деякій обмеженості власного знання про описувані історії, тому загальне зображення і персонажів, і місця подій позначене певною фрагментарністю, недовисловленістю. У згаданому творі експліцитність наратора сприяє встановленню комунікативних обмежень, а реципієнт пізнає художній світ за активного посередництва того, хто про цей світ знає, але перебуває поза ним.

У новелістиці **В. Дрозда** форми презентації гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації віднаходимо в оповіданнях «Приймак» (1967), «По малину», «Мамзелька» (1979); у циклах «Усе – про секс», 2001 («Секс комісарський», «Секс перебудовчий», «Секс застійних часів», «Секс словниковий», «Секс комсомольський») та «Життя як життя» (2002) з підзаголовком «Народна історія у житейських розказах» («Голова болить», «Дід Семирозум, дід Іван та відьми», «Кліщ», «Копиткова стежка»).

Безіменний гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації з оповідання **«Приймак»** у форматі реального часу розповідає історію шістдесятирічного чоловіка. Перші враження наратора про героя розповіді, названого у творі «приймаком», цілком негативні: «заяложена шинель», «сива щетина гнилистого обличчя», «каламутні очі», «дихав перегаром» [155, с. 14]. Але найбільш дражливою в його образі є пісня, вірніше куплет, до якого нетверезий чоловік незмінно повертається. Розуміючи, яке враження на оточуючих справляє його спів, він звертається до молодшого співподорожнього-наратора і зауважує: «Вам наравиться, як співаю? Правду мовите, аби для мене – добре. Молодіж глузує. П'яний, мол. А я – щоб переживання свої спом'януть, співаю» [155, с. 14]. Пряма мова протагоніста дає можливість нараторові та читачеві зрозуміти глибину трагедії колишнього вояка, який втратив родину. «Під війну його жінка з трьома дітьми у Ясенях згоріла. Ото коли німці до клуні зігнали і підпалили…» [155, с. 15], – остання репліка є складовою полілогу безіменних жінок, які так само, як і наратор, були очевидцями й учасниками викладених в оповіданні подій.

В оповіданні **«По малину»** всезнаючий наратор Григорович панорамно окреслює трагічні історії односельців: Остапівни, її чоловіка Сидора Оверковича, діда Йосипа й баби Одарки, її першого чоловіка, безвинно репресованого та загиблого від міни, вже у повоєнний час, сина. В образі наратора вгадуються епізоди біографії письменника, зокрема йдеться про перебування в селі Халеп'ї. Вочевидь, мешканці села стали прототипами героїв його розповіді. У цьому переконують й окремі інтертекстуальні паралелі. Зокрема запис у «Щоденнику»: «[…] коли це було, щоб гроші у двір носили?! Та свобода яка! Для трудящої людини кращої влади і бажати не треба…» [148, № 2–3, с. 120], – у дещо модифікованому вигляді інтегровано в наративну структуру оповідання: «Коли ж його, Григоровичу, і пить, як не тепер. Підняв народ вуха, наївся. Свобода яка – у двір пенсію несуть!» [155, с. 34] (запис від 20.09.1973, а оповідання написане 1974 р. –

А. М.). Друга частина щоденникового запису про «кращу владу» для трудящої людини суперечить розповіді Оверковича про голодну смерть його батьків: «А забуть не можу, хоч ти вбий: лежать мій тато під тином, отам, де лавочка, пухлий, наче колода, і спориш жують» [155, с. 34].

З позиції зацікавленого співрозмовника актуалізується гетеродієгетичний наратор в оповіданні В. Дрозда **«Секс комісарський».** У цьому тексті зауважуємо виразну опозицію партії наратора, молодого чоловіка, батька трирічної доньки, і персонажа, дідуся «років… – такого віку, коли вже років, […] можна не рахувати» [157, с. 236], із притаманними кожному з них формально-змістовими вказівниками. Передусім у фікційному світі окреслено часопросторову перспективу зображення: «То був час, коли я вірив, що прожиті роки, набутий життєвий досвід роблять людину розумнішою. І я приглядався та прислухався до старих людей (мені не виповнилося і тридцяти) як до ходячих антологій мудрих думок» [157, с. 236]. Інтерес наратора до розповідей дідуся, у свідомості якого химерно поєдналися різні часові пласти, становить емоційну зав'язку історії. У фікційному світі твору з'являється ще один мікросвіт – докладна розповідь персонажа про своє життя в пореволюційному Києві, одруження й зраду дружини з комісаром, репресії та порятунок сина коханої жінки. У цьому творі мовленнєва площина героя нарації актуалізується засобами текстового оформлення, причому сам наратор цілковито відсторонюється від тексту персонажа.

В короткому оповіданні **«Голова болить»** всезнаючий наратор Григорович в іронічному ключі розповідає історію діда Данила, нанизуючи один за одним факти з біографії старого, створюючи промовистий образ пристосуванця. У цьому контексті каліцтво – епізод його далекого від героїки життя: «Рідну ногу свою Данило загубив на лузі, по той бік Дніпра, на початку осені сорок першого року, коли тікав від червоних під німця» [157, с. 196]. Не менш «героїчними» були повоєнні роки Данила: «Коли повернулися червоні, він, інвалід війни, фронтовик, приліпився

комірником і перетоптав у голодні роки усіх удів сільських та й не тільки удів, – за миску чечевиці із колгоспної комори» [157, с. 196]. Переконливості образу додає самохарактеристика персонажа: «[…] дід Данило Семенович Падалка, заслужений ветеран, що кров свою гарячу проливав за родіну безоглядно і мужественно»; «медалістичний дід» [157, с. 197]. Свою діяльність у воєнні та повоєнні роки старий Падалка оцінює як «воєнні заслуги великі й подвиги фронтові» [157, с. 197].

В оповіданні **«Дід Семирозум, дід Іван та відьми»,** що носить автобіографічний характер, виокремлюємо двох нараторів: письменника Володимира Дрозда та його сестру Валентину. Значна частина оповідання – це власне колоритні, живі два листи-відповіді, написані зі слів батька і без жодних змін транспоновані у структуру розповіді. «Дід Семирозум…», безперечно, має цінність не лише як суто художній твір, а й як документальне джерело про родовід письменника, прототипів його героїв, свідчення Григорія Дрозда про дореволюційні та пореволюційні події на селі. Достовірності переказаній історії додає зауваження Валентини Григорівни, якій довелося, за її словами, буквально випитувати батька, якому нелегко було згадувати про пережите: «Поки мені це розповів, то добре наплакався…» [157, с. 215].

Образ безіменного протагоніста з **«Кліща»** перегукується з образом старого Падалки. «Йон» (цей займенник використовує розповідачка історії. – *А. М.*), перебувши воєнне лихоліття в тиловому госпіталі й повернувшись до села «партєйним», зумів до останнього дня працювати на «хлібних» посадах. Безіменною у цьому тексті залишається й жінка, яка розповідає про життя свого односельця, який нещадно визискував колгоспників, примушуючи працювати на себе, звідси й прізвисько – «Кліщ». Вірогідності й документальності свідченням розповідачки додає й збережена автором північна говірка.

Оповідання **«Копиткова стежка»** розпочинається з риторичного запитання: «Хіба тепер люди? Колись були люди так люди» [157, с. 199].

Далі безіменний наратор (вірогідно, чоловік старшого віку. – *А. М.*) вибірково розповідає найбільш показові, на його думку, факти біографії Копитка (переправу генеральської машини через недобудований міст, викрадені дубові східці, «збережені» американські «ботинки», «зекономлені» 5 карбованців), людини, поза сумнівом, сильної, яка не шкодувала себе, але жадібної й дріб'язкової. Текст увиразнюють звернення наратора, такого собі сільського філософа, до реципієнта: «[…] хоч би згадайте…»; «А що було робити? Тади, у воєнне врем'я, за такеє – розстріл на місці» [157, с. 199, 200], покликані активізувати його попередній досвід, нагадати трагічні сторінки недавньої історії. Розповідь закінчується спостереженнями наратора щодо марності людського життя: «[…] жила людина, чи не жила? […] Наче і не було» [157, с. 201].

Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації форматує наративну структуру малої прози **Р. Іваничука.** Йдеться про такі тексти, як «Кинджал» (1952), «Доктор Бровко» (1956), «Відплата» (1963), «Сповідь» (1971).

Підкреслено драматична тональність позиціонує гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації в оповіданні **«Кинджал».** Авторський підзаголовок – «Азербайджанська легенда» – має важливе значення, адже наратор є лише посередником між самими подіями та їх сприйманням адресатами. Твір вирізняється прихованою позицією другого наратора. Старий чабан розповідає власну історію, але про те, що він один із її персонажів, читач дізнається тільки наприкінці новели з розмови між першим оповідачем і чабаном, якого той випадково зустрів у горах. У фіналі «Кинджала» розповідач ідентифікується з головним героєм викладеної перед тим історії.

Зустрічі наратора з героєм передувала музика: «Враз до мене долинув монотонний звук зурни, покотилась мелодія луною по ущелинах, злетів у небо коршун. Пісні шелестом відповів самотній карагач, зашелестів вітер, змітаючи крилом пісок з рудих схилів, і я зупинився, заслухався» [213,

с. 162]. Увагу подорожнього привернув дорогий кинджал із білою кістяною ручкою в позолоченій піхві, що в контексті розповіді сприймається як наскрізна деталь. Присутність експліцитного наратора артикулює зав'язку сюжетного розвитку: «Старий не відповів, але на його обличчі я помітив приховане бажання розповісти, можливо й довгу, та цікаву бувальщину… » [213, с. 163]. Не лише в цьому творі, а й в інших текстах Р. Іваничука музика відіграє важливу роль, зокрема у новелах «Весільна» (1964), «Бузьки на Семеновій хаті» (1973), «Настуня» (1973), «Байкал» (1975) та ін. Для творчості М. Коцюбинського характерна музичність, ритмічність, плавність мови. Саме тому його з повним правом можна назвати письменником-музикантом. Як бачимо, творчі знахідки автора «Тіней забутих предків» стимулювали мистецькі пошуки його послідовника.

Наратор, який засвідчує власну автономність від історії, проте чітко виявляє оцінне ставлення до неї, представлений в оповіданні Р. Іваничука **«Доктор Бровко».** На початку оповідання подається пряма характеристика персонажа, чия життєва історія склала основу для форматування наратії. Поза тим, що доктор Бровко є суспільним маргіналом, він належить до категорії бунтарів, виявляється вчителем життя і є прикладом того, наскільки згубною для людини може бути втрата колишніх ідеалів, мужності, духовної стійкості. Поразка доктора Бровка не залишила наратора байдужим і спрямувала його зусилля на утвердження високих гуманістичних ідеалів.

Особисте знання наратора складається зі спостережень та розмов і свідчить про інтерес до нового знайомого. Перебуваючи поза дієгезисом, наратор водночас заявляє про свою активність як слухача чужої історії. Впродовж розгортання розповідного сюжету, в ході реалізації «тексту в тексті», присутність наратора виявляється лише завдяки зверненню Бровка: «мій друже» [212, с. 307]. Прозаїк підтримує читацьке відчуття актуального теперішнього часу, щоб надати розповіді відтінку сповідальності, оскільки вона пов'язана у персонажа з почуттям провини. Характерне для

гетеродієгетичного наратора відсторонення від зображуваної історії порушується особистим зацікавленням оповідача. Для тематичної та емоційної завершеності переказаної історії доцільним видається фінал оповідання: «Від сусідів дізнався, що доктор помер, і його поховали на міському цвинтарі. Ще й сьогодні можу показати його могилу» [212, с. 312].

Гетеродієгетичний наратор композиційно структурує екстрадієгетичну ситуацію в оповіданні **«Відплата».** Важливим є інтертекстовий елемент – присвята «Інженеру Андрієві Канюзі» [213, с. 175]. У своїй книзі спогадів «Люлька з червоного дерева» (2009) в оповідці «Срібна попільничка» (2007) Р. Іваничук щедро ділиться секретами своєї «кунсткамери», зокрема й знайомить читачів із Андрієм Канюгою, зізнається: «одна пригода, котра трапилася йому в туркестанській пустелі, так мене вразила, що я живцем переніс її в новелу» [206, с. 16]. Попри це, йдеться передусім про художній текст, оскільки на перший план оповіді виходить не сама подія, вбивство орлиці, а ті враження й переживання, які вона викликала в душі персонажа.

У структурі викладу оповідання «Відплата» гетеродієгетичний «я-оповідач» окреслює свою присутність лише на початку твору. Граматична форма І особи видається важливою для встановлення об’ємного комунікативного дискурсу твору: «Хочеш, я розповім тобі те, чого не знає навіть моя дружина» [213, с. 175]. Всі перипетії та пов’язані з ними зміни настрою і динаміки викладу відтворюються «старим другом, завзятим мисливцем». Фікційний світ оповідання складає детальна розповідь протагоніста про незвичайну подію з його життя і ті несподівані наслідки, яких він зазнав після її завершення. Герой новели, завзятий мисливець, зрікся улюбленого заняття після того, як у каракумських степах застрелив орлицю, аби привезти додому сувенір, і став свідком смерті орла. Усвідомлення провини пробило мур душевної глухоти, морально вивищило людину над собою.

Активний гетеродієгетичний наратор фокусує виклад новели **«Сповідь»,** присвяченої Іванові Миколайчуку. За свідченням письменника,

актор, зі слів якого написано цей твір, високо оцінив його, відзначивши щирість та переконливість [204, с. 173]. У цій новелі спостереження і запитання первинного наратора спрямовують розповідь його співрозмовника у потрібне річище: «Мене завжди приємно вражала, а іноді навіть насторожувала уважність мого приятеля Марка, відомого кіноактора, до людей. А чи не награна вона?» [212, с. 406]. Головний герой твору розповідає історію, яка мала вирішальний вплив на становлення його характеру. На думку Юлії Колядич, у новелістиці Р. Іваничука досить часто поворотним пунктом у духовній біографії героя виявляється вчинок або подія [261, с. 128]. Це спостереження видається слушним і для новел «Смерть Довбуша» (1964), «Феномени» (1975), «Порвана фотокарточка».

Увагу письменника і читача сфокусовано довкола розвитку почуття провини. Зародилося це почуття одної неділі на пасовищі (епізод-зав'язка), де хлопець, приїхавши з міста, розважався з друзями і не привітався з Курилком. Кульмінаційної напруги почуття провини досягає згодом, коли юнак прагне виправити помилку, але безрезультатно. У розв'язці повідомляється про смерть Курилка. Відтепер провина стала незагойною душевною раною кіноактора. Відтак наративна стратегія набуває певного спрямування, виклад зосереджується навколо подій, відтворених як реальні. Наратор має цілком визначену роль – слухача, дистанційованого від простору нарації. Двічі наратор наближається до описаної ним історії і щоразу підкреслює емоційну рівність та об'єктивність власного погляду. Рецептивно така манера адресована винятково до компетентності читача, його права самостійно визначатися в оцінках, незалежно від авторського задуму.

Як і тексти М. Коцюбинського, новела «Сповідь» характеризується кільцевою побудовою внутрішньо-психологічного сюжету: стан душі актора на початку новели і в кінці лишається незмінним, хіба що більш зрозумілим читачеві. Пролог, спостереження за поведінкою актора, міг би вважатися епілогом, що вельми нагадує кільцеву структуру вірша чи музичного твору.

Експозицією і постпозицією треба визнати характеристику пастуха Курилка до вирішальної події і самохарактеристику актора в юності і нині (постпозиція). Усно-розмовний, невимушений характер розповіді зумовив перестановку в часі розв'язки та постпозиції. Крім того, несподівана розв'язка надала текстові виразно новелістичного забарвлення.

Р. Іваничук, як і інші репрезентанти «школи» М. Коцюбинського, не вдається до класичного розгорнутого портрета, його метод – штрихова імпресіоністична замальовка. Іноді автор «Мальв» обирає засіб контрастного портретування у зв'язку з композиційним прийомом «оповідання в оповіданні». Художній хід, подібний до того, що його використав Гр. Тютюнник у новелах «Червоний морок» (1963) та «Комета» (1964), характерний і для новели «Сповідь». Колоритна риса героя цього твору – боязка ввічливість, транспоновані до художнього тексту спогади з юнацьких часів готують реципієнта до сприйняття змін, які сталися. Йдеться про морально-етичний конфлікт між волею до життя, молодечою зарозумілістю, владністю, егоїстичною упоєністю власними успіхами, з одного боку, і людяністю, тактовністю, чуйністю – з іншого.

Цікаві варіанти текстового втілення гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації запропонував **Гр. Тютюнник** у таких текстах, як «Червоний морок», «Комета», «Паливода» (1966), «Дядько Никін», «М'який» (1970), «Крайнебо» (1975), «Три зозулі з поклоном» (1977).

Евеліна Балла, автор ґрунтовної розвідки «Наративна структура як прийом психологізму в новелістиці Григора Тютюнника (до 75-ліття від дня народження письменника)» (2006) справедливо назвала новели «Комета» та «Червоний морок» найбільш цікавими з погляду наративного дискурсу, акцентувавши увагу на двоступеневій структурі завдяки присутності двох оповідачів [23, с. 208]. У контексті цієї розмови зосередимося на рецептивній схемі творів, адже наратором (реципієнтом) виступає не тільки читач, а насамперед первинний наратор. Ядром сюжетів стають не події, пов'язані з особою оповідачів, а те, що відбулося значно раніше і стало їхнім набутком

завдяки розповіді вторинного наратора. Для первинного наратора подія, що є стрижнем розповіді, має ментальний характер, тобто передається на рівні її сприйняття й усвідомлення. При цьому титульного автора цікавить психологічна реакція оповідача (підлітка, молодого чоловіка) на історію, викладену його співрозмовником. Подія як невід'ємний елемент будь-якого розповідного тексту має у згаданих новелах Гр. Тютюнника другорядне значення і служить для відтворення та вмотивування психологічного стану розповідача. Обидва наратори при цьому по-своєму беруть участь у дієгезисі, що також виявляється на кількох рівнях: те, що відбувається тут і зараз, пов'язане з первинною нарацією, і те, що відбувалося колись та відтворюється нині вторинним наратором.

У новелі **«Червоний морок»**, уперше опублікованій у газеті «Літературна Україна» під назвою «Рожевий морок» [556], наратор виступає скоріше ретранслятором розповіді, співрозмовником старшого від себе на п'ятнадцять років Івана Мефодійовича. Картина місяця, що сходить, змушує колишнього фронтовика переживати болісні відчуття. Своєрідним прологом до розповіді про загибель дев'яти солдатів, товаришів Івана Мефодійовича, влітку 1944 р. в білоруських болотах є зауваження героя: «Дивна все-таки штука – людина. Є в ній якась рахубина. Живе вона в тобі до нагоди непомітно, безболісно, як дихання. А потім, дивись, так тебе трусоне, що аж ноги підламуються» [557, с. 74]. Важливо, що наратор, який «не любить слухати про сумне» [557, с. 75], на перший погляд самоусувається і діалог колишнього фронтовика змінюється монологом. Це дало підстави Ю. Коваліву зазначити: «Прозаїк не задовольнявся лінійними структурами сюжетотворення, тому застосовував прийоми тексту у тексті, що властиве новелі "Червоний морок"» [249, с. 67–68].

Для розкриття стану героя автор використовує містку асоціативну деталь – «червоний морок», а також означення рухів, виразу обличчя, інтонації голосу. Попри позірну відстороненість артикульовано й переживання наратора: «Іван Мефодійович замовк, приліг на зрошене сінце і

накрив обличчя старим військовим кашкетом. А перед моїми очима ще довго стояла червона багнюка ночі і посеред неї дев'ятеро хлопців – сміються і дзеленчать медалями» [557, с. 76–77], – що свідчать про емоційну співучасть із трагічним фіналом.

Драматична історія стала сюжетною основою новели (за визначенням І. Семенчука – «психологічного етюду» [503, с. 25]) Гр. Тютюнника **«Комета».** Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації засвідчує автономність від історії, лише спорадично відволікаючи увагу реципієнта на власну персону: «Я сиджу собі на верболозі й гойдаюсь. Не дуже, щоб гіллячко не поламати» [557, с. 52], виявляючи себе через творення імпресіоністичного пейзажу, змалювання процесу «народження» вітру: «Спочатку десь поблизу млосно затріпотіло листя на осокорі, потім той шелест перехопився на дуба, і з нього пороснули додолу жолуді, загули вільхи – вологого й густо, наче вихор у мокрих після дощу раменах» [557, с. 52].

Не лише випадкова зустріч із дідом Юхимом, усвідомлене почуття провини («Винуватий я, прошпетився перед ним (Юхимом. – *А. М.*) колись» [557, с. 54]), а й питання співрозмовника: «Дядьку, чого ви боїтеся Онайка?» [557, с. 54] змушують Тихона пригадати давні трагічні сторінки життя. Наратор помічає «страшного гарджамакуватого дуба-громовицю», що уособлює драматичну долю Юхима, його духовну смерть після загибелі Тетяни та втрату ним лошати, робить самостійні висновки, категорично й безапеляційно (промовиста риса підліткового віку) виказує своє оцінне ставлення: «А дядько хай так і знають: завтра я з ним по рибу не піду» [557, с. 57]. За допомогою фінальної репліки в ретроспективному плані обігрується цілий ряд інших важливих деталей, повноголосно звучить авторський задум, зображена історія набуває глибинного філософського змісту: тінь минулого завжди супроводжує людину.

Галерею диваків Гр. Тютюнника поповнюють образи Федора Паливоди та дядька Никона **(«Паливода»** та **«Дядько Никін»)**. Про Федора

Паливоду читач також дізнається завдяки відстороненому нараторові та його супутникові, про якого сказано: «легкий у ході, ловкий собою хлопець з кременчуцького автозаводу» [557, с. 422]. Наратор фактично самоусувається й нічого не повідомляє про себе. Проте саме завдяки йому ми «бачимо» Федора Паливоду – «вайлуватого, лінькуватого, нікому не зрозумілого чоловіка» [557, с. 422], який цілком гармонійно почувається у своєму курені, наодинці з природою.

Наративну тканину другого тексту творять буденні події: поїздка на базар, спілкування з подорожніми, розмови зі знайомими. Однак, взявши за посередника Ілька, племінника дядька Никона, авторові вдалося створити колоритний образ колишнього фронтовика, неспроможного на купецькі хитрощі, який постійно вигадує собі нову роботу, аби уникнути буденного одноманіття. На мовленнєвому рівні точки зору домінує текст наратора із об'єктивованою нейтральною стилістичною спрямованістю: «Проте інколи йому (дядькові Никонові. – *А. М.*) немовби набридає бути таким, як він є. Інколи в нього вселяється демон заперечення. Це по-моєму. А по-тітчиному: "О, вже його якась лиха година мордує!"» [557, с. 206]. Значну частину текстового простору займають діалоги: дядька Никона з племінником Ільком (наратором), дільничим інспектором Христофоровичем, водієм попутної машини, покупцями, циганкою, дружиною. Таким чином, наративну історію викладають два компетентних джерела – наратор та персонаж. Мова останнього максимально індивідуалізована.

Сюжет оповідання **«М'який»** будується навколо життя двох друзів: Лук'яна Васильовича, дядька оповідача, та Микити Норовця, прозваного М'яким, демонструючи цілковиту аналогічність їхніх доль, самотність, яку герої не можуть подолати. Ірина Захарчук слушно зазначила: «"М'які" – постаті найбільш драматичні у відображенні розірваності духовного коду. Автор залишає своїх героїв у стані самороз'їдання, оголюючи процес пережиття несучасності» [187, с. 47].

Захар позиціонується як свідок та співрозмовник. Крім того, його згадка про село («од якого в моїй пам'яті зосталися тільки рови з бурхливими весняними водами…» [557, с. 252]) сприймається як своєрідна антитеза до спогадів дядька і М'якого. Вітальна енергія Микити Норовця витворює міф про село як про щось первинне, вічне, «золотий вік» його життя. «Десакралізація міфу, – зазначила сучасна дослідниця, – здійснюється у пеклі (залізному віці) шахтарського селища. Звідси старість і смерть…» [188, с. 11].

Гетеродієгетичний наратор репрезентує екстрадієгетичну ситуацію в циклі **«Крайнебо».** Чотири новели: «Прослідок», «Груші з копанки», «Людям на добро», «Колиска» – сприймаються як єдине ціле завдяки постаті наратора, який виконує важливу для рецепції та інтерпретації роль, є однаковою мірою і знавцем, і критиком відомої йому та його адресатам проблематики, а також провідником домінуючих емоцій твору.

«Прослідок» – філософський діалог оповідача з героєм, «дядьком Їгором», який нагадує Данила Коряка з новели «Деревій» (1968). Наратор відверто зізнається: «Дядька Їгора я люблю, хоч і не знаю. Навіть ім'я його не знаю. Це вже я сам вигадав: Їгор. Бо всі Їгори, які тільки є, видаються мені людьми розумними й лагідними» [557, с. 330]. Персонажі інших новел такі ж альтруїсти, як і дядько Їгор: баба Марфа замислюється над тим, що його зробити корисного для людей, дід Терешко, як і М'який з однойменної новели, різьбить ложки та іграшки, задарма роздаючи їх перехожим, чоловік дістає для дитячої гойдалки дошку з річки, бо йому шкода рубати живе дерево.

На думку Евеліни Балли, наскрізний для циклу образ-символ «крайнеба», семантика якого розширюється від означення недосяжного для людини топосу до символу межі між життям і смертю та, врешті, до синоніма поняття «вічність», має неабиякий сугестивний заряд [24, с. 14]. Ліричний розповідач прямує до свого крайнеба, що є для нього дороговказом у житті. Таким чином, у тексті вимальовується своєрідна міфологічна

парадигма, через яку передається динаміка людського життя, його швидкоплинність. «Наразі актуалізована особлива семантика, від декодування якої залежить розуміння долі персонажа, який мусить торувати свій життєвий шлях, не збочуючись, спираючись на людський досвід, збережений у глибинах національних архетипів…» [249, с. 79], – наголосив Ю. Ковалів .

Відображені у циклі події мають ментальний характер, оскільки вибудовуються в уяві чи оживають у спогадах ліричного суб'єкта, тому роль сюжету зведено до мінімуму, а композиція має фрагментарний характер. Малюнки з натури виписані в імпресіоністичному ключі, передають зорові й запахові ефекти: «Туман пах бузковим цвітом. А коли почав розходитись, крізь його тонкий просинюватий серпанок виступили по горі бузкові вали, і яблуні старі, похилені ще замолоду буйними вітрами з Дніпра, і вишневі чагарі з молодого пагіння, а над кручею з червоної глини цвіли терни» [557, с. 335]. Переважання в ліричному циклі внутрішньо-монологічної форми викладу надає оповіді інтимно-сповідального характеру. Вражають щирість почуттів і емоцій розповідача, довірливі інтонації, що переривають його ліричні роздуми.

Вишуканою наративною конструкцією є шедевр малої прози Гр. Тютюнника – новела **«Три зозулі з поклоном».** У творі простежуємо триступеневу нарацію: оповідним центром твору є юнак-студент, серцевиною фабули – розповідь матері про кохання Марфи до її чоловіка, що доповнюються «точкою зору» третього персонажа – Михайла, викладена у формі листа. Наративна поліфонія творить своєрідне психологічне коло, що замикається навколо героя-розповідача, який займає ретроспективну позицію стосовно подій, про які оповідає мати, і синхронну щодо часу розповіді. І хоч фабульним ядром твору є «любовний трикутник», однак психологічної довершеності твір набуває завдяки присутності в ньому саме первинного наратора – сина Михайла і Соні. Нетипові взаємини Марфи, Михайла і Соні, переломлюючись у свідомості хлопця, набувають ознак

притчевості. Автор творить своєрідну філософію кохання, яку резюмує в заключних рядках у вигляді роздумів наратора. Майстерність Гр. Тютюнника виявляється у вмінні відтворити персональну перцепцію, адже історія кохання Марфи подається тут в інтерпретації Соні, дружини Михайла.

Гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації, який засвідчує власну автономність від історії, проте явно виявляє оцінне ставлення до неї, представив **Вал. Шевчук** у таких творах, як «Продавець квітів» (1960), «У глибині заплутаних лісових доріг», «Що це сталося з дядею Гришею?», «Один, єдиний раз» (1962) та ін.

Своєрідним мотто до історії життя «дурного Івана» з оповідання **«Продавець квітів»** можуть бути слова, сказані розповідачем: «Про трагедію, яку людина переживає, сама про те не відаючи» [638, с. 29]. Розповідь про неусвідомлений, а через це – знищений талант обрамлює своєрідний монологічний діалог. На присутність іншого чоловіка розповідач указує, безпосередньо звертаючись до співрозмовника.

Розповідаючи про Івана, наратор в загальних рисах окреслює факти його біографії: повоєнне дитинство, його жорстокі витівки, грубу матір, яку на вулиці називали спочатку «Ящиком», а потім «Іклами», перебування у спеціалізованій школі для розумово відсталих, ув'язнення за крадіжки і своєрідну «соціалізацію»: малювання кінореклами та паперових килимів «з найбанальнішими мальовидлами» [638, с. 36]. На першому плані – творча майстерня Івана-митця, самобутнього художника. Перше, що вражає його як шанувальника таланту й що має відчути реципієнт, – це очі Івана, точніше, разюча різниця між їхнім виразом у буденному житті, коли він ніби мстився людям за нерозуміння й знущання («[…] очі дивні, як у барана: повиті паволокою, бездумні, якісь ніби мертві» [638, с. 30]), та під час малювання: «І тут знову побачив його очі. Ні, то були аж зовсім не баранячі, чи верблюдячі, чи якісь інші тваринячі очі, як це бувало в нього завше, тобто цілком дурні, а нормальні, повні, можна сказати, внутрішнього світла,

особливі очі» [638, с. 32]. Надзвичайно промовисті й очі героїв М. Коцюбинського: «добрі засмучені очі» [276, Т. 3, с. 20] «мами Котусі» («Дебют»); Антіна зі «Сну» супроводжували «здивовані жінчині очі» [276, Т. 3, с. 163]; біля тіла Івана молодиці з очима, в яких «ще не встигло згаснуть смертельне світло і затертись образ мерця», продовжували насолоджуватися життям: «[…] вони охоче йшли цілуватись, байдужі до чоловіків, які так само обіймали та тулили чужих жінок» [276, Т. 3, с. 226]. Показово, що Вал. Шевчук як речник «школи» автора «Цвіту яблуні» транспонував художні прийоми М. Коцюбинського у свою творчість.

До образу продавця квітів наратор повертається тричі. Спочатку йдеться про спостереження наратора, навіяні, вочевидь, малюнком Івана, якими він ділиться зі своїм товаришем, акцентуючи на контрасті: «Бачив продавців квітів? Продають чудово складені букети з чудових витворів природи… […] А самі продавці? Помічав: одягнені без смаку, грубі, вульгарні обличчя, байдужі очі, застиглі… Мене цей контраст завжди вражає» [638, с. 29]. І, власне, опис малюнка («Чудові, ніжні квіти у чорних покорчених руках на тлі темних, вульгарних облич із вибалушеними очима і розтуленими ротами, у яких стримлять пеньки зубів» [638, с. 33]) та враження від нього: «Не знаю, чи був він кращий, чи гірший од тих, котрі мене перед цим уразили, але мені тоді стало сумно» [638, с. 33]. І в кінці оповідання, порівнюючи Іванові шедеври з його заробітчанськими «витворами»: «І тоді я знову згадав його картину: продавщиць квітів. Грубі, корчуваті руки, темні обличчя з вибалушеними очима і роздертим ротом, а посередині – ніжні, чудові, напрочуд точно вималювані, на рівні надреалізму, квіти, які виточували із себе сокровенне сяйво» [638, с. 36].

Поруч із проблемою таланту в оповіданні «Продавець квітів», титульний автор апелює ще до однієї теми, близької М. Коцюбинському, – теми художника й натовпу. Здається, від самого народження Іван був приречений на маргінальне існування: тяжкі повоєнні роки, відсутність родини, яка б його розуміла й підтримувала, вчителів, які б помітили його

талант, і оточення, що не оцінило його картин. Важливо, що розповідач, висловлюючи власне бачення, даючи моральні оцінки, нікого не засуджує, а лише констатує і, з висоти пережитого, намагається зрозуміти і навіть виправдати.

Оповідання, написане на основі поліських вражень, **«У глибині заплутаних лісових доріг»** – одне з небагатьох, яке подобалося Вал. Шевчукові-початківцю і яке він, на прохання В. Дрозда, обрав із «гігантської цифри оповідань» на рецензію до Л. Новиченка [636, с. 175]. У цьому творі постійно чергуються точки зору: я – мені – ми – нам. Такий підхід помічаємо і в інших текстах Вал. Шевчука, зокрема йдеться про «Продавця квітів», що дозволяє схарактеризувати цей прийом як особливість наративу письменника. Початок тексту демонструє намір наратора пригадати людей, які свого часу привернули його увагу й надовго залишилися у пам'яті.

Так само розповідач акцентує на вибірковості вражень. Спочатку він згадує буровиків, які асоціюються у його пам'яті з сірим кольором, а вже потім виокремлює постать Степана. Титульний автор подекуди грубими імпресіоністичними мазками відтворює збережений у пам'яті образ цього чоловіка-звіра, акцентує на його очах: «[…] він дивився з-під навислого лоба маленькими, бичачими очима, а тоді гигикав кілька разів, […] за тими очима, за тим гигиканням прочитувалася якась дика погроза, відчувалася якась нескорена і нерегламентована сила…» [638, с. 82]. Важливу роль у творенні образу відводиться також звукам, які видавав чоловік, йдеться про його несамовите хропіння [638, с. 82] та сміх, що навіював страх і нагадував голос із потойбіччя.

Однією з наскрізних деталей, що увиразнює образ героя, є величезні босі ноги з брудними патьоками води між пальцями. В образі Варвари з оповідання М. Коцюбинського «Сміх» наратор теж акцентує на подібній деталі: «[…] босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані… як у тварини» [276, Т. 2, с. 245]). Також наратор згадує і про Маруську, коханку

Степана, низькогузу й грудасту, чи то стару дівку, чи покинуту жінку [638, с. 81]. В іншому епізоді вона бачиться в сіро-темній гамі, карачкувата, з грубим, уже не зовсім молодим обличчям, із величезними, звішеними донизу персами і з сірими, несподівано яскравими очима [638, с. 86]. Наратор говорить про них як про пару: «[…] він величезний, незграбний, як ведмідь, а вона низька, низькогуза і вислогруда, як ведмедиха» [638, с. 87]. Почуття Маруськи до Степана щирі: вона цілком віддається йому, забезпечує йому бажаний рівень комфорту, «гуляє» з ним, тобто, напившись самогону, вони тупцяли долівкою під дражливі звуки довоєнного патефона, розуміє й жаліє чоловіка через його пристрасне захоплення Практиканткою.

У спогадах наратора Степан – «поліський злодій» [638, с. 82], у душі якого превалює тваринне, навіть звірине начало: «[…] мені здавалося, що ще мить – і він закине голову і завиє, як вовк. Але він тільки кусав собі губи, згорблювався й теліпався між дерева, між яких його постать аж зовсім на ведмежу скидалася» [638, с. 89]. В образі Валі наратор виокремлює холодні очі («Це була ошатненька смаглявка з продовгастим гладким личком, чорним, як смола, волоссям і напрочуд холодними очима» [638, с. 82]), її «ляльковоподібне, але ніби неживе личко» [638, с. 82].

Мова персонажів оповідання індивідуалізована. І якщо в репліках Степана виокремлюється звірине гигикання або фраза на кшталт: «– Слиш! – […] – А я мо’ те… Я одроблю, ге?» [638, с. 84], то слова Маруськи демонструють переважно спроби захистити себе або звинуватити чоловіків у відсутності бодай елементарної порядності: «Не треба!»; «Гади! – […] добиваєтеся, а як доб’єтеся, то з багном мішаєте! Гади! […] Гад ти!» [638, с. 81, 86]. Наратор вибірково транспонує в текст фрази Практикантки, вибираючи ті, в яких йдеться про Степана, його тваринне начало: «Ето што у вас, больной пьйос?»; «Я подумала, що то пйос!»; «Што ето у вас за звєр такой?»; «Разві ето чіловєк? Звєр – не чіловєк…»; «[…] он же почті не чіловєк!» [638, с. 82, 83, 87, 90].

Ранній варіант оповідання **«Що це сталося з дядею Гришею?»** як інтермедію Вал. Шевчук увів в автобіографічну оповідь-есе «На березі часу. Мій Київ. Входини» [636, с. 47–51]. Допрацьований твір письменник опублікував у першій книзі оповідань та новел «Поріслий кульбабами дворик». В обох варіантах тексту автор зберігає графічні виділення і пояснює своє рішення: «За цю гру великими та малими літерами колись мене сильно лаяли. Але гадаю, що в цьому оповіданні – це не голий формалізм, а вона має своє стилістичне значення» [636, с. 51].

Як засвідчив Вал. Шевчук, аналізоване оповідання «цілком документальне» [636, с. 47]. Центром твору є не банальна родинна суперечка, а тип люмпен-пролетаря, «незабутнього» дяді Гриші, якого Вал. Шевчук докладно описав у повісті «Середохрестя». У цьому ж тексті, за власним зізнанням, письменник намагається подивитися на дядю Гришу не веселими, а гуманними очима [636, с. 47]. Наратив твору форматує епізод, що мав місце під час одного з приїздів Юзефи Шевчук до Києва. Крім автобіографічного героя (наратора, який розповідає історію), в оповіданні фігурують дядя Гриша, мати, тітка Ольга Іванівна, невістка (дружина тітчиного сина), батько Олександр Іванович, рідний і двоюрідний брати розповідача. У цьому тексті наратор прямо звертається до реципієнта: «([…] о, не думай, читачу, що такою правильною, чи майже правильною, мовою вони були написані – це я, перекладаючи їх, виписую їх мовою правильнішою)…» [638, с. 93]; ділиться своїми сумнівами, пояснює рішення: «Не відаю навіть, як писати ці слова – великими чи малими літерами. Ліпше напишу їх малими» [638, с. 95].

Погляд розповідача фіксує зовнішність, особливості поведінки й мову тіла його героя. Порівняння й метафори, за допомогою яких наратор формує враження реципієнта про дядю Гришу, мають зооморфний характер: баран [638, с. 90–91]; бугай [638, с. 91]. Доповнюють образ дяді Гриші наскрізні деталі: брудна піжама й особливої форми ніготь. Важлива роль у структурі твору належить образній характеристиці, яку дає дяді Гриші мати,

але виголошує її батько: («[…] батько любить зголошувати її вислови…», – зауважує наратор [638, с. 91]) «*Це такий,* – каже десь дуже далеко звідси, за сто тридцять кілометрів батько, – *що любить випити за дурничку*» [638, с. 91]. Закріплюючи ефект від фрази, наратор без жодних змін знову транспонує її до тексту [638, с. 94]. На наступній сторінці читаємо: «*Це такий,* – сказав зовсім тихо батько з віддалі ста тридцяти кілометрів (відстань від Житомира до Києва. – *А. М.*), – *що ліпше з ним не мати діла*» [638, с. 95]. Уведені до тексту репліки не лише сприяють формуванню цілісного образу дяді Гриші, люмпена й ледаря, людини неосвіченої й примітивної, а й структурують твір, передають найтонші нюанси взаємин між персонажами.

Наратор оповідання **«Один, єдиний раз»** позиціонує себе не лише як свідок, а й як безпосередній учасник подій. На відміну від оповідання «Продавець квітів», розповідач не просто згадує, а поєднує спогади з картинами, що подаються в режимі реального часу: «Ось вона перед моїм визором – мала людина, невідь-чому прийшла до мене цього вечора, власне, не до мене, а в мене, адже бачу її внутрішнім зором» [638, с. 109]. У центрі оповідання – мала людина, Шпанюк, на думку наратора: «притча во язицєх нашого відділу, бухгалтер, сумлінний працівник, а точніше кажучи – зануда» [638, с. 109]. Важливу роль у презентації протагоніста належить портретові: «[…] очі в неї примружені, як це буває при невдоволенні, долішня губа випнута, м'ясиста, а горішня – ніби всохла. Але це не просто мала людина – це трибун, бо стоїть таки за трибуною і промовляє: голосок тоненький, тріпотливий, але вміє знищувати й понижувати інтонації» [638, с. 109].

Особливу увагу наратора та його колег по роботі привертає дивовижний голос Шпанюка. Розповідач фіксує найтонші нюанси: «[…] раз у ньому звучить безсилля, раз невідомо яке бажання, раз заклик, а раз дорікання і всяке таке» [638, с. 109–110], докладно зупиняється на ефектові,

який той справляє: «слухачі під впливом цього голосу дерев'яніють, тобто здобувають певні засоби захисту» [638, с. 110].

Той негатив, який викликає у колег Шпанюк, передають порівняння з куркою [638, с. 110] та мухою [638, с. 110]. Однак за зовнішньою діяльністю: численні виступи, облаштування зали, бурхлива громадська робота, на думку наратора, трибун намагався приховати свою жалюгідність. До образу жалюгідних людей Вал. Шевчук апелював в оповіданні «Продавець квітів». Наратор цього тексту, вочевидь, alter ego письменника, зауважує: «Ні, не можу холодно дивитися на жалюгідних людей, невідь чому душа розривається» [638, с. 35]. Жалюгідним, на його думку, є Іван, який знищив у собі талант і став жалю гідним пересічним кишеньковим злодієм. Цю ж тему наратор розвиває й у вставному епізоді – історії одного подружжя, який безпосередньо не торкається магістральної теми, але додатково аргументує позицію наратора.

Таким чином, дослідження особливостей позиціонування гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації у новелістиці М. Коцюбинського та речників його «школи» дає змогу зробити висновок про розширення художніх можливостей цієї викладової стратегії. Серед найбільш промовистих його ознак цього типу наративу, експлуатованих автором «Intermezzo» та О. Гончарем, Є. Гуцалом, В. Дроздом, Р. Іваничуком, Гр. Тютюнником, Вал. Шевчуком, слід зазначити наративну компетентність, тобто рівень проникнення в суть наратованої історії, світогляд і загальний кругозір, соціально-побутовий статус, а також частково окреслене географічне походження, особливо це справедливо стосовно «молдавського» та «кримського» циклів М. Коцюбинського, новелістики О. Гончара («Усман та Марта», «За мить щастя», «Корида», Плацдарм»), В. Дрозда («Кліщ», «По малину»), Р. Іваничука («Кинджал», «Відплата»). Викладовій компетентності наратора у малій прозі зазначених авторів притаманне одночасне перебування як на місці безпосереднього розвитку подій, так і за межами його.

4.2. Специфіка функціонування гетеродієгетичного наратора через деталізацію інтрадієгетичного простору

Мала проза М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» – О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука – пропонує широку проблемно-тематичну палітру для спостереження за текстовими модифікаціями імпліцитно зображеного наратора, передусім формально репрезентованого ІІІ-особовою формою викладу, що є основою для втілення гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації.

Досвід М. Коцюбинського, тенденції постімпресіонізму, переформатування художнього відображення, психологізм, актуалізація новели як жанру та новелістичної структури як універсального чинника композиційної організації прозового тексту загалом вплинули на наративну конфігурацію оповідань та новел О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука. У творчості автора «Intermezzo» та речників його «школи» всюдисущий наратор однаковою мірою апелює до експліцитного та імпліцитного читача, або, за термінологією М. Гловінського, до «віртуального реципієнта», що своєю чергою поділяється на «пасивного читача, який задовольняється сприйняттям більше чи менше вираженого у творі смислу», та «активного читача, що активно реконструює завуальований різними прийомами смисл» [646, с. 58]. Для пасивного читача наратор обирає персонажів та їхні вчинки, ситуації з яскравими описовими чи подієвими деталями, композицією, а також мовленнєве оформлення власної присутності та побутування «населення» фікційного світу. Складніші за змістовим наповненням знаки, широко транспоновані до наративної структури текстів досліджуваних авторів, слугують залученню до інтелектуально-естетичної комунікації активного читача. Йдеться про оцінку підібраних елементів подій, що формують наративну історію, а також коментарі, роздуми й

узагальнення наратора. ІІІ-особовій формі викладу малої прози М. Коцюбинського та О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука притаманна виразна текстова інтерференція з відокремленням описово-оцінного малюнка в тексті наратора та подієво-дійового – в тексті персонажів, що загалом ускладнює наративну структуру їхніх творів, а також встановлює специфічні стосунки між розповідними рівнями твору.

Варіанти втілення інтрадієгетичного формату гетеродієгетичного наратора віднаходимо в таких оповіданнях та новелах **М. Коцюбинського**, як «21-го грудня, на введеніє» (1885), «Харитя», «Ялинка», «П'ятизлотник», «Ціпов'яз», «Маленький грішник», «Хо», «Помстився», «Пе-коптьор», «Відьма», «В путах шайтана», «Лялечка», «На камені», «Поєдинок», «У грішний світ», «Під мінаретами», «Сміх», «Він іде!», «В дорозі», «Persona grata», «Що записано в книгу життя», «Сон», «Подарунок на іменини», «Коні не винні».

Епізод перебування жебрачки у помешканні добросердних господарів з оповідання **«21-го грудня, на введеніє»** подається як ретельно зафіксований діалог літньої жінки із членами родини, що часом змінюється на монолог. Роль наратора у цьому тексті є здебільшого формальною, оскільки він спостерігає, іноді виказує власну оцінну позицію: «Страшна була баба. […] Уся її постать якось болісно вражала серце. Не чоловік це, здавалось, не звір, а щось такеє, чому і ймення знайти трудно. Хіба послідок людського роду» [276, Т. 1, с. 305]. Як і в оповіданні «Андрій Соловійко…», в аналізованому творі не йдеться про ідеалізацію старої як представниці селянства. Її зображено надзвичайно виразно, а подекуди навіть натуралістично: «[…] баба сидить на печі, чухається, натрушує нужі. В кухні смород. Під бабою мокро, аж потьоки на печі» [276, Т. 1, с. 309]. Незважаючи на деяку невправність письменника-початківця, вдумливому реципієнтові зрозуміло, що причина її сумного сьогодення криється в ній самій. На думку М. Костенка, в оповіданні «21-го грудня, на введеніє»

письменник виявив неабияку спостережливість, вміння індивідуалізувати мову персонажів і за допомогою неї створювати характери (зокрема баби-жебрачки з її розладнаною психікою) [269, с. 20]. Справді, остання репліка наратора, його пряма апеляція до гуманізму добрих людей: «Варто б тому, хто хоче й може робити добро людям, звернути увагу й на цих нещасних, бо й то люде» [276, Т. 1, с. 309], – виказує народницьку позицію титульного автора.

У наративній структурі оповідання **«П'ятизлотник»** домінують троє: наратор та Хома і Хима. Центром твору є «проблема хліба». Текст розпочинається стислим описом, у який вплітаються елементи розповіді. У творі переважають діалоги персонажів та їхні роздуми, що мають форму невласне прямої мови. Викладова стратегія оповідання розгортається від загального до конкретного, від нейтрального до емоційно-експресивного. Подальший плин нарації виливається у складну комбінацію авторської розповіді й роздумів героїв. Тільки підказка розповідача дає можливість виокремити роздуми Хоми, який ніби відчужується, думає про себе, як про когось стороннього. З комбінації розповіді та роздуму читач дізнається, що Хима впродовж десятиліть ховає у вузлику старий білий п'ятизлотник і мріє подарувати його внучці: «Матиме внучка пам'ятку, знатиме, що мала бабку…» [276, Т. 1, с. 106]. Хима думає про себе в ІІІ особі: вона, бабка. Авторське узагальнення підсилює цю інформацію: «Не раз і не два марила Хима над сією думкою та звикла до неї так, що вже й не уявляла собі, як можна іншим способом розлучитись з п'ятизлотником…» [276, Т. 1, с. 106].

За допомогою синонімічних повторів та порівнянь, до яких входять фразеологізми, наратор демонструє, як наростає психологічне напруження в хаті, яким пригніченим був фізичний та духовний стан героїв. Тричі Хома намагався вийти зі скрути за рахунок Химиного п'ятизлотника. Наратор докладно інформує реципієнта про фізичний та психологічний стан героїні після кожної спроби забрати в неї гроші, наголошуючи на тому, як непросто було Химі розлучитися з ними, коли мова йшла про власні потреби.

Важливою є кінцівка оповідання, особливо виголошені батюшкою два останніх слова: «такі багатирі» [276, Т. 1, с. 113]. У цьому словосполученні вміщується і підтекст, який допомагає краще зрозуміти і героїв, і назву оповідання. Як слушно зауважила Валентина Коваленко, Хома та Хима – багатирі духом, що поділилися останнім, багатирі на щедрість серця, на співчуття до людського горя [242, с. 181].

На думку Лідії Мацевко-Бекерської, оповідання М. Коцюбинського, в яких виразно представлений гетеродієгетичний наратор, що відокремлений від часопростору художньої історії, зазвичай вирізняються широкою панорамністю зображення, передачею відтінків кольорів та відтворенням звуків зовнішнього світу [349, с. 203–204]. Це зауваження цілком справедливе і щодо презентації наратії в образку **«Поєдинок»**, який характеризується свідомою какофонією звуків та хаосом думок. «Психологічний образок Коцюбинського, – зазначила Оксана В'язовська, – відзначається високим рівнем суб'єктивізації часу, рух якого передається через свідомість героя, вбираючи в себе особливості того чи іншого психічного стану, що характеризує героя в даний момент» [535, с. 23]. Цей рівень передусім несе безпосередній емоційно-оцінний момент. Об'єктивний рух часу переданий у творі вказівниками на хронологічну послідовність подій.

Вивчаючи проблему взаємовпливу слова автора і слова героя на мовному рівні твору в контексті вивчення української імпресіоністичної прози, Віра Агеєва звернула увагу на розмитість грані між нейтральним авторським мовленням і невласне прямою мовою героя в образку «Поєдинок». «Авторське слово тут так само скупе на будь-які позапобутові роздуми й асоціації, як і мовлення героя, цілком зосередженого на скандальній ситуації, в яку він потрапив», – зазначила дослідниця [10, с. 138].

Для розуміння наративної стратегії М. Коцюбинського важливою є динаміка відчуттів: звук, а потім – картина. Розвиток інтрадієгетичної

ситуації починається раптово та динамічно. Після короткого вступу наратор подає епізод, який упродовж сюжету інтерпретаційно трансформується із зав'язки в кульмінацію: «Раптом – т-ррах… трах-трах!.. Віконна рама затремтіла, і всі шибки дико задеренчали. […] серед мертвої тиші стукнули двері, пробігло щось по сходах і в хату вскочив господар дому, в шубі, в шапці, в калошах з снігом, низький, з злими очима й тремтячою бородою» [276, Т. 2, с. 158]. Зусиллями наратора віконна рама з елемента інтер'єру стає ключовою деталлю для осмислення психологічного стану персонажа і водночас набуває значення вказівника смислу твору. В подальшому зображенні переживань осоромленого вчителя, впійманого на безчесному вчинкові, вона набуває персоніфікованих рис і відіграє мотивуючу роль для розуміння наступних думок і дій центрального персонажа: «Очі його ненароком впали на вікно, і він скорчився од болю. *Те вікно його боліло* (курсив М. Коцюбинського. – *А. М.*)» [276, Т. 2, с. 162]. Таким чином, у наративній стратегії образка «Поєдинок» важливе місце відводиться ніби незначним подробицям, що не мають подієвого чи характерологічного навантаження, однак у ході презентації викладу вони стають центральними для образотворення та рецептивної проекції всього твору.

У розповідній структурі оповідання М. Коцюбинського **«Persona grata»** важливою є роль гетеродієгетичного наратора. Виклад наративної історії відбувається у формі ІІІ особи, тому спостережені зовні щодо психологічного стану персонажа картини мають необхідні атрибути об'єктивації зображення. Фікційний світ оповідання спрямовано на осмислення екзистенційного виміру буття героя, що дає можливість говорити про художньо-тематичні аналогії між оповіданнями «Persona grata» М. Коцюбинського, «Промінь сонця» (1912) В. Винниченка та повістю «Життя непотрібної людини» (1908) Максима Горького. Художні твори дають уявлення про психологічно рефлектуючого ката, який намагається виправдати себе, переклавши провину на інших. Близькість творів

письменників пояснюється не залежністю одного від іншого, а спільністю життєвого матеріалу й спорідненістю ідейно-естетичних позицій авторів.

В оповіданні М. Коцюбинського подано лише окремі риси портретованих осіб. Автор твору як представник модерного покоління митців послуговується імпресіоністичними засобами образотворення, відтак характеристики персонажів легкими мазками вкраплюються в нарацію. На думку Лідії Мацевко-Бекерської, у цьому слід убачати спосіб деепізації наративної стратегії М. Коцюбинського пізнього періоду творчості, що сприяє висвітленню дискурсу авторського горизонту щодо активізації сприйняття, або навпаки – підкреслення неможливості словесно відтворити зовнішність особи, життя якої пов'язане з виконанням смертних вироків [349, с. 208].

У поетиці М. Коцюбинського, а згодом і у його послідовників: О. Гончара, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука – предметом зображення є не тільки вчинки героя, а й вербальний акт, який виступає такою ж важливою функцією героя, як будь-яка інша його дія. На думку О. Ткачука, модерний наратив представляє читачу не тільки вчинки героя, його думки, а й спосіб мовлення [545, с. 21]. М. Коцюбинський відмовляється від виробленої у XIX ст. традиції і не перебирає ролі всевідаючого автора, а засобами авторської фразеології описує перебіг психічних процесів, передає специфіку мислення, тяжіє до близької Лазареві фразеологічної позиції. Вже у вступному абзаці нівельовано грань між мовленням оповідача і героя через такі слова, як «пика», «встромляв», «нав'яз», «залазив у себе», «застряглий». Вживання нелітературної мови було більш ефективним засобом для характеристики персонажа, ніж пряма авторська вказівка. Письменник вдається до невласне прямого мовлення, поєднавши інтонації героя та автора. Роздвоєну свідомість персонажа М. Коцюбинський передає в діалогізованому монолозі, графічно виокремивши репліки двох співрозмовників – «його» і «Лазаря». На думку В. Фащенка, діалогізовані монологи змушують читача заглибитись у

найпотаємніші процеси людського буття, разом із героєм шукати істину і переживати [568, с. 136]. Автор поляризує ідеологічно-ціннісні позиції співрозмовників. «“Лазар” намагається виправдати те, що “він” (уявний образ повішеного революціонера, “той, залишив на спомин великі очі”) засуджує. Причому, якщо одна точка зору близька до авторської, то інша надзвичайно далека», – наголосила Віра Агеєва [10, с. 136]. Проте фразеологічно М. Коцюбинський виразно демонструє тотожність реплік обох співрозмовників. Відзначаючи «наївно-примітивну форму» роздумів, В. Фащенко зауважив: «Обмежений Лазар інакше і не може “почути” свою жертву, якій він дав свій убогий лексикон. […] Форма діалогізованого монологу “впорядкувала” хаотичний процес мислення Лазаря, виділивши в ньому головне» [568, с. 137–138].

У текстах М. Коцюбинського поч. XX ст. розгортання соціально-політичної тематики пов’язане із тяжінням автора до морально-етичного погляду на актуальні проблеми суспільства. Зокрема, багатозначність назви оповідання **«Подарунок на іменини»** розкривається завдяки позиції гетеродієгетичного наратора, який емоційно окреслює й деталізує інтрадієгетичну ситуацію. «Багатошаровістю смислових пластів новела органічно вписується і в коло “революційних” новел письменника, і в низку творів “молдавського” та “кримського” циклів, у яких ідеться про протистояння людини як одиниці і суспільства як маси, і, зрештою, у ряд новел останнього періоду творчості» [593, с. 58], – зазначила Катріна Хаддад.

Колір, запах, звук та рух відіграють надзвичайно важливу роль у становленні наративної стратегії «Подарунка…». Очікування синових іменин мало бути радісним, піднесеним. Однак, як помітила Ірина Руснак, «настроєвий малюнок твору постійно міняється, темні фарби згущуються, кожна з деталей поглиблює гнітючість і безрадісність домашньої обстановки подружжя, насторожує і викликає якийсь неспокій, сум’яття і занепокоєння» [494, с. 206]. Деталі пейзажу, що виринають у дитячій уяві,

витворюють феєричну картину, водночас забарвлюючи несміливу надію передчуттям чогось тривожного, поєднуючи візії руху, кольору й звуку. Під час поїздки хлопчика супроводжує «густий запах пізніх гречок і сухої стерні» [276, Т. 3, с. 248]. Саме на природі Доря відчуває пробудження землі, невловиме дихання життя, рух земних соків. Дорю вабить краса природи, свобода просторів, саме тут він відчуває гармонію, радість існування й душевне піднесення. Шумові ефекти увиразнюють підтекст наратії.

Якщо на початку наратії розповідь сфокусовано навколо внутрішніх монологів Карпа Зайчика та його дружини, то в останньому епізоді йдеться про аутичні переживання дитини, транспоновані в наративну структуру оповідання у вигляді монологу. На думку Я. Поліщука, це зміщення акцентів виражає своєрідне відцентрування (розосередження) розповіді: в образі Зайчика та його дружини переважають статичні ознаки, адже їхні характери цілком сформовані, зате увага переноситься на Дорю [453, с. 155]. Свідомість десятирічного хлопчика неоднозначна, схильна до вагань, що й засвідчив прикінцевий внутрішній монолог Дорі. Хлопець гарячково думає про помсту батькові, але його переживання неадекватно категоричні або інфантильні. Водночас цілком логічно виникає питання: як саме відобразиться ця страшна пригода на майбутньому хлопця, як вплине на його характер? Наратор не дає однозначної відповіді, залишаючи за читачем право домислити сюжетну історію.

Переважна більшість оповідань та новел **О. Гончара** репрезентує тип гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації: «Черешні цвітуть» (1938), «Пальма» (1940), «Халяра» (1940), «Весна за Моравою», «Завжди солдати» (1947), «Сусіди» (1949), «Жайворонок» (1950), «Зірниці» (1950), «Пороги» (1950), «Соняшники» (1950), «Дорога за хмари» (1952), «Літньої ночі» (1954), «Маша з Верховини» (1958), «Людина в степу» (1959), «Дніпровський вітер» (1960), «Двоє в ночі» (1963), «Кресафт» (1963), «На косі» (1966), «Пізнє прозріння» (1974), «Тихі води» (1974), «Народний артист» (1984), «Ніч мужності» (1984), «Жінка в

сірому» (1985), «Життя на мінах» (1985), «Летять усміхнені птиці» (1985), «Хто кого водив» (1987), «Чорний яр».

Психологічне напруження супроводжує розвиток інтрадієгетичної історії в оповіданні **«Завжди солдати».** Центром твору є зустріч в інститутській аудиторії колишніх фронтовиків – командира роти Горового та рядового Глоби. За мирних часів їхнє становище змінилося. Якщо під час війни лейтенант Горовий відповідав за життя Глоби, успішність виконання військових завдань, то після війни кандидат технічних наук Глоба несе відповідальність за професійну підготовку студента Горового. Як стверджує М. Логвиненко, ця історія мала реальних прототипів. Автор нарису «“Крізь вітри десятиріч…” Олесь Гончар від сержанта-мінометника до “генерала літератури”» зазначив: «[…] до редакції (газета “Зоря”, в якій 16 березня 1947 р. вперше було опубліковано новелу “Завжди солдати”. – *А. М.*) зайшов юнак у гімнастерці, з ледь помітним шрамом на обличчі і сказав: “Я лейтенант Горовий. Вчора у вашій газеті про мене і мого доцента розповів автор оповідання “Завжди солдати”. Точніше, Горовий не моє прізвище, але всі життєві перипетії списані з мене і доцента Глоби…”» [333, с. 258–259].

Композиція аналізованого твору заснована на загальних принципах часової організації. Взаємодія часових перспектив наратора і персонажів оповідання стає не просто чинником наративного дискурсу, а й визначає його сюжетну побудову. Як зазначав Б. Успенський, різні можливості поєднання авторської точки зору з позицією персонажів у творі визначають можливі способи ускладнення композиційної структури [562, с. 91]. Таким чином, конфлікт розгортається через зіставлення різних часових площин – теперішнього й минулого. Характерною ознакою мовних партій обох персонажів є превалювання внутрішніх переживань, спричинених пригадуванням недавніх болісно пережитих подій. У другій частині оповідання «Завжди солдати» кожен із персонажів має можливість проявити себе, поділитися власними спостереженнями, думками й сумнівами. Таким чином, вибудовуючи наративну модель оповідання «Завжди солдати», автор

уникає зайвих подробиць, максимально розкриває внутрішню логіку характерів Глоби і Горового.

Об'єктивний погляд гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації оповідання **«Весна за Моравою»** постійно доповнюється, а то й перехрещується із внутрішньою перспективою Яші Гуменного, і є втіленням водночас ідеологічної та психологічної точок зору. Недаремно один із перших дослідників творчості письменника О. Килимник наголосив: «О. Гончар створив оригінальне ліричне оповідання. У ньому авторська увага зосереджена на зображенні внутрішнього світу героя, його переживань, думок» [238, с. 18]. Яша є образом реальної людини-солдата, життя якого наповнене щирою і відвертою доброзичливістю, любов'ю й повагою до інших. Він захоплюється красою праці і героїчними вчинками людей.

Індивідуальну позицію Яші репрезентують його переживання («Він не хотів, щоб іноземці бачили його ранку. "Що, якби мене вбило?" – раптом подумав Гуменний, і жах охопив його. Адже всі вони, напевне, кинули б снаряди і повернулися назад» [90, с. 46]) і служать яскравим свідченням того, що всі його думки й сподівання сфокусовані навколо успішного завершення операції. Приклад солдата надихає інших персонажів цього твору.

Важливу роль у наративній моделі «Весни за Моравою» та й усієї творчості О. Гончара як репрезентанта «школи» М. Коцюбинського відіграє пейзаж. На цьому неодноразово наголошували дослідники, зокрема й Галина Авксентьєва [2]. У свою чергу, Лідія Козакова довела, що в малій прозі письменника значення пейзажу розгортається згідно із двома його функціями: позначення місця і часу дії та створення певного психологічного або ідеологічного настрою сприймання тексту. Другий фактор зустрічається частіше. Та чи інша деталь із того простору, де в цю хвилину знаходиться персонаж, певним чином фокусується та оцінюється або наратором, або персонажем [254, с. 110]. Так, інформацію про місце розташування батареї

«сорокап'яток» Яші Гуменного наратор подає через призму зовнішньої фокалізації. Крім того, у реципієнта складається враження, що історію, яка трапилася зі старшиною, викладає всезнаючий наратор, близько знайомий із обставинами тієї операції. На таку думку наштовхує особливий пафос позитивного й доброзичливого ставлення наратора до тих персонажів і подій, про які він розповідає.

Центром новели **«Людина в степу»** є героїзм самовідданої і чесної людини, колишнього фронтовика, колгоспного водія Кожущенка, який, дізнавшись про небезпеку, що загрожує його односельцям, ризикуючи власним життям, кидається на допомогу. Протагоніст постає перед реципієнтом сформованою особистістю з виробленою системою цінностей. Всезнаючий наратор зауважує: «Половина життя його пройшла на дорогах, і він бачив їх усяких. Знав фронтові, коли водив свій грузовик із снарядами по лозових настилах біля Дніпра, по важких в'язучих пісках, а пізніше в горах, коли пробивався взимку по руслах гірських річок все вище і вище. Вважав це звичайним і навіть приємно здивований був, коли в Карпатах дали йому медаль "За відвагу". Не ждав легкості й від колгоспних доріг» [89, с. 491]. Наратор разом зі своїми персонажами долає кілометри грузького степового шляху і захоплюється силою духу Кожущенка, його вмінням мобілізуватися перед обличчям небезпеки й водночас уникати зайвих ризиків. Колгоспний водій свідомий того, що саме від нього залежать долі багатьох людей.

Також наратор розкриває образ молодого хвалькуватого, дженджуристого Серьоги – сина голови колгоспу. Формою вираження психологічної точки зору молодика стає його внутрішній монолог. Хлопець також кинувся допомогти людям, проте ним керувала не зваженість і готовність до самопожертви, а бажання справити враження на кохану дівчину, батько якої також перебував на крижині разом з іншими рибалками. Зіткнувшись із небезпекою, Серьога втратив самовладання й розгубився. У момент особливого внутрішнього драматизму, коли, здавалося, хлопець перебував за крок від смерті, його переживання досягають критичної межі.

Наративну модель оповідання ускладнює пряма мова наратора, який разом із Кожущенком, у тому ж газикові, але через деякий час після описаних подій, долає степове бездоріжжя. Маленький вогник, помічений подорожнім, символізує людське тепло, радість зустрічі й перемогу, передусім над власними слабкістю й безпомічністю.

У новелі **«Двоє вночі»** О. Гончар використовує вже апробовану модель: наратор і два персонажі, що певною мірою опонують один одному. До цієї ж форми письменник звернувся у таких творах, як «Завжди солдати», «Сусіди», «Людина в степу», «Народний артист». Першопричини зустрічей та бесід Й. Сталіна й О. Довженка наратор викладає на початку розповіді: «Художник був у зеніті слави, розум його променився могутньо, і зблизитися з ним бажано було навіть вождеві» [90, с. 113]. Важлива роль у структурі аналізованого твору належить образним характеристикам персонажів. Однак в аналізованому тексті, як і в цілому у прозописьмі О. Гончара – спадкоємця традицій М. Коцюбинського, превалюють не описи зовнішності, а осмислення їхньої внутрішньої сутності. У моделюванні персонажів новели превалюють імпресіоністичні мазки. Гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації виокремлює передусім душу О. Довженка: яскраву, багату, рідкісно щедру, доповнюючи внутрішні характеристики зовнішніми деталями: «Високо піднята голова, природно-гордовита постава, капелюх по-артистичному трохи набикир, з-під капелюха вибивається пасмо сивини. Пальто на нім легке, елегантне, руки за спину закладені вільно» [90, с. 114]. До побаченого й відчутого всезнаючим наратором додаються спостереження «третіх» осіб – охоронців Й. Сталіна, які акцентували на незалежності та внутрішній свободі митця.

Образ Й. Сталіна помітно контрастує з образом його співрозмовника, але у ще за життя забронзовілій фігурі наратор намагається розгледіти людину: «Той, перед ким тремтіли держави, кого всі боялись, віч-на-віч з митцем ставав людиною звичайною, безвладною, людиною, якій живеться досить холодно і яка дорожить можливістю зігрітися біля вогнища чужої

душі» [90, с. 113]. Наратор акцентує на людській сутності тирана, відтворюючи пряму мову останнього: «[…] я не тиран. Принаймні не народжувався таким» [90, с. 118]. Поза відмінними рисами, автор новели намагається виявити те, що зближує тирана й митця. В інтерпретації О. Гончара – це відсутність страху, навіть перед обличчям смерті.

Гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації **(«На косі»),** заглиблюючись у свідомість своєї героїні, оспівує красу чарівного місця єднання людини й природи, висловлює й підсумовує відчуття, стани, думки Ольги через власне мовлення, відсторонені описи її дій («Маленька дівоча рука один по одному бере з кошика легкі алюмінієві персні, надіває на пташину ніжку, ловкенько пристібає на ній – як амулет, як знак спілки людини і птаха... Лети!» [90, с. 141]), безпосередньо звертаючись до дівчини («[…] маєш враження, що не буде їм смерті, твоїм птахам, що злітають вони з твоєї долоні на вічне життя» [90, с. 141]; «нарешті ти чуєш тишу, впиваєшся простором, починаєш виходити з очманіння» [90, с. 142]).

Вміння захоплюватися красою світу характерне і для персонажів М. Коцюбинського. Наснажується прекрасним ліричний герой новели «На острові»: «Море так невинно голубіє під стінами скель, і сонце так світить ласкаво, що аж каміння сміється. Земля помолоділа одразу. Підмуровки трас скалять до сонця зуби, а тіні од виноградних лоз заткали густим візерунком золоті ризи садків» [276, Т. 3, с. 281]. Холодна краса вабить поетичну душу Івана з повісті «Тіні забутих предків»: «[…] дивився на гори, близькі й далекі верхи, що голубіли на небі, на смерекові чорні ліси з їх синім диханням, на ясну зелень царинок, що, мов дзеркала, блищали в рамах дерев» [276, Т. 3, с. 179].

Оповідна динаміка новели «На косі» підкреслюється знаковими, художньо-мовними засобами (еліпсис, парцеляція, перифраз, ситуативні антитези, метафора, градація, словесний повтор, інверсія, епітети), завдяки яким виникає поетичний ритм тексту. Використовуючи позицію всезнаючого наратора, титульний автор майстерно, майже непомітно для

читача, постійно жонглює різними хронотопними площинами: опис коси, передача відчуттів героїні, фокусування уваги на масштабності сприйняття світу. У такій ритмізації художнього тексту проглядається його ліризація. Для посилення емоційності зображення титульний автор вдається до таких прийомів, як розширення панорамності охоплення змальованої дійсності через уведення додаткових сюжетних ліній і конфліктів; домінування внутрішньої дії; драматизація у реконструюванні ключових моментів дії – діалогізації розповіді; концентрація уваги читача на особистій драмі героїні.

20 листопада 1983 р. О. Гончар записав у щоденнику: «Були три дні напруженої праці, Валя (дружина О. Гончара. – *А. М.*) не вставала з-за машинки, і сьогодні "Чорний Яр" закінчено. Це оповідання-пересторога. Мені здається, воно має сприйматись як менший брат "Собору"» [91, с. 488]. Крім О. Гончара, до цієї теми в літературі звернувся А. Кузнецов у романі-документі «Бабин Яр» (1966) та Т. Литовченко у повісті «До комунізму залишалось років п'ятнадцять-двадцять» (1992).

В. Фащенко, аналізуючи новелістику О. Гончара, з приводу **«Чорного яру»** зауважив: «Тривожною думкою про захист, оборону ріднизни й розуму, про відповідальність за намір і звершення перейняте й оповідання "Чорний Яр". Воно заглиблене в кореневі явища сучасного життя, в його конфлікти, грізна сила яких рівна відомим катаклізмам у природі» [568, с. 435]. В оповіданні О. Гончара «Чорний яр» гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації майже не втручається в розповідь, надаючи слово персонажам: спочатку Зосі Дмитрівні, дружині Петра Гайдамаки, а потім і самому Петрові Дем'яновичу, одному з безпосередніх винуватців трагедії. У свідомості Гайдамаки, крім того, що діється на очах, існує ще й епічний час, що поширюється в різні епохи й кінці світу. Розмірковуючи про свої зусилля, спрямовані на просування ініційованого ним проекту, Петро Дем'янович прикривається турботами про парк для трудівників із неодмінним «чортовим» колесом. Ця промовиста деталь фігурує і в «Соборі» О. Гончара як мрія Володьки Лободи. Недаремно А. Погрібний назвав

заступника голови міськвиконкому Гайдамаку «рідним братом» висуванця Лободи [449, с. 234]. Справжня мета Гайдамаки – возвеличення власного «я» будь-якою ціною. Щоправда, інколи функціонера охоплює містичне передчуття, однак він переступає через власне «яружне дитинство», нехтує думкою найближчих людей – матері, батька й сестри.

Гетеродієгетичний наратор як центр інтрадієгетичної ситуації презентує виклад в оповіданнях **Є. Гуцала:** «Олень Август» (1962), «Нічний півень» (1968), «Галатин» (1970), «Верхи через луги та поля» (1973), «Місячне сяйво» (1973), «І дівчина, як парус» (1973) та «На озері Доброму» (1977), «Голоси в осінньому лісі» (1978).

Аналізуючи оповідання **«Олень Август»**, М. Слабошпицький зазначив, що йдеться про «виразно програмний», «особливо прикметний» для етики й естетики Є. Гуцала твір. «Тут – і глибока алегорія, в якій автор зашифрував дуже важливі для нього творчі принципи, й Гуцалова автобіографія» [512, с. 13], – наголосив дослідник. У цьому оповіданні домінує третьоособова нарація. На передній план виходить всезнаючий наратор-розповідач, який є носієм знань, недосяжних для персонажів. Тобто розповідач в аналізованому творі є інтрадієгетичним, гетеродієгетичним наратором. Центром нарації є протистояння митця й нездари: обдарованого хлопчика Євгена й ремісника від кіно Альтова. Внутрішнє мовлення, завдяки якому реципієнт відкриває для себе причину несподіваного інтересу Альтова до Жені, матеріалізується в рефлексіях, репрезентованих наратором твору. Всезнаючий наратор зосереджується насамперед на діях, нервових рухах кінорежисера, його щедрій пропозиції зніматися в кіно. Женя збагачує яскравими картинами Альтову імпровізацію, навіть не усвідомлюючи, що саме з цього починається мистецтво. Здається, причиною несподіваної ворожнечі режисера до Євгена є усвідомлений Альтовим факт: хоч би скільки фільмів він поставив, у них ніколи не буде того, що може привнести хлопчик із порваним портфелем. Саме це є причиною його люті й заздрості до обдарованого малого.

Перцептивна та ідеологічна складові точки зору об’єктивно зреалізовані в тексті наратора з оповідання **«Нічний півень»:** «Осінній ліс був легкий і прозорий од жовтого листя, яке вже почало опадати, та від блідого проміння. Хлопці йшли напрямці, обминаючи дороги, а тому іноді обом здавалося, що їх тільки двоє й залишилося в цьому осінньому жовтому світі, в якому жалібними голосами не так співають, як на щось скаржаться птахи, в якому червоним болем набрякають ягоди калини в ярах» [124, с. 5]. Виклад наративної історії відбувається у формі ІІІ особи, тому спостережені зовнішні щодо психологічного стану персонажа картини мають необхідні атрибути об’єктивації зображення. Вони деталізують як фабульні повороти, так і емоційні перетворення в межах фікційного світу. Більше того, сторонній погляд на персонажа дає нараторові можливість робити екзистенційні припущення, які засвідчують його всезнання. Причому об’єктивна складова нарації чергується з довільно домисленими відтінками настрою, водночас власну оцінку наратор намагається мотивувати безпосередньо побаченим і сприйнятим. Мовленнєвий рівень точки зору представлений у цьому оповіданні лаконічними фразами персонажів. Особиста драма людей на війні стереоскопічно увиразнюється кожною часткою зовнішнього світу: спалений бджолиний рій, жито, що стікає без людських рук, покинуте обійстя лісника. Слід також додати: озвучення голосів персонажів відбувається на тлі притишеного звучання навколишньої природи.

В оповіданні **«Верхи через луги та поля»** третьоособове наратування межує з голосами персонажів, які експлікуються в діалогічному мовленні, що сприяє психологізації та драматизації твору. Центром нарації є зародження незбагненного, не зрозумілого ще для Гані Думич та її однокласників Сашка Білокоса й Андрія Вдовенка почуття кохання і напівдорослої ревності. Героїня твору – тонка й спостережлива дівчина, яка відчуває кожен порух природи крізь призму власних переживань. Недаремно реципієнт сприймає навколишній світ саме її очима: «Сонце висіло над

чорною ріллею, сивий серпанок мрів удалечині, а здавалось, то молодий вересень розпустив своє світле, зблякле від денної спеки волосся, він розпустив свій вигорілий смуток, задумався…» [120, с. 184]. Картини природи, широко транспоновані в нарацію, підсилюють людські почуття, виступають «як емоційно олюднений "співучасник" наших справ і переживань» [120, с. 118]. Таким чином, Є. Гуцалу як речникові «школи» М. Коцюбинського вдалося відтворити світ людей та природи як гармонійне ціле.

Розповідь в оповіданні **«Місячне сяйво»**, попри відсутність зовнішньої дії, вирізняється великою кількістю наратологічних прийомів, які, акцентуючи міміку, жести, оживлюючи психологічні портрети Журила й Надійки, підсилюють імпресивну силу відображених подій, яскраво експлікують їх і прокламують невід'ємну присутність авторської свідомості в художньому творі. Письменникові крок за кроком вдалося передати радісну й трепетну картину зародження кохання, щастя від усвідомлення цього почуття.

Лавришин і Шалата, герої новел **«І дівчина, як парус»** та **«На озері Доброму»**, мають особливо багату уяву, вразливу душу, схильні до самоаналізу, самозаглиблень, люблять і розуміють красу рідної землі. Природа й глибокі особисті переживання спонукають їх до несподіваних вчинків. На зовнішньому рівні названих творів фактично нічого не відбувається, тобто події перенесено в площину психології героїв, їхніх роздумів, переживань. Такі твори В. Фащенко відносить до «безфабульних», розуміючи під цим поняттям «таке розгортання сюжету», де немає зіткнення персонажів заради досягнення певної мети, де дія внутрішня […] де сюжет будується швидше за законами лірики, ніж епосу [566, с. 175]. Саме це дозволяє відчути у новелах Є. Гуцала майстерне злиття ліризму й художнього психологізму. Адже письменник – спадкоємець мистецьких традицій автора «Цвіту яблуні» – здатний не лише передати тони, відтінки

кольорів, а й відтворити найменш помітні, нерідко неусвідомлені психологічні імпульси, що тонко передають внутрішній стан героїв.

Події оповідання **«Голоси в осінньому лісі»** представлено за принципом «тут і зараз»: семикласник Дмитро Побережний вирушає в ліс за грибами слідом за своєю симпатією – Ганькою та її подругою Мартою. Елементи ретроспекції вводяться наратором у тому випадку, коли йдеться про характеристику Дмитра й батька Ганьки. Для глибшого розкриття персонажа, його почуттів до дівчинки автор докладно аналізує міміку й жести хлопчика, «читає» його думки або включає голоси інших героїв.

У новелістиці Є. Гуцала виокремлюється ряд творів, у назві яких присутнє слово «пісня». Це «Пісня про мить» (1976), «Пісня про Високі Гори», «Пісня про Максима» (1976), «Пісня про Варвару Сухораду», «Пісня про Джигуна Овдія Гору» (1977), «Пісня про запеклі торги» (1977), «Пісня про Карпа Окипняка» (1977), «Пісня про три дуби» зі збірки «Орлами орано» (1977). «Пісню про гречаники» (1979) і «Пісню про квашені огірки» (1979) віднаходимо у збірці «Що ми знаємо про любов» (1979), а «Пісню про стару хату» (1976) – у «З вогню воскресли» (1978). Слово «пісня» у назві новел налаштовує на шанобливе ставлення до героїв, вказує на патетику та ліричну емоційність, що є безперечними ознаками неореалістичної новели.

У **«Пісні про Максима», «Пісні про Карпа Окипняка» й «Пісні про Джигуна Овдія Гору»** репрезентовано гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації. У цих текстах панорамне зображення картин художнього світу, незалежно від їх фактичної, реальної передісторії, насичене рядом різноманітних оцінок, зауважень та коментарів. Читач самостійно знаходить змістову кореляцію, що дає змогу пізнати сенс творів та узгодити композиційні елементи. Разом із тим відсторонення розповідача від безпосереднього сюжетного розвитку дає йому право на узагальнення. У «Пісні про Карпа Окипняка» читаємо: «Був завжди хазяїном, хотів зостатись хазяїном і в останню свою хвилину, хотів усе передбачити, все довести до

ладу, хотів, щоб його кончина завдала якнайменше клопоту людям, Мотрі. Завжди казав про себе з гідністю: “Я – хазяїн!”» [125, с. 90].

Новелістичну тканину **«Пісні про Максима»** увиразнює промовистий діалог протагоніста з Калістратом Колівожком, гострі й категоричні репліки якого змушують Максима знову й знову повертатися до попередньої розмови, розкриваючи таким чином образ щирої й небайдужої людини, яка горить працею і бажанням допомогти іншим, здатної «чути» пісню. До мотиву пісні гетеродієгетичний наратор повертається і в кінці твору: «Груша навесні співає Максимові зеленої пісні, мережаної рожевим цвітом, пісні, у якій чується голос солов’я, басовита струна джмеля, груша співає пісні, що долинає з самої молодості» [125, с. 69].

Текст наратора **«Пісні про Джигуна Овдія Гору»** артикулює оцінний дискурс і виголошує домінанти його особистого ставлення до історії та персонажа: «В Овдія Гори не тільки, здається, карі очі, а й усеньке його обличчя мовби каре, й губи карі, й лоб. […] Він часто всміхається, немов губи не в змозі втримати повінь світлої доброти, й вона хвиля за хвилею вихлюпує із надр його єства, промениться, грає» [125, с. 167]. Третьоособовий розповідач позиціонується як фізично відсторонений від художнього світу, проте емоційно зацікавлений у якнайретельнішому відтворенні образу світлої і щирої людини.

Гетеродієгетичний наратор як центр інтрадієгетичної ситуації презентує виклад у новелі **«Пісня про стару хату».** Події твору відбуваються «тут і зараз»: голова сільради змушує Олексу Мандрику розібрати стару хату-мазанку, проте численні ретроспекції розширюють ідейне звучання твору. Конструюючи цілісну тканину наративу, письменник паралельно подає спогади господаря й господині. І якщо спогади Мандрики пов’язані з будівництвом хати, то Мандричиха зосереджується навколо пам’яті душі. Її погляд звернений до «мертвої» печі: «[…] зараз на її обличчі вже не скачуть відблиски вогню, а тільки відблиски споминів, тіні бліді…» [122, с. 82]. Жінка згадує своїх трьох хлопчиків у дитинстві, потім

співи й танці на весіллі її дітей, порятунок під час війни пораненого танкіста Максимова, його приїзд уже в повоєнні роки. Господиня сприймає стару мазанку як живу істоту, свідка печалі й радощів її родини. Мандричиха з болем зізнається, що за багато років хата стала для них рідною, а тепер стоїть пусткою, мов тіло без душі. «Де ж та душа поділась, куди переселилась? Може, неприкаяна, літає десь по світах, а може, перебралась у їхню нову господу?..» [122, с. 82], – зауважує жінка.

Наративну структуру новели ускладнює своєрідне обрамлення. На початку твору реципієнт разом із Олексою «бачить» краєвид з гребеня мазанки: «Було видно сусідське подвір'я, дорогу, городи, поле за городами. Ген біля калюжі-озерця, де збирається весняна та дощова вода, пасеться корова, а біля корови зігнутим стовпом стоїть Гнат Хомутенко. Ген через вишняк та через кленчаки подалась Настя Зубиха…» [122, с. 78.]. У кінці твору майже аналогічна картина: «А звідси, згори, так далеко видно. Ген за городами, як завжди, стоїть Гнат Хомутенко, прип'ятий до корови. Ген покотилась-пошнуркувала через вишняк Настя Зубиха, куди ж то понесла свої барвінки, га?..» [122, с. 85]. Між цими картинами – три невдалі спроби зруйнувати стару хату й усвідомлення того, що ні господар, ні господиня не в силі відмовитися від спогадів про пережиті радощі й потрясіння, свідком яких вона стала. Таким чином, поєднавши минуле з сучасністю, наратор крок за кроком розкриває історію не лише звичайної старої мазанки, а й історію життя однієї родини, села й додає виразних штрихів до буремної історії цілої країни.

Майже аналогічними за емоційним напруженням викладу і самопрезентацією рецепції наратора є оповідання **«Пісні про запеклі торги»** та **«Галатин».** Роль наратологічного екзистента в першому творі виконує хата Данила Першака. Саме навколо процесу її продажу вибудовується цікава текстова модифікація гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації. Структуруючи текст, всюдисущий наратор докладно розповідає про маршрут подорожей Данила Першака, спостерігає за ним під час розмов із

покупцями й продавцями. Емоційно-оцінне ставлення наратора виявляється у спостереженнях: «А він, Данило, вмів іти з чужого обійстя! Так, що його проводжали довгими поглядами, покрадьки хотіли, щоб повернувся назад, сподівалися, що саме з ним могли дійти полюбовної згоди, бо ж хіба можна побажати собі кращого покупця на хату!» [125, с. 113].

Тричі майже дослівно в оповідання інкорпоровано оголошення про продаж хати [125, с. 112, 120, 121]. В останньому випадку нагнітання драматизму розпізнається через візуальне сприйняття тексту персонажа, в якому переважають незакінчені речення: «[…] продається хата під шифером… хлів, критий рубероїдом… погрібник і колодязь… також дрова, п'ятсот штук цегли… три діжки… недорого… звертатись до Першака Данила Йосиповича, біля лісу…» [125, с. 121]. Даючи оголошення, мандруючи іншими селами, знайомлячись із продавцями, а особливо з покупцями, Данило, здається, шукає нагоду «заспівати пісню» своїй хаті, померлій дружині, лісові, байраку, дорозі, сусідам, кожній рослині у своїй садибі, тобто тому, що складало його, Данилове, минуле, сучасне й майбутнє життя. Адже герой виразно усвідомлював: «Доки стара хата, доки корінь – доти, здавалось, він і людина, доти він і потрібний на цьому світі» [125, с. 121].

Подібна емоційно-настроєва домінанта характеризує й наратора оповідання «**Галатин».** Щоправда, у цьому творі наратологічними екзистентами виступають ріка, що визначає плин життя кожного мешканця села, і стара оселя Семена Галатина, який так зрісся зі своєю хатою, зріднився з нею, що носив би її скрізь за собою, «як равлик носить свою черепашку» [127, с. 13].

Особистісна психологічна драма концентрує нарацію **«Пісні про гречаники».** Імпресіоністично виразний малюнок осені, який є описовим тлом твору, співзвучний внутрішньому світу персонажа. Очікуючи на швидке повернення сина з ув'язнення, щаслива мати, завжди «нижча трави, тихіша води» [129, с. 284], починає помічати красу плодів і квітів: «А

скільки з цієї дички нападало дрібненьких грушечок на траву, і кожна вогка від роси, молоденьким воском майорить. А чорнобривці ще ніколи такими яскравими не видавались Марії, як цього ранку. Наче їм хто додав квітучої снаги. І айстри так сміються, такі вродливі та веселі, наче й вони щасливі разом із Марією» [129, с. 287]. Зрозумівши, що син, навіть відбувши заслужене покарання, продовжує кохати Марту («[…] отаку повійницю, зрадницю-перелюбницю, що життя йому зав'язала» [129, с. 287–288]), Марія остаточно втратила надію на те, що її Василько відшукає своє щастя. Разом із жінкою страждає і природа: «[…] здавалось, що разом із Марією плачуть у цьому осінньому світі верби, тополі, явори; плачуть будяки при дорозі, соняхи по городах; і плачуть чорнобривці, і в голосах півнів учуваються сльози; і навіть сонце ронило донизу не промені, а бризки сліз» [129, с. 288].

Мотиви любові й кохання увиразнюють наративну структуру **«Пісні про квашені огірки».** Події новели розгортаються навколо листа, надісланого з армії Петром своїй дружині Насті. Інтегрований у наративну тканину лист створює ілюзію дійсної розмови, що посилюється завдяки постійному перериванню процесу читання думками й судженнями не лише адресата, а й сусідки, свекрухи й матері молодої жінки.

Гетеродієгетичний наратор, що виразно репрезентує інтрадієгетичну ситуацію, яскраво представлений у новелістиці **В. Дрозда.** У своєму дослідженні ми зосередимося на аналізі таких текстів, як «Злодій» (1963), «Ворон» (1965), «Білий кінь Шептало» (1966), «Кінь Шептало на молочарні» (1967), «Ладимир» (1968–1975), «Сонце» (1969), «Іскаріот» (1972), «Пори року» (1972), «Чорт, що став зорею» (1976).

Неоднозначність назви оповідання В. Дрозда **«Злодій»** розкривається завдяки позиції гетеродієгетичного наратора, який емоційно окреслює й деталізує інтрадієгетичну ситуацію. У начерку «Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову – до Пакуля…» (1989) письменник засвідчив: «"Злодія", як і чимало інших моїх творів, було надруковано лише через чверть століття. У часи його написання це оповідання видавалося

рецензентам і редакторам занадто песимістичним… А між тим – це один з найоптимістичніших творів моїх! Бо написано його з вірою в нашу людину, в нашу народну мораль. Бо на отаких, як Григорій Лобода, герой “Злодія”, чесних трударях, трималась і тримається земля наша у найскладніші періоди її історії» [151, с. 9–10].

Моделюючи ситуації навколо головного героя, якого мучить сумління за ще нездійснений злочин, прозаїк подає події таким чином, щоб налаштувати читача саме на сприйняття того, що Лобода не злочинець, а тільки жертва. Насамперед, потрібно звернути увагу на думки самого Григорія: «Та й на кого ремствувать? На війну недавню чи на бога, що дощу минулого літа не послав?» [154, с. 6]. Його спостереження перегукуються зі словами дружини: «Хіба ж винна, що розруха і не вродило?» [154, с. 6].

Виходячи з тексту оповідання, важко погодитися з категоричним твердженням Наталії Манюх: «Розгортаючи сюжетну панораму, автор показує, що злочинець не Григорій, навіть не Кушнір (що за жменю гнилої картоплі бере надто високу ціну), а тогочасна система» [346, с. 41]. На нашу думку, наратор не шукає винних. Він розповідає про повоєнні злигодні не тільки родини Григорія Лободи, а й Рути, штунди Михайла, діда Ласуна, створює цілісну панораму бідування селян. Усвідомлюючи загальне горе, Григорію нелегко зважитися на злочин, хоч він і намагається мотивувати себе. На деякий час це додає йому рішучості. Однак у вирішальний момент думка про покійних батька й матір, увесь чесний рід змушує його зупинитися. Проте визначальним, здається, був страх, страх втратити довіру й повагу сина. Григорій Лобода не може наважитися на злочин, тому відмовляється від крадіжки посівного гороху з колгоспної комори.

Тип гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації репрезентовано в оповіданні **«Ворон».** Головним героєм твору, присвяченого «пам’яті батька», є душа померлого Грицька, яка вселилася у старого ворона і спочивала після закінчення земного життя. Фіксація просторового виміру в оповіданні «Ворон» ведеться зі всеохоплюючої точки зору, яку умовно

визначають як точку зору «пташиного польоту» (за Б. Успенським) [562], що передбачає досить широкий кругозір і піднесення точки зору наратора. Час та простір для старого ворона набувають в оповіданні зовсім іншого виміру, ніж то було за земного життя Грицька. Жив чорний птах у пущі, де «почувався вільним від земних пут і щасливим у невагомості безтурботного дозвілля» [154, с. 113]. Світ душевної оази, що уособлює легкість, спокій, внутрішню гармонію, є справедливою нагородою за біль та тягар людського життя. І тільки припорошена лісова дорога, що розширюється у творі до своєрідного хронотопу життєвої дороги, нагадала воронові його важке людське існування.

Новели **«Білий кінь Шептало»** та **«Кінь Шептало на молочарні»** посідають особливе місце у доробку їхнього автора. Як справедливо наголосила Л. Тарнашинська, збірка оповідань «Білий кінь Шептало» (1969) задала ту тональність письменникової небайдужості до перипетій життя звичайної людини, яка й визначила резонансність його «великої» прози [533, с. 10]. У цих новелах проблему уніфікації людини, її нівеляції, роздвоєння й пристосуванства психологічно глибоко й майстерно подано крізь призму «долі» й сприйняття гордого білого коня Шептала, якому обставини диктують необхідність прикидатися сірим – таким, як інші.

У новелах відчувається й автобіографічний струмінь. В одному з інтерв'ю письменник згадує: «Кінь Шептало був у нашому колгоспі, в Петрушині, мені про нього розповідала сестра Люба. А ще – був Рільке, мій улюблений поет на той час, з нього епіграф до оповідання. Були – луки навколо Чернігова. Головне ж – була армія, казарма, були Степани, до яких мусив я повертатися після декількох годин по волі» [656, с. 119]. Отже, асоціативна валентність, символічне значення образу Шептала очевидні, як і екстраполяція рис характеру людини тієї епохи, в яку жив В. Дрозд. У «Щоденнику» письменника читаємо: «На сторінках партійних, а інших тоді не було, газет з'являлися слізні каяття недавніх слабодухих опозиціонерів до режиму. Я за сильнодухого себе не мав, та й на роль вождя не претендував

ніколи. Як мій білий кінь Шептало, я старанно вдавав із себе сірого. А під сірою жужелицею, наче у горнилі сільської кузні, тлів живий вогонь» [148. № 1, с. 99].

Наративна структура новел «Білий кінь Шептало» та «Кінь Шептало на молочарні» відзначається гостротою та напруженим сюжетом, глибоким розкриттям внутрішнього світу героя через переживання, сподівання, спогади тощо. Важливу роль відіграють транспоновані до наративної структури творів ретроспекції, що дають можливість уявити формування світогляду Шептала. Конотація імені головного героя мотивується тим, що він мусить робити все таємно, оскільки його свобода обмежена, загнана в рамки. Шептало – промовисте ім'я, етимологію якого можна поєднати зі словами «шепотіти», «говорити впівголоса», «замовчувати», «приховувати». Семантика імені коня експлікує глибокі смислові відтінки, пов'язані з тим, що людина не може голосно висловити свої думки та переконання, а свобода її обмежена невидимим табу. В українській літературі зустрічаємо схожий антпропонім у повісті В. Підмогильного «Остап Шаптала». Героїв цих творів поєднує екзистенційне переживання самотності, відчуття абсурдності навколишнього світу. Найбільш адекватним засобом відтворення думок та почуттів головних героїв новел є суб'єктивізація авторської оповіді, насиченої «внутрішнім голосом» персонажа.

Поводячи себе розумно, Шептало залишається особливим, уникає при цьому батога і почуває себе незалежним. Наратор наголошує на неоднозначності прагнень коня. У його внутрішньому світі страх поєднується із довірою до кривдника, бажанням почути Степанів голос. Зрештою Шептало повертається в табун. У кінці твору В. Дрозд ще раз підкреслює типову для багатьох людей його часу філософію: людина проти режиму і суспільства – безсила, «[…] головне, щоб він, Шептало, знав про свою білизну, а про чуже око краще лишитися колишнім» [147, с. 152].

В оповіданні **«Ладимир»** гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації розкриває трагедію сина, в якого забрали батька.

Інтерпретація дитячої травми «скривдженого сина», який встає на захист свого зневаженого батька [190, с. 29], була характерна для творчої манери Гр. Тютюнника, тоді як для В. Дрозда така тема не була домінантою. Проте Ладимир з однойменного твору, згадуючи своє дитинство, відчував глибокий, задавнений біль, притупити який йому допомагав лише алкоголь. Екскурс у дитинство героя вмотивовує характер Ладимира. Йдеться про висвітлений В. Дроздом своєрідний приклад становлення особистості, формування характеру людини: хлопчика, здатного взяти на себе відповідальність за долю молодших братів; і чоловіка, неспроможного подолати трагедію втрати батька. Внутрішній світ героя наратії розкрито головним чином завдяки прямій мові, невласне прямій мові, його передсмертним видінням та маренням.

В оповіданні **«Сонце»** з позиції гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації подається складний душевний світ героя, його внутрішня боротьба та пошуки свого призначення у світі. Твір наближається до притчі, він перейнятий духом слов'янської міфології та язичництва й актуалізує ідею невідворотності добра. Наративна ситуація оповідання має фольклорне підґрунтя, оскільки в ньому вільно співіснують люди, міфічні та абстрактні істоти (Чорт, Відьма, русалки, Сон). «Чи не вперше в новелі "Сонце", – наголосив М. Жулинський, – прозаїк зумів оригінально трансформувати прадавню слов'янську легенду про добрих чортів, які щоранку, жертвуючи собою, викочують на небосхил важенне сонце задля торжества життя на землі, в філософську притчу про змістовність самопожертви» [183, с. 131]. Звернувшись до образу сонця, В. Дрозд як репрезентант «школи» М. Коцюбинського продовжив традицію сонцепоклонництва в українській літературі, започатковану автором «Intermezzo».

Гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації форматує наративну структуру оповідання, за авторським визначенням – повісті, **«Іскаріот».** Про неспадаючий інтерес митця до біблійної теми, а йдеться не

лише про оповідання «Іскаріот», а й епопею «Листя землі», свідчить запис, датований березнем 1974 р.: «На темній, брудній миргородській вулиці раптом відкрився мені Христос як людина, яка мужньо шукала бога, але не знайшла його» [151, с. 16].

На думку Людмили Тарнашинської, в оповіданні В. Дрозда «Іскаріот» спостерігається накладання семантики євангельського образу на життєподібні ситуації й колізії [533, с. 20–21]. Мотив зрадництва Іуди В. Дрозд пов'язав із мотивом його воскресіння як воскресіння зла, учиненого ним, у наступні епохи. Розмірковуючи про оригінальність цієї версії образу, В. Антофійчук зазначив, що своєрідність його змістової переакцентуації виявляється насамперед в онтологічній множинності самого акту зради, яка невідворотно здійснюється в різні часові епохи [17, с. 195].

Особливістю нарації цього твору є, на нашу думку, паралельне існування/протистояння/взаємодоповнення двох світів: реальності XX–XXI ст. та біблійного Єрусалиму. Причому контамінації XX ст. несуть негативний відтінок через образ асфальту [155, с. 55], «гарячого асфальту» [155, с. 56, 57], асфальту, який «гойдається під ногами» [155, с. 57]. Шлях Іскаріота до кам'яниці первосвященика Ханана також пролягає «асфальтовими алеями» [155, с. 57] та вздовж «нескінченних потоків машин» [155, с. 55], «караванів метких смердючих автомашин» [155, с. 56]. Позиція Іуди Іскаріота виявляється завдяки використанню невласне прямої мови. Окремою важливою темою в його роздумах, транспонованих у художню тканину твору через опозицію любові/ненависті, є оприявнення наратором філософії влади. В оповіданні «Іскаріот» В. Дрозд переконує: влада – це завжди сила, що маніпулює, спричиняє руйнівні трансформації людської душі, яка не завжди здатна чинити опір. Причину цього ганебного явища письменник вбачає у психологічному феномені страху, що підточує моральні засади протагоніста, руйнує цілісність його особистості, яка апріорі здатна відчувати й продукувати світлі почуття.

Як наголосила Наталія Манюх, загалом для стильової манери автора характерним є звернення до ірреального – початки цього закладено саме у малій прозі [346, с. 47]. Це спостереження можна віднести й до творчості М. Коцюбинського, зокрема казки «Хо» та повісті «Тіні забутих предків». У наративній структурі деяких оповідань В. Дрозда присутній так званий інфернальний герой, який завжди є надприродного походження й уособлює собою зло, деструктивне начало. Проте в інтерпретації автора, зокрема в оповіданнях «Сонце», «Пори року», «Чорт, що став зорею», «Три чарівні перлини» (1965), вчинки героя спрямовані виключно на утвердження добра. Таким чином, виводячи концепцію філософського осмислення самопожертви через поняття добра і зла, письменник за допомогою гротеску здійснює взаємозаміну полюсів традиційної рецепції нечистої сили.

Цікавою формою гетеродієгетичного наратора репрезентовано викладову стратегію в новелі **«Пори року».** Світ інтрадієгетичної ситуації представлений зображенням дідька через його формальну атрибуцію: «Це був звичайнісінький дідько з роду домовиків: куций, рогатий патлань з гузками ріжок над чолом і вогнистими очима» [154, с. 122]. Як помітила сучасна дослідниця, дідько як істота надприродного походження «уособлює у творі позачасовий вимір: буття без меж, у вічності, що зробило його мовчазним та розважливим, бо передбачав прийдешнє» [154, с. 94].

У художньо-образній площині тексту присутній міфологічний час, який не тільки сприяє розвитку сюжету, а й набуває емоційно-психологічного значення для персонажа. Розвиток сюжетної лінії деталізує психологічний стан протагоніста, його душевні порухи, структуруючи наратив, синхронізуючи його відповідно до пір року: «Зима», «Весна», «Літо», «Осінь». Щоб позбутися самотності, домовик змінює простір свого існування на інший, відповідно до циклічних змін у природі, власного стану: хатина діда Якима – темний закапелок п’ятиповерхового будинку між димарем котельні й іржавими ночвами – куток старовинного з червоного дерева мисника з кришталевими дверцятами – піч на попелищі над

Невклею – хижка – тепла черінь голінеба – дах кам'яниці біля півника-погодника. Таким чином, використовуючи циклічні виміри часу, що підсвідомо провокують персонажа до подолання простору, до своєрідного повернення, автор вимальовує характер дідька з роду домовиків, який не може без спілкування, творчого діяння, спрямованого на відновлення людської оселі, яку він, відповідно до своєї функціональної ролі, повинен захищати.

Оповідання **«Чорт, що став зорею»** представляє гетеродієгетичного наратора, який втілює інтрадієгетичну ситуацію. Текст формують думки, враження, переживання героїв: кривого, Старого, янголів, дівчини. Подібний підхід додає нарації деякої достовірності, попри співіснування представників різних світів, та об'єктивності. Введення до тексту конструкцій: «йому привиджувалася» [154, с. 103], «дівчині здавалося» [154, с. 109] – свідчить про моделювання наративної історії, де існують часові площини минулого, «золотого часу» («Тоді, на початку світу, чорти були зорями і світили землі…» [154, с. 103]), із ознаками психологічного портрета дідька, й теперішнього, із перемінами зовнішніх рис та внутрішньоемоційного стану: «Дідькові збридився трухлявий дубовий пень, збридилася схожа на мушлю долоня яру, де він почувався слимаком, збридилася вічність, яка обплела його, обкублила його липким павутинням і берегла невідомо нащо…» [154, с. 105]. Для посилення контрасту знання про передісторію та викладу самої історії використані численні сигнали нараторської присутності та компетентності.

Гетеродієгетичний наратор як центр інтрадієгетичної ситуації є основним типом презентації викладу в малій прозі **Р. Іваничука:** «Скиба землі» (1954), «Кленовий віночок» (1956), «Прут несе кригу», «Батько», «Грицьків Новий рік», «Зима не вічна» (1958), «На порозі» (1958), «По-братерськи», «Кому пахне земля» (1959), «Морське око» (1959), «Під склепінням храму» (1959), «Через межу – тільки крок» (1959), «Новорічний келих за щастя», «За конваліями», «Плями на сонці» (1961), «Скарб» (1961),

«Помста» (1963), «Чужий онук» (1963), «В дорозі» (1964), «Весільна», «За простибі» (1964), «Побий мене!» (1964), «Дім на горі», «Стара хата», «Юра Фірман» (1972), «Сива ніч» (1972), «Бузьки на Семеновій хаті», «Байкал», «Дзвін і тиша» (1975), «Тиша» (1975), «Трамвайна зупинка "Базар"» (1975), «Феномени», «Несподіване…» (1976), «Одна хлібина на двох» (1980), «Василь Васильович» (1981), «За стіною туману» (1981), «Іван Максимович» (1981), «На перевалі» (1981), «По живлющу воду» (1981), «Сентиментальні мандрівки» (1981), «Тонконогий лошачок» (1981).

Почуття любові в його різноманітних виявах проймає чи не кожен текст Р. Іваничука. Світ жінки незмінно приваблює письменника. Галерея жіночих образів постає в таких зразках малої прози митця, як «Весільна», «Побий мене!», «Бузьків огонь», «Порвана фотокарточка», «В дорозі», «Дім на горі», «Сива ніч», «Одна хлібина на двох» тощо. На думку львівського автора, саме любов є першоджерелом літературної творчості. Невипадково в автобіографічній новелі «Погоня за Пегасом» натрапляємо на такий афоризм: «[…] поки людина прагне пізнати таємницю жінки, доти в ній живе творче натхнення» [209, с. 126]. Прикметно також, що остання книга новел цього письменника «Одна хлібина на двох» має підзаголовок «Новели про любов».

«Око камери» всезнаючого наратора з новели **«Весільна»** вихоплює на перший план сліпого діда Платка з його болями й переживаннями, пов'язаними з донькою Катериною, її трагічним коханням до Ілька Кінаша. Старий батько сподівається на те, що вони зрештою порозуміються і, намагається почути чи розпізнати Ілашів голос. Внутрішнє сум'яття старого передається й сопілці.

Наративну структуру новели динамізують численні діалоги персонажів: діда Платка з Якуб'яком, Якуб'яка з Катериною, діда з косарями, Катерини з донькою Оленою. Наратор наголошує на делікатності косарів. Кожен із них знав історію Катерини й Ілька, розумів і батька, який через це рано втратив зір, але, слухаючи дідову гру, ніхто «не згадає про

дідову сліпоту, най буде, як він скаже – від старості осліп» [209, с. 41]. Так само чинять присутні і по відношенню до Катерини, шануючи її право на особисте. Вказівки на це розкидані у тексті, йдеться про невласне пряму мову старого: «Донька Катерина звечора сніданок готує та й надіється, що хоч тепер зайде Ілько до хати, хоч на старість зайде…» [209, с. 41]; думки Катерини та коментар наратора: «…якби-то хто знав, чому їй руки опустилися, чому нема охоти й хату покривати… А втім – знають…» [209, с. 41]; пряму мову Якуб'яка: «– Ілько в обхід пішов, – розгинається Якуб'як. – На Погар, чуєш, Катерино?» [209, с. 42]; репліку-зойк Олени: «Ой, мамо, мамо…» [209, с. 42].

Можливо, не так емоційно, але не менш відверто розкриває наратор і позицію Ілька. Розповідач зосереджується на фізичних стражданнях немолодого чоловіка, його страхові втратити можливість займатися улюбленою справою: оберігати ліс і все живе в ньому. Лісник прагне повернути життя на «лісове цвинтарище» – Погар. Опис цього місця, поданий крізь сприйняття Ілька («[…] злочинна людська рука спустошила тут життя. Дерево трупішіє на землі, лежать нікому не потрібні мерці, вміли зрубати, та не змогли стягти звідси ялиці, […] і кублились на ньому тепер лише гадюки, а небо хмурилось тут завжди, дивлячись на людське безглуздя» [209, с. 43]), набуває особливого звучання, перетворюючись на символ байдужості й недалекоглядності. Саме на Погарі, аналізуючи своє життя, згадуючи пережите, чоловік усвідомлює: «[…] все, що робили його руки й мозок, чим билося серце, – все це було для неї. Манліхер, соляні бані, тюрма, розпука, лють, побої і ці саджанці – все для Катерини. Тільки без неї…» [209, с. 44]. Так сталося, що між персонажами твору час ліг прірвою непорозуміння: їхні життєві дороги розійшлися, а вони самі змінилися внутрішньо й зовнішньо. Проте час раптом згорнувся до вихідної точки їхнього кохання, і, хоча б на мить, героїня повертається в юність: «Завмерла Катерина: лежить Ілько на землі, побігла. Губила за собою роки і розсівала павутинням сивину» [209, с. 43]. Фінал твору свідчить про примирення й

порозуміння між протагоністами. І тоді сповна реалізується потенціал гри на сопілці, означеної на початку твору деталі. Вона бачиться своєрідним камертоном, під який лаштується музика життя, або виразником найглибших, найпотаємніших людських прагнень, тугою за гармонійним і повносилим життям: «Сумно світилась ребрами Мочерначчина хата, голосила пусткою над горами, але заливалась весело сопілка, дідова посмішка молодила полонину, а сопілка грала – кому для спочинку, кому для праці, а можливо, комусь і весільної грала…» [209, с. 45].

Позиція всезнаючого та зацікавленого наратора форматує художній світ оповідання Р. Іваничука «**За простибі».** Дієгезис має достатньо обмежений хронотоп. Роль гетеродієгетичного наратора зводиться до точної фіксації діалогу Марії та її сусіда Гаврила. Голос Аннички реалізується через виголошення листа. Ілюзію дійсної розмови посилює постійне переривання процесу читання репліками та коментарями його адресата: «“І не знаю, що вас там у горах тримає…” Якби то хто знав, дитино, що за сила тримає гуцула в горах…» [212, с. 387]. Для розвитку наративної історії зайвими видаються усі складові композиційної структури, крім уявно-безпосереднього діалогу. Навіть портрет як вагомий елемент характеротворення у цьому оповіданні набуває винятково оцінного значення: «Марія енергійним змахом зсунула хустку на шию – молочно-біле рідке волосся стягнулося на голові, мов пряжа, і заплелося в худий вергунець вище потилиці – зволожені очі були рішучі» [212, с. 388]. Також можемо зауважити застосування прийому текстової інтерференції в дещо ускладненій конструкції: текст наратора – лапідарні коментарі, подані старим котом, – текст персонажа – розщеплення вимовленого на двох персонажів. Стосовно тексту листа, слова Марії відіграють роль наративного коментування, однак у цілісній структурі твору самі репліки-відповіді матері логічно довершують викладену історію. Так само подвійно актуалізується інстанція читача – спочатку через безпосереднє звернення Аннички до

матері, а загалом через паралелізм коментарів «першого» адресата і наратора для абстрактного читача.

У **«Бузьках на Семеновій хаті»,** так само як і в новелах «Новорічний келих за щастя», «Помста», «Несподіване» та ін., репрезентовано тип імпресіоністичного наратора. В аналізованому творі Р. Іваничук вдається до улюбленого рамкового наративу, що містить історії-спогади (загибель Ілька Потяка [209, с. 84]; випадкова зустріч з Оленою-дівчиною [209, с. 84–85], Оленою-вдовою [209, с. 86–87]; передсмертні години дружини [209, с. 86]), покликані окреслити внутрішній світ персонажа. У цьому творі як рамковий, так і вставний наративи викладено від третьої особи, причому погляд на події чітко ідентифікований з конкретним персонажем. Гетеродієгетичний наратив поєднується з внутрішньою фокалізацією, фрагментами невласне прямої мови, котрі належать Семенові. В аналізованому творі пісня виконує роль наскрізної сюжетотворчої деталі. До подібного прийому Р. Іваничук вдається також у новелах «Весільна», «Зелений гомін» та ін. Складена Семеном пісня не лише органічно входить у художню тканину твору, а й змушує протагоніста повертатися у минуле, спонукає до роздумів і несподіваних висновків. На початку твору пісня ніби мимовільно зринає у свідомості немолодого вже чоловіка: «Та на Петра вода тепла, на Йвана студена…» – сама промугичилася пісня, сама – бо губи й не поворухнулися, тільки мелодія забриніла, ніби витекла із сопілки, і була вона сумною, хоча хтось колись для веселощів її склав…» [209, с. 82]. Наспівані рядки повертають його у минуле до давньої суперечки із померлою дружиною. Василині, обтяженій клопотами про велику родину, пісня не подобалася, але поетичній душі чоловіка, вочевидь, на рівні фізичних відчуттів був потрібен цей острівець прекрасного, незамуленого меркантильними турботами. Родинна ситуація Семена певною мірою перегукується із обставинами сімейного життя, осмисленими М. Коцюбинським у новелі «Сон». Про важливість наспіваної пісні у Семеновому житті свідчать і слова, звернені до дружини, вимовлені ще за її життя й згадані чоловіком у його шістдесяту

весну: «Ой Василино, не жалій мені тої пісні, бо якби не вона, то, може б, я розволочився, мов той гицель, таж стільки дома не ночую. Не годен зрадити ту пісню…» [209, с. 85]. Фінал твору залишається відкритим: у Семеновому віці важко розпочинати життя заново, однак ніколи не пізно кохати й бути коханим.

Складність наративної структури новели **«Одна хлібина на двох»** полягає в тому, що в ній подано погляд на події від першої особи з перспективи коханки й коханця, обрамлений гетеродієгетичним наративом (зовнішня фокалізація). Всезнаючий наратор розпочинає виклад історії кохання з кульмінації: «Одного дня сталося те, що мусило статися: обоє втекли з міста. Захопили з собою тільки що народжене і з дивом усвідомлене кохання: втекли далеко від своїх світів – хотіли на якийсь час забути, як довго і трудно допомагали одне одному створювати їх…» [209, с. 104]. Підсумовує виклад цієї частини спостереження вдумливого свідка, який не лише розповідає реципієнтові про те, що сталося, а й ділиться власними оцінками вчинків інших осіб, які так само доторкнулись до таємниці взаємин Його та Її: «Були ще такі єдині, що дівчина-продавець й не подумала давати кожному по буханцеві – подала один на двох» [209, с. 104].

Наступні частини новели, одноосібні партії Її та Його, почергово змінюються: Вона – Він; Вона – Він. Їхні монологи можна об’єднати у два блоки: у першому – кожен із закоханих подає власну версію знайомства; у другому – йдеться про еволюцію почуттів, осягнення творчих горизонтів. Під пером Р. Іваничука те, що можна було б назвати банальною зрадою, – перетворюється на творчий діалог двох обдарованих митців – художника й актриси. Кожен із них високо оцінює роль і значення творчого становлення, каталізатором якого стало кохання. Очевидно, що художньо осмислена історія кохання двох талановитих людей не відпускала Р. Іваничука й він повернувся до неї в оповіданні «За стіною туману». На відміну від попереднього тексту, титульний автор надав слово актрисі Аріадні, яка перед загрозою смерті сповідається друзям, відверто препаруючи своє

«я» [208, с. 68–69]. І якщо в «Одній хлібині…» автор надає читачам право домислити кінцівку, «почувши» голоси Його та Її, то Аріадна не залишає жодних сумнівів: «[…] вирішила, що справжнє для неї не половинка хліба, а поцілунки; вона покинула чоловіка, щоб не половинитись, як той хліб; […] вона тоді вірно вчинила, чому ж цього не зробив в і н (розрядка Р. Іваничука. – *А. М.*), не зробив і залишився розполовинений, як той хліб…» [208, с. 70].

Гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації організовує художній світ більшої частини оповідань та новел **Гр. Тютюнника:** «Дивак» (1963), «На згарищі» (1964), «Печена картопля» (1965), «Вуточка» (1966), «Перед грозою» (1966), «Поминали Маркіяна» (1968), «На перекаті» (1969) та ін. У цих творах оповідь ведеться від третьої особи, фігурує образ всезнаючого наратора та втілюється його точка зору. Розповідач є носієм авторського ракурсу бачення і знаходиться переважно на периферії дієгезису. Стосовно зображуваних подій, в окремих новелах він займає ретроспективну позицію («Син приїхав», 1972; «Бовкун», 1972), в інших – синхронну («Печена картопля»), а найчастіше – майстерно синтезує їх і творить дві чи кілька часових площин («Гвинт» (1975); «Вуточка»; «На перекаті»).

Всюдисущий наратор, який об’єднує зовнішньоописові та внутріньоописові аспекти зображення, представлений в оповіданні **«Дивак».** Як наголосила Олена Чепурна, «твір відбиває життєвий досвід письменника, де головною рисою дорослого життя є роздвоєність на пристосоване і непристосоване. Олесь вже відчуває таку майбутню роздвоєність на природне і людське – протиприродне» [613, с. 152]. Зіткнення хлопчика з оточуючим світом осмислюється в чотирьох напрямках: природа, вулиця, школа, дім. Стосунки Олеся з природою реалізуються на рівні дитячої риторики – олюднення природи. Цей світ вражає хлопчика мінливо-неповторною красою, зачаровує загадковістю. Постать протагоніста розкривається через його небуденне «специфічне “художницьке”

світосприймання» [503, с. 27] снігу, дятла, сосни, льоду, щуки й пліточки. Навколо кожного з образів наратор вибудовує своєрідну «вставну новелетку», яка додає до образу Олеся нових штрихів.

Почуття безнадії й пригнобленості поглиблюються у школі й на вулиці, яким хлопчик може протиставити лише власну беззахисність і творчий потенціал. Важливим моментом, що характеризує модус дивака як надію на межі відчаю, є своєрідний бунт – реакція учня на дії вчительки. Вулиця як різновид соціуму також не сприймає Олесевої несхожості, почуттєвості. Тут здатність відчувати вважається слабкістю, яку необхідно перебороти. Школа й вулиця намагаються знівелювати особистість хлопчика, знищити його інакшість, породивши сумніви у самому собі. Останньою сферою, в якій відбувається зіткнення надії й безнадії, є хронотоп дому [357]. Представник цього світу – дід Прокіп – є водночас і вихованцем вулиці. Оберігаючи внука, він пояснює Олесеві правила людського співжиття: «Того – ліктем, того почотом… Гульк – уперед вийшов. А першого не перечепиш, бо не доженеш. О!» [557, с. 71]. Активний протест Олеся змінюється сумом і бажанням захисту. Порятунок від жорстокості реального світу хлопчик знаходить у сні.

Гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації формує наративну модель оповідання **«На згарищі».** У цьому тексті, як зазначив Ю. Ковалів, актуалізована безстороння нарація без нав'язливого авторського ставлення до зображуваних подій, що немовби розвиваються самі собою, без застосування прямолінійної публіцистичної стилістики [249, с. 63]. В оповіданні присутність письменника зведена до мінімуму, іноді ледь означена в ремарках, що делікатно вказують на певні дії героїв. Наприклад, під час уроку, коли Оксанка, «кирпатеньке дівчатко», не змогла назвати дату початку Великої Вітчизняної війни, вчитель «ворухнув ногою під столом і звалив ціпок. Він гримнув об підлогу, мов карабін» [557, с. 57, 58], і до кінця уроку колишній фронтовик уже нікого не питав. Коректна та принципова позиція наставника вплинула на учнів класу. Згадуючи воєнне лихоліття у

розмові з Федором Несторовичем, старий Макар залишається максимально об'єктивним і відстороненим: «І не було в тій розповіді ні трагічних зворотів, ні зітхань, була лише стареча потуга пригадати все таким, яким воно було насправді» [557, с. 63]. Як влучно зауважила Ірина Старовойт, «Тютюнникові герої напружено пригадують, не договорюючи, сподіваючись на розуміння без слів» [524].

«Деміургічна» (І. Денисюк) присутність наратора виявляється у його здатності вільно переміщатися у часі та просторі, проникати у свідомість і психологічну сутність персонажів. Але, на відміну від М. Коцюбинського чи, скажімо, Є. Гуцала, Гр. Тютюнник рідко вдається до концентрації хронотопу. Деталі пейзажу, інтер'єру, фрагменти окремих подій у його творах практично не переломлюються у свідомості того чи іншого персонажа, проте служать прийомом психологічної характеристики. Тут точка зору автора ніби розпорошується в тексті. Гр. Тютюнник насамперед прагне створити ілюзію об'єктивності подій та психології персонажа. Це увиразнюється завдяки великій кількості діалогів, які драматизують художню розповідь та відсутність авторських узагальнень. Фактично суб'єкт викладу займає «приховану», але не нейтральну позицію. Об'єктивність манери розповіді дещо ретушується у багатьох творах ліричною емоційною тональністю, як, наприклад, у новелах «Оддавали Катрю» (1971), «Три плачі над Степаном» (1973), та схильністю Гр. Тютюнника наповнити художній текст суб'єктивним потрактуванням дій і думок того чи іншого персонажа. В результаті читач у підтексті «прочитує» ставлення (симпатія чи осуд) наратора до учасників розповіді.

Гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації організовує художній світ оповідання **«Печена картопля».** Основу сюжету складає історія про те, як Палажечка, «чепурненька, метка, хоч уже трохи й підтоптана дівчина» [557, с. 130], пробуджує почуття кохання у смирного, неговіркого, трохи тюхтійкуватого Тимохи. Палажечка живе у світі самотності, відчуженості, суму. Над нею глузують молодші дівчата,

зверхньо поводяться заміжні подруги. Дівчина ховає у серці біль через невлаштованість і відсутність родини. Розповідь від автора відтворює її внутрішній стан: «Пора б заміж, та нікому брати, позаяк хлопців, її однолітків, призвано на службу, а ті, що демобілізувалися, побачивши світу, в селі залишатися не схотіли: той у Донбас подався, на шахти, інший в місто, на заводи» [557, с. 132]. Наратор акцентує на її бажанні нарешті стати матір'ю, «чує» теплоту й ніжність, якими вона щедро ділиться. Відтак запрошення на «печену картоплю» має глибокий психологічний підтекст: Палажечка намагається втекти від туги, суму, відчаю, самотності, відчуженості й безнадії. У розкритті психологічного стану дівчини важливою є її остання фраза: «Закортіло…» [557, с. 134]. Емоційна картина міміки, жестів, виразу очей героїв залишає у реципієнта надію на те, що двоє молодих людей, попри різницю у віці та душевній організації, зможуть віднайти своє щастя.

Наратор, який не є частиною дієгезису, моделює художній світ оповідання Гр. Тютюнника **«Вуточка».** Сюжет оповідання, тісно пов'язаний із численними фольклорними джерелами про забуту синами матір, набуває трагічного звучання, розкриває смугу відчуження, що пролягла між сліпою жінкою Ганною та її «засекреченими» синами Грицьком та Мусієм, які після військової служби осіли в містах і згадують про матір лише у «турботливих» листах.

У новелі **«Перед грозою»** письменник створив образ Василька, який через війну й голод змушений був передчасно подорослішати й перебрати на себе роль батька. У цьому творі, як і в інших текстах («Облога» (1969), «Климко» (1976), «Вогник далеко в степу» (1979), «Смерть кавалера», «Сито, сито…» (1964), «Обнова», «Тайна вечеря» (1965), «На перекаті»), Гр. Тютюнник – спадкоємець традицій М. Коцюбинського – реалізує модель «втраченого» дитинства, широко презентовану автором «Маленького грішника» та «Подарунка на іменини».

Зовсім ще дитина, протагоніст новели змушений перебрати на себе весь тягар утримання родини. Надавши слово своєму героєві, письменник показує, як хлопчик виконує цю роль, повчаючи спочатку ластів'ят, а потім сестру. Також митець майстерно використовує демінутиви, через які втілюється дитячий погляд на реалії життя: «Йому думалося про те, що сьогодні у їхній хаті не світитиметься, бо немає риби, щоб чистити. А завтра на снідання не буде юшки, Поля плакатиме, мати піде на роботу не ївши і повернеться увечері з товстими набряклими ногами» [557, с. 87]. Демонструючи «всезнання», наратор відтворює спогади хлопчика та передає його передсмертний стан.

Заслуговує на увагу і здатність автора при використанні третьоособової нарації втілити персональну «точку зору», тобто викласти матеріал так, що у читача складається враження, ніби все, що зображено у творі, пропущено через внутрішній світ одного із персонажів. Таким персонажем у Гр. Тютюнника нерідко виступає дитина або хлопчик-підліток. Це дало підставу Олесі Лихачовій зазначити: «Сприймаючи оце надривне, сирітське мислення, мимоволі відкриваєш – що ці "самовідчужені слова" вже абсолютно не належать дитині, а начеб якомусь фантому перестарілої – до дідуся! – вимудрілої у своїй трагічній екзистенції, прагматичної, до певної міри, особистості "в оболонці" дитини...» [327, с. 41]. Прикладом подібної наративної моделі є оповідання **«Смерть кавалера».** В окремих епізодах виразно проглядається синтез голосу автора з позицією персонажа, що виконує роль психологічного прийому і демонструє обмеженість авторського всезнання.

Кут зору наратора збігається з ракурсом бачення персонажа і в оповіданні **«Поминали Маркіяна»,** де ретроспективна позиція, через яку вимальовується історія життя покійного вже Маркіяна, представлена крізь призму спогадів його дружини. Мовна партія розповідача губиться в рефлексіях Стехи, хоча автор і не переходить на виклад від першої особи.

В оповіданні Гр. Тютюнника **«На перекаті»** презентація перцептивно-ідеологічного плану точки зору є достатньо розлогою та внутрішньо синтезованою. Характерно, що процес відбору важливих для нарації трагічних подій (збирання колосків на осінньому колгоспному полі німим Павлентієм, покарання невинного хлопчика колгоспним об'їздчиком Захарієм Шашлою) не лише трансформується в оцінку безпосередніх учасників (Павлентія й Шашла), а й окреслює ціннісний контекст, що є надзвичайно важливим для встановлення комунікативного контакту художнього твору з читачем.

Вихований радянським режимом Шашло, як і протагоніст оповідання «Поминали Маркіяна», – людина фанатичного обов'язку та подвійних стандартів поведінки. Захарій намагається пояснити Павлентієві причини своєї жорстокості: «– Ти ди', яке скажене та злопам'ятне! Пойми, дурнику без'язикий: сказано мені було гнать – я й гнав… усіх, пойми, всіх!» [557, с. 198]. Вже згодом, коли часи репресій відійшли в минуле, Захарій Шашло, змінивши низку посад і ставши лісником, так само розправляється із беззахисними хлоп'ятами.

Важливе місце у процесі нарації належить не мовному, а звуковому оформленню тексту. Це цілком закономірно з огляду на те, що Павлентій глухонімий з дитинства. У цьому творі важлива роль відводиться звукам природи: «Над річкою стояла тиша, тільки коли-не-коли в лісі диркотів на сухому довгому сучку дятел – чи то кликав самицю, чи то бавився, скупаний сонцем, – густо гули оси, що поселилися торік у старих вербових дуплах над самою водою» [557, с. 193], та «голосу» німого.

Гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації організовує художній світ оповідання **«Нюра».** Протагоніст твору викликає в реципієнта зневажливу реакцію через такі свої риси, як залежність від дружини, відсутність власної думки. Письменник розкриває образ Нюри (Івана Кирячка), послуговуючись прийомом кінематографічного письма, репрезентуючи окремі картини, які, поєднуючись, творять образ

«плохенької» людини. Односельці, які колись шанобливо вітались з ним, тепер в'їдливо кепкували. Кирячки мали трьох незаміжніх дочок і мусили переживати їхнє безталання під музику сільських весіль. Трагедія звалилася на їхню родину несподівано, коли найменшу дочку Маню покинув наречений, якого вона вже привозила на оглядини до батьків. Поява Ілька, названого Нюрою «Краснопериком», виявила глибоко приховані особливості внутрішнього світу чоловіка. Як зазначила Марта Хороб, «із приїздом гостя починаються метаморфози в діях, міміці, жестах Нюри – зникає надмірна обережність, застиглість, крайня педантичність у рухах, безбарвність мови» [607, с. 235]. Внутрішня драма поступово наростає і виражається зовні. Останній характерологічний жест Нюри – подарунок для Ілька – переконує реципієнта в тому, що навіть малопривабливa людина, яка знищила в собі іскру Божу, здатна на глибокі батьківські переживання. Прихований психологічний портрет Івана Кирячка висвічує його людяність і високу моральність як глибинну рису характеру.

Цікаві жанрово-композиційні модифікації, що зумовлює позиція гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації у прозових творах малої форми, запропонував **Вал. Шевчук.** Зокрема, йдеться про такі оповідання й новели, як «Дрібниці» (1960), «Каштан зацвів пізно» (1960), «Людина украла волю» (1960), «Осіння новела. З розповіді матері» (1960), «Старий Данило» (1960), «Уламок» (1960), «Цяцьки» (1960), «В дощовому присмерку» (1961), «Вона чекає його, чекає…» (1961), «Заздрість» (1961), «Атілла та Сірий» (1962), «Всі горіхи, що лущаться» (1962), «Дерево, річка, вода, дерево» (1962), «Люба» (1962), «Малюнок Кента» (1962), «Міст у це» (1962), «На лижах в Африку за один день» (1962), «Це була весна» (1962), «Біль» (1963), «Вересень» (1963), «День» (1963), «Дорога від батька» (1963), «Навчіться грати в доміно» (1963), «Сама в хаті» (1963), «Серед тижня» (1963), «Спекулянти» (1963), «Жовте світло вікон» (1964), «Дід, баба і кіт» (1964), «Запах смерті» (1964), «Ніч» (1964), «Батюшка» (1965), «Гармашиха» (1965), «Усміх із ночі» (1965),

«Відлунок» (1966), «Тополиновий тлін» (1966), «Вогнище» (1967), «Дикий піп» (1967), «Останній день» (1967), «Хміль» (1967), «Десять кілометрів мовчання» (1968), «Дім» (1968), «Дорога» (1968), «Удвох» (1968), «Джума» (1969), «Перелесник» (1969), «Спалах» (1969), «Перевізник» (1970), «Відьма» (1971), «Самсон» (1971), «Мандрівка в гори» (1972), «Швець» (1972), «Диявол, якого нема» (1973), «Пілігрим із порожньою тайстрою» (1974), «Кров на снігу» (1976), «Сиві хмари» (1976), «Свічення» (1977), «Чарівник» (1978), «Постріл» (1978), «Стіни» (1978), «Халабуда для коханки» (1979), «Чорна кума» (1979), «Голос трави» (1980), «Ганнина пустинь» (1981), «Єва – сестра Адамова» (1981), «Листя на ганку» (1981), «Плаче пастушок у довгій негоді» (1981), «Полювання» (1981), «Через греблю» (1981), «Місія» (1988), «Дерево пам'яті» (1990), «Диявол, який є (Сота відьма)» (1991), «Між двох вогнів» (1995), «Освітлена сонцем кімната» (1995), «У череві апокаліптичного звіра» (1995), «Милосердна самарянка» (1997) та ін.

Свого часу у приватній бесіді з автором Л. Новиченко схвально відгукнувся про оповідання **«Людина украла волю»**, навіть запропонував допомогу з публікацією в журналі «Вітчизна» [636, с. 190]. Як і М. Коцюбинський в етюді «Невідомий», Вал. Шевчук залишає факти зовнішньої біографії свого героя поза наративною структурою тексту, зосереджується на осмисленні його думок, переживань, сумнівів і вагань героя.

Про втікача, протагоніста твору, реципієнт дізнається небагато: був кількаразово ув'язнений, вочевидь – рецидивіст, а оскільки потрапив під амністію, то не скоїв особливо тяжких злочинів. Мати померла, не дочекавшись сина, власної родини створити не вдалося. Він має друзів у кримінальному світі, але не бажає повертатися до попереднього життя. Хронотоп твору також можна окреслити лише приблизно: рідне місто героя, в якому похована мати й мешкає тітка, інше місто, напевне, обласний центр. На часову приналежність дії твору вказує хіба що трамвай та міліція, а це

часовий проміжок від початку 20-х до 60-х рр. XX ст. (остання цифра пов'язана з часом написання твору, 1960 р., але може бути розширена й до поч. XXI ст. – *А. М.*).

Наратор постає частиною замкненого простору, тому коментує переживання персонажа у формі синтезу непрямої та невласне прямої мови: «Був тоді як перетягнена струна, здригався від найменшого поруху гілок – все це вимотало його до краю, аж до тієї міри, де настававм момент, коли перестав боятися…» [638, с. 37]. Розповідач знеособлює свого героя, позбавляючи його навіть імені: «Людину звали Іваном, а може, Сергієм чи Олександром; зрештою, це не мало значення, бо він тепер – без імені» [638 с. 37]. І лише тінь померлої матері втікача звертається до сина – «Іван», обравши зменшувально-пестливі форми: «Покинь усе, Ванечку, покинь. Я так хочу, щоб ти став як усі. Прокляті ті, хто не як усі, синку» [638, с. 45]. Проте відірваність у часі й просторі, окремішність, а водночас типовість образу, відсутність перспективи, остаточно знеособлюють героя.

Художня трансформація дійсності в новелі **«Дорога»** (твори, зокрема й «Дорогу», що складають цикл «Голос трави», Вал. Шевчук називає оповіданнями, але більшість із них є новелами, головним чином через насиченість текстів внутрішніми, духовними подіями, які відбуваються у душах героїв і призводять до змін у їхній свідомості**)** здійснюється письменником через створення особливого часопростору, який руйнує традиційний хронотоп завдяки перемежуванню в текстуальному просторі елементів реального й ірреального та крізь призму свідомості героїв, їхнє розуміння світу, що зумовило ускладнення наративної техніки.

У цій новелі, так само, як і в інших текстах, Вал. Шевчук осмислює ідею відсутності чітких меж між протилежними явищами та неможливість однозначного розуміння будь-чого, спростовує усталену думку про нищівну роль демонів у стосунках з людиною. Аналізована новела нагадує палімпсест, в якому міфологічна основа ціннісних координат наклалась на реалістично-життєподібний план розповіді. Поруч із рисами необароко в

аналізованому творі увиразнюються й імпресіоністичні замальовки: «Звисали над землею темними рядами хмари, а за горбами товклися, наче поспішали якнайшвидше сховатись за окоєм. Земля дрімала в сірому світлі, ця сірість уливалась у душі людей, і всі ходили трохи роздратовані»; «Крізь віконце лилась блідава, мов нежива, ніч. […] Було спокійно й тихо» [630, с. 231].

Ключовим у цьому тексті є образ білої дороги: «Виднілася біла дорога, що витікала з маєтку й губилася між ночі» [630, с. 231]. У романі «Мисленне дерево» (1986) Вал. Шевчук трактує образ дороги як «символ блукань, спогаду» [634, с. 83]. В «Дорозі» автор відходить від традиційного принципу й руйнує опозицію «дім – дорога»: домовик та астроном приходять не додому, а до того місця, звідки вони вийшли. Подібний підхід письменник реалізує і в інших творах циклу, зокрема в новелах «Джума» та «Самсон». Рух по колу ще раз підтверджує тезу Г. Сковороди про марноту шукань щастя поза собою: «Нема його ніде, тому, що воно всюди» [511, с. 334]. Крім того, у контексті новели модель «світ – коло» трансформується в іншу модель, у якій світ представлено як ланцюг безмежностей, певна циклічність, що передбачає звільнення і відчуття власної причетності до вічності.

Р. Корогодський [264], П. Майданченко [342] та М. Рябчук [496], вивчаючи новелу «Дорога», звернули увагу на модифікацію демонологічного образу домовика, якого, попри його призначення, вабить дорога, а не дім. Переживши світоглядну кризу, домовик наважується на вчинок, про який мріяв протягом тривалого часу: він іде з дому, намагається знайти собі пару. Незважаючи на неможливість реалізації його мрій, домовик змінюється внутрішньо і відкриває у собі нові риси.

Гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації форматує наративну структуру історико-біографічного оповідання **«Постріл».** Героя цього твору, А. Метлинського, українського поета й етнографа, фольклориста, перекладача, видавця, професора Харківського та Київського

університетів, мучить туга за нездійсненним творчим ідеалом. Всезнаючий наратор намагається зазирнути у творчу лабораторію свого протагоніста, а сам герой прагне осягнути мистецькі таємниці.

Оповідання є імпресіоністичним за підбором і відтворенням життєвих ситуацій та прийомами увиразнення трагізму. Наратор препарує внутрішнє «я» героя серед розкішних морських пейзажів, які видозмінюються «на очах», крізь призму безперервних медитацій героя, його тремтливого, збудженого бачення, серед дивовижі зорових і звукошумових картин: «Величезний зеленкувато-блакитний розлив, що клався перед очима ледве не прямовисною стіною, грав, мінився й тріпотів. Здавалося, ліг отам неймовірної сили й величі гігант, живий і привабливий, з мільйоном очей, що вряди-годи спалахують, – живу плоть відчув Метлинський у тій могутній, безмежній масі: рухалася, дихала й вабила, наповнюючи своїм духом всіх і все на цьому березі» [632, с. 213]. Про роздвоєність душі героя свідчить поява іншого, який набуває вигляду «прудкої й безтілесної тіні», якого А. Метлинський називає «Хтось».

Наратор фокусує погляд на винятковій за психологічною напругою ситуації: А. Метлинський бачить яскраві спалахи дивоцвіту природи, а з-під пера з’являється застиглий, змертвілий зліпок тієї краси. У повсякчасних мандрах (Харків, Київ, Петербург, Женева, Ялта, Алупка) він намагається віднайти внутрішній спокій, шукає місця, що сприяло б природному сплескові уяви. Здається, на Кримському узбережжі йому вдалося наблизитися до власного творчого ідеалу. Однак він усвідомлює, що це лише міраж, і впадає у відчай, переконує себе в тому, що він приречений на творче безсилля, а самогубство бачиться єдиним виходом із ситуації, що склалася. Наратор переконує реципієнта в тому, що однією з причин кризи була відірваність поета від джерел творчості. Ця грань конфлікту увиразнюється завдяки спілкуванню героя зі С. Руданським. Через зіткнення двох протилежних індивідуальностей – А. Метлинського-естета та С. Руданського – «демократа й ренесансівця», наратор послідовно розкриває

внутрішні вагання свого героя, пропонує можливі варіанти подолання внутрішніх суперечностей.

У наративній площині оповідання **«Стіни»** поляризуються описові площини – «чужі стіни», в яких молоде подружжя Грицька й Наталі сидить на комірному, та їхня майбутня домівка. У такому ж контрастному ключі постають інші персонажі, зокрема господарі помешкання, в якому тимчасово живуть молодята. Наратор вдається до моделювання діалогів, головним чином Грицька й Наталі, однак надає перевагу непрямій та невласне прямій мові, додаючи таким чином розповіді самодостатності та об'єктивності. Текстова інтерференція втілюється у цілковитому поглинанні текстом наратора усіх інших, адже навіть фрагментарні репліки персонажів, зокрема рибалки Петра та господаря помешкання, подані як незавершені, а тому рецептивно напружені. Динаміка сюжету зумовлена активністю викладу історії, постаті людей тісно переплетені у читацькому сприйманні зі змінами довкілля. Мотивація вчинків героїв, їхнє прагнення якомога швидше збудувати будинок й осісти на власному обійсті, цілком зрозумілі з огляду на їхню молодість і взаємне кохання, транспонуються в наративну структуру завдяки відтворенню думок і переживань молодих людей, подробиць інтер'єру та пейзажу. Фінал оповідання завершує цілісність презентації наративної історії через осмислення переживань протагоніста, господаря обійстя й коханого чоловіка: «Йому стало добре і радісно, і коли він удруге подивився в її очі, то побачив, як блідне і засвічується в них небо, і як гасяться ті зорі і вмирають. І відчув раптом високе торжество і блаженство, і задля цього став готовий умерти біля цих блідих зір, і то для того, щоб знову вони воскресли і знову цвіли» [639, с. 137]. Таким чином, варто вважати нарацію Вал. Шевчука тією моделлю естетичної комунікації, яка дає можливість поєднати наративну компетентність з емоційною напругою як безпосереднього викладу, так і читацького сприйняття.

Щодо оповідання **«Освітлена сонцем кімната»**, як і у випадку з оповіданням «Постріл», є сенс говорити про деяку обмеженість титульного

автора у виборі наративної стратегії, оскільки йдеться про історико-біографічне оповідання, що базується на реальних подіях, центром яких є життєві історії відомих особистостей. Важливо, що за огромом наукових студій та художніх текстів, створених А. Метлинським та М. Костомаровим, Вал. Шевчук не втратив живого пульсування духу і зосередився на драматичних моментах життя, показав болі, пристрасті й вагання своїх героїв.

В оповіданні «Освітлена сонцем кімната» наратор жодним чином не персоналізується і не акцентує власної позиції. Діалогічна форма тексту, йдеться про бесіду П. Чубинського та М. Костомарова, забезпечує містичну провіденційність викладу й дає можливість максимально зреалізуватися текстові персонажа, і вже наступні розділи створюють у реципієнта враження самопрезентації наративної історії. Досить промовистим для розуміння наративної стратегії Вал. Шевчука є динаміка відчуттів – передусім звук, згодом – картина. Йдеться про мелодію, що з'явилася незалежно від бажання героя й неабияк його зворушила. Уявна музика, спогад про білі дівочі руки трансформувалися в реальну картину: спочатку дерева, а потім – «затишненький будиночок із білими накрохмаленими фіранками» [641, с. 189]. Помічений у вікні білет на квартирантів, знайоме подвір'я й привітна господиня змусили протагоніста подумки повернутися в молодість, відтворити в пам'яті зустрічі з Аліною Крагельською, обставини його арешту в справі Кирило-Мефодіївського братства. Двадцять шість років, що минули з того часу, у свідомості протагоніста персоніфікуються й постають в образі двадцяти шести братів. У цьому творі, поза тим, що його авторові вдалося передати атмосферу епохи, докладно відтворити історичні обставини й художньо інтерпретувати факти біографії М. Костомарова, першочерговим залишається показ внутрішнього життя героя через широке використання засобів прямої та невласне прямої мови.

Таким чином, аналіз специфіки функціонування гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичному просторі дає підстави зробити висновок, що

цей різновид є основним типом презентації викладу в малій прозі М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи»: О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука. Специфіка присутності гетеродієгетичного наратора, який втілює інтрадієгетичну ситуацію у викладовій структурі їхніх прозових творів, значною мірою зумовлюється внутрішнім синтезуванням планів точки зору і взаємопроникненням окремих смислотворчих елементів. Зазначеному типу викладу в новелістиці М. Коцюбинського та О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука притаманна виразна текстова інтерференція з відокремленням описово-оцінного малюнка в тексті наратора та подієво-дійового – в тексті персонажів, що загалом ускладнює наративну структуру їхніх творів, а також встановлює специфічні стосунки між розповідними рівнями тексту. Вторинна недієгетична нарація у творчості досліджуваних письменників вирізняється експресією та дидактичною об'єктивізацією провідних ідей їхньої малої прози. Характерною рисою розповіді як форми повістування в новелістиці М. Коцюбинського та речників його «школи» є превалювання всевідного погляду розповідача, що сприяє його ототожненню з образом автора й посилює усвідомлення реципієнтом позиції позазнаходження наратора стосовно дієгезису твору. Розповідь матеріалізується в повістуванні у формі третьої особи однини, а в окремих випадках – третьої особи множини.

4.3. Структура презентації гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації

Сконцентрованість змісту творів малої форми М. Коцюбинського та речників його «школи», зосередження індивідуалізації наративної історії через незначну кількість персонажів дають можливість типологізувати один із варіантів авторської наративної стратегії – втілення у тексті функції

гомодієгетичного наратора, який форматує екстрадієгетичну ситуацію. Як зазначила Лідія Мацевко-Бекерська, йдеться про наратора, який розповідає історію, де сам виявляється двояко: і як персонаж, і як викладова субстанція, що прагне до максимального відсторонення від безпосередньої подієвості задля створення враження цілковитої об'єктивності розповіді «про себе» [349, с. 233]. Гомодієгетичний наратор забезпечує фікційному світові збереження суб'єкта дії, внутрішній контраст змін, які відбуваються з цим суб'єктом, а також хронологічний порядок розгортання наративної історії. Окреслення фізичної присутності викладового центру в художньому часопросторі проектує рецептивну ілюзію цілковитої реальності наративної історії, додає окремим подіям конкретики і переконливості.

Гомодієгетичний наратор як центр екстрадієгетичної ситуації, представлений прозовими текстами М. Коцюбинського та речників його «школи» відіграє роль посередника в особистісно-оцінному просторі читацької самоідентифікації, адже надає викладові власні акценти щодо значущості окремих елементів наративної історії. Важливою ознакою першоособової наративної історії М. Коцюбинського та О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука є її модифікації, зокрема «ми-наративна історія» та специфічна «ти-наративна історія». Щодо останнього твердження, спираємося на думку Ю. Коваліва, який авторитетно зауважив: «Ти може означати Я наратора» [331, с. 91].

Гомодієгетичний наратор, який є центром екстрадієгетичної ситуації, форматує художній світ таких оповідань та новел **М. Коцюбинського,** як «Дядько та тітка», «Для загального добра», «На крилах пісні. Картка із щоденника», «Випадок. Видерте з денника» (1897), «Як ми їздили до Криниці», «Дебют», «Лист», «Хвала життю!», «На острові».

Нарис М. Коцюбинського **«Дядько та тітка»** адресований народові, звідси – дещо спрощена композиція, строго хронологічна послідовність подій, докладні описи села, обстановки, побуту, портретів, оголена тенденційність і моралізаторство. Мова персонажів твору майже не

індивідуалізована. Письменник часто детально передає лайку («[…] нема ліса без вовка, а села без сукиного сина» [276, Т. 1, с. 314]), в описах допускає елементи натуралістичного зображення.

На ідеологічно-перцептивному рівні планів точки зору гомодієгетичний наратор артикулює важливу суспільну проблематику, проте завдяки персоналізації граматичних форм часу та особи концентрує її індивідуальне сприйняття, емоційний контекст. Оповідач безапеляційно проводить демаркаційну лінію між містом (негатив) та селом (позитив).

На відміну від наратора, герой, виробивши в собі «світлий погляд на життя», не ідеалізує селян, говорить про їхню моральну деградацію. На дядькову думку, причиною подібної ситуації є відсутність страху, дієвих засобів впливу: «Канчука над собою не має! О-го-го!» [276, Т. 1, с. 314]. Вступаючи в діалог з дядьком, оповідач висловлює власне бачення, суголосне з поглядами титульного автора: «Не дуже ви, дядьку, з канчуками. Не канчуки тут у пригоді стали б, а просвіта» [276, Т. 1, с. 314]. Як зазначила Ніна Калениченко, переоцінка значення освіти, вимога «сповнити свій довг» перед народом, підтримати «тих нещасних» «словом любові, науки», заклик іти «межи ті нещасні люди» – працювати на селі – характерні для поглядів М. Коцюбинського цих років і свідчать про вплив на нього просвітительських та народницьких ідей [227, с. 18–19].

Незважаючи на задекларовану приватність історії, викладеної в оповіданні **«На крилах пісні. Картка із щоденника»,** завдяки зверненню до адресата вона набуває дещо іншого звучання і породжує в душі реципієнта відповідний зворотний зв'язок: «…Чи знайоме вам те гостре, до фізичного болю гостре почуття нудьги за рідною країною, яким обкипає серце від довгого перебування на чужині? Чи відомий вам такий психічний стан, коли за один рідний згук, один образ рідний ладен буваєш заплатити роками життя?..» [276, Т. 1, с. 194]. Емоційно-психологічний контекст нарації апелює до компетентного читача, який має подібний досвід. Імпресіоністично змальована картина степу посилює настрій туги,

самотності й розчарування: «Широкий, необмежений, незайманий степ. Передранішній вітер злегка хвилює тирсу. Бліде небо мигтить зірками до блакиті, що оповила степову далечінь. У синьому тумані ледве мріють могили. Чорніють здалеку лози» [276, Т. 1, с. 196].

Мова наратора виразно народнопоетична, вона характеризується мелодійністю й ритмічністю слова, що зумовлено художніми засобами увиразнення. Оповідач заглиблюється у рідну стихію народної пісні, відчуває її особливу енергетику, візуалізує молитовне звернення чумаків до сонця, а також традиційний для українського степу образ могили. Проте, на думку В. Крупки, особливого символічного звучання набуває «кіноепізод» поховання чумака, трагічність якого висвітлено крізь призму почуттів наратора [285, с. 133]. Передаючи «внутрішнім зором» тугу молодого чумака за своєю родиною, коханою дівчиною, оповідач виякравлює відповідні візії в реципієнта. Кульмінаційною картиною нарису є напад розбійників-комишників на чумацький табір. Перемога над ворогом емоційно вивищує побратимів, які зуміли відстояти свою честь. Цей аспект художньої уяви особливо близький реципієнтові, змушує співпереживати, наповнює особливою енергетикою.

Малюнки природи, рядки з пісень і породжені ними уявні картини, інтегровані в наративну структуру нарису, посилюють стан емоційного неспокою, шукання і прагнення до невідомої мети. В панорамному малюнкові степу нараторові вдається синхронізувати кілька реальних часових пластів, нашарувати образи типових персонажів: чумацького отамана, чумаків, шинкарки Настусі, молодого козака, розбійників. Наратор уникає індивідуалізації дійових осіб, абстрагується й вільно почувається у просторі й часі. Саме тому презентація нарації є фрагментарною, наповненою авторськими вступами, історичними екскурсами та філософськими узагальненнями.

«Як ми їздили до Криниці», «Хвала життю!», «На острові» – своєрідні подорожні враження, які легко припасовуються до окремих фактів

біографії письменника. Такий мистецький підхід Є. Ненадкевич пояснює тим, що М. Коцюбинський, художньо осмислюючи власні переживання, не ховався за постаттю вигаданого оповідача: «З мотивів естетично-літературних та суб'єктивно-психологічних, він волів стати віч-на-віч з читачем, скористатися з перекональної сили безпосередньої особистої розповіді, і тим самим додержати наставлення на сповідь, на невимушено-інтимну розмову з читачем, яка за свій реально-психологічний ґрунт має істотну потребу поета «висловити себе», оновити свою психіку через єднання з загалом – в публічній «сповіді», оголити свою душу і виставити її на суд загалу» [401, с. 164].

Аналізуючи перший текст, можемо констатувати, що маємо справу зі своєрідною презентацією наратії, оскільки текст наратора цілком поглинає тексти решти персонажів: панни Юлії, панни Ганни, дядька, хазяїна намету, візника. Їхні голоси, позбавлені будь-яких індивідуальних рис, розчиняються в потоці мовомислення наратора. Центром художнього часопростору є дорога до Криниці, настроєвим тлом – емоційний стан очікування: «Ах, там будуть гори, високі і прехороші гори… […] Там будуть ліси – густі, великі ліси…» [276, Т. 3, с. 8]. Тематична основа твору – деталізоване зображення ярмарку в Криниці. Текстова інтерференція виявляється у цілковитому поглинанні оповідачем звуків довкілля. Настрій радісного збудження та хвилювання поступово змінюється деяким розчаруванням, бажанням опинитися якнайдалі від галасливого натовпу. Гомодієгетичний наратор гіперболізує свій емоційний стан, заломлює погляд на навколишній світ і людей через особистий душевний дискомфорт.

Гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації визначає наративну структуру оповідань та новел **О. Гончара** «Чари-Комиші» (1957), «Під далекими соснами» (1970), «Магда» (1978), «Орхідеї з тропіків» (1981), «Геній в обмотках» (1983), «Солов'їна сторожа» (1983), «Ода тій хаті, що в снігах» (1985).

У новелі **«Під далекими соснами»** оповідь ведеться від імені гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації, який переповідає думки та переживання героїні, репрезентує їх у вигляді прямої мови та невласне прямої мови, акцентуючи увагу на тих аспектах із життя своєї адресатки, які хвилюють і його. Специфіка наративної моделі цього твору полягає в тому, що наратор фактично виступає свідком не зовнішньої поведінки зображуваної жінки, а її внутрішніх переживань, які стали йому відомі завдяки її листам. Важливо, що наратив цього твору неначе переломлюється через точку зору наратора й точку зору самої жінки. Час історії визначає саме невідома (мимоволі спадає на думку етюд М. Коцюбинського «Невідомий». – *А. М.*), оскільки йдеться про історію її життя. На початку твору наратор-письменник подає своєрідну передісторію цього тексту: «Кілька разів підряд одержую листи від невідомої мені людини. Листи не розраховані на відповідь: на жодному з них зворотної адреси нема. […] Пише жінка. Розповідає про будні свої, про те, чим була заклопотана, що подумала сьогодні, що вразило її. […] Часом поділиться настроєм…» [90, с. 160]. Поступово з окремих реплік жінки, спостережень і зауважень наратора вимальовується образ його адресантки, вмілої вишивальниці, людини, яка з радістю допомагає рідним.

Важлива роль у формуванні образу жінки належить її поезіям. Наратор висловлює своє враження: «Гіркі скорботні рядки в народнопісенній традиції… Про юність давно втрачену, про подругу, що було їй шістнадцять літ. Мотив подруги раз у раз повторюється, почувається, що людина ця для неї дуже дорога. Пишеться олівцем, хапливо-недбало, але зате й фальші нема, все пройняте щемом достовірності, все своє, наболіле, вистраждане…» [90, с. 161–162]. «Цитуючи» поетичні тексти, наратор дає можливість реципієнтові скласти власну думку про мистецьку обдарованість і щирість почуттів невідомої. З кожним листом, завдяки імпресіоністським штрихам, вимальовується цілісний образ жінки, яка в юності, що припала на воєнні роки, пережила смерть матері й подруги, загибель хлопця-лейтенанта,

якого змогла б покохати і доброту якого не забуває впродовж життя. Наратор наголошує, що це був останній лист його дописувачки («[…] більше вона відтоді не озивається. Таке враження, що людина висловила, виповіла себе й замовкла» [90, с. 164]), і розмірковує: «[…] а може, й справді неабияка юна поетка була загублена тієї ночі, оргійної, ґвалтівної, в Шевченковім краю?» [90, с. 164–165].

Екстрадієгетичну наративну ситуацію сфокусовано через сприймання гомодієгетичного наратора в оповіданні О. Гончара **«Геній в обмотках».** В уяві оповідача два образи зливаються в один образ – «генія в обмотках», звідси – й назва оповідання. Йдеться про полтавського предтечу космонавтики Юрія Кондратюка і фронтового зв'язківця Шамрая. Обоє, вочевидь, реальні люди. В оповіданні органічно поєднуються різні джерела оповіді: з людських уст, власні враження та спостереження солдатів. Те, що розказано про одного з піонерів космонавтики, базується на скупих фактах біографії вихованця полтавської гімназії, провидця космічних трас і нової ракетної техніки Юрія Васильовича Кондратюка (справжнє ім'я – Олександр Гнатович Шаргей. – *А. М.*). Ім'я його в оповіданні не названо, так само як і не встановлено точних біографічних даних, не названо його праць.

Наратора та його співрозмовника-космонавта цікавлять людські якості та принципи поведінки предтечі космонавтики. Особливу зацікавленість виявляє молодий космонавт і земляк талановитого дослідника і вченого. Під час їхньої розмови із непомітних штрихів і деталей вимальовується тип справжнього інтелігента, людини великої сили любові та виняткової цілеспрямованості. Як зауважив В. Фащенко, створюючи оповідання, а не документальний нарис, О. Гончар міг би дати яскраву картину життя одного із предтеч космонавтики, але остерігся – зникла б достовірність [568, с. 433].

В історію життя теоретика космонавтики непомітно для оповідача та його співрозмовника вплітаються долі інших людей, які так само гідно і з честю виконують свій обов'язок: український космонавт, залюблений у Дніпро; хранитель заповідних місць і борець з новітніми неандертальцями

дядько Леонтій; його мати та односельці майбутнього космонавта, які разом із бійцями форсували Дніпро, звільняючи Україну від фашистської навали; піхотинець Шамрай, останні фронтові дні якого допомагають оповідачеві оживити у своїй уяві генія-ополченця і його загибель.

Автобіографічну новелу **«Ода тій хаті, що у снігах»** вибудувано навколо зустрічі зимової пори серед засніженого степу наратора та Івана Масича, який врятував його в дитинстві, не дав замерзнути. Образ оповідача, його переживання перед обличчям смерті певною мірою перегукуються з образом Василька, героя оповідання М. Коцюбинського «Ялинка». Як зазначила Лідія Козакова, оповідь розгортається у формі минулого часу. Однак коли наратор хоче підкреслити значимість певних подій своєї історії, він перевтілюється у «себе-у-минулому» [254, с. 192]. Наративне звертання до форми теперішнього часу переконує в тому, що зустріч героя із дядьком під час завірюхи стала переломним етапом у його житті й він почав замислюватися над сутністю людського гуманізму.

Постать Івана Масича постає із вражень сільських хлопчаків, уведених наратором у структуру новели («[…] кремезної статури хлібороб, удівець із села Масичі… […] Неговіркий, похмуристий, з вусами якось непривітно навислими…» [90, с. 344]), а також із розповідей різних людей про «хату-рятівницю» в часи лихоліття. Проте вирішальне слово належить саме оповідачеві. З висоти пережитого й переосмисленого, згадуючи суворість Івана Масича навіть по відношенню до своїх рано осиротілих дітей, він ділиться роздумами й спостереженнями: «З відстані літ часом думається тепер: а якщо за тих умов життя й не можна було інакше? […] Неважко тепер збагнути, яким нелегким було життя в того Масича, які клопоти щодень його обсідали, від чого вираз суворості та хмарної задуми ніколи з його обличчя не зникав» [90, с. 345]. Оповідач відзначає його вроджену делікатність [90, с. 352], самоповагу «людини, котра так просто й природно робила добро, робила за потребою душі, не ждучи за це ніякої віддяки» [90, с. 355]. Наратор оповідає про героїзм, що мав місце у буденному житті

простого дядька. Іван Масич, крім того, що долучився до особистої долі наратора, допоміг багатьом безпритульним, мінникам, втеклим військовополоненим, давши в роки війни притулок у своїй хаті. «Оду скласти б тій хаті, що колись тут стояла в снігах… – Славна то була українська хата…» [90, с. 356], – наголосив один із порятованих дядьком льотчиків.

Гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації **Є. Гуцало** представляє в таких оповіданнях і новелах, як «Запах кропу», «Пісня про мить» (1977), «Як маків цвіт» (1977), «Влада й могутність хліба єдиного» (1978), «Дорослі дівчата нашого дитинства», «Крило синього вітру» (1978), «Ой гук, мамо, гук» (1978), «Так судилось» (1978) та ін.

В оповіданні **«Запах кропу»** письменник запропонував синкретичну панораму втілення точки зору на основних наративних рівнях, адже окремо реалізуються зацікавлений погляд на оповідну ситуацію наратора-персонажа і об'єктивне сприймання подій відстороненим спостерігачем. Гомодієгетична природа наратора артикулюється в експозиційній частині, окреслюючи контури ідеологічного плану точки зору з елементами перцептивного. На рівні окреслення перцептивного плану наративної історії текст пропонує розлогий пейзажний опис, у якому домінує психологічна складова: «Цвітуть соняшники. Озвучені бджолами, вони чомусь схожі для мене на круглі кобзи, яких земля підняла зі свого лона на високих живих стеблах. Живе тіло кобз, пахуче, вкрите жовтим пилом, поросле пелюстками, – світиться й золотіє, щось промовляє своєю широкою, незгасаючою усмішкою» [121, с. 19]. Подальший виклад подій наративної історії, насичений портретними малюнками матері, діда, бабусі Килини, докладними інтер'єрами та екстер'єрами, описами процесів праці, забезпечує цілісність репрезентованих рівнів точки зору з огляду на задуману емоційну настанову – пізнання суті подій. В оповіданні «Запах кропу» показово представлені відповіді на питання «хто бачить?» і «хто говорить?». Смислотворчий контекст увиразнюється мовленнєвою стихією

персонажа – збагаченого життєвим досвідом чоловіка. Таким чином, структурна поляризація наративного сюжету та одночасне перебування наратора в центрі викладової стихії дають можливість пізнати смислові акценти твору, керуючись часом ілюзією власної рецептивної причетності до саморозвитку історії.

Гомодієгетичний наратор форматує екстрадієгетичну ситуацію в оповіданні **«Пісня про мить»,** яке сприймається як гімн життю, земній красі, людському щастю, незатьмареному материнству. Та за всією гармонією природи, що її вербалізує оповідач, поєднуючи ретроспективні картини із замальовками сучасного життя, залишається пам'ять, усвідомлення того, що узвозом, «де кілька десятиліть тому ходила смерть, цього мирного дня йде мати з дитям до Дніпра» [125, с. 43]. Значне місце в імпресіоністичному тексті письменника, репрезентанта «школи» М. Коцюбинського, посідають чарівні картини осінньої природи придніпровського села, передані рукою художника-пейзажиста, який знаходить нові відтінки фарб для вираження краси: «Вечір розплавив золото над обрієм, і скільки його – червоного, гарячого, тихого – проллялось із сонячної діжі! Проллялось на небесах, по далеких полях, по лугах, і придніпровське село в тому щедрому сяйві стало вродливе іншою вродою, ніж удень» [125, с. 42]. Красивий образ молодої жінки з русявим, буйнооким дитям на руках і музичний супровід – пісня про матір та дитину, й пейзажна деталь – траншея – як загроза їхньому щастю, – все це в синтезі викликає в реципієнта надзвичайно сильні враження й настрої. Послуговуючись імпресіоністичними засобами, наратор передає неповторну мить, поєднуючи в єдине ціле людину, природу й пісню. Недаремно Є. Гуцало позиціонував себе як митець, «що уміє розкішно передавати всі барви, звуки, запахи» [567, с. 207], – наголосив В. Фащенко.

Гомодієгетичний наратор визначає контури екстрадієгетичного простору в оповіданні «**Крило синього вітру».** Форматуючи структуру цього тексту, письменник відступає від хронологічної послідовності, що

створює відчуття перманентного руху в часі та просторі. Вдаючись до такої своєрідної монтажної організації, автор розгортає перед читачем ретроспективну картину дитячих років, скомпоновану з різноманітних моментальних кадрів як зовнішнього, так і, головним чином, внутрішнього життя героїв, у свідомості яких залишилися не лише пам'ять про атрибути навколишнього світу, людей та події, а й почуття, переживання, настрої й емоції протагоністів, що відіграють важливу функцію в логічно-психологічній організації художнього світу творів.

Оповідання **«Як маків цвіт»** Є. Гуцало будує як монолог літньої самотньої жінки Варки Луцихи (щирої й люблячої, яка за часів останньої війни врятувала немовля), звернений до учнів місцевої школи. Варка збагачує уяву своїх співрозмовників, а відтак і читача безпосередніми звертаннями, заохочуваннями й теплими побажаннями: «Йдіть, лебедики, йдіть, соколики…»; «Ви смійтесь, діти, смійтесь…»; «Молодесенькі ж які, мов маків цвіт, понароджувались для добра, для щастя, хай доля до вас буде ласкава, хай зглянеться, сердечна» [125, с. 20, 24, 27]. В основі наративу твору – антитеза, протиставлення миру, який символізує спокій, злагоду, майбутнє, та війни, що уособлює страх, розпач, приреченість і неминучі втрати.

Оповідання **«Так судилось»** – це пряма мова наратора-оповідача, звернена до співрозмовника, інспектора, який приїздить до школи в село Закриниччя на екзамени. Власне, про оповідача реципієнт дізнається небагато – немолодий балакучий сільський чоловік, який пережив колективізацію та злигодні Другої світової війни, побував у партизанах, цінує життя, помічає красу людей та природи: «Я вже людина підтоптана, всього набачився, вже б і натомитись треба від життя, а й досі не натомився, чуєте. Як настане весна, то здається, наче все бачиш уперше, наче і не набувся на світі, чудно, та й годі» [122, с. 198]. Зустрівши свого товариша Юхима Степановича Лабунця, наратор докладно розповідає співрозмовникові про його життєву трагедію: смерть першої дружини,

загибель під час війни другої дружини й маленького сина; і щастя, якого той зазнав, поєднавшись із німою Даркою. Оповідач часто перериває свою оповідь, звертає увагу інспектора на красу, що їх оточує: «З горбочка цього гляньте на наше село, правда ж, гарне?»; «За мотором не чути жайворонків, то стривайте хвилинку, зупинимось…» [122, с. 195, 195–196]. Про інтерес інспектора до життєвої історії Лабунця реципієнта інформує наратор: «Питаєте, як далі велось Лабунцю? А розкажу, коли почав, слухайте» [122, с. 198]. Присутність співрозмовника робить оповідь більш динамічною, розкриває образ і оповідача, і героя його оповіді. Таким чином, наратори оповідань «Як маків цвіт» і «Так судилось» не просто оповідають історії, повідомляють про факти й події, а ніби ведуть діалог із слухачами, роль яких у процесі читання творів перебирають на себе й реципієнти.

В оповіданні **«Влада й могутність хліба єдиного»** наративну історію відцентровано від особистого життєвого простору оповідача. Його «промінь зору» окреслює ключові повороти сюжетної лінії, задає настроєву тональність і впливає на рецептивно-інтерпретаційну проекцію твору загалом. Наратор щоразу засвідчує власну причетність до ситуації, що розгортатиметься і втягуватиме дедалі ширше коло персонажів. Ефект «ока камери» в поєднанні з ми-нарацією відкриває реципієнтові образи Данила Калашника, тітки Лебедихи, сусідки Мокрини. Важливі для презентації наративної історії приватні біографії персонажів викладено досить детально, а стилістика тексту засвідчує його посилену емоційність. Нарацію, представлену увиразненням екстрадієгетичної ситуації у фокусі гомодієгетичного наратора, чітко структуровано. Центром оповіді виступає хліб, який виконує роль наратологічного екзистента, оскільки саме ставлення до хліба, на думку наратора, виявляє рівень людяності, «потребу в материнській доброті, ласці, у її сердечності, якої вистачало для всіх, для всього світу» [122, с. 101].

В іншому оповіданні – **«Дорослі дівчата нашого дитинства»** – наратологічним екзистентом є клаптик синього квитка в кіно до сільського

клубу: «Клаптик синього квитка й досі справляє магічну дію на мене. Можливо, тому, що в дитинстві до його чарівної сили здатна була хіба що дорівнятися сила світла казкової лампи Алладіна» [122, с. 122]. Декларування позиції наратора є реалізацією оцінного ставлення до наступних історій, а також до їхніх персонажів. Широко використовуючи прийом ока камери, наратор повертається у своє повоєнне дитинство, вихоплює картини танців під гармошку біля сільського клубу, виокремлює постать молодої вродливої жінки Оксани Верещаки, яка змушена сама виховувати п'ятирічну доньку Лідусю, самовпевненого сільського красеня Марка Шепети й Баняка, вже дорослої дівчини, яку хлопчаки-пастушки вважали своїм другом. Гомодієгетичний виклад чітко структуровано, кожна нова тема розпочинається з відступу. Обрамлення оповіді надає їй цілісності й завершеності. Після «ми-нарації», у кінці оповіді, наратор знову повертається до «я-оповіді»: «Завжди, коли в моїх руках опиняється прямокутний клаптик синього квитка, поцяткований чорними літерами, згадуються вечірні кіносеанси в післявоєнному моєму селі, танці під гармошку […] холодок у грудях в передчутті чогось незнаного й ще не пережитого, а також згадуються дорослі дівчата нашого дитинства, які зостались у невитравній пам'яті серця» [122, с. 133].

Наратив оповідання **«Ой гук, мамо, гук»** представлено за посередництва гомодієгетичного наратора та репрезентованої ним екстрадієгетичної ситуації. Характерним для розуміння місця гомодієгетичного наратора є певне затемнення його біографії, виведення «я-історії» на другий план смислотворення. Натомість важливими для осмислення особистості наратора є його здатність сприймати красу природи, насолоджуватися музикою сфер, розрізняти гру тіней і захоплюватися розмаїттям відтінків. Однак найбільше наратора привабили почуті вночі дивні звуки і пов'язані з ними романтичні й трагічні історії. Наративну структуру оповідання письменник ускладнив динамічним діалогом наратора та його друга, який, зрештою, розповів історію Саврадима Медухи та його

онука Данька і пояснив фізичну природу явища, що видавалося наратору цілком містичним.

Частина новелістики **В. Дрозда** представлена увиразненням екстрадієгетичної ситуації у фокусі гомодієгетичного наратора. Йдеться про такі твори, як «Парость» (1966), «Що ми знаємо про любов?» (1980), «Прощальна інтернаціоналка» (2001).

Відтворення глибокого переживання першої зустрічі дитини зі смертю відбувається в оповіданні В. Дрозда **«Парость»**, присвяченому О. Бутнику-Сіверському. Наратор історії – поважний чоловік, письменник, який згадує про свої дитячі переживання. Відтворена ситуація граматичними вказівниками особи засвідчує причетність оповідача до наративної історії, оскільки у мовному оформленні тексту переважають конструкції: «Я сиджу в яблуневій розсосі…»; «Я мовчу…»; «Я сідаю на в'язовий пень…»; «Мені дуже хочеться поговорити…»; «Ми йдемо холодною, вогкою стежкою…» [153, с. 15, 16, 19, 21, 23]. Проте художній часопростір постає не лише у тексті наратора, а й у тексті персонажа – Семена, який щойно повернувся зі служби, та його батьків: дядька Артема й тітки Наталії, щоправда, крізь призму сприйняття сусідського хлопчика Юрка, до якого Семенів батько звертається: «Федоровичу». Наратор пояснює: «[…] він завжди зве мене по батькові, як дорослого, а то дуже мені до серця» [153, с. 17]. Попри те, що тема смерті є однією з провідних у творі, у «Парості» немає відчуття безвиході, навпаки, вже назва твору спонукає читача до пошуку життєстверджуючого начала. На нашу думку, символіка життя пов'язана не лише із самосійним кукурудзяним стеблом, що виросло на Семеновому будинку, а й з образом сусідського хлопчика Юрка, зайчика з пошкодженим вухом, зеленню, що тягнеться до сонця, лелечатами. Навіть страшна злива надає сил усьому живому. «Я зачаровано дивлюся на кукурудзу: в ніжній рожевості сходу стебло випростало струнку китицю – кукурудза зацвіла. На тонких галузках, ніби дитячих пальчиках, маленькі

жовтаві квіти – сонячні бризки крізь купіль дощової роси. Так усміхався за життя Семенко» [153, с. 52], – підсумовує наратор.

Оповідання **«Що ми знаємо про любов?»**, з присвятою Євгену Гуцалу, вводить читача у світ наратора, граматично артикульованого в І особі однини. Наративна структура оповідання за своєю суттю є широко практикованим за радянських часів жанром – листом читача до письменника, звідси й усталені мовні штампи, експліковані до тексту: «шановний товаришу письменник»; «Вам, майстрам пера»; «письменник, інженер людських душ» [154, с. 54, 55, 57]. Такий прийом певною мірою динамізує оповідь, створює враження відвертої бесіди, своєрідного діалогу пересічного читача, який, щоправда, не має часу на читання книг, але замолоду «віршики пописував, на письменника хотів учитися, але розсудив тверезо – дуже ненадійне воно, ремесло літературне: то не пишеться, то не друкують…» [154, с. 54].

Деталізація реалістичного дискурсу досягається уведенням просторово-часових та приватних фактографічних деталей: «Вертався з роботи і побачив на розкладці книжку вашу, шановний товаришу письменник. “Що ми знаємо про любов” – книжка зветься. Не скажу, що притьма купив і прочитав: коли читати, тепер у мене нова робота, думать доводиться не лише про себе, колектив хоч і маленький, а треба людям лад дати» [154, с. 54]. Перцептивно-ідеологічне домінування наратора переконливо засвідчує власне нараторський текст, який в експозиційній частині твору концентрує експресію та привертає увагу умовного співрозмовника, письменника, автора книги «Що ми знаємо про любов».

Поєднання об’єктивного, майже натуралістичного зображення реалій кін. 80-х – поч. 90-х рр. із суб’єктивними переживаннями останнього секретаря партійної організації цегельні є визначальною рисою оповідання В. Дрозда **«Прощальна інтернаціоналка».** Тяжіння оповідача до суспільно-політичної проблематики (часи голодомору, апеляція до Й. Сталіна, згадка про Г. Жукова) зближує позиції відсторонено-зацікавленого викладу й

авторської інтенційності. Мовлення пенсіонера-партійця формує текст наратії. Саме він вихоплює із загалу ту чи іншу постать: інженера цегельні («[…] розумниця, розумниця велика, вчасно злиняв, перестрибнув у поїзд, що в інший бік котиться» [157, с. 211]); представників свого покоління («[…] дисципліна, такими нас виростив батько Сталін, на труд і на подвиги» [157, с. 211]), сторожа цегельні Сергія Кислиці на прізвисько «Самостріл» («[…] із рикошета перед війною око вибив собі, а тепер теж у ветерани війни записався, на день Перемоги вінки до пам'ятника полеглим солдатам носить разом із нами» [157, с. 212]). Такий підхід формує уявлення реципієнтів про образну структуру оповіді.

У малій прозі **Р. Іваничука** екстрадієгетичну ситуацію гомодієгетичного наратора сфокусовано у ряді текстів, зокрема, «Не рубайте ясенів…», «Рододендри», «Мить краси» (1963), «Плюшевий ведмедик» (1963), «Смерть Довбуша», «Зелений гомін» (1974), «Повернення» (1975), «Сліди життя» (1976), «Відплиття на острів Цітеру» (1981) та ін.

Дитячий світ став центром близько десятка оповідань та новел письменника. Діти є персонажами новел: «На порозі», «Кому пахне земля…», «Не рубайте ясенів…», «Тиша», «Феномени». Вони фігурують у новелах «Злочин» (1957), «За простибі» та ін. Дитячі спогади домінують у таких творах, як «Бузьків огонь», «Смерть Довбуша», «Зелений гомін». В оповіданні **«Не рубайте ясенів…»** прозаїк запропонував цікавий спосіб комбінування оповіді й розповіді. На різних етапах його життя наратор оповідає власну історію, отже, є гомодієгетичним, перебуваючи всередині як рамкового наративу, так і дієгезису (розповіді). Водночас розповідь провадиться від третьої особи і оповідач не маніфестує себе як одного з учасників дії, його ідентифікація з одним із героїв тільки вгадується. Наратор посідає зовнішню позицію щодо власного ж дієгезису. Кільцева пейзажна замальовка новели «Не рубайте ясенів…» занурює оповідача у спогади про перше кохання, про світ чистоти і щирості.

У новелістиці Р. Іваничука портрет як один із головних засобів характеротворення змінюється від статичного й докладного до рухомого, навіть імпресіоністського. Словесні портрети персонажів з новели «Не рубайте ясенів…» мінливі, ситуативні, здебільшого визначаються позицією іншого персонажа, суб'єктивним сприйняттям іншої дійової особи. Маруся, про яку розповідає закоханий у неї хлопець, постає тихою, лагідною, приязною, сором'язливою, але здатною на рішучі вчинки. Грицькові притаманні такі якості, як сміливість, гордість, свободолюбність, що нерідко обертається бешкетом, зневагою до дівчат, за якою криється ніяковість. Але перше кохання виявилось тією облагороджувальною силою, тим сюжетним ходом, що примушує хлопця бути відповідальним за свої вчинки, спрямовує його енергію й завзяття у конструктивне річище. Іван помічає зміни, які сталися у поведінці його товаришів, а елементи портретування Грицька уведено в контекст його спостережень: «Ще здалека пильно вдивлявся він у Грицькове обличчя: щось нове лягло разом із задумою на його чоло. Постійна ненависть, врізана в закрій уст, занурена в глибоких темних очах, змінилася серйозністю» [211, с. 141]. Точка зору автора тут повністю збігається з точкою зору персонажа.

Історія, екстрадієгетичний простір якої формалізує гомодієгетичний наратор, представлена в оповіданні Р. Іваничука **«Рододендри».** Герой цього твору – молодий поет – вирушає в Карпати, щоб на лоні природи створити найкращу пісню про цей чарівний куточок рідної землі. В горах він зустрівся з красунею, яка змінила його фальшиве уявлення про красиве і величне. Попри приватність оповіді, читач почуває себе дотичним до того, що відбувається з оповідачем. Окреслення емоційно-психологічного контексту вказує на апеляцію до компетентного сприймання, до певної обізнаності читача зі станом самотності: «Я сам! Хочу бути один з собою, хочу надихатися враженнями й не ділитися ними ні з ким. Хай навіть звинуватять мене в егоїзмі – все одно: тепер я належатиму тільки собі й природі» [212, с. 353]. Малюнок природи і, зокрема, зображення квітів в оповіданні

посилює стан неспокою, шукання та прагнення до невідомої мети. Саме тому презентація наращії є фрагментарною, наповненою авторськими відступами, міфологічними екскурсами та філософськими узагальненнями.

Гомодієгетичний наратор форматує екстрадієгетичну ситуацію в оповіданні Р. Іваничука **«Плюшевий ведмедик».** В експозиційній частині твору текст оповідача визначає змістові константи і форматує художній часопростір. Комплекс вказівників планів точки зору мотивує драматизм наративної ситуації і впливає на окреслення читацького горизонту. Подальша презентація логічно продовжує встановлений принцип відтворення реалій фікційного світу, що виявляється у лаконічних фразах персонажів та уривчастому потоці свідомості в тексті наратора. В оповіданні відтворено короткий фрагмент біографії оповідача, який однаково уважно вслухається у власні переживання і спостерігає за калейдоскопічною зміною обставин фікційного світу довкола себе. Пошуки внутрішнього спокою та потреба впорядкувати особистий емоційний простір змушують наратора вирушити на зустріч із колишньою коханою. Між персонажами твору час ліг прірвою непорозуміння. Їхні життєві дороги розійшлися назавжди. Вони змінились внутрішньо і зовнішньо. Тому час раптом згорнувся до вихідної точки їхнього кохання, хоча б на мить герої повертаються в юність: «[…] на стіні цокав старосвітський годинник, і я враз побачив, як його стрілки шалено закрутилися назад, відбираючи в нас година за годиною цілі роки, струнκішала Марта, танула сивина в мене на скронях, я боязко підступив до неї, щуплої, маленької моєї Мартусі, й невміло стиснув її в обіймах» [205, с. 86].

У цьому творі Р. Іваничук як речник «школи» М. Коцюбинського використовує рідкісний і цікавий прийом внутрішнього діалогізованого монологу. Цей різновид внутрішнього монологу зустрічаємо і в новелі «Байкал», одній з найкращих зразків малої прози письменника, а в М. Коцюбинського – у новелах «Persona grata» та «Невідомий». Художня деталь, назву якої винесено в заголовок новели, стала ословленою частиною

іншого «я» головного героя, його підсвідомих прагнень. Ведмедик застерігає Андрія від інтимних стосунків з Мартою. Діалог між плюшевим ведмедиком і персонажем має усвідомлений характер: це свого роду гра інтелігента, мистецьки обдарованого чоловіка із власною пам'яттю. До такого висновку підводить форма оповіді – від першої особи. Застерігши від хибного вчинку, плюшевий ведмедик пробуджує в Андрієві жагу до життя.

Як зазначила Юлія Колядич, новела «**Зелений гомін**» – рідкісний випадок у малій прозі Р. Іваничука використання «ти-форми» викладу [261, с. 149]. Це спостереження не викликає заперечення ще й з огляду на той факт, що у цьому творі оповідь про актуальні події відіграє меншу роль порівняно з тим, що подається ретроспективно. У цій новелі «ти» позначає наратора-агента, протагоніста в гомодієгетичному світі, тобто він пригадує власну історію: «Ти раптом згадав: смереки випускали перші липкі пагони, а розбейканою призьбою дороги попри стрімкі скелі й кручі супроти течій Черемоша тягнувся хортистський обоз…»; «І ти згадав…»; «І тобі стало світло й добре на душі, і болісна згадка про столочену провесінь утихомирилась…» [209, с. 89, 91, 96]. Відтак можемо констатувати, що спогади домінують у новелі «Зелений гомін» так само, як і в новелах «Бузьків огонь» та «Смерть Довбуша».

Гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – інженер, від імені якого ведеться оповідь у новелі «Зелений гомін», – розробляє проект греблі під майбутню гідроелектростанцію. Передбачається затоплення сіл у долині над Черемошем. Ставлення до цієї акції у наратора неоднозначне. Транспоновані до сюжетної структури лірично-публіцистичні вставки мотивовані уведенням голосу від першої особи, з питальними реченнями, що створюють враження внутрішнього діалогу: «[…] невже і тобі жаль стало, що сховається під водою ця благословенна тиха долина, що зовсім інший – залізний – гомін народиться між горами, і не буде він шумом тиші, а натужної праці, і ця зміна буде плодом твоєї і твоїх друзів мислі?» [209, с. 91].

Ритмічність новели досягається чергуванням епізодів-спогадів і картин сучасності, що загалом властиво для цього прозаїка, так само як і для творчості М. Коцюбинського та інших репрезентантів його «школи». Щоправда, в аналізованому тексті чергування різних часових пластів означено графічно, що надає викладові особливої стрункості й симетрії. Епізоди чергуються із закономірністю зміни пір року: «рання провесінь» – «стигле літо». Відтак можемо констатувати, що за основу взято хронологічний аспект. Роль наскрізної сюжетотворчої деталі у новелі виконує народна пісня «про камінь, що росте без коріння, про сонце, яке сходить без насіння, про серце, що плаче без сліз» [209, с. 89]. Наспівана закарпатцем мелодія не відпускає наратора й через десятиліття: «[…] річковий шум раптом почав відбивати ритм пісні про камінь, що росте без коріння…» [209, с. 93].

У деяких текстах **Гр. Тютюнника** наявний варіант структурування художнього світу через екстрадієгетичну ситуацію, опосередковану гомодієгетичним наратором, зокрема, у таких творах, як «Сито, сито…», «Чудасія» (1964), «Тайна вечеря», «З третьої полиці». Прийом оповіді від першої особи прозаїк обрав у психологічному оповіданні **«Сито, сито...»**. Душа Ілька протестує проти жорстокості війни, адже у багатьох сім'ях чекають на повернення батьків. Хлопчик допомагає мамі «ворожити», і від нього залежить, з чим піде солдатка – з надією чи відчаєм. Наратор ділиться з реципієнтом «секретами» свого «ремесла» («[…] я як схочу, так і зроблю…» [557, с. 120]), з дитячою безпосередністю він оповідає про справжні причини своїх вчинків: «Он учора приходила ворожити баба Шльопчиха, так я й зробив, що їхнього зятя немає… Ото щоб знали, як мене з луки проганяти! Рвав колись на їхній луці квасець, а вони побачили й прогнали… Так я їм учора й зробив!» [557, с. 120]. Хлопець удається до сердитих («Драстуйте! – кричу ще сердитіше, ніж у сінях, і розтираю ноги. "Зятику, зятику"! Тут ось ноги померзли, а їм – "зятику". Наврипились» [557, с. 117]) та співчутливих коментарів («Оглядаюсь на

тітку, а вони, бідні, аж тремтять, аж у лиці міняються – видно, і поворожить кортить, і бояться, щоб не випало, немов дядька їхнього немає» [557, с. 120]). Проникливо й зворушливо звучать слова хлопчика і про власного тата: «Сито, сито! Ти святу муку сієш... А де наш тато?.. Скажи мені правду... Святу правду... А де наш тато?... Сніг...» [557, с. 122]. Імітація живого мовлення визначає драматизовану, виповнену еліпсами та недомовками стилістику оповідання.

Автобіографічна новела **«Чудасія»**, написана у формі листа, демонструє «літературно-писемну форму оповіді» (визначення М. Легкого [308]). Як зазначила Евеліна Балла, така модель викладу передбачає наявність у тексті ряду елементів, що зовсім не стосуються дієгезису – події, відображеної у листі, а мають виключно екзегетичну функцію, тобто є ознакою самої розповіді, і разом з тим є засобом розкриття психології оповідача [23, с. 210]. Письменник ідентифікує жанр аналізованого твору як новелу і цим самим вказує на наявність у ній психологічного пуанту: сторож артілі Мусій Приходько справді переживає неординарну і важливу для нього подію, просить адресата посприяти у вирішенні його проблеми. У цьому творі Гр. Тютюнник вдається до індивідуалізації мови персонажа, ефективно використовує художній прийом іронії: «Отака зі мною чудасія трапилась, товаришу командарм. Так я ото й кажу, чи не замовили б ви десь там слівце про мою притчу? А може б, і листа отому причинуватому Хекалу написали? Може ж, хоч ви його погулаєте» [557, с. 91].

Критично-іронічний гомодієгетичний наратор екстраполює особистий досвід в оповіданні Гр. Тютюнника **«Тайна вечеря»**. Про себе безіменний наратор повідомляє небагато: хлопець працює в колгоспі, виконує важку, як на свій вік, роботу, везучи дідові Пармезану солому в містечко, мерзне в дорозі у благенькому одязі: «Якби ж воно одежина путня, а то шинеля німецька, куца: видно, німець маленький був. Та ще й без кишень. Прорізи є, а кишень нема: поодгнивали. Ото воно в прорізи й піддимає» [557, с. 123].

Цього вечора всі його думки зосереджені навколо вечері. Він згадує про смачне пригощання в голови сільради: «чого тільки й не ставлено нам на стіл: і борщу, і сала мерзлого, з червоненьким усередині, і каші молошної… Пополасували!» [557, с. 123]. Згодом знову повертається до цієї щасливої пригоди: «Інтересно, що дід на вечерю поставить? Ну, там – борщу, сала, каші молошної… Чи то пак ми в головихи таке їли! От набалакав: борщу, сала – то ж ми в головихи таке їли! А в діда – побачимо» [557, с. 125]. Злигодні повоєнного села, вкрай голодне життя колгоспників прочитується у словах, наповнених радістю, співчуттям і застереженням, звернених наратором до своєї «пасажирки»: «О, мишка писнула! […] Он кому тепло та добро! І їсти є що: там колосочок невим'ятий знайде, там зернятко з мишію… Хлам-хлам-хлам – уже й не голодна… Їде в місто. Дурна… Чим ти там ласуватимеш? Це тобі не в стозі!» [557, с. 125]. Здається, остання фраза адресується самому нараторові й так і залишилася без відповіді. В останні хвилини життя, у передсмертному маренні, замерзаючи, хлопець звертається до матері.

На відміну від наративної структури попередніх текстів, у яких увиразнено екстрадієгетичну ситуацію у фокусі погляду гомодієгетичного наратора, автобіографічні подорожні нотатки **«З третьої полиці»** вирізняють не лише постать наратора – демобілізованого моряка, а й прямі звернення до реципієнтів, що динамізують та увиразнюють картину подорожі від Владивостока до Харкова. Наприклад, наратор намагається переконати реципієнта у правильності своїх висновків: «Коли я чую від якого командированого товариша, що в поїзді нудно, я не вірю йому. Й ви не вірте!» [557, с. 425]; запитує і водночас подає розгорнуту відповідь на своє ж запитання: «До речі, чи знаєте ви, що таке третя полиця?» [557, с. 426], «Ви дивуєтесь, що існує й таке? Дарма» [557, с. 429]; переконує: «Ви скажете: все-таки це одноманітно, нудно! Стривайте!» [557, с. 428]; запрошує до дискусії: «Ви скажете: доволі, набридла вже ваша ліверна ковбаса!» [557, с. 431]. Крім того, виразними імпресіоністичними мазками наратор

вимальовує строкату картину подорожі, а послуговуючись прийомом «око камери», вихоплює найколоритніших персонажів: провідника («Козирок набикир, очі по-єфрейторському вирячені, ніби ескадроном командує…» [557, с. 426]), моряків-китобоїв, військових моряків, молоденьку особу з «блідими відстовбурченими вухами й носиком настільки кирпатим, що хоч ялинкові прикраси на нього чіпляй…» [557, с. 430].

Гомодієгетичний наратор форматує екстрадієгетичну ситуацію ряду оповідань та новел **Вал. Шевчука**, зокрема: «Мій батько надумав садити сад» (1961), «Навіщо я про це згадую?» (1962), «Не співайте мені сеї пісні» (1962), «Я поблажливо всміхаюсь» (1962), «Щире золото тиші» (1962), «Я вірив у Бога» (1962), «Я живу на малій станції» (1962), «Батько» (1964), «Казка для малого листоноші» (1964), «Кілька хвилин до вечора» (1965), «Юнак» (1969), «Порослий кульбабами дворик» (1976), «Вечір квапиться» (1981), «Долина джерел» (1981), «Казка про Великого Слона» (1981), «Казка про козу дерезу» (1981), «Літепло ранньої осені» (1981), «Перша безсонна ніч» (1981), «Рев» (1992), «Біла нитка печалі» (1997), «Раз на рік раннім рано» (2002), «N – був» (2006) та ін.

Новела **«Мій батько надумав садити сад»** – один із перших творів Вал. Шевчука, що привернув увагу критиків. Ще в березні 1962 р. у Спілці письменників України відбулося обговорення творчості групи дебютантів, зокрема й Вал. Шевчука. Один із учасників дискусії, М. Чабанівський, аналізуючи оповідання Є. Гуцала «Олень Август», новелу В. Дрозда «Голубий попіл», відгукнувся і про новелу Вал. Шевчука «Мій батько…», принагідно зауваживши: «Нове “Мій батько (*задумав садити сад*)” (курсив В. Шевчука. – *А. М.*) програє, бо нагадує шараду, не зразу втямиш, про що пишеш» [636, с. 196]. Це зауваження зацікавило Вал. Шевчука своєю типовістю, зокрема письменник зазначив: «[…] представники тоталітарної літератури зовсім не вміли користуватися (а відтак і розуміти) умовними формами писання з виходом на узагальнюючу алегорію» [636, с. 196]. Про ту ж новелу й інші тексти Вал. Шевчука-початківця у схвальному ключі

відгукнувся І. Кошелівець, представник української літературознавчої думки, що презентував кардинально інші естетичні підходи до аналізу мистецьких творів [279, с. 318–321].

У новелі «Мій батько…» відтворено короткий фрагмент життєвої біографії безіменного оповідача, який однаково уважно вслухається у власні переживання і спостерігає за калейдоскопічною зміною обставин фікційного світу довкола себе. Сюжетна лінія твору концентрується навколо чотирьох персонажів: батька, матері, сина та його дівчини, причому син постає модератором оповідного дискурсу та ретранслятором його психологічного супроводу. Присутність наратора помітно розщеплюється на два рівні – фактичної подієвості та інтерпретаційної площини реальних подій чи фрагментів. Як зазначила Наталія Городнюк, у цьому тексті сад уособлює зрілість героя, усвідомлення ним батьківства [93, с. 128]. Герой відірваний від родини, більшу частину свого життя проводить у відрядженнях, а потреба посадити сад – висловлене прагнення поєднати себе з куточком землі, де мешкають рідні люди, встановити контакт із дорослим сином, який виріс фактично без нього. Налагодити спілкування з батьком прагне й син. Він помічає зміни в поведінці й зовнішності батька, а його зауваження свідчать про розуміння й примирення. Процес народження саду наратор осмислює як можливість встановити розірвані родинні зв’язки: «[…] ми копали ямки, батько голосно розповідав веселі історії, ми сміялися: був чудовий осінній день, було неспокійне осіннє сонце, і було ніжно-голубе небо» [640, с. 59]. Героям вдається відновити втрачений за довгі роки розлуки духовний зв’язок, комфорт і гармонію: батько упевнений, що за його відсутності дружина зможе доглянути сад, так само, як протягом життя піклувалася про сад його душі й про інший сад – сина.

Оповідання **«Щире золото тиші»** постало як враження від літніх мандрівок. Вал. Шевчук разом із кінорежисером І. Грабовським відвідав його хворого товариша в туберкульозному санаторії. «Враження від того закиненого й відрізаного від світу острівця, своєрідної “санаторійної зони”,

яку описували В. Підмогильний та М. Хвильовий, було в мене досить сильне, тим і постав той твір» [636, с. 253], – наголосив письменник. Уперше цей текст, під назвою «Відвідини», було опубліковано лише 1989 р. [631].

Спілкування із хворим на туберкульоз товаришем перетворилося для наратора на спробу переоцінки своїх взаємин із коханою жінкою, змусило переосмислити такі категорії, як «дружба» та «зрада». Оповідач та його товариш неодноразово повертаються до поняття «щире золото тиші», обране титульним автором як заголовок твору. Вперше його використовує оповідач, намагаючись віднайти щось позитивне в сьогоденні товариша, акцентуючи на красі та спокійній атмосфері парку, в якому знаходиться лікувальний заклад. Однак фраза, що в неї наратор більш за все не вкладав глибокого смислу, змусила Володимира здригнутися й, скоригувавши її, наповнити трагічним змістом: «Позолочена мідь тиші […]. – Ця тиша з'їдає більше, як хвороба…» [638, с. 139]. Настрій товариша поступово відбився у свідомості оповідача. Говорячи про своє життя, Володимир знову використовує раніше віднайдену метафору: «– Життя у нас тут звичайне… […] Часом здається, іншого світу вже давно нема. […] Є тільки тиша, позолочена мідь – хай їй грець! І ще самотність кожного – те, до чого нікому нема діла» [638, с. 140]. Здається, «позолочена мідь» тиші стала частиною свідомості не лише Володимира, а й наратора. Розуміння цього вперше приходить до нього в санаторійному парку. Вже після повернення до міста оповідача не залишає відчуття того, що «позолочена мідь тиші проволоклася за мною від санаторію сюди і слідувала, наче тінь» [638, с. 144]. Таким чином, метафора «щире золото тиші», трансформувавшись у «позолочену мідь тиші», виражає глибинне світосприйняття наратора та героя його оповіді.

Серед відвідувачів кафе наратор новели **«Юнак»** вихоплює нічим непримітного молодого чоловіка: «[…] вчора голений, у темному дешевому костюмі, він хазяйновито розкладався на столі. Волосся падало на лоб світлим, чітко розділеним пасмом…» [629, с. 160]. Непоказний юнак несподівано схвилював оповідача, і він намагається раціонально пояснити

свої почуття, відшукати відповідь у глибинах своєї пам'яті. Поява юнака, який схвилював свідомість наратора, змусила скоригувати «промінь зору» і зосередитися на собі самому: «[…] на мене дивився я – людина, якій уже за сорок. Одягнена не погано й не добре. Очі, лоб, плащ, ноги, руки – все це було вкладене абияк, і я те цілком усвідомлював» [629, с. 160–161]. Недаремно епіграфом до новели стали слова з української народної пісні «Із-за гори кам'яної» [629, с. 160]. Роздуми оповідача переконують його придивитися до юнака: «На мене він не був схожий, але щось тут було: я, відбитий у дзеркалі, заперечував це, а я, відбитий у собі, тривожив» [629, с. 161], – і замислитися про своє життя, в якому він виділив робочу й домашню половини. При глибшому осмисленні оповідач занурюється у світ екзистенційних переживань. Його робота на звукозаписувальній студії набуває есхатологічних вимірів. Лише після другої зустрічі з юнаком наратор зрозумів причини свого інтересу: «Очі його знову видалися мені надто знайомими, і я раптом зрозумів чому: юний і чистий, він іще мало знав людей, іще занадто глибоко сидів у собі…» [629, с. 162]. Подальша оповідь відтворює події, що відбуваються тут і тепер: блукання з фотоапаратом вулицями осіннього міста, зустріч із компанією молодих людей, спроба схопити обличчя юнака через об'єктив фотокамери. Не менше зацікавлення викликає той факт, що наратор позиціонується не лише як учасник викладеної історії, але й як один із центральних її рушіїв. Для читача істотна не лише деталізація власне душевного стану оповідача, а й мотивація його поведінкової активності та зміна наступних елементів наративної історії. Сфокусованість викладу на конкретній особі дає підстави уможливити паралелізм двох сюжетних ліній прозового твору: оповідь про відносно короткий період життя наратора синхронізується і з обставинами реального життя юнака.

З'ява **поросłого кульбабами дворика** з однойменного оповідання Вал. Шевчука оперта на дійсність минулого і спонукає гомодієгетичного наратора, свідомість якого то зливається з головним героєм, то з іншими

персонажами, знову повертатися в болючий і чарівний простір юності, родинного світу, взаємопов'язаності з сестрою, порою її перших побачень і трагічних зіткнень із реальністю життя. «Це, – переконує Марта Хороб, – і є ключовим нервом оповідання, довкола якого вибудовуються елементи композиції, стилю, в яких годі шукати хронологічної чіткості, бо все тут ґрунтується на поетиці імпресіонізму, в якій одним із присутніх елементів є синтез мистецтв, словесного і живописного насамперед» [607, с. 289]. Відтак оповідання є мистецьким втіленням способу бачення світу художником слова, художником-кольористом, продовжувачем традицій М. Коцюбинського.

У заголовку та в контексті твору місце дії локалізується. Йдеться не про сьогоднішній двір, «асфальтований, із малим газончиком посередині» з розквітлою жовтою квіткою, «анемічною й низькою» [639, с. 100], представлений кутом зору наратора, а про той уявний, творчий, що нуртує у свідомості оповідача. Погляд наратора концентрується на кульбабах, образ яких у структурі оповідання несе вагоме семантичне й номінативне навантаження. У просторі невеликого двору форма та колір квітки асоціюються із сонячним світлом, життям, його вітаїстичною енергією. У центральній частині оповідання через ретроспекції та спостереження митця увиразнюються складні життєві дороги, в яких співіснують світло і темрява, весна й зріле літо, перша закоханість та передчасна смерть, щаслива аура подружнього життя і трагедія матері, яка втратила сина.

Своєрідне обрамлення – початкова і фінальна частини тексту – відсилає до візії срібного птаха із золотим дзьобом – нескінченного й вічного символу мистецтва. Звідси – вічна проблема: складність світу творчої особистості, яка мусить поєднувати в житті святе, сакральне, мистецьке й побутове, заземлене, щоденне, що відволікає від акту творення. Принагідно згадуються «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка, «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «Тільки встати» М. Жука, «Душа поета» М. Чернявського, «Продавець квітів» Вал. Шевчука. Внутрішня

настанова наратора з оповідання «Поріслий кульбабами дворик» – «мені треба це в собі зберегти» [639, с. 101] – перегукується із внутрішнім монологом оповідача-батька-письменника в М. Коцюбинського, який мусить вбирати в себе трагедійну картину відходу доньки, щоб потім відтворити її в художньому творі.

Упродовж усього оповідання реципієнт відчуває присутність того виду наратора, якого В. Адмоні відносить до третього типу оповідача, коли його кут зору може бути ідентифікований з кутом зору кого-небудь із персонажів [11, с. 94]. Оповідач передає свій погляд головному героєві, який сприймається реципієнтом як рідний брат Ольги, як персонаж сьогоднішньої доби, який живе візіями минулого, як мистецька особистість, яка через розпорошені враження, символічну кольористику, глибокі переживання вміє передати складну й мінливу сутність душі письменника.

Таким чином, вивчаючи структуру презентації гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації у новелістиці М. Коцюбинського та речників його «школи», з'ясували, що їхня творча практика засвідчила активізацію гомодієгетичної наративної стратегії в екстрадієгетичній ситуації, пошук нових форм викладової структури. В оповіданнях, новелах та повістях М. Коцюбинського, О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука первинний дієгетичний наратор зосереджує погляд переважно на перипетіях власного емоційного стану, на ситуативних враженнях і переживаннях. Однак самопрезентація на тлі інших персонажів відіграє важливу рецептивну роль: залучення читача до активного співтворення, форматування ним особистої оцінки прочитаного. Крім явної присутності наратора та образу автора, перший з яких часто ототожнюється з другим чи з головним героєм твору, письменники вдаються до включення голосів персонажів, безпосередньо матеріалізованих у діалогічному мовленні та експресивних полілогах. Диференціація наративних форм супроводжується залученням оригінальних наративних

прийомів, які підсилюють відчуття безпосередньої присутності оповідача в дієгезисі твору.

4.4. Викладова організація гомодієгетичного наратора, який екстраполює інтрадієгетичну ситуацію

Однією з прикметних рис новелістики М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» є концентрація оповідної структури навколо обмеженої кількості персонажів, передусім задля поглибленої психологізації зображення, відтворення етапів становлення душевної біографії. Тому в малій прозі автора «Цвіту яблуні» та О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука знаходимо яскраво індивідуалізований тип гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації. Як зазначила Лідія Мацевко-Бекерська, такий наратор упізнається за ототожненим виявом своєї приватної історії з максимальною самопрезентацією та індивідуалізованим утіленням певної емоційності [349, с. 262]. Для малої прози М. Коцюбинського та його послідовників, викладову організацію якої формує гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації, характерною є описова та психологічна концентрація змісту твору. Читач опиняється між двома викладовими площинами, де центром першої є факти реального, біографічного часопростору, а другої – потреба особи знову пережити частину власного минулого в значно ширшому ціннісному полі. Важливим є те, що до особистих переживань наратор долучає інший життєвий досвід, чужу свідомість. Відтак увага реципієнта концентрується на внутрішній трансформації вихідних позицій презентації нарації. Для цієї групи текстів факти приватної біографії автора відіграють значну роль у відборі елементів наративної історії, ціннісна парадигма художнього часопростору якнайтісніше поєднана зі світоглядними, етичними, особистісними

вартостями автора. Цей тип викладової стратегії кваліфікується як автобіографічний наратив, або, за визначенням В. Шміда, – автобіографічний наратор [646, с. 93].

У текстах автора «Intermezzo» та речників його «школи», викладову стратегію яких сформував гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації, переважають модерністські прийоми відображення дійсності. Водночас у цих творах віднаходимо й елементи, що тяжіють до традиційної техніки письма. Присутність класичних прийомів самопрезентації виявляється у фактичному зближенні автора та наратора, в тісному зв'язку подробиць приватної біографії з обставинами фікційного світу й наративної історії загалом. Частина прозових творів М. Коцюбинського та О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука позиціонує «я»-оповідач, який послідовно дистанціюється від самого себе і намагається встановити бодай ціннісні межі часу розгортання історії та часу її повторного переосмислення й відтворення.

Своєрідного текстового оформлення набуває гомодієгетичний виклад інтрадієгетичної ситуації у таких творах **М. Коцюбинського,** як «По Бессарабії» (1892), «Цвіт яблуні», «З глибини», «Пам'ять душі», «Невідомий», «Intermezzo», «Мене гнітить» (1911), «Павутиння».

Художній уривок **«По Бессарабії»** тематично пов'язаний із творами «молдавського» циклу. Його також можна вважати подорожнім нарисом, оскільки центром викладу є побачені з вікна краєвиди й навіяні ними настрої. Факти приватної біографії титульного автора відіграють значну роль у відборі елементів наративної історії, ціннісна парадигма художнього часопростору якнайтісніше «прив'язана» до цінностей митця. Цей тип викладової стратегії класифікуємо як автобіографічний наратив, реалізатором якого є «автобіографічний наратор» (В. Шмід).

Ключем до цього тексту є останні рядки: «Слава богу! Аж тут в самому осередкові, в самому серці Бессарабії, я матиму змогу придивитися до цієї цікавої країни з її природою, людністю, етнографією. З гарячим

поспіхом одбираю я свій багаж, складаю на станції, виходжу на перон – шукати собі підводчика» [276, Т. 4, с. 163]. Прагнення оповідача якомога точніше відтворити картину побаченого – «Біля мосту стояло кілька барок, виладнованих зерном, але ні на барках, ні на березі – нігде ні душі, жодного руху, що ще більше додавало мертвоти сумному краєвидові» [276, Т. 4, с. 163], – розширює межі викладу. Водночас процес творчого самообмеження автора і приховування наратором частини історії супроводжують розгортання сюжету як на подієвому, так і на психологічному рівнях.

Смисловим центром етюду **«Цвіт яблуні»** є родинна трагедія. Суцільний потік свідомості оповідача творить словесну матерію тексту. Фрагментарність, хаотичність і алогічність його думок виявляється у синтаксичних конструкціях, що посилюють напругу психологічного конфлікту: «Я рішуче не можу чути того здушеного, з присвистом віддиху, що, здається, сповнює собою весь дім. […] Я прислухаюсь. […] Я не чую своїх ніг, не керую ними… […] Я не спав три ночі… мене гризе горе, я втрачаю єдину й кохану дитину… […] Я завмер на місці й серце моє стало» [276, Т. 2, с. 169–171]. Оповідач перебуває у стані максимальної психологічної напруги, фокус його уваги постійно змінюється, мимоволі вихоплюючи з предметного світу речі: фотографію, відро із залізною дужкою, годинник. Завдяки першоособовій нарації характер оповідача виявляється у свідомій та підсвідомій площинах. Наприклад, розуміючи причину своїх страждань, він акцентує на власній особі: «[…] мені так жалко стає себе, я такий скривджений, такий бідний, одинокий, я весь кулюся, серце моє жалібно кривиться, і в очах крутиться гірка сльоза…» [276, Т. 2, с. 170]. Страждання, що охопило особистість наратора, стає майже пластично відчутним, персоніфікується, зрештою, існує автономно, керуючи думками і вчинками людини. Як зазначила Лідія Мацевко-Бекерська, етюд «Цвіт яблуні» зображає швидше батьківство як особистісно-психологічний феномен, а не певну особистість [349, с. 277]. Персонаж, трансформований у

постать гомодієгетичного наратора, усвідомлює, що втрата дитини рівнозначна втраті себе. Відгородившись від усіх, він намагається знайти точки дотику між трагедією і дійсністю, під іншим кутом зору сприймає деталі інтер'єру. Далі оповідач занурюється у власні думки й настрій, ретельно їх аналізує. Побачивши доньку мертвою, він розриває ізоляцію, опиняється в саду й закодовує свою свідомість винятково на спогади.

Присутність наратора як єдиного активного персонажа в етюді **«Невідомий»** свідчить про форматування гомодієгетичної інтерпретації власної історії оповідача. Характерна для автобіографічного наратора самостилізація посилюється та ускладнюється, оскільки в уяві наратора ситуація постає через спогад про неї у фрагментах подій та осмисленні її саме у момент презентації наративу. У реципієнта створюється враження розповіді з позиції стороннього спостерігача. Акцентування голосу наратора відбувається через стилістичні фігури, зокрема через монологізований діалог: «Як раптом залунали всі голоси… як раптом линув потік життя у сю домовину… Ах, який натовп!.. Ні, так не можу. Стійте. Дайте спіймати. Ага!» [276, Т. 2, с. 258]. Незавершені синтаксичні конструкції, своєрідні пропуски в ланцюгу смислотворення посилюють враження зумисного дистанціювання емоцій від безпосереднього перебігу подій. У центрі екзистенційного конфлікту – втрата власної індивідуальності, перетворення «я» на «невідомого». Наратор як носій дії, актор постає у лаконічних епізодах подієвої ситуації, натомість як власне наратор концентрує наростання психологічного драматизму саме в момент презентації наративу. Послідовне намагання наратора психологічно відсторонитися від особистої драми, пошук тих емоційних орієнтирів, що допоможуть прийняти реальність як неминучу, вивершуються у рефлективне бажання звільнитися, полишити замкнений простір в'язниці і позбутися статусу «невідомого».

Часова дистанція, характерна для автобіографічного викладу, конкретизує фікційну дійсність твору, форматує хронотоп. Транспонування до наративної структури тексту міського зимового пейзажу посилює

драматичне напруження: «Був надзвичайно холодний ранок, коли я приїхав. […] Сонце стояло якесь безпомічне і нерішуче. Боялося навіть моргнути. Пригнічений сніг міцно припав до землі, гладенький, покірний. Тікали кудись люди і коні, тікали дими, тікала біла пара з людей і з худоби, так, наче жорстокий ворог гнався за ними. Мені не було страшно. Було цікаво» [276, Т. 2, с. 258]. Титульний автор залишає читачеві вузький рецептивний простір – проникнути у минуле наратора-персонажа, зазирнути у світ химерних відчуттів і синхронізувати одержану інформацію із його теперішнім емоційним станом.

Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації представлений у малій прозі **О. Гончара** («Модри Камень», «Птахи над Бродщиною», «У Бабусі» та ін.). Характерологічною ознакою новели **«Модри Камень»** є те, що оповідь формується у вигляді уявного звертання радянського розвідника до своєї коханої, словацької дівчини Терези, яка загинула від рук фашистів. У тексті новели наратор стає на позицію внутрішньої фокалізації «себе-у-минулому» і відтворює тільки те, що бачив і переживав під час зустрічі з дівчиною. Наратор намагається відтворити свіжість свого почуття до Терези, яке зародилося у мить першої зустрічі з нею. Занурюючись у внутрішній світ своїх переживань, наратор прагне пережити ті емоції, що заполонили його душу в момент зародження взаємного кохання. Щоб підкреслити континуальність дії, він використовує дієслова у теперішньому часі.

Наративна історія оповідання **«Птахи над Бродщиною»** – короткий фрагмент приватної біографії оповідача, в якому з імпресіоністичною виразністю поєднано окремі факти та роздуми одного дня. У тексті наратора на одному рівні смислотворення перебувають описові та характерологічні фігури – реальний факт у межах однієї граматично завершеної конструкції фокусує подію й відразу фіксує відрухову емоційну реакцію на неї. Наприклад, важлива роль у самопрезентації наратора належить його невласне прямій мові, адресатом якої є син: «Розказати б Юркові, як було тут, коли ми наступали, коли пробивалися до Дніпра цими краями, десь там

ночували цілим взводом у бродщанському сараї в ніч осінню, в негоду. Днів наче й не було, пам'ятаються чомусь тільки ночі, похмурі вечірні смеркання…» [90, с. 155]. Динаміка сюжету виявляється передусім у синхронізації обох планів відображення. Перцептивний та ідеологічний рівні у цьому тексті майже тотожні, оскільки проблемний стрижень твору цілком однозначно співзвучний з оцінною парадигмою. Важливо, що голоси інших персонажів: водія, Юрка, випадкового подорожнього – ретранслюються і відчуваються, але не персоніфікують особу мовця.

Сюжет автобіографічного оповідання **«У Бабусі»** розгортається через наративну самопрезентацію персонажа, хлопчика Сашка. У структурі оповідання чітко відмежовуються п'ять частин. У першій, яка закінчується словами «Так моє життя починається тут…» [90, с. 377], Сашко описує родинну ситуацію. Друга частина розгортається навколо Петра й Павла Левадних («Нечипорчат»), теж напівсиріт, які втратили матір. У третій частині наратор оповідає про їхні дитячі пустощі. Певною мірою цей фрагмент перегукується з мандрами Дмитрика з оповідання М. Коцюбинського «Маленький грішник». Четверта частина, яка починається словами «Сам я тепер» [90, с. 385], – своєрідний ключ до розуміння багатого образного світу Сашка. У п'ятій, заключній частині, яку можна умовно назвати «На фонд», наратор зосереджується на трудових буднях, жорстокості й безправ'ї пореволюційного українського села.

Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації, крім осмислення своїх почуттів, вражень і переживань, багато уваги приділяє характеристиці членів своєї родини, друзів, односельців. Поза тим, що оповідь ведеться в режимі реального часу, окремі спостереження й висновки навряд чи належать дитині (вік важко встановити, але якщо зважити, що йому доручають пасти корову, то вочевидь, що він старше 6–7 років, але не досяг підліткового віку). Зокрема, опинившись на дорозі, наратор зауважує: «Оце дорога, я не знаю, куди вона з слободи веде, тільки я вже бачу себе на цій дорозі. Таким, як є, малим бурлаченям, іду геть від мачухи й від тітки по ній,

і віщує серце, що й виросту на ній, на цій дорозі горьовито-пісенній, де голову не раз тобі змиють дрібні дощі, а висушить ясне сонце» [90, с. 384–385].

Показовими є варіанти втілення інтрадієгетичного формату гомодієгетичного наратора в новелістиці **Є. Гуцала.** Маємо на увазі такі твори, як «Хто я?» (1965), «Соняшник» (1966), «Весняні води» (1969), «Удосвіта» (1969), «Відблиски на обличчі» (1970), «Березовий сік» (1973), «Весняний вечір» (1973), «Зелене листячко з вирію» (1973), «Повінь» (1973), «Цвіте березневий сніг, співає» (1973), «Щебечуть дві тополі» (1973), «Пісні про три дуби», «У синьому небі я висію ліс» (1979), «По мерзлу калину» (1978) та ін.

Гомодієгетична природа викладу забезпечує яскраво індивідуалізовану передачу психологічного стану особистості в оповіданні **«Хто я?».** Перша фраза – «Театр переповнений. Я танцюю Гренгуара» – вичерпно відтворює часову та просторову перспективу наративу. Далі наратор встановлює психологічно-оцінну домінанту, мотивує її, знову повертає текстовий фрагмент на перцептивно-ідеологічний рівень. Завдяки динамічному розщепленню тексту на всі рівні втілення точки зору оповідач набуває індивідуалізованих рис і опиняється у центрі естетичної комунікації. Реципієнтові стає очевидним як психологічний контекст образотворення, так і його ситуативно-емоційна мотивація.

Подія, що становить центр наративу, належить до числа мистецьких, внутрішніх: «І знову я роблю ритмічні рухи, і мене переслідує думка, що вони не мої. І відчуваю, як поступово згасаю, і коли гримить хвиля оплесків, я не можу прийняти їх на свою адресу, хоча й знаю, що це плещуть мені…» [128, с. 143]. Деталізація ідеологічного плану точки зору передує перцептивній, оскільки смисловий акцент, на переконання наратора, значно більшою мірою належить оцінці емоційного стану, і лише згодом – реальним фактам, що його спричинили. Загалом текст оповідання представлений потоком внутрішнього монологу, в якому, поряд із розлогими описами

балету за романом В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» (1831), важливе місце належить деталізованій передачі мінливого настрою і реальному відтворенню причин найменших емоційних змін оповідача-виконавця ролі Гренгуара.

Несподіване граматичне окреслення гомодієгетичного наратора, який екстраполює інтрадієгетичну ситуацію, пропонує Є. Гуцало в оповіданнях «**Соняшник**» та **«У синьому небі я висію ліс».** Персональне «я» нараторів утілене через розповідь про «третіх осіб», відповідно хлоп'як (мій П'ятниця, як називає його наратор. – *А. М.*) та Миколка Коструба і його пес Боніфацій. Важливою ознакою наративу цих оповідань є його трансформація: змістотворча роль гомодієгетичного викладу формально реалізується у гетеродієгетичному. На користь еволюційного розгортання наративу свідчать також фінальні частини оповідань, постнаративні історії, які є ключем до розуміння творів. Зміна граматичної форми – тут виклад ведеться від І особи – підтверджує наративну настанову щодо розповіді «я-про-себе», а кількаразовий повтор нараторами займенника «я» у кожному з оповідань посилює оцінну динаміку текстів, забезпечує виразну контамінацію читачів з моральними максимами, закоріненими в образи персонажів. На підтвердження цієї тези наведемо уривок з оповідання «У синьому небі я висію ліс»: «Я не бачив Миколку Кострубу з того далекого пам'ятного літа, часто згадую наші розмови й подеколи з таким радісним очікуванням зводжу очі догори, наче навіч сподіваюсь нарешті угледіти в синьому небі посіяний і доглянутий його руками ліс – березовий та дубовий, калиновий та в'язовий, зі співом солов'їв та зозуль...» [126, с. 118].

Головний герой «**Пісні про три дуби» –** маленький безіменний хлопчик, оповідь якого завжди дистанційована від «я-персонажа» і є, власне, ліризованою оповіддю від другої особи. До такого прийому автор вдається у повістях «У гаї сонце зацвіло» (1975), «Княжа гора» (1985). Погляд наратора на самого себе збоку, виражений перманентним звертанням з використанням займенника «ти» («На золотому руні твоєї свідомості ростуть три дуби»; «Ти

слухав, і тобі здавалось, наче розповідає не тільки батько, а й надвечірній луг, а й примерхле косарське багаття, і близький посмутнілий ліс, тихесенька річечка за стіною очерету»; «Й тоді, біля дубів, знову вчулась тобі в шелесті листя, в зеленому шепоті їхньому ота глибока мова, ота розповідь…» [125, с. 215, 217, 218]), дає можливість відчувати присутність експліцитного автора й розглядати його як зрілу людину, яка з сумом згадує світ свого дитинства, наповненого незабутніми радощами й печалями, відкритим сприйняттям світу і прагненням розгадати всі його таємниці.

Гомодієгетичний виклад інтрадієгетичної ситуації форматує оповідання **«Відблиски на обличчі», «Березовий сік», «По мерзлу калину».** Композиційна організація цих творів виявляє характерну для індивідуально-авторської парадигми письменника наративну фрагментарність, специфіка якої зумовлена ретроспективно-асоціативними компонентами, структурованими в суб'єктивний потік спогадів про роки дитинства, численних асоціацій, вражень і роздумів. Спорадично у цих текстах реципієнт має можливість спостерігати ускладнений рівень темпорального розшарування, який конституюється у двовимірному просторі авторської свідомості – «тут» і «тепер», експліцитно означеному конкретними маркерами присутності зрілого автора на часовій відстані від описуваних подій. Наприклад, в оповіданні **«Відблиски на обличчі»** читаємо: «Багато випадало дивитись на вогонь. Та чомусь найбільше запам'ятався отой… Чи не тому так у пам'ятку ті ворухкі свічки й те пізнє багаття, що вони були першими в житті, що відблиски їхні запалили в свідомості тремку свічечку бентежного потягу до незвіданого?» [127, с. 10].

В оповіданні **«По мерзлу калину»** письменник поєднує два ракурси бачення навколишнього світу – малого хлопчика та дорослої людини, яка з висоти свого досвіду, оглядаючи пройдений життєвий шлях, визначає моральні та духовні категорії, які слугували своєрідним опертям у будь-яких ситуаціях. Пригадуючи те, що вже залишилось у минулому, знову переживаючи різні пам'ятні моменти буття, автор формально наближається

до внутрішнього монологу, завдяки чому оповідь набуває сповідального характеру. Завершує свою оповідь-сповідь письменник філософсько-етичним висновком, який не лише розкодовує символічний зміст твору, а й розкриває витоки морального й духовного становлення людини, яка формувалася на основі пізнання світу в усіх його суперечностях, на основі розуміння істинних основ людського буття: «І не гасне калинове полум'я, і зогріває вас, і так добре почувається в його лагідному, червоному теплі!» [126, с. 111].

Новели «Весняні води» (1969), «Удосвіта» (1969), «Весняний вечір» (1973), «Зелене листячко з вирію» (1973), «Повінь» (1973), «Цвіте березневий сніг, співає» (1973), «Щебечуть дві тополі» (1973) на поетикальному рівні перегукуються із циклом «Осяяння» (1969) («Наодинці з природою», 1969). Оповідь у цих творах ведеться в руслі «ліричного сюжету», який створюється шляхом зміни у сприйманні героя суб'єктивних образів існуючої дійсності. Внутрішній вимір ліричного героя-оповідача, його висока духовність та моральність виявляються через пейзажі, що постають не тільки як об'єкт краси, а й предмет думки, філософських узагальнень. Адже в більшості кращих новел, оповідань, етюдів Є. Гуцало розкриває грані своєї ідейно-художньої концепції, в центрі якої, безперечно, людина. Коріння цих текстів, за власним зізнанням письменника, живила і творчість М. Коцюбинського (цит. за: [607, с. 203].

Стрижневою ознакою аналізованих творів, як і всіх імпресіоністичних новел, є ліризм та настроєвість. Саме ліризм дає підстави назвати їх не просто пейзажними новелами, а поезіями в прозі. При цьому погоджуємось із думкою Ю. Кузнецова, який під пейзажною новелою має на увазі невеличкий прозовий твір, що об'єктивно відтворює картину природи, у взаємозв'язках образів якої схоплено узагальнення певних сфер суспільного життя [290, с. 93]. Поезія в прозі відрізняється від власне пейзажної новели більшим ступенем переплавлення в свідомості та душі суб'єкта нарації образів та картин природи. «Поезії в прозі немовби обернено у внутрішній

світ автора, вони втілюють його настрої, думки, переживання, а не реальний пейзаж; пейзаж далі більше втрачає риси реалістичності, стає немовби точкою опертя, від якої відштовхуються авторські рефлексії, образно-емоційне, образно-алегоричне осмислення світу» [290, с. 102], – наголосив Ю. Кузнецов. «Весняні води», «Удосвіта», «Весняний вечір», «Зелене листячко з вирію», «Повінь», «Цвіте березневий сніг, співає», «Щебечуть дві тополі» за обсягом не зовсім вписуються у параметри жанру поезії у прозі, бо не є ліричними мініатюрами. Однак, попри деяку розтягненість змісту та панорамність зображення природи, рівень концентрації психологізму, саморефлексії, розкриття внутрішнього «я» суб'єкта та окремі художні ознаки, зокрема домінування рис поетики імпресіонізму, дають підстави віднести їх до цього лірико-епічного жанру.

Незважаючи на зриму відсутність наратора в аналізованих новелах, своїм пафосом, одухотвореним чуттям, помислами вони звернені до людини і промовляють насамперед про те, який її внутрішній світ, наскільки вона духовно багата. У цих текстах головна роль відводиться описам природи, що передані через відчуття, переживання, мислення гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації. Недаремно у приватному листі Є. Гуцало зазначив: «[…] природа завжди вабила мене, завжди мала вплив на душу й відгук у душі, і ці її вплив та відгук були для мене важливі й потрібні… Природа – один із героїв мало не всього того, що я написав» (цит. за: [607, с. 201].

У цих текстах письменник наче продовжує свої роздуми про вічність всього живого, зокрема й зримо недовготривалого, як недовготривале життя людське, але обов'язково нетлінного, безсмертного. Філософські поняття про вічність матерії, її незнищенність передаються схвильованим голосом митця, який уміє найскладніші людські почуття й емоції виразити просто, зрозуміло й талановито: «[…] зеленкувате склепіння неба стає схоже на храм, який вищає і вищає, світлішає, набирає урочистості... Славно тоді в цьому велетенському храмі, і гарні думки приходять у голову, й молишся

безмовно, щоб хоч трохи дорівнятись до цієї чистоти, щоб хоч дещицю вкласти собі в душу цієї непорочності, добра й любові, які панують у природі» [124, с. 370]. Природа спонукає до відкриття багатства внутрішнього світу ліричного героя, його інтелекту. Через зорове бачення оточуючого герой-оповідач демонструє глибину й широту осмислення непростих явищ життя.

Відтак, аналізуючи типологію наратора у новелістиці письменника, важко погодитися із зауваженням Наталії Полохової: «В основному Є. Гуцало використовує "Я-нарацію" як спосіб художнього викладу, що визначає структуру його малої прози» [457, с. 15]. На нашу думку, у його доробку, як і у творах М. Коцюбинського, превалює гетеродієгетичний наратор.

Гомодієгетичний виклад через деталізацію інтрадієгетичного простору характеризує такі оповідання **В. Дрозда:** «Вона» (1962), «Двоє» (1962), «Малинова крига» (1962), «Мереживо слідів на снігу» (1962), «Неначе все було насправді» (1962), «Ранок» (1962), «Художник» (1962), «Ча-ча-ча!» (1962), «Бабай» (1966), «Солодке літо» (1968), «Як я народився. З веселої автобіографії» (1974), «Ластівки на виноградній лозі» (1978), «Ластівки над письмовим столом», «Замглай, або В'язка небилиць з давньої минувшини, колгоспним ковалем переказаних» (1980), «Слава» (1980), «По молоко» (1981), «Секс житейський» (2001), «Секс партійний», «Секс лікарняний», «Секс теоретичний» (2001), «Секс груповий» (2001), «Секс літературний» (2001), «Духовуха» (2002), «Колесо жисті» (2002), «Як я прикостюмився» (2002) та ін.

Імпресіоністична за стилевим оформленням інтрадієгетична ситуація представлена у новелі В. Дрозда **«Мереживо слідів на снігу».** Гомодієгетична природа нараторської присутності прочитується вдумливим реципієнтом завдяки фразі: «[…] я вихопився з лісу на безконечно широкий і білий простір» [150, с. 107]. Наратор майже нічого не повідомляє про себе, щоправда, завдяки спогадам, розпочатим фразою «…Колись був

травень…» [150, с. 109], що переривають оповідь і поєднують два часових пласти: минуле й сьогодення, відомо, що хлопчаком він пережив воєнне й повоєнне лихоліття. Тобто, й у випадку з новелою «Мереживо…» можемо говорити про автобіографічну складову творчості В. Дрозда.

Гомодієгетичний виклад інтрадієгетичної ситуації форматує оповідання **«Бабай»,** що за своєю тематикою перегукується з оповіданням «Хо» М. Коцюбинського. У композиційному плані наративна структура цього тексту складається з чотирьох частин: «Пришестя», «Ім'я», «Герць», «Воля». Вдало поєднуючи минуле й сьогодення, наратор знову й знову повертається до осмислення страху, розпочавши свою оповідь вистражданим розумінням того, що «найчорніша з тіней, що все життя заступає від людини сонце, – Страх» [156, с. 245]. І якщо, оповідаючи про дитячі роки, наратор згадує про страх перед Богом, Бабаєм, сусідським хлопчиком Бабою, чортами, то в зрілому віці йдеться про страх втратити звичне для себе оточення, повагу й авторитет колег, кохану жінку.

Міметично переконлива наративна історія позиціонує гомодієгетичний виклад в оповіданні **«Ластівки на виноградній лозі»,** що за своєю оповідною структурою, настроєм, тематикою, проблематикою, образною системою (метелики, бджоли, жаба, їжак, заєць, сорока, зозуля, ластівки) співзвучне з «Intermezzo» М. Коцюбинського. Інтрадієгетичний простір оповідання В. Дрозда зосереджує окремі фрагменти приватної біографії наратора-актора, які репрезентуються через особисті спогади. Маємо на увазі оповідь про халеп'янські будні письменника та його згадку про поїздку до Чернігова, яку він описав у повісті «Ирій» (1974), наголосивши про це у «Щоденнику»: «[…] ми з батьком везли на базар у Чернігів картоплю, я сидів на мішках, батько, у солдатській шинелі, у якій повернувся з війни, ступав поруч із возом, десь між Халявином і Черніговом зійшло сонце, червоне-червоне (було це пізньої осені, десь під зиму) – і я переконував батька у реальності скорих космічних мандрівок на інші планети…» [148, № 5, с. 97–98]. В оповіданні «Ластівка на виноградній лозі» читаємо: «Наче

учора: їдемо з батьком на базар, сходить сонце, я сиджу на мішках з картоплею і розказую, яка швидкість потрібна ракеті, аби вона переборола земне тяжіння. Батько недовірливо мовчить, кутаючи червоні руки в рукава витертої, засмальцованої шинельки, підперезаної конопляною мотузкою» [152, с. 59]. Крім апеляції до автобіографічного матеріалу, наративну структуру цього твору ускладнює присутність двох нараторів: чоловіка та жінки, одноосібного наратора – письменника, а також фрагмента, у якому жінка ділиться своїми переживаннями. Найбільш переконливі імпресіоністичні картини в тексті пов'язані саме з чоловіком та жінкою, їхнім сприйняттям світу, органічною частиною якого їм вдалося стати: «[…] сад, пронизаний скісним призахідним сонцем, чарівно перемінився, кожна моховинка жила тепер осібно, і були вони стрункі, високі, схожі на сосни у зрілому лісі, з пишним золотим верховіттям… […] Малинове сонце опускалося в сірий туман, у хмаровиння, і тільки озера в луках ще довго рожевіли. Молодесенький місяць білим вітрильником плив по темно-вишневій хмарі» [152, с. 56].

Оповідання **«Ластівки над письмовим столом»,** що за своїм обсягом наближається до короткої повісті, разом із оповіданням «Ластівки на виноградній лозі» є своєрідним диптихом. Також зазначаємо певну спорідненість обох творів на рівні наративної структури. Однак, на відміну від попереднього тексту, маємо одного оповідача – автобіографічного наратора. Письменник В. Дрозд свої халеп'янські враження, попередньо занотовані до «Щоденника», художньо переосмислив і транспонував до оповідання «Ластівки над письмовим столом». Титульний автор вдається до прийому самоцитування. Йдеться про відчуття В. Дрозда з часів його першого халеп'янського літування: «Живу сам у своїй хатинці. Цвітуть вишні, груші, яблуні. Біла вишнева віхола. Уночі в шибки б'ються хрущі, а часом під вікнами дріботить дощик. Мрія про таке ось життя завжди тепліла в мені. Я дуже щасливий…» [152, с. 73]. Наратив протагоніста перериває пряма мова його односельців, завдяки чому оповідь набуває об'ємності,

історичності й документальності. Йдеться про записані на диктофон і введені в оповідання свідчення халеп'янців про події недавньої історії, пов'язані з помешканням письменника. Підсумовують пряму мову селян слова наратора: «Тепер мені здається, що то не діди та баби наговорювали на мій диктофон свої прожиті роки, а нашіптувала притомленими людськими голосами стара хата» [152, с. 82]. Так само письменник залучає до оповідання й занотовані в щоденнику історії про зруйноване гніздо ластівок (запис 13.06.1973 р.) [148, № 2–3, с. 117] та повідомляє про господиню, яка носила снідати загиблому під колесами автівки псові (запис 02.04.1977 р.) [148, № 4, с. 91].

Своєрідним продовженням персоніфікації гомодієгетичного дискурсу через інтрадієгетичну ситуацію вважаємо новелу **«По молоко»,** що сприймається як фрагмент психологічної автобіографії, медитації на тему вічності й плинності часу: «Я біжу берегом, виборсуючи ноги із сипучого піску, перечеплююсь, падаю – і знов біжу, а ріка часу відносить ті травневі ранки все далі й далі, ось вони вже ледь-ледь мріють на видноколі пам'яті, а я – біжу…» [149, с. 16]. Характерною ознакою наративної структури цього твору видається брак формальної основи – завершеної та структурованої події, котра спричинилася б до концентрації вражень та переживань. Саме тому постать «я»-оповідача є найбільш значною для смислотворення і подальшої змістової, смислової комунікації.

Тенденційний гомодієгетичний наратор постає в оповіданні В. Дрозда **«Колесо жисті».** У проблемно-тематичній площині твору досить помітними є декларація певних ідейних настанов: «[…] ми від голови до п'ят були вірні товаришу Сталіну, за повну диктатуру світового пролетаріату. Так нас навчали і виховували» [157, с. 202], висловлення міркувань світоглядного рівня та етично значущих фактів: «Прийми добрі мені трапилися, молодичка тепла, бригадиром мене староста у господарстві поставив, уже я почав був під німцем пір'ячком обростати. Бо я такий – де не посій, а зійду і в камінь врасту, якщо треба» [157, с. 202]. Явна артикуляція голосу «я»,

навантаженого конкретними подіями приватної біографії, надає наращії яскравого індивідуалізованого звучання. Постать наратора включена у часопростір твору на всіх рівнях планів точки зору, оскільки фокусування події у сприйнятті та її передачі видається цілком тотожним. Саме тут зауважуємо характерну ознаку так званого автобіографічного наратора, який свідомо стилізує власне «я», розповідає про події свого життя. Присутність слухача скоріше вгадується завдяки питанням на зразок «Чи боліла душа моя за них? (заможних селян із Західної України, яких вивозили в засніжені ліси Архангельської обл. – А. *М.*)» [157, с. 202]; «Хапався я за своє збіжжя обіруч, кігті на пальцях ламав, та що я міг удіяти?» [157, с. 207], розлогим коментарям-поясненням, якими оповідач супроводжує свої спогади про реалії радянської доби кін. 30-х – поч. 40-х рр. XX ст. Важливо, що в аналізованому оповіданні часова дистанція відіграє роль не лише каталізатора емоційної напруги, а й засобу акцентування окремих фрагментів подій: служба в енкаведистських військах, особливому відділі дивізії, «співпраця» з сільським священиком, поїздки за продуктами голодного 1947 р. до Західної України.

Гомодієгетичного наратора, який екстраполює інтрадієгетичну ситуацію, представлено у таких творах **Р. Іваничука:** «Бузьків огонь», «Злочин», «Порвана фотокарточка», «Айна», «Тополина заметіль», «Настуня», «Росяні доріжки», «Трамвайна зупинка “Базар”» (1975), «Погоня за Пегасом», «Nota bene!» (2000).

У новелі **«Бузьків огонь»** автор використовує вставний фрагмент-спогад, що готує реципієнта до сприймання наступних подій: закохана Аничка залишається замість хлопчика відбувати покарання у школі, й дядько-глитай виганяє її з хати як неробу. Типологічно подібний сюжетний хід – жорстоке ставлення дядька до сироти – помічаємо і в оповіданні М. Коцюбинського «Андрій Соловійко…». Увиразнивши на початку новели мотив міражу («Густо, одна біля одної, як коноплі, – і до самого краю мерехтять розбризканим багрянцем, дрижать від вологого подиху левади,

ніби розпечене повітря, ніби міраж» [209, с. 13]), титульний автор указав на ледь відчутну амбівалентність цього явища, його психологічну реальність.

Рух свідомості гомодієгетичного наратора «Бузькового огню» зумовлюється побаченою на леваді квіткою: «Тонконогі, високі, головки – зірочками, червоні й незапашні, ростуть на мочаруватих левадах квіти. Це бузьків огонь. […] Не можу ніколи байдуже пройти мимо з теплим тремтінням у грудях, як на побачення з коханою, іду, зриваю, а далекий спомин тугою і ласкою пестить серце» [209, с. 13]. Ретроспекція ніби окреслює коло, замикає рух на цій деталі, а отже, маємо традиційну композицію з обрамленням. Але своєрідність обрамлення у Р. Іваничука полягає в тому, що воно містить потенціал самостійного сюжету: завершальна частина – це не тільки рефлексія, а й подія: «Тонконогі, високі, головки – зірочками, червоні й незапашні, минаю я, зриваю, кладу на свій столик розкішним букетом, дарую своїй коханій квіти… Це бузьків огонь» [209, с. 15].

Частотність деталі, назву якої винесено у заголовок твору, підсилює її символічне звучання. Головна сюжетна лінія знову ж таки містить вставний ретроспективний епізод, де двічі з протилежним значенням актуалізується вищезгадана деталь і виступає ніби нижньою точкою сюжетної діахронії, «зерном» оповіді, вкритим кількома хронологічними оболонками. Числова гармонія композиції досягається зіставленням двох ретроспективних епізодів, з одного боку, і розподіленням між початком і фіналом теперішнього плану оповіді – з другого. Причому деталь-символ згадується в обох випадках також двічі. Уп'яте згадана квітка бузькового огню відкриває нову перспективу оповіді, наголошуючи на можливості спокути.

Нарис **«Росяні доріжки»** вочевидь пов'язаний із новелами «Весільна» та «Стара хата». Йдеться про топоніміку, зокрема, притоку Прута – Жонку. Гірська річка приваблює увагу гомодієгетичного наратора «Росяних доріжок»: «З ущелини круто повернула річка, швидко майнула попід мостом, вислизуючи з білих обіймів ранішньої мряки, крижано-холодна і,

мабуть, тому така чиста… […] Це Жонка» [211, с. 224]; супроводжує його під час мандрівки. Журкіт «льодової Жонки» супроводжує роздуми діда Плятка з новели «Весільна» [209, с. 41]. Початок нового дня для героїв цієї новели також пов'язаний із гірською річкою: «Вмерла коротка ніч, розплилась шовковим прядивом над Жонкою…» [209, с. 42]. І в нарисі, і в новелі «Весільна» письменник описує марно знищений людьми ліс, косовицю, примушує читача відчути запах гірських трав, почути голос сопілки, оцінити майстерність старих сопілкарів. Читаючи «Росяні доріжки» й новелу «Стара хата», реципієнт разом із персонажами відчуває жаль за зруйнованим старим вогнищем: «Тут доживає свої останні дні столітнє життя. У плетеному димарі сидить засуджений на смерть колись могутній, а тепер кволий чорт-аріадник, […] за липовим клечанням між образами причаївся дух мольфара, […] з кутків визирають добрі чугайстри і мавки, […] за старою хатою трохи жаль, як за людиною, що вмирає і забирає з собою в могилу цікавий і неповторний світ» [205, с. 50–51]. Ім'я однієї з центральних дійових осіб нарису – «дід Платко», в новелі «Весільна» фігурує з незначною зміною – «Плятко»; ще одне знайоме з нарису прізвище отримує власник старої хати з однойменної новели – Фарбай.

Гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації з нарису «Росяні доріжки» тонко відчуває весняне пробудження природи. Його спостереження й залюбленість у навколишню красу видають у ньому людину мистецьки обдаровану, таку, яка володіє словом, розуміє його значення й відповідальність. Намагаючись очиститися від зимової полуди, збагатитися новими відчуттями, оповідач вирушає в Карпати і перебирає на себе роль практиканта з лісотехнічного інституту. Зрозуміло, що ним керують добрі наміри і, попри відсутність елементарних знань, своєю старанністю й жадобою пізнання йому вдається завоювати прихильність суворих і мужніх захисників лісу. Їхні оповіді, спогади про недавні часи надають нарисові документальності й водночас поліфонічності, створюють у реципієнта відчуття єдності всього живого. Недаремно в кінці твору

оповідач зізнається: «Повертаюся додому між книжки, папери й чорнило. Заросив я ноги, ходячи за людьми їхніми стежками, заросив їх добром і серце» [211, с. 238].

У 2004 р. Р. Іваничук опублікував книгу «Одна хлібина на двох», до якої увійшли два твори малого жанру, що раніше не входили до жодної із його збірок: **«Погоня за Пегасом»** та **«Nota bene!».** Перший із названих творів написано на автобіографічному матеріалі, це, власне, спогади автора з часів армійської служби. У творі містяться реалії, вже знайомі читачеві з інших оповідань письменника. Йдеться про позначені імпресіоністським колоритом гірські пейзажі й образ дівчини-красуні Айни, що уособлює жіночий ідеал письменника: «Айну ж пам'ятаю донині. Бачу її такою, якою була тоді, і кохаю, і прагну і намагаюся змалювати образ красуні найдобірнішими словами. Скільки тих вродливиць живе у моїх творах, а всі вони – та ж Айна, якої я не пізнав, тож пізнаю донині в розмаїтих картинах видуманого мною життя» [209, с. 129]. У «Погоні за Пегасом» переважають ліричні рефлексії, відбуваються дивні метаморфози, діють напівфантастичні персонажі. Твір написано в підкреслено нереалістичному ключі.

Вторинний дієгетичний наратор цього твору впізнається за ототожненим виявом своєї приватної історії з максимальною самопрезентацією та індивідуалізованим утіленням певної емоційності. Фрагмент біографії оповідача сприймається як центр смислотворення оповідання. Саме гомодієгетична конфігурація інтрадієгезису найбільш повно репрезентує авторську інтенційність. Читач мимоволі ототожнює «я-виклад» із голосом автора, тому ілюзія його присутності в нарації посилює комунікативну складову рецепції. Переконливість викладу полягає у точності подробиць описового плану, а також у намаганні втілити відтінки психологічного стану, зумовлені перебігом його контексту. В аналізованому творі підсвідома емоційність оповідача трансформується у рефлексію, в якій поєднуються як первинні враження, так і наступні міркування, роздуми та аналіз. Читач «Погоні за Пегасом» зі співавтора наративного дискурсу

перетворюється на спостерігача внутрішньої трансформації джерела викладу.

Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації форматує виклад у новелах «В сутінки», «Зав'язь», «Обнова» **Гр. Тютюнника.** Первинним і вторинним наратором новели **«В сутінки»** виступає юнак-студент, який відтворює події свого дитинства, репрезентуючи психологію і світосприйняття малої дитини. Таким чином, Гр. Тютюнник майстерно застосовує прийом подвійної ретроспекції: саме пам'ять і «оживлення» спогадів творять той аперцепційний фон, що зумовлює «холодне» ставлення сина до матері, стримує його у вираженні синівських почуттів. Письменник уважно добирає деталі, які врізалися в пам'ять героя-оповідача і змушують його знову пережити біль втрати і згадувати батька: «Я тільки тріньки-трінечки пам'ятаю тата: вони були великі, і рука в них теж була велика. Вони часто клали ту руку мені на голову, і під нею було тепло й затишно, як під шапкою. Може, тому й зараз, коли я бачу на голівці якогось хлопчика батьківську руку, мені теж хочеться стати маленьким…» [557, с. 47]. Серед глибинних знаків підсвідомого страху хлопчика – темрява і гнітюча тиша. Цей стан засвідчують інкорпоровані порівняння чорної шибки вікна, в якій відбивається красиве лице матері з ополонкою [557, с. 48]; образ стіни, яка ніби обступила сина, коли він зрозумів, що мати зрадила і його, і батька: «Я похолов з переляку і затовкся на печі, шукаючи злаз. Але рука моя увесь час натрапляла на стіну і це ще більше налякало мене» [557, с. 50]. Спогади сина – це образ самотності, відчуженості від матері, рідної оселі.

Персональна перцепція увиразнюється в тексті імпресіоністично накресленими елементами пейзажу та інтер'єру, колористичними ефектами. Так, Ніла Зборовська помітила, що герой-оповідач сприймає матір у чорно-білих тонах [190, с. 29]. Подібну функцію виконує у творі пісня, яку співає молода жінка. Ефект моментального враження від голосу матері вдало передано автором в імпресіоністичному ключі: «Та ось гнітючу тишу в хаті розплескала пісня. Вона викралася з пітьми так тихо і моторошно, наче не

людина народила її, а казкова тінь людська… Та пісня морозом пішла у мене по спині, зашкреблася у горлі, бо співала її не мати, а якась чужа красива жінка, котру я чомусь називаю матір'ю» [557, с. 48]. Використання прийомів імпресіоністичної поетики дає змогу митцеві тонко передати психологічне відчуження між рідними людьми.

Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації психологізує ліричну новелу Гр. Тютюнника **«Зав'язь».** Як зазначила Евеліна Балла, тут імпліцитно присутній і образ автора [23, с. 210], що простежується у мовному багатстві, наприклад, в умілому використанні синонімів, у відборі окремих фактів, пов'язаних із особою оповідача, адже у творі не вимальовується динаміка розвитку почуттів, а зображено один фрагмент теплих стосунків юнака і дівчини. І цього виявляється достатньо, аби передати психологію першого кохання. Окремі ж ревалентні для оповіді елементи (наприклад, поцілунки і обійми закоханих, розповідь про які наратор не без волі автора свідомо опускає) читач без особливих зусиль реконструює, нерідко асоціативно, за окремими вказівками наратора: «Розходимось десь уже далеко за північ, ледве переступаючи зомлілими ногами і несучи на губах солодку пекучу спрагу» [557, с. 45].

Ситуація, художньо осмислена в новелі **«Обнова»,** відсилає до «Автобіографії» Гр. Тютюнника, в якій він, зокрема, написав: «[…] "з коханням не повезло", бо хто ж дозволить дівчинці-школярці сидіти біля червоноармійської могилки вечорами, як парубок голий, босий, хати не має, та ще й батько в тюрмі» [557, с. 838]. У цьому оповіданні представлено індивідуалізований тип автобіографічного наратора, йдеться про гомодієгетичний виклад інтрадієгетичної ситуації. Оповідач відверто рефлексує про разючу бідність своєї родини, що впадає в око навіть на тлі загального розорення повоєнного українського села. Говорячи про матір, він зосереджується на описі одягу: «Піджачок сіренький у смужку, хустка, чоботи, спідниця – все старе…» [557, с. 186]. З приводу власних сорочки й штанів навіть іронізує: «сорочка-торохтун» («Дебела одежина! Ношу п'ятий

рік, і не рветься, бо з плащ-палатки» [557, с. 187]) і штани з різними холошами. Не краща ситуація і з їхнім помешканням. У сторічній хаті покійної баби Погончихи Ванько з матір'ю замешкали після того, як під час війни було знищено їхню оселю. В описі цього житла відчувається і біль, і усвідомлення того, що найближчим часом їхні житлові умови навряд чи покращаться (батько загинув на фронті. – *А. М.*). Відчувається, що матеріальне турбує хлопця головним чином через його кохання до Наталі та через складні відносини з її батьком. Наратор наголошує: «Я не соромлюсь, як інші хлопці батьків своїх дівчат, я його боюсь і намагаюся обходити» [557, с. 191]. Усвідомлення майнової нерівності та прикрий випадок з калошами штовхають його на необдумані вчинки. Психологічний стан образи передається через рухи, інтонацію голосу й монолог протагоніста. Грудка, кинута Ваньком, є реакцією, помстою за приниження людської гідності. Рефлексії хлопця, пов'язані з комплексом неіснуючої провини за злиденність, викликані презирливим ставленням до нього з боку батька його дівчини. Письменник виражає такий стан як єдиний потік підсвідомих внутрішніх переживань протагоніста, який ще не може усвідомити сутність абсурдного світу.

Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації характеризує деякі оповідання та новели **Вал. Шевчука,** зокрема: «Жовтень, місяць. Сад» (1961), «Моя бабуся задумала хворіти» (1961), «Феєрверк у двадцятиріччя» (1961), «Хлопці, він порізав нашого м'яча!» (1962), «Я обов'язково про вас напишу» (1962), «Жовте листя в липні» (1963), «Барви осіннього саду» (1964), «Від порога» (1964), «Перехрестя П-18» (1965), «Світовид» (1965), «Сині хвилі» (1965), «Сьогоднішня ніч – у Києві» (1965), «Вечір святої осені» (1966), «Довгий день без перерви» (1966), «Леви» (1968), «Учта» (1976), «Кілька хвилин із вечора» (1979), «Халабуда для коханки» (1979) та ін.

У новелі **«Жовтень, місяць. Сад»,** що художньо інтерпретує взаємини молодих людей, які так і не стали парою, титульний автор надає слово

гомодієгетичному нараторові в інтрадієгетичній ситуації, який почергово втілюється в образах Петра й Тетяни. Кожен із них висловлює своє бачення подій, а головне – внутрішніх переживань, почуттів. Хлопець осмислює важливий, але короткий епізод їхніх взаємин тут і зараз, а дівчина – з певної відстані: «Я сьогодні все згадала. І ту осінь, коли він казав мені найкращі слова, і ту весну, коли він нічого не сказав, а просто зник, розчинився у повітрі, чи що?..» [638, с. 74].

Монологи молодих людей звернені до уважного слухача, безмовного реципієнта, який зрозуміє й підтримає, допоможе окреслити невловиму грань між дитячою дружбою, добрими стосунками та закоханістю. Кожен із них пояснює свої вчинки, аналізує думки, констатує якісь факти. «Не люблю копирсатися у настроях і не люблю, коли вони копирсаються в мені. Але осінь є, і осінь жива. Є жовтень і Ботанічний Сад, щедро засипаний леглим листям, котре вже не грається у пташок. А ще є листя, котре так грається» [638, с. 72], – помічає Петро. «Сад сьогодні чудовий. Барви в сутінку напрочуд м'які. Пахне листям, в глибині чується розмірений шелест, а над головою проявився на ще світлому небі місяць» [638, с. 75], – насолоджується Тетяна, навіваючи свій настрій реципієнтові. В їхні роздуми вплітаються імпресіоністичні замальовки, щедро підживлені картинами осіннього саду: « […] жовтий місяць, дерева, над якими де-не-де пострибують жовті ліхтарі. Жовтими здавалися й звуки: шурхіт листя, чиїсь кроки, навіть дзвін трамваю, що пробігав побіч, а ще далекий шум автомобілів…» [638, с. 73].

Під час прогулянки кожен із них звертає увагу на старих, які біля виходу грали під ліхтарем у доміно і шашки. І якщо побачена картина для хлопця стала приводом поміркувати про конечність буття, то для дівчини – подумати про себе, свої взаємини й почуття. В їхні взаємини на якусь мить вплітаються «милі сусідоньки»; закохана в Петра Галка; Юлька, яка була твердо переконана, що Тетяна й Петро – «пара»; Танін хлопець Борис і дівчата Петра, про яких Таня нічого не знала. Однак усі вони сприймаються

лише як фон, на якому й безвідносно до якого кожен з молодих людей намагається дати відповідь на питання: «Чому?», «Чому вони так і не стали парою?». Для молодика все більш очевидно і прозаїчно. Натомість дівчина розуміє, що втратила щось важливе.

В основу оповідання **«Хлопці, він порізав нашого м'яча!»** (авторська робоча назва «Хлопці закинули м'яча в сад відомого письменника, авторитет якого був дуже великий» [636, с. 176]) покладено реальну історію, яку авторові розповів ще в студентські часи один зі співмешканців по кімнаті в гуртожитку. Хлопець виявився сиротою і виховувався в дитячому будинку, яким опікувався О. Корнійчук. Товариш розповів письменникові, як вони «воювали» з цим «бонзою» від літератури на свій дитячий лад – спеціально закидали м'яча до його саду. Як зазначив Вал. Шевчук, коли він спробував опублікувати твір у журналі «Зміна», то там не тільки впізнали, про кого йдеться, а й сказали, що це викличе скандал, хоч прізвищ героїв автор не називав (О. Корнійчук та його дружина Ванда Василевська тоді ще жили). «Так було "відомого письменника" змінено на "відомого професора". При передруці в книзі "Долина джерел" ця редакція залишилася» [636, с. 176], – наголосив Вал. Шевчук.

На позначення того, хто бачить, наратор оповідання найчастіше послуговується займенником «я» у формі І особи множини: «ми з цікавістю дивимося», «ми мовчали», «ми зойкнули», «ми розуміли», «ми дивились туди й дивилися» [632, с. 117–121]. Так само колективне «ми» сприймає сад: «Ми дивимось із четвертого поверху й бачимо сад. Там ростуть чудові великі яблука, там ростуть соковиті груші, і виноград обплів там альтанку: видно звідси зелені й сизі грона. Там далі – малина, чорна смородина: світ привільний і вабний» [632, с. 117]. Образ відомого професора для реципієнта так само формує колективне «ми», озвучене наратором, вихованцем дитячого будинку, який є учасником і очевидцем подій, про які оповідається. Спочатку наратор повідомляє, а реципієнт «бачить» «високу постать із сигаретою в зубах. Це відомий професор з дуже великим авторитетом. [...]

професор мовчки ходив по саду, і над ним вився димок сигарети» [632, с. 117]. З поверненням професора з-за кордону в лексиконі хлопців з'являється слово «репресії»: «Приїхав, – відказав Володька. – Тепер уже будуть репресії: не дуже шуми, не дуже бігай!» [632, с. 119]. Малопривабливою виглядає в очах хлопчаків і дружина відомого професора. Більше симпатії, порівняно з родиною «відомих професорів», викликає їхній садівник. Хлопчики розуміють його сумний погляд, коли чергову жертву не вдається почастувати кропивою, і по-своєму були вдячні за те, що чоловік завжди повертав м'яча.

Нетерпимість відомого професора до дітей, які втратили батьків, просто вражає. Йдеться не лише про порізаний м'яч і реакцію на цей вчинок вихованців: «Ми підібрали те, що було донедавна м'ячем, і нас усіх наче громом прибило. […] як так? Як так виходить? І чи можна?» [632, с. 119]. Здається, підліткам вдалося виокремити головне в погляді «бонзи»: він не сприймає вихованців дитячого будинку, не повертає голови, не реагує на їхнє прохання, про що б не йшлося. Так само діти чітко розмежовують красиві слова і бездушні вчинки. Як виявилося, вони потребували не пишних слів і навіть не розкішних плодів, а людяного ставлення й уваги, любові й тепла, на які, на превеликий жаль, ні відомий професор, ні його дружина не були спроможні.

У центрі новели Вал. Шевчука **«Барви осіннього саду»**, як і в більшості його текстів, бачимо проблему становлення особистості, спробу зберегти власне обличчя, відстояти свою позицію, а також відсутність взаєморозуміння між двома поколіннями однієї родини, що відсилає до оповідань «Persona grata» та «Лист» М. Коцюбинського. На думку М. Ткачука, «твір Вал. Шевчука набуває сконденсованого метафоричного звучання, випромінює світ внутрішніх шукань людини, яка прагне збагнути свої межі і можливості, сенс буття, долаючи споживацький світ і безглузде животіння» [542, с. 440]. Завдяки першоособовій наративній ситуації, щирим інтонаціям і багатству сприйняття світу позиція наратора чітко

аргументується. Реципієнт краще розуміє причини, на перший погляд, нелогічних вчинків оповідача, його небажання йти второваним шляхом: школа – інститут – диплом, рішення залишити рідну домівку. Повернувшись за кілька років, молодий чоловік розуміє, що батьки не змирилися з його позицією. І він знову відчуває потребу попрощатися і сісти в трамвай, що «змушує думати й вирішувати» [640, с. 16].

Як переконливо довела Галина Гримич, «новела справляє враження нерозривності, переплетення цілої низки прийомів, які разом, і тільки разом, створюють атмосферу напруженого духовного життя, високої рефлективності, виразної настроєвості» [106, с. 147]. Оповідач перебуває ніби в двох різних площинах, йдеться про переплетення двох часових планів – сучасного й минулого. Минулий час, захований у тканину твору, ледь прозирає з реплік, описів, внутрішніх монологів, він створює ледь вловиме тло, яке допомагає реалізуватися макрообразові рідної оселі, домівки, відчуження якої для наратора вже почалося, але невідомо ще, як триватиме далі. Наратор цілеспрямовано шукає шляхів змужніння, свідомо відмовляється від дороги своїх інтелігентних батьків. Через три роки колись розкішному саду загрожує зникнення, і він вже не здатний вгамувати душевного болю ні батька, ні сина. Численні комплекси-повтори, подані як невласне пряма мова оповідача, поступово формують неоднозначний образ осіннього саду, за варіаціями якого вгадується можливість іншого прочитання. «Осінній сад, з його розмитими кольорами і нечіткими лініями, – наголосила Наталія Городнюк, – постає знаком перехідності, уособлюючи внутрішні порухи людської душі в межовій ситуації» [93, с. 122].

У свідомості оповідача садиба батьків, їхній сад – знак минулого, що неухильно відходить. Це увиразнюється рядом чеховських ремінісценцій, зокрема мотивом занедбаності й спустошення шляхетських маєтків. Ще одна виразна чеховська ремінісценція пов’язана з образами саду і старого господаря – інтелігентного викладача музики, який не здатен на рішучі

вчинки й болісно переживає майбутню втрату: «[…] посміхнувся з почуттям зверхності і трохи дивакуватої відчуженості. – Може, бажаєте подивитися на сад? Сад, який перестане існувати наполовину. Трагедія старих людей… “Вишневий сад”…» [640, с. 10].

Важливу роль у наративній структурі твору відіграють певні недомовленості, які формують для реципієнта простір творчості й фантазії. Показовим, на нашу думку, є лаконічний епізод із рожевою морською мушлею. Наратор обмежується сказаним, адже йдеться про історію, відому лише обраним, тим, хто складає простір дому, а відтак не потребує докладного переказу й з’ясування деталей. Зорові, слухові й нюхові враження, разом із рясно розсипаними знайомими оповідачеві-герою новели дрібницями обстановки, повторюваними портретними рисами інших персонажів (батька, матері, Миколи Платоновича, тітоньок Маргарити і Мані), прямим називанням настроєвих відтінків («[…] я вловлював ранковий затишок, тішився почуттям, якого мені бракувало всі ці роки, коли я був відірваним од батьків, дому, цього ритму і людей, які були близькі мені більше й глибше, ніж про це думав я сам» [640, с. 5], створюють переконливий образ рідного дому і водночас навівають настрій легкого смутку. Садиба потребує молодого господаря, проте син навряд чи пов’яже свою долю зі старим обійстям і напівздичавілим садом.

Центром наративної історії новели **«Леви»** є короткий фрагмент ретроспективно осмисленої приватної біографії оповідача, в якій з імпресіоністичною виразністю поєднано події одного дня. Текст починається з повідомлення оповідача: «Ми любили з батьком ходити в той дім» [629, с. 82]. Опис помешкання, слід сказати, цілком буденного (мала халупа на горбі, дві кімнати, зі знайомими меблями: ліжком із накрученими на бильцях дзиґами, давньою шафою із витим пальмовим віттям на дверцятах та збільшеними старими фотокартками, «обличчя на яких здавалися здивованими і трохи дурнуватими» [629, с. 82]), не пояснює того захоплення, що його кожного разу викликає в оповідача та його батька можливість

відвідати Марчукове обійстя. З першої сторінки твору титульний автор зберігає інтригу й реципієнтові важко зрозуміти, чому ж відвідини того дому були справжньою пристрастю батька і сина. Наратор точно фіксує час їхньої мандрівки: «[…] це траплялося здебільша влітку, коли якнайзеленіше світяться сади і коли сонце стає майже посередині неба» [629, с. 82]. Мотив сонця, органічно увійшовши до текстової тканини, трансформується у справжній гімн сонцепоклонства й відсилає до «Intermezzo» М. Коцюбинського. Оповідач щиро зізнається у своїй любові до літнього сонця, коли воно піднімалося майже на середину неба й породжувало в його уяві дивовижні картини: «[…] я бачив тоді передвіч якісь дуже далекі країни, гарячий пісок і пальми, а може й океан, голубий, як батькові очі…» [629, с. 82]. Здатність «витримувати золоту напругу» ще більше ріднить батька й сина («ми були хворі на сонце» [629, с. 83]), вивищує їх серед загалу. Стежка до Марчуків, що в'ється передмістям між оточеними кам'яними парканами хатами, берегом малої «сором'язливої» річечки та химерно розкиданими здоровенними каменюками, формує казковий універсум майбутнього митця, у світі якого є місце не лише величезним яйцям, відкладеним якоюсь неймовірною, казковою птицею, а й левам. Леви В. Шевчука з однойменного оповідання, а також актуалізована проблема формування митця відсилають до оленів Є. Гуцала («Олень Август»).

На перший погляд, цілком прозаїчна картина, що прикрашала помешкання Марчуків – левиця з левенятами і старий лев сиділи на жовтому, як сонячне проміння, піску, незмінно притягувала оповідача, живила й наснажувала його уяву. Наратор асоціює себе з могутнім левом-захисником, в очах якого він бачить незворушний спокій, глибоку й простодушну мудрість. Поступово обмежений простір помешкання трансформувався і поставала інша картина: левенята борюкалися на жовтому піску, а в очах лева вияскравлювалися добрі світляні вогники. Оповідач зізнається, що потужна сонячна енергія й яскраве видиво з левами розширили його душу, налили тіло дзвінкою мелодією: «Це була мелодія

проміння, мелодія широкого святого звільнення, коли серце обіймає нові площини, незнайомі нашому буденному кругогляду» [629, с. 85].

Гомодієгетичний наратор форматує художній часопростір оповідання Вал. Шевчука **«Халабуда для коханки».** Як засвідчив письменник, прототипом головного героя цього твору став старший брат письменника, А. Шевчук [532, с. 86]. Домінуючим у творі є текст наратора, сорокарічного чоловіка. Голоси інших персонажів: його дружини, уявної коханки, сусідки – ретранслюються і відчуваються, але не персоніфікують особу мовця. Суть інтрадієгетичної ситуації розкривається здебільшого у неонатуралістичних побутових образах, у переданні фактичного перебігу подій. Водночас гомодієгетична природа викладу підтверджується не лише граматичним оформленням тексту, а й лаконічними емоційними «підказками» інтерпретаторові. Життєвий досвід наратора постає у вимірі драматичного й напруженого відтворення одного з її фрагментів, естетична комунікація досягає необхідного порозуміння завдяки численним зауваженням, які видаються об’єктивними, зумовленими потребами формалізації сюжету. Процес «вживання» у текст дає читачеві змогу побачити особистісно значущі деталі на означування психологічних, етичних і моральних переживань чоловіка та дружини й дає можливість провести паралелі зі «Сном» М. Коцюбинського.

У перцептивному плані презентація наративу показово об’єктивна: простір дому, щоденні обов’язки («Жінка майже не терпить оцього мого зачарованого сидіння, тож миттю вигадує мені роботу: води принести, чи колорадського жука позбирати, чи білизну їй до річки віднести, чи якогось цвяха забити, чи щось там полагодити, чи піти до магазину…» [639, с. 138]). Наратор залишає реципієнтові чималий простір для самостійного формування оцінного ставлення до подій. Емоційно рівний, нейтральний тон оповіді створює враження відчуження оповідача від подій та фактів його особистого життя: одруження, народження доньки, самотнє існування разом із дружиною. Текст не пропонує жодних вказівок на встановлення часової

дистанції між самою історією (будівництво халабуди під час літньої відпустки) та її відтворенням. Рецептивна проекція формального існування світу твору потребує категорії «тут-і-тепер». Мимовільний спогад, який вривається в монолог наратора, повертає його у період юнацтва і нагадує про випадкове зіткнення з незнайомою дівчиною в сатиновому платті. Згодом риси незнайомки наратор намагався розгледіти в дружині, побачити в інших жінках. Згромадження конкретних епізодів про особливості подружнього життя наратора та поява схованки встановлюють оптимальний комунікативний ланцюг. Емоційно наснажені коментарі («Я подивився на неї не без подиву. Що може знати вона про те, що діється у мене всередині? Що знаю я про неї і чи конче нам треба так багато одне про одного знати?» [639, с. 149]) наближають реципієнта до осмислення внутрішнього світу наратора, а його голос формує план емоційної оцінки. Акцентування підсвідомих реакцій на описані події утримує рецептивну динаміку тексту.

Отже, окресливши викладову організацію гомодієгетичного наратора, який екстраполює інтрадієгетичну ситуацію новелістики М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи», можемо констатувати, що характерне для цих митців тяжіння до нових способів естетичної комунікації цілком виявилося у присутності автобіографічного наратора, який, артикулюючи власне «я», щоразу окреслює свою емоційно-психологічну дистанційованість від викладу. Апелювання до читачевої співтворчості у моделюванні фікційного простору та оцінюванні персонажів поєднується зі свідомим нав'язуванням формату оцінного дискурсу – тоді читач не лише повинен інтерпретувати/реінтерпретувати значення окремих елементів тексту, а й спробувати згармонізувати своє розуміння з пропонованим і присутнім у творі.

Таким чином, проаналізувавши новелістику О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука в аспекті функціонування наративних моделей, ми з'ясували, що у своїй творчій

практиці письменники незмінно рухалися тим напрямом, який свого часу окреслив М. Коцюбинський. Водночас вони значно оновили художній наратив численними варіантами та модифікаціями розповідного/оповідного дискурсів.

Граматична форма оприявнення гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації переважно є епізодичною: «Нюренберзьке яйце», «Посол від чорного царя» М. Коцюбинського; «Берег його дитинства», «З тих ночей» О. Гончара; «Пісня про Варвару Сухораду» Є. Гуцала; «Приймак», «По малину» В. Дрозда; «Сповідь» Р. Іваничука; «Комета», «Червоний морок» Гр. Тютюнника; «Що це сталося з дядею Гришею?», «Продавець квітів» Вал. Шевчука. Втілення естетичних та світоглядно-ціннісних пріоритетів у новелістиці митців є конкретним та персонально адресованим. Така форма переконливо засвідчує продуктивність побутування моделі гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації у новелістиці М. Коцюбинського та її подальше функціонування у малій прозі репрезентантів його «школи».

Розщеплення наративного центру гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації на «тут-і-всюди»/«тепер-і-завжди» форматує часопростір більшої частини текстів М. Коцюбинського та його послідовників як синтез зовнішньоописових чинників характеротворення та перипетій психологічного плану, тобто повороти подієвого сюжету, в яких нараторові належить роль всезнаючого джерела, синхронізуються із раптовими чи постійними змінами настрою персонажів, де наратор текстовими вказівками позиціонує власну емоційну причетність до наративної історії.

З огляду на композиційну структуру текстів зауважимо зв’язок елементів наративної стратегії авторів із жанровими модифікаціями художніх текстів, а також із диференціацією сюжетних ліній, що якнайповніше виявляється через текстову інтерференцію, зокрема: «Поєдинок» М. Коцюбинського, «Чорний яр» О. Гончара, «Пісня про стару

хату» Є. Гуцала, «За простибі» Р. Іваничука, «Людина украла волю» Вал. Шевчука.

В оповіданнях та новелах, наративну структуру яких форматує гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації, М. Коцюбинський та репрезентанти його «школи» вибудовують ритмічний новелістичний малюнок завдяки чергуванню епізодів-спогадів і картин сучасності. У новелах «Під далекими соснами» О. Гончара й «Чудасії» Гр. Тютюнника, так само як і в «Листі» М. Коцюбинського, цей тип наратора репрезентовано за допомогою епістолярного діалогу. В оповіданнях «Байкал» та «Плюшевий ведмедик» Р. Іваничук, як і М. Коцюбинський в «Persona grata», широко використовує можливості монологізованого діалогу.

Для втілення гомодієгетичного наратора, що екстраполює інтрадієгетичну ситуацію в новелістиці М. Коцюбинського та О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука, не є суттєво важливою кількість подій, що форматують наративну історію: одна значуща в подієвому плані («Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «Хлопці, він порізав нашого м'яча!» Вал. Шевчука) або кілька («У Бабусі» О. Гончара, «По молоко» В. Дрозда, «Барви осіннього саду» Вал. Шевчука) не змінюють стратегії твору. Центром цього типу нарації є індивідуально значуща проблема, яка відтворює або важливий епізод соціального середовища («Колесо жисті» В. Дрозда, «Росяні доріжки» Р. Іваничука), або концентрує напруження в межах драматичного факту біографії персонажа («Невідомий» М. Коцюбинського, «Модри Камень» О. Гончара, «В сутінки» Гр. Тютюнника).

Отже, викладові стратегії О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука продемонстрували формально-змістову гнучкість, готовність до комунікації як у межах власної історичності з проектуванням інтерпретації навколо певних смислових констант, так і з настановою на майбутнього, віддаленого в часі читача, пропонуючи цілісний морально-етичний та образно-символічний простір.

ВИСНОВКИ

У результаті системного дослідження естетичних, жанрово-стильових, ідейно-тематичних особливостей, проблематики, образної структури, наративних аспектів прози М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» можна зробити такі висновки.

Літературна школа – це самобутнє мистецьке явище, одна з історико-типологічних категорій літературного процесу. Для письменників, які утворюють літературну школу, спільними є зорієнтованість на мистецькі досягнення видатного попередника чи сучасника, єдність естетичної платформи, стилю чи системи стилів, жанрово-тематичних особливостей, художніх домінант. Представники літературної школи творчо переосмислюють попередню мистецьку традицію, створюють нову художню реальність.

Поза тим, що на сучасному етапі розвитку вітчизняного літературознавства ще зарано говорити про чітко окреслену типологію поетики постімпресіонізму як літературно-мистецької стильової тенденції, у своїй роботі ми надали перевагу цьому терміну, оскільки між імпресіонізмом та постімпресіонізмом існує певна різниця, а творча практика українських митців, які, з одного боку, перебували в силовому полі естетики імпресіонізму, а з іншого – вели наполегливий пошук ще більш пластичних виражальних засобів, переконливо доводить артикульовану тезу. Таким чином, ми виходимо з того, що постімпресіонізм – це літературно-мистецька стильова тенденція, що об’єднує різних за стильовими й ідейними уподобаннями письменників, у творчості яких імпресіонізм залишив помітний відбиток.

Естетичні пошуки автора «Intermezzo» та речників його «школи» були спрямовані на розширення виражальних можливостей національного письменства. Поза тим, що у їхній творчості поєднуються риси реалізму, неореалізму, неоромантизму й символізму, саме імпресіоністичний дискурс

дозволяє вичленувати низку тенденцій, які стануть визначальними для літератури модернізму: прийом «потоку свідомості», ідею абсурдності буття, утвердження ігрового начала як первинного в мистецтві й житті, актуалізацію суб'єктивного чинника, домінування почуттів і вражень у моделюванні художньої реальності.

М. Коцюбинський та його послідовники розширювали тематичні обрії українського письменства. У творах Грицька Григоренка, М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського та М. Чернявського віднаходимо своєрідний перегук, відгук, творче засвоєння особливостей поетики М. Коцюбинського, зокрема способів інтерпретації суспільних проблем та політичних явищ. Маємо на увазі повість «Fata morgana», оповідання «Він іде!», «Коні не винні», «В дорозі», «Persona grata» з їхніми притишеними, але виразними голосами на захист гуманізму, людяності й добра. Вплив класика відчувається у творчості Грицька Григоренка («Чи по правді?»), В. Леонтовича («Ворохобня»), М. Чернявського («Осліплення Париса»), йдеться про прагнення зрозуміти людину, пізнати приховані мотиви її поведінки. Засади «школи» М. Коцюбинського помітні і в інтересі її репрезентантів до теми мистецтва, змалюванні внутрішнього світу творчої особистості (нарис Грицька Григоренка «Од серця до серця», новела М. Жука «Пісменник», повість «Тілько встати» та ін.).

Автор «Тіней забутих предків» та його сучасники розробляли «неморальні» сюжети. У творчості метра, як і в прозописьмі Грицька Григоренка, В. Леонтовича та М. Чернявського, сільська тематика поєднується із картинами життя міста; М. Жук та М. Могилянський орієнтувалися винятково на урбаністичну проблематику. Однією з домінантних ознак «школи» є вихід за межі традиційної народницької естетики. Світ селянства, який постає у автора повісті «Fata morgana» та його послідовників, далекий від ідеалізованого пасторального раю етнографічно-побутової школи, також вони десакралізують образ жінки, матері, розвінчують міф про патріархальне подружжя.

Грицько Григоренко, М. Жук, В. Леонтович, М. Могилянський, М. Чернявський як репрезентанти «школи» автора «Intermezzo» збагатили національну літературу яскравими образами освічених прошарків населення: вчителів, викладачів, лікарів, представників світу мистецтва, правників, підприємців та земців. Письменники зосередилися на внутрішньому світі своїх героїв, виокремивши численні суперечності й психологічні проблеми. Водночас автори не залишили поза увагою й чесноти протагоністів, прагнення суспільних змін і демократизації соціуму.

Створюючи образи «нових» жінок, М. Коцюбинський та речники його «школи», поруч із традиційними для української літератури постатями покритки, матері моделювали образи жінок, які прагнули до самоствердження у сфері приватного й соціального, фатальних жінок, повій.

Знаковим у їхній творчості став і образ «втраченого» дитинства . Юні герої автора «Цвіту яблуні» та його послідовників передчасно дорослішають через бідність, сирітство, аморальність батьків, алкоголізм, егоїзм, апатію. Розкриваючи ті негативні обставини, в яких формуються їхні персонажі, письменники не абсолютизували соціальні чинники, головну провину вони покладали на батьків та вихователів. У проаналізованих текстах світ дитинства є деформованим та абсурдним і виконує роль своєрідного попередження: суспільство, яке не здатне потурбуватися про своє майбутнє, – приречене на самознищення.

Автор «Intermezzo» та виразники його естетичних засад, володіючи чималим арсеналом художніх засобів, вправною рукою створили ряд непроминальних інонаціональних героїв. Якщо у новелі «Він іде!» М. Коцюбинський піднявся до висот філософського узагальнення, то В. Леонтович приваблює глибоким знанням життя сільських і містечкових євреїв, що дозволило письменникові достовірно змоделювати непересічні оригінальні характери. Образи євреїв, створені Грицьком Григоренком, М. Жуком, М. Могилянським та М. Чернявським, позначені винятковою

силою художньої правди в аналізі соціальних явищ, у дослідженні людських характерів.

Спільність художніх концептів М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» простежується й на рівні осмислення категорій страху, бунту, самотності, кохання і смерті. Герої автора «Fata morgana» та А. Головка, М. Івченка, Г. Косинки, Г. Михайличенка, В. Підмогильного, М. Хвильового відчувають переважно тривогу, невпевненість, страх перед зубожінням та смертю. Важливо, що їхні персонажі страждають передусім від соціальних, а вже потім – внутрішніх страхів. Зважаючи на той факт, що концепт бунту невід'ємний від страху у прозописьмі автора «Intermezzo» та репрезентантів його «школи» мотив бунту тісно пов'язаний з рядом проблем морально-етичного, психологічного та філософського характеру. Окреслені в роботі авторські інтерпретації модусу самотності характеризуються багатовимірністю: різні аспекти, доповнюючи один одного, створюють цілісну картину покинутості й відстороненості людини в соціумі. Митцям вдалося художньо відтворити складні стани людської душі, показати психологічні конфлікти та процеси внутрішньої боротьби протагоністів. Так, скажімо, в «Невідомому» та в «Червоному романі» відбито роздвоєння особистості, момент відмови від колишнього, перехід на новий рівень самосприйняття. У текстах переважає відчуття самотності як страждання, усвідомлення пронизливої самоти, болючої загубленості у світі. Герої втрачають щось надто важливе і цінне, без чого життя не має сенсу. Модус самотності у творчості М. Коцюбинського та його послідовників співзвучний із міською тематикою. В урбаністичній картині переважають саме провінційні міста, ментально близькі обом авторам, хоч, скажімо, М. Хвильовому та В. Підмогильному вдалося створити цілісні образи столичних Харкова й Києва. Моделюючи на сторінках художніх творів трагічні епізоди, аплікуючи переживання героїв, М. Коцюбинський та спадкоємці його традицій ніби попереджали про неминучість соціальної й гуманітарної катастрофи.

У потрактуванні модерністського дискурсу кохання автор «Цвіту яблуні» та А. Головко, М. Івченко, Г. Косинка, Г. Михайличенко, В. Підмогильний, М. Хвильовий відходять від попередньої традиції. Поєднуючи різні моделі кохання/любові, митці зосереджуються на художньому осмисленні кохання в подружньому житті, коханні-грі, пристрасті та зради. У прозописьмі автора «Fata morgana» та представників його «школи» важливу роль відіграє й ґендерна проблематика. Ґендерні стереотипи, виокремлені в повістях «На віру», «Fata morgana» М. Коцюбинського та «Шуми весняні», «У сонячнім колі» М. Івченка, виконують дві важливі функції: відображають суспільні уявлення про чоловіків і жінок та доповнюють характеристики взаємин між головними героями. Одним із найважливіших у творчості М. Коцюбинського та А. Головка, М. Івченка, Г. Косинки, Г. Михайличенка, В. Підмогильного, М. Хвильового є модерністський дискурс смерті. Танатологія прозаїків постає як явище багатовимірне, що актуалізує розмову про долю, фатум, подвиг, зневіру в ідеалах, злочин у житті героїв.

Формування наративної стратегії новелістики О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука нерозривно пов’язане із наративною логікою прозописьма М. Коцюбинського. У своїй творчій практиці письменники незмінно рухалися тим напрямом, який свого часу окреслив автор «Цвіту яблуні». Водночас вони значно оновили художній наратив численними варіантами та модифікаціями розповідного/оповідного дискурсів.

У текстах цих митців світоглядна роль гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації забезпечує розповідачеві можливість тенденційної самопрезентації як іронічного («По-людському» М. Коцюбинського, «Голова болить» В. Дрозда, «Продавець квітів» Вал. Шевчука), співчутливого («Андрій Соловійко…» М. Коцюбинського, «Доктор Бровко» Р. Іваничука, «М’який» Гр. Тютюнника), зацікавленого («За мить щастя» О. Гончара, «Секс комісарський» В. Дрозда, «Три зозулі з

поклоном» Гр. Тютюнника) або ж як цілком об'єктивного («Кліщ» В. Дрозда, «Відплата» Р. Іваничука, «Дядько Никін» Гр. Тютюнника) джерела знань про події, що становлять цінність для наративної історії. Характерне для творчості М. Коцюбинського тяжіння до гри як способу естетичної комунікації виявилося у присутності експліцитного наратора у новелістиці його спадкоємців («Дід Семирозум…» В. Дрозда, «Кинджал» Р. Іваничука, «Що це сталося з дядею Гришею?» Вал. Шевчука).

Оповідання й новели М. Коцюбинського та О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука, в яких фігурує гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичному просторі, відокремлений від часопростору художньої історії, вирізняються широкою панорамністю зображення, передачею відтінків кольорів та відтворенням звуків зовнішнього світу, психологізмом, майстерним відтворенням людських характерів. Маємо на увазі такі оповідання й новели, як «Persona grata» М. Коцюбинського, «На косі» О. Гончара, «Місячне сяйво» Є. Гуцала, «Чорт, що став зорею» В. Дрозда, «Весільна» Р. Іваничука, «На перекаті» Гр. Тютюнника, «Дорога» Вал. Шевчука.

В оповіданнях, новелах і повістях М. Коцюбинського, О. Гончара, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука первинний дієгетичний наратор (гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації) зосереджує погляд переважно на перипетіях власного емоційного стану, на ситуативних враженнях і переживаннях. Однак самопрезентація на тлі інших персонажів відіграє важливу рецептивну роль: залучення читача до активного співтворення, форматування ним особистої оцінки прочитаного. Крім явної присутності наратора та образу автора, перший з яких часто ототожнюється з другим чи з головним героєм твору, письменники вдаються до включення голосів персонажів, безпосередньо матеріалізованих у діалогічному мовленні та експресивних полілогах: «Випадок. Видерте з денника» М. Коцюбинського; «Магда» О. Гончара; «Дорослі дівчата нашого дитинства» Є. Гуцала; «Парость» В. Дрозда; «Смерть Довбуша»

Р. Іваничука; «З третьої полиці», «Сито, сито…» Гр. Тютюнника; «Літепло ранньої осені», «Перша безсонна ніч» Вал. Шевчука.

У малій прозі М. Коцюбинського та репрезентантів його «школи» представлено різні форми вияву гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації: від тяжіння до автобіографізму через свідоме обмеження знання про ситуацію – до спроб акцентувати певну точку зору на ситуацію, іноді з явним наміром вийти за межі дієгезису: «Пам'ять душі» М. Коцюбинського; «Птахи над Бродщиною» О. Гончара; «Весняний вечір» Є. Гуцала; «Солодке літо» В. Дрозда; «Настуня» Р. Іваничука; «Обнова» Гр. Тютюнника; «Леви» Вал. Шевчука.

Таким чином, перебування А. Головка, О. Гончара, Грицька Григоренка, Є. Гуцала, В. Дрозда, М. Жука, Р. Іваничука, М. Івченка, Г. Косинки, В. Леонтовича, Г. Михайличенка, М. Могилянського, В. Підмогильного, Гр. Тютюнника, М. Хвильового, М. Чернявського, Вал. Шевчука в силовому полі мистецької «школи» М. Коцюбинського вплинуло на ідіостиль, збагатило мистецьку палітру і засвідчило нерозривність творчого й духовно-інтелектуального зв'язку поколінь митців в українському постімпресіонізмі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аббаньяно Н. Мудрость жизни / пер. с итал. / Н. Аббаньяно. – СПб. : АЛТЕЙЯ, 1996. – 320 с.
2. Авксентьєва Г. А. Пейзаж у прозі Олеся Гончара : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Авксентьєва Галина Андріївна. – Одеса, 1995. – 159 с.
3. Аврахов Т. Поліфункціональність художньої деталі у творчості Григора Тютюнника / Т. Аврахов // Українська мова і література в школі – 1989. – № 8. – С. 16–22.
4. Агеєва В. Автор і герой у структурі новели Миколи Хвильового / Віра Агеєва // Слово і Час. – 1993. – № 12. – С. 16–21.
5. Агеєва В. Апологія модерну: обрис XX віку : статті та есеї / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
6. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.
7. Агеєва В. Крізь століття: принагідні візії після постмодернізму / Віра Агеєва // Українська мала проза XX століття : антологія. – К. : Факт, 2007. – С. 9–45.
8. Агеєва В. Мотиви й варіації (Роль інтертекстуальних зв’язків в українській імпресіоністичній прозі) / Віра Агеєва // Слово і Час. – 1996. – № 3. – С. 32–40.
9. Агеєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2006. – 432 с.
10. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза: Про творчість М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Г. Косинки та ін. / Віра Агеєва. – К. : Фірма «Віпол», 1994. – 158 с.
11. Адмони В. Поэтика и действительность: из наблюдений над зарубежной литературой XX века / В. Адмони. – Л. : Советский писатель, 1975. – 310 с.

12. Акулова Н. Ю. Проза Михайла Івченка (семантика, поетика) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Акулова Надія Юріївна. – Харків, 2010. – 19 с.
13. Александрова Г. Помежів'я (Українське порівняльне літературознавство кінця XIX – першої третини XX століття) : монографія / Галина Александрова – К. : ВПЦ Київський університет, 2009. – 415 с.
14. Андреев Л. Импрессионизм / Л. Андреев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 250 с.
15. Андрійчук Т. В. Гуманістично-екзистенціальні мотиви в творчості М. М. Коцюбинського (спроба історико-філософського дослідження) : дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії»/ Андрійчук Тамара Володимирівна. – К., 1993. – 167 с.
16. Андрійчук Т. Гуманістично-екзистенціальні мотиви в творчості М. М. Коцюбинського / Тамара Андрійчук // Література та культура Полісся : зб. наук. пр. / відп. ред. та упоряд. Г. Самойленко. – Ніжин : ТОВ «Наука-сервіс», 1998. – С. 107–115.
17. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі XX століття : монографія / В. Антофійчук. – Чернівці : Рута, 2001. – 335 с.
18. Архів Розстріляного Відродження : матеріали архівно-слідчих справ українських письменників 1920–1930-х рр. – К. : Смолоскип, 2010. – Т. 1 : [Михайло Яловий, Іван Ткачук, Мечислав Гаско, Володимир Ґжицький, Мирослав Ірчан, Олекса Слісаренко, Яків Кальницький] / упоряд., передм., прим. О. й Л. Ушкалових. – 2010. – 456 с.
19. Астаф'єв О. Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі : монографія / О. Астаф'єв. – К. : Наукова думка, 2000. – 268 с.
20. Багряний І. Сад Гетсиманський : роман / передм. О. Гаврильченка, А. Коваленка / І. Багряний. – К. : Дніпро, 1992. – 528 с.

21. Балабко О. Рай і Пекло Коцюбинського : есеїстична повість / О. Балабко. Новели «Сон», «Хвала життю», «На острові» М. Коцюбинського ; передм. В. Панченка. – Чернівці : Букрек, 2014. – 216 с.
22. Балабко О. Синьйор Ніколо й синьйор Мікеле: Рим Гоголя й Капрі Коцюбинського : есеї. – К. : Факт, 2006. – 248 с.
23. Балла Е. Наративна структура як прийом психологізму в новелістиці Григора Тютюнника (до 75-ліття від дня народження письменника) / Евеліна Балла // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. пр. / відп. ред. І. Сабадош. – Ужгород : Ужгородський національний університет, 2006. – Вип. 10. – С. 207–212.
24. Балла Е. Новелістика Григора Тютюнника у параметрах ліричної прози / Евеліна Балла // Наук. вісник Ужгородського університету. Серія : Філол. : зб. наук. пр. – Ужгород : Ужгородський національний університет, 2007. – Вип. 16. – С. 11–15.
25. Барладяну В. «Тільки нещасний народ міг забути Михайла Жука» / В. Барладяну // Кафедра. – 1989. – № 8. – С. 195–198.
26. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків / П. Баррі. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
27. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательного текста / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. Косикова. – М. : Изд. Моск. ун-та, 1987. – С. 387–422.
28. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт / пер. с фр. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
29. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. – М. : Прогресс, 1989. – С. 413–423.
30. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По / Р. Барт ; пер. з фр. // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки

ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-ге вид., доп. – Львів : Літопис, 2002. – С. 497–522.

31. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
32. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
33. Бацула І. Деякі питання психології творчості в новелах М. Коцюбинського / І. Бацула // У вінок М. Коцюбинському. – К. : Б.в., 1967. – С. 59–66.
34. Безпечний І. Теорія літератури / І. Безпечний. – К. : Смолоскип, 2009. – 388 с.
35. Безхутрий Ю. Хвильовий: Проблеми інтерпретації / Ю. Безхутрий. – Харків : Фоліо, 2003. – 495 с.
36. Бердяев Н. Философия свободного Духа / Н. Бердяев. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
37. Бестюк І. Рецепція творчості Михайла Коцюбинського в літературі 20-х років ХХ століття (на прикладі новели «Тіні нетлінні» Михайла Івченка) / Ірина Бестюк // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. пр. / ред. кол. Я. Поліщук та ін. – Рівне : РДГУ, 2010. – Вип. XIX. – С. 132–142.
38. Бестюк І. А. «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського: феномен тексту в контексті неоміфологізму української літератури початку ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Бестюк Ірина Анатоліївна. – Рівне, 2006. – 208 с.
39. Біла А. Символізм : наукове видання / Анна Біла. – К. : Темпора, 2010. – 272 с.
40. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : монографія / Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
41. Білоус П. Вступ до літературознавства : навч. посіб. / П. Білоус. – К. : ВЦ «Академія», 2011. – 336 с.

42. Блик О. Поняття «літературна школа» в українському літературознавстві / Ольга Блик // Spheres of culture. Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin. – Vol. VIII. – Lublin, 2014. – S. 24–29.
43. Блик О. Харківська школа романтиків у контексті європейського романтизму: національна парадигма світового явища / Ольга Блик // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки : зб. наук. ст. / гол. ред. Вікторія Зарва. – Бердянськ : ФО–П Ткачук О. В., 2014. – Вип. III. – С. 296–301.
44. Блик О. Харківська школа романтиків в українському історико-літературному процесі першої половини XIX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ольга Блик. – К., 2016. – 20 с.
45. Богуцька Н. С. Рання творчість А. Головка. Особливості стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Богуцька Надія Степанівна. – К., 1999. – 20 с.
46. Богуцька Н. С. Рання творчість А. Головка. Особливості стилю : дис. … канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Богуцька Надія Степанівна. – К., 1999. – 156 с.
47. Бойко Ю. Григорій Косинка / Ю. Бойко // Бойко Ю. Вибране. – Мюнхен : Логос, 1971. – Т. 1. – С. 65–73.
48. Бойчук Б. Декілька думок про Нью-Йоркську групу і декілька задніх думок / Б. Бойчук // Сучасність. – 1979. – Ч. 1. – С. 20–33.
49. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання : монографія / Олена Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
50. Бондарева О. Міфопоетика в імпресіоністичному дискурсі М. Коцюбинського / Олена Бондарева // «Наукові записки» Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Серія : Філологія : зб. наук. пр. / відп. ред. Ніна Іваницька. – Вінниця : Вид-во Вінницького держ. пед. ун-ту, 2005. – Вип. 7.– С. 138–142.

51. Бондаренко А. Художнє мовомислення новели В. Дрозда «Білий кінь Шептало» / Алла Бондаренко // Дивослово. – 2004. – № 11. – С. 57–60.
52. Бондаренко Ю. Феноменальна та рутинна історія у прозі Миколи Хвильового: зони конфліктів і небезпек / Ю. Бондаренко // Слово і Час. – 2009. – № 2. – С. 74–81.
53. Бордуляк Т. Вибрані оповідання / Т. Бордуляк. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1953. – 176 с.
54. Борев Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю. Борев. – М. : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2003. – 575 с.
55. Брік Я. По слідах Коцюбинського / Я. Брік. – Х. : ЛІМ, 1931. – 104 с.
56. Бровко О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : монографія / Олена Бровко ; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. – 400 с.
57. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
58. Бумбур Ю. Єврейська тема у літературі американського натуралізму / Юлія Бумбур // Літературознавчі студії : зб. наук. праць. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 43. – Ч. 1. – С. 99–104.
59. Бумбур Ю. Прояви антисемітизму в американській літературі XIX століття / Юлія Бумбур // Літературознавчі студії : зб. наук. праць. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 37. – Ч. 1. – С. 85–91.
60. Бурд Герц. Обранець двох муз / Герц Бурд // Вітчизна. – 1968. – № 8. – С. 188–193.

61. Бурлакова І. «Ми у руці тримаєм тільки зерна…». Новелістика на тлі маніфестацій МУРу : монографія / Ірина Бурлакова. – К. : Приватний видавець Якубець А. В., 2010. – 360 с.
62. Валіцький А. Марксизм і стрибок у царство свободи. Історія комуністичної свободи / А. Валіцький – К. : Вид. дім «Всесвіт», 1999. – 510 с.
63. Васильєва М. Б. Українська модерна новела кінця XIX – початку XX століть: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Васильєва Майя Борисівна. – Одеса, 2003. – 196 с.
64. Васьків М. С. Романні форми в українській експериментальній літературі 1920–30-х рр.: ґенеза, проблематика, жанрові модифікації й різновиди : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література»; 10.01.06 «Теорія літератури» / Васьків Микола Степанович. – К., 2010. – 35 с.
65. Вацуро В. Лирика пушкинской поры: «элегическая школа» / В. Вацуро. – СПб. : Наука ; РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом), 1994. – 240 с.
66. Введение в литературоведение / Н. Вершинин, Е. Волкова, А. Иллюшин и др.; под общ. ред. Л. Крупчанова. – 2-е изд., испр. – М. : Оникс, 2007. – 416 с.
67. Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины : учеб. пособие / Лилия Чернец, В. Хализев, С. Бройтман и др. ; под. ред. Лилии Чернец. – М. : Высш. шк., 2000. – 556 с.
68. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Бусел. – Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2002. – 1440 с.
69. Вентури Л. Архивы импрессионизма / Л. Вентури. – Л. : Искусство. Ленинградское отделение, 1969. – 388 с.

70. Верли М. Общее литературоведение. – М. : Издательство иностранной литературы, 1957. – 243 с.
71. Виговська А. Моральний вибір особистості в новелі Олеся Гончара «За мить щастя» / Алла Виговська // Феномен Олеся Гончара в духовному просторі українства : зб. наук. ст. / Ін-т укр. мови Нац. акад. наук України, Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка, Нац. гірн. ун-т / редкол. : Степаненко М. та ін. – Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2013. – С. 45–55.
72. Виппер Ю. Поэзия Плеяды / Ю. Виппер. – М. : Наука, 1976. – 435 с.
73. Відлуння самотності : Кнут Гамсун та контекст українського модернізму. – К. : Факт, 2003. – 472 с.
74. Возняк М. М. Коцюбинський / М. Возняк // Ілюстрована Україна. – 1913. – № 9. – С. 2–3.
75. Волков И. Творческие методы и художественные системы / И. Волков. – М. : Искусство, 1989. – 256 с.
76. Галич О. Вступ до літературознавства : підручник для студ. вищ. навч. закл. / О. Галич ; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 288 с.
77. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
78. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 480 с.
79. Гірняк М. Слово і мовчання: самоусвідомлення через іншого (в інтелектуальній прозі В. Домонтовича) / Мар'яна Гірняк // Слово і Час. – 2004. – № 11. – С. 28–36.
80. Гладка І. С. Стильові домінанти творчості Гната Михайличенка : автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Гладка Ірина Сергіївна. – Сімферополь, 2011. – 16 с.

81. Гнатюк М. Юрій Яновський: текст і авантекст : монографія / Мирослава Гнатюк. – Київ ; Ніжин : ТОВ «Видавництво “Аспект-Поліграфія”», 2006. – 328 с.
82. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність / Оля Гнатюк ; авториз. пер. з польськ. ; Український науковий ін-т Гарвардського ун-ту, Інститут критики. – К. : Критика, 2005. – 528 с.
83. Голобородько Я. Симфонізм Михайла Жука (Профілі мистецької постаті) / Я. Голобородько // Голобородько Я. Південний ареал. Консорціум літературної Таврії : роман-монографія. – К. : Факт, 2007. – С. 87–96.
84. Головко А. Діти Землі і Сонця / А. Головко // Шляхи мистецтва. – 1922. – № 2 (4). – С. 12–13.
85. Головко А. Крученим шляхом : [оповідання] / А. Головко. – Х. : Шлях освіти. – 1924. – 31 с.
86. Головко А. Можу : повісті й оповідання / А. Головко. – Одеса : ДВУ. – 1926. – 354 с.
87. Головко А. Твори : в 2 т. Т. 1 : повість; оповідання; п’єса; романи / А. Головко ; упоряд. і приміт. В. Лети ; вступ. ст. Л. Новиченко ; ред. І. Дзеверін – К. : Наук. думка, 1986. – 576 с.
88. Голота Б. М. Самотність у життєвому світі особистості: соціокультурний вимір : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Голота Борис Митрофанович. – Харків, 2004. – 17 с.
89. Гончар О. Твори : в 12 т. / О. Гончар ; голов. ред., переднє сл. М. Жулинський ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Наукова думка, 2001. – Т. 2 : Земля гуде; Партизанська іскра; Микита Братусь; Щоб світився вогник; оповідання з циклу «Південь»; коментарі / упоряд. С. Гальченко. – 2002. – 512 с.
90. Гончар О. Твори : в 12 т. / О. Гончар ; голов. ред., переднє сл. М. Жулинський ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К. :

Наукова думка, 2001. – Т. 8 : Мала проза. Коментарі / упоряд. та комент. Надія Баштова. – 2009. – 493 с.

91. Гончар О. Щоденники у 3 т. / О. Гончар ; Валентина Гончар (упоряд., підгот. текстів, передм.). – К. : Веселка, 2002–2004. – Т. 2 : 1968–1983, 2003. – 607 с.
92. Гончарук Б. Єврейська тематика у творчості польських та українських позитивістів кінця XIX ст. / Богдана Гончарук // Gente Ruthenus – Natione Polonus. Symbolae in Honorum Rostyslay Radyshevs'kyj : зб. наук. пр. / відп. ред. та упоряд. : О. Астаф'єв, С. Яковенко. – К. : [б. в.], 2008. – С. 87–93.
93. Городнюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти / Наталія Городнюк. – К. : Твім інтер, 2006. – 216 с.
94. Горький Максим. М. М. Коцюбинський / Максим Горький // Літературно-наук. вісник. – 1913. – Т. 62. – Кн. 4–6. – С. 385–396.
95. Гоян Я. Собор української душі: літературний портрет Олеся Гончара / Я. Гоян. – К. : Веселка, 2008. – 62 с.
96. Грабович Г. Єврейська тема в українській літературі XIX – на початку XX сторіччя // Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есеї, полеміка / Г. Грабович. – К. : Критика, 2003. – С. 218–236.
97. Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового // Грабович Г. Тексти і маски / Г. Грабович. – К. : Критика, 2005. – С. 237–257.
98. Гребенюк Т. Наративні засоби репрезентації психіки персонажа оповідання «Сміх» Михайла Коцюбинського / Тетяна Гребенюк // Михайло Коцюбинський і український модернізм XX століття. Сер. : XX століття : від модернізму до традиції : зб. наук. пр. / гол. ред. Ірина Руснак. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2015. – Вип. 4. – С. 88–100.

99. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях / Структурная семантика. Поиск метода / А.-Ж. Греймас. – М. : Академический проект, 2004. – 369 с.
100. Григоренко Грицько. Вибрані твори / Грицько Григоренко. – К. : Час, 1929. – 247 с.
101. Григоренко Грицько. Вибрані твори / Грицько Григоренко ; упоряд., вступ. ст. і автор прим. Ніна Жук. – К. : Дніпро, 1959. – 496 с.
102. Григоренко Грицько. Оповідання / Грицько Григоренко ; упоряд. і автор прим. А. Положай, авт. вступ. ст. А. Погрібний. – К. : Дніпро, 1989. – 495 с.
103. Григоренко Грицько. Твори. – Т. 1. / Григоренко Грицько. – К. :Час, 1918. – 252 с.
104. Григоренко Грицько. Твори : у 2 т. / Грицько Григоренко. – Харків : Рух, 1930. – Т. 2. – 622 с.
105. Григоренко Грицько. Хаос / Грицько Григоренко // Спадщина: літературне джерелознавство. Текстологія. – К. : ПЦ «Фоліант», 2006. – Т. 2. – С. 208–313.
106. Гримич Г. Загадка творчого бунту: Новелістика укр. шістдесятників : літ.-критич. нарис / Галина Гримич. – К. : Укр. письменник, 1993. – 248 с.
107. Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886) / Я. Грицак ; Український науковий ін-т Гарвардського ун-ту, Інститут критики, Інститут історичних досліджень Львівського національного ун-ту ім. Івана Франка. – К. : Критика, 2006. – 632 с.
108. Грушевський М. Сумний Великдень / М. Грушевський // Літературно-наук. вісник. – 1913. – Т. 62. – Кн. 4–6. – С. 194–198.
109. Гуляев Н. Теория литературы в связи с проблемами эстетики / Н. Гуляев, А. Богданова, Л. Юдкевич. – М. : Высшая школа, 1970. – 379 с.

110. Гуляк А. Грицько Григоренко // Володимир Винниченко; Грицько Григоренко: Штрихи до портретів (Олена Гнідан, Людмила Дем'янівська, Лариса Йолкіна, А. Гуляк) / А. Гуляк. – К. : Вища школа, 1995. – С. 123–211.
111. Гуляк А. «І все-таки до Бога знімається рука…» / А. Гуляк // Гуцало Є. «І все-таки до Бога знімається рука…» : вибрані твори / Є. Гуцало ; упоряд. А. Гуляк, Надія Янкова. – К. : Логос, 2016. – С. 3–24.
112. Гуляк А. Імпресіоністичні наративні принципи у повістях Михайла Коцюбинського / А. Гуляк // Михайло Коцюбинський і український модернізм XX століття. Серія : XX століття: від модернізму до традиції : зб. наук. пр. / гол. ред. Ірина Руснак. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2015. – Вип. 4. – С. 100–112.
113. Гуляк А. «Intermezzo» М. Коцюбинського – імпресіоністичний новелістичний канон / А. Гуляк, Наталія Науменко / Вісник Черкаського університету. Серія : Філологічні науки : зб. наук. пр. – Черкаси : Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 2012. – № 40 (253). – С. 23–27.
114. Гуляк А. Синкретизм жанрово-стильових модифікацій прози Михайла Коцюбинського / А. Гуляк // «Наукові записки» Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Філологія : зб. наук. пр. / відп. ред. Ніна Іваницька. – Вінниця : Вид-во Вінницького держ. пед. ун-ту, 2005. – Вип. 7. – С. 106–109.
115. Гуляк А. Синтез мистецтв у новелі «На острові» Михайла Коцюбинського / А. Гуляк // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 41. – Ч. І. – С. 160–167.
116. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
117. Гундорова Т. Femina Melancholica: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 272 с.

118. Гурбанська А. Художній наратив автобіографічної прози Михайла Стельмаха / Антоніна Гурбанська // Літературознавчі студії : зб. наук. праць. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 3 (38). – С. 39–50.
119. Гусейнов Г. Між часом і морем. Колекція невигаданих історій / Г. Гусейнов. – К. : Ярославів Вал, 2013. – 720 с.
120. Гуцало Є. Весна високосного року : повісті, оповідання / Є. Гуцало. – К. : Молодь, 1973. – 375 с.
121. Гуцало Є. Запах кропу : оповідання, повість / Є. Гуцало. – К. : Рад. письменник, 1969. – 269 с.
122. Гуцало Є. З вогню воскресли : повість, оповідання / Є. Гуцало. – К. : Молодь, 1978. – 295 с.
123. Гуцало Є. Майстер : До 125-річчя від дня народження Михайла Коцюбинського / Є. Гуцало // Літ. Україна. – 1989. – 21 верес. – С. 6.
124. Гуцало Є. Новели / Є. Гуцало. – К. : Дніпро, 1969. – 375 с.
125. Гуцало Є. Орлами орано : оповідання, повість / Є. Гуцало. – К. : Рад. письменник, 1977. – 375 с.
126. Гуцало Є. Пролетіли коні : оповідання та повісті / Є. Гуцало. – К. : Видавництво гуманітарної літератури, 2008. – 384 с.
127. Гуцало Є. Серпень, спалах любові : оповідання та повість / Є. Гуцало. – К. : Молодь, 1970. – 171 с.
128. Гуцало Є. Скупана в любистку : оповідання та повість / Є. Гуцало. – К. : Молодь, 1965. – 270 с.
129. Гуцало Є. Що ми знаємо про любов : оповідання / Є. Гуцало. – К. : Рад. письменник, 1979. – 341 с.
130. Гуць Г. Юрій Федькович і західно-європейська література. – К. : Вища школа, 1985. – 207 с.
131. Даниленко В. Золота жила української прози / В. Даниленко // Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа / упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка. – К. : Генеза, 1997. – С. 5–12.

132. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: письменник і літературний процес / В. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.

133. Дворцова Н. М. Пришвин и «школа» А. Ремизова / Надежда Дворцова // Серебряный век русской литературы : проблемы, документы. – М. : Изд-во МГУ, 1996. – С. 158–168.

134. Денвир Б. Импрессионизм. Художники и картины / Б. Денвир. – М. : Белый город, 2008. – 424 с.

135. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття : навч. посіб. для студ. ВНЗ / Тамара Денисова ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – [2-ге вид., розшир. та доповн.]. – К. : Києво-Могилян. акад., 2012. – 486 с.

136. Денисюк І. На верховині слова. (Про майстерність повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків») / І. Денисюк // Укр. літ-во : Міжвуз. респ. зб. – К., 1966. – Вип. 2. – С. 131–136.

137. Денисюк І. Розвиток малої прози в українській літературі XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк. – Львів : Наук. вид. т-во «Академічний експрес», 1999. – 276 с.

138. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 216 с.

139. Деркач Л. М. Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури»/ Деркач Лариса Миколаївна. – К., 2008. – 226 с.

140. Дзюба І. З криниці літ : у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – Т. 3. – 880 с.

141. Долженкова І. «Марія на гранях віків» або філологічні дослідження з українського сексу / Інна Долженкова // Сучасність. – 1997. – № 2. – С. 96–104.

142. Дорошенко І. Ближче до магістральних тем сучасності / І. Дорошенко // Жовтень. – 1959. – № 5. – С. 154–157.

143. Дорошенко І. Над трьома книжками. Крізь пелену тополиної заметілі / І. Дорошенко // Літературна Україна. – 1965. – 14 грудня. – С. 2, 4.
144. Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / упоряд. Олена Галета. – К. : Факт, 2003. – 423 с.
145. Драгоманов М. Белетристика в «Зорі» / М. Драгоманов // Народ. – 1893. – № 21. – С. 268.
146. Дроботун О. М. Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Дроботун Олександра Миколаївна. – Кіровоград, 2010. – 190 с.
147. Дрозд В. Білий кінь Шептало : оповідання / В. Дрозд. – К. : Рад. письменник, 1969. – 285 с.
148. Дрозд В. Бог, люди і Я / В. Дрозд // Київ. – 2003. – № 1. – С. 93–114; № 2–3. – С. 98–131; № 4. – С. 91–102; № 5. – С. 70–99; № 6. – С. 115–136.
149. Дрозд В. Крик птаха в сутінках : оповідання, повісті / В. Дрозд. – К. : Рад. письменник, 1982. – 311 с.
150. Дрозд В. Люблю сині зорі / В. Дрозд. – К. : Молодь, 1962. – 214 с.
151. Дрозд В. Мої духовні мандрівки : від Пакуля до Мрина і знову – до Пакуля… Начерки літературного автопортрета. Вибрані твори : у 2 т. / В. Дрозд. – К. : Рад. письменник, 1989. – Т. 1 : оповідання. Романи. – 1989. – С. 1–32.
152. Дрозд В. Ніч у вересні : оповідання, малюнки сучасного села / В. Дрозд. – К. : Рад. письменник, 1980. – 304 с.
153. Дрозд В. Парость : оповідання / В. Дрозд. – К. : Молодь, 1966. – 165 с.
154. Дрозд В. Подих чудесного : оповідання, роман / В. Дрозд. – К. : Молодь, 1988. – 296 с.

155. Дрозд В. Ранні оповідання / В. Дрозд // Дніпро. – 1990. – № 11. – С. 10–63.

156. Дрозд В. Три чарівні перлини : оповідання / В. Дрозд. – К. : Дніпро, 1981. – 335 с.

157. Дрозд В. Убивство за сто тисяч американських доларів : роман. Оповідання / В. Дрозд. – К. : Український письменник, 2003. – 254 с.

158. Дударенко Л. Поетична Київська школа : ідейні та естетичні параметри / Людмила Дударенко. – К. : Неопалима купина, 2009. – 240 с.

159. Дюркгайм Е. Самогубство : соціол. дослідж. / Е. Дюркгайм. – К. : Основи, 1998. – 519 с.

160. Евдокимова О. «Золаизм» в русской журнальной критике 70-х гг. XIX века / Ольга Евдокимова // Литературные связи и традиции в творчестве писателей Западной Европы и Америки XIX–XX вв. : межвуз. тематич. сб. научн. тр. – Горький : Горьк. н-т, 1990. – С. 86–95.

161. Евдокимова О. «Золаизм» как литературная школа. (Становление понятия) / Ольга Евдокимова // Из истории русской литературы. – Чебоксары : Изд-во Чувашского у-та, 1992. – С. 47–54.

162. Еко У. Роль читача: дослідження з семіотики текстів : зб. есе / У. Еко ; пер. з англ. Мар'яни Гірняк. – Львів : Літопис, 2004. – 383 с.

163. Експресіонізм : зб. наук. пр. / Т. Гаврилів (упоряд.). – Львів : ВНТЛ, 2004. – 175 с.

164. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.

165. Євшан Микола. Критика; літературознавство; естетика / Микола Євшан / упор. Наталія Шумило. – К. : Основи, 1998. – 658 с.

166. Єременко О. Літературний образ у силовому полі синкретизму: на матеріалі української прози другої половини XIX – початку XX ст. / Олена Єременко. – К. : Євшан-зілля, 2008. – 320 с.

167. Єфремов С. Вибране : Ст. Наук. розвідки. Моногр. / С. Єфремов ; упоряд., передм. та прим. Елеонори Соловей. – К. : Наук. думка, 2002. – 760 с.
168. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.
169. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / Ж. Женетт ; пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.
170. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / Ж. Женетт ; пер. с фр. ; общ. ред. С. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.
171. Жигмайло Любов. М. Коцюбинський : Спроба характеристики / Любов Жигмайло. – Катеринослав : Друкарня Андрущенка, 1915. – 32 с.
172. Жук М. Етюд / М. Жук // Музагет. – 1919. – № 1–3. – С. 47–48.
173. Жук М. «Замітки з блок-ноту», «Листки календаря». 1900–1920 гг. // Дом князя Гагарина : сб. статей и публикаций / Одесский литературный музей. – Одеса, 1997. – Вип. 1. – С. 78–92.
174. Жук М. З наказу губернатора / М. Жук // Дом князя Гагарина : сб. статей и публикаций / Одесский литературный музей. – Одеса : Друк, 2001. – Вип. 2. – С. 119–128.
175. Жук М. Мені казали: «Ще молодий!» / М. Жук // Дом князя Гагарина : сб. статей и публикаций / Одесский литературный музей. – Одеса : Друк, 2001. – Вип. 2. – С. 113–116.
176. Жук М. Очі / М. Жук // Голод. Литературный сборник помощи голодающим Поволжья. – Чернигов : Государственное издательство, 1921. – С. 40–53.
177. Жук М. Пісменник / М. Жук // Дом князя Гагарина : сб. статей и публикаций / Одесский литературный музей. – Одеса : Друк, 2001. – Вип. 2. – С. 130–139.
178. Жук М. Смуток / М. Жук // Дом князя Гагарина : сб. статей и публикаций / Одесский литературный музей. – Одеса : Друк, 2001. – Вип. 2. – С. 142–146.

179. Жук М. Співи землі / М. Жук. – Чернігів : Друкарня Губ. Земства, 1912. – 128 с.
180. Жук М. Тілько встати / М. Жук // Літературно-науковий вісник. – 1914. – Т. LXV. – Кн. III. – С. 549–576; Кн. IV. – С. 55–75.
181. Жук Н. М. Коцюбинський і А. Головко / Ніна Жук // Література в школі. – 1951. – № 4. – С. 24–31.
182. Жулинський М. На самотині з Богом / М. Жулинський // Дрозд В. Листя землі: у двох кн. / В. Дрозд. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – Кн. І. – С. 8–35.
183. Жулинський М. Яким корінням живе дерево? / Жулинський М. Наближення : Літературні діалоги / М. Жулинський. – К. : Дніпро, 1986. – С. 122–170.
184. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття / Світлана Журба. – К. : СМП «Асагон», 2000. – 120 с.
185. Забужко О. Єврейство як носій національної ідеї в рецепції української літератури початку ХХ століття / Оксана Забужко // Філософська та соціологічна думка. – 1994. – № 1–2. – С. 32–40.
186. Западное литературоведение XX века : энциклопедия. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.
187. Захарчук І. Етична культурологічна модель у творчості Григора Тютюнника / Ірина Захарчук // Актуальні проблеми сучасної філології. Серія : Літературознавство : зб. наук. пр. / редкол. : І. Денисюк та ін. – Рівне : Рівнен. держ. пед. ін-т, 1999. – Вип. 6. – С. 46–57.
188. Захарчук І. Проекція дивака у творчості Григора Тютюнника / Ірина Захарчук // Дивослово. – 1998. – № 10. – С. 9–12.
189. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.

190. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва / Ніла Зборовська // Слово і Час. – 2001. – № 12. – С. 26–42.
191. Звиняцковський В. Новелістика Чехова й Коцюбинського / В. Звиняцковський. – К. : Наукова думка, 1987. – 107 с.
192. Земляна Г. Проза Миколи Чернявського: питання типології, жанрово-наративна система : монографія / Галина Земляна. – К. : Інформаційно-аналітичне агентство, 2008. – 580 с.
193. Зенгва В. О. Художня антропологія прози М. Хвильового: герой як феномен культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Зенгва Вікторія Олександрівна. – Харків, 2013. – 19 с.
194. Зеров М. Українське письменство / М. Зеров ; упоряд. М. Сулима ; післям. М. Москаленка. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 1301 с.
195. Зимомря І. Австрійська мала проза ХХ століття: художня світобудова : монографія / І. Зимомря ; [наук. ред. Р. Гром'як]. – Дрогобич ; Тернопіль : Просвіт, 2011. – 396 с.
196. Зимомря М. Засвоєння прози Михайла Коцюбинського в німецькомовному культурному просторі: дискурс інформації, оцінки та перекладу // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 41. – Ч. І. – С. 189–199.
197. Зимомря М. Тематична спорідненість прози М. Коцюбинського та А. Шніцлера / М. Зимомря, Оксана Бродська // Молодь і ринок. – Дрогобич. – 2011. – № 10 (81). – С. 29–33.
198. Золя Э. Собрание сочинений в двадцати шести томах / Э. Золя. – М. : Худож. лит., 1960–1967. – Т. 24 : из сборников «Что мне ненавистно», «Экспериментальный роман» / пер. с франц. – 1966. – 566 с.
199. Золя Э. Собрание сочинений в двадцати шести томах / Э. Золя. – М. : Худож. лит., 1960–1967. – Т. 26 : из сборников «Поход», «Новый

поход», «Истина шествует», смесь, письма / пер. с франц. С. Емельяникова и А. Шадрина. – 1967. – 782 с.

200. Ивашева В. История зарубежных литератур XIX века / Валентина Ивашева. – М. : Издательство Московского университета, 1955. – 591 с.
201. Ильин Е. Эмоции и чувства / Е. Ильин. – СПб. : Питер, 2001. – 752 с.
202. Импрессионизм : Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. – Л. : Искусство, 1969. – 388 с.
203. История русской литературы : в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; редкол. : Н. Пруцков (гл. ред.), А. Бушмин, Е. Куприянова, Д. Лихачев, Г. Макогоненко, К. Муратова. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983. – Т. 2. : от сентиментализма к романтизму и реализм. – 1981. – 656 с.
204. Іваничук Р. Благослови, душе моя, Господа... : щоденникові записи, спогади і роздуми / Р. Іваничук. – Львів : Просвіта, 1993. – 270 с.
205. Іваничук Р. Дім на горі : новели / Р. Іваничук. – Львів : Каменяр, 1969. – 107 с.
206. Іваничук Р. Люлька з червоного дерева / Р. Іваничук. – Львів : Піраміда, 2009. – 154 с.
207. Іваничук Р. Моя кунсткамера / Р. Іваничук. – Львів. : Срібне слово, 2009. – 250 с.
208. Іваничук Р. На перевалі : новели / Р. Іваничук. – К. : Молодь, 1981. – 214 с.
209. Іваничук Р. Одна хлібина на двох : новели про любов / Р. Іваничук . – Львів : Срібне слово, 2010. – 160 с.
210. Іваничук Р. Присутність відсутніх : діяріюш, іст. оповідання, есеї / Р. Іваничук. – Львів : Піраміда, 2014. – 154 с.
211. Іваничук Р. Сиві ночі : повість, новели, мандрівні нотатки / Р. Іваничук. – Львів : Каменяр, 1975. – 239 с.
212. Іваничук Р. Твори : у 3 т. / Р. Іваничук. – К. : Дніпро, 1988. – Т. 3 : Місто. Повісті. Новели. – 1988. – 461 с.

213. Іваничук Р. Тополина заметіль : новели / Р. Іваничук. – Львів : Каменяр, 1965. – 184 с.

214. Іванишин В. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / В. Іванишин. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.

215. Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнар. наук. конгр., присвяч. 150-річчю від дня народж. Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.) / відп. ред. І. Вакарчук ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. – Т. 1. – 1160 с.

216. Івченко М. Імлистою рікою : зб. оповідань / М. Івченко. – К. : ДВУ, 1926. – 304 с.

217. Івченко М. Робітні сили : новели, оповідання, повісті, роман / М. Івченко ; упоряд. і текстол. підгот. творів С. Гальченка, В. Мельника ; передм. В. Мельника ; прим. С. Гальченка. – К. : Дніпро, 1990. – 823 с.

218. Івченко М. Шуми весняні : зб. новел / М. Івченко. – К. : Сяйво, 1919. – 160 с.

219. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.

220. Ілюк О. Художнє змалювання «діалектики душі» людини в умовах голодомору в оповіданні Михайла Коцюбинського «П'ятизлотник» / Оксана Ілюк // «Наукові записки» Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Філологія : зб. наук. пр. / відп. ред. Ніна Іваницька. – Вінниця : Вид-во Вінницького держ. пед. ун-ту, 2005. – Вип. 7. – С. 118–121.

221. Інґарден Р. Про пізнавання літературного твору / Р. Інґарден // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–206.

222. Історія української літератури : у 8 т. – К. : Наук. думка, 1967. – Т. 2. – 483 с.
223. Кавун Л. «М'ятежні» романтики вітаїзму : проза ВАПЛІТЕ / Лідія Кавун. – Черкаси : Брама-Україна, 2006. – 328 с.
224. Кавун Л. І. Новелістика Г. Косинки і проблема поетики української малої прози 20–30-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Кавун Лідія Іванівна. – К., 1995. – 24 с.
225. Кавун Л. Українські романтики вітаїзму і єнська школа романтиків / Лідія Кавун // Вісник Черкаського університету. Серія : Філологічні науки: зб. наук. пр. – Черкаси : Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 2012. – № 25 (238). – С. 9–13.
226. Калениченко Н. Великий сонцепоклонник : Життя і творчість М. Коцюбинського / Ніна Калениченко. – К. : Радянська школа, 1967. – 252 с.
227. Калениченко Н. Михайло Коцюбинський : нарис життя і творчості / Ніна Калениченко. – К. : Радянська школа, 1984. – 189 с.
228. Калениченко Н. Проза М. Коцюбинського і суміжні види мистецтва / Ніна Калениченко // Слово і Час. – 2004. – № 6. – С. 3–9.
229. Калениченко Н. Українська література кінця XIX – початку XX ст. : напрями, течії / Ніна Калениченко. – К. : Наук. думка, 1983. – 255 с.
230. Калініченко О. В. Новели В. Підмогильного: жанрово-стильова своєрідність : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Калініченко Ольга Василівна. – Харків, 2001. – 171 с.
231. Камю А. Вибрані твори : у 3 т. – Т. 3 : есе : пер. з фр. / А. Камю ; упоряд. О. Жупанський ; автор післямови Д. Наливайко. – Харків : Фоліо, 1997. – 623 с.
232. Канова Г. О. Феноменологія романтичного еросу (на матеріалі творчості лейкістів та харківської школи романтиків) : автореф. дис. на здобуття

наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Канова Ганна Олександрівна. – К., 2008. – 19 с.

233. Капрійські сюжети: «італійська» проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / уклад. В. Панченко. – К. : Факт, 2003. – 496 с.
234. Кассирер Э. Философия символических форм : в 3 т. / Э. Кассирер. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2002. – Т. 2. – 280 с.
235. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. ІІ / І. Качуровський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 376 с.
236. Качуровський І. Променисті сильвети : Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / І. Качуровський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 766 с.
237. Квіт С. Стильові здобутки сучасної української прози / С. Квіт // Світовид. 1996. – № ІІІ (24). – С. 123–130.
238. Килимник О. Олесь Гончар. Літературний портрет / О. Килимник. – К. : Держлітвидав, 1959. – 123 с.
239. Киркегор С. Наслаждение и долг / С. Киркегор / пер. с дат. – К. : Новый круг, 1994. – 504 с.
240. Киркегор С. Страх и трепет / С. Киркегор / пер. с дат. – М. : Республика, 1993. – 363 с.
241. Климентова О. В. Творчість Олени Теліги і літературно-культурологічна ситуація «Празької школи» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Климентова Олена Вадимівна. – К., 2001. – 19 с.
242. Коваленко В. Типи інформації художнього тексту в оповіданні М. Коцюбинського «П’ятизлотник» / Валентина Коваленко // Література та культура Полісся. – 1995. – Вип. 10. – С. 177–181.
243. Ковалів Ю. Абетка дисертанта: методологічні принцип написання дисертації : посібник. – К. : Твім інтер, 2009. – 460 с.
244. Ковалів Ю. Естетизм як домінанта імпресіоністичної прози М. Коцюбинського / Ю. Ковалів // «Наукові записки» Вінницького

державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Філологія : зб. наук. пр. / відп. ред. Ніна Іваницька. – Вінниця : Вид-во Вінницького держ. пед. ун-ту, 2005. – Вип. 7. – С. 109–113.

245. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі : монографія / Ю. Ковалів. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2012. – 191 с.
246. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст. : підручник : у 10 т. / Ю. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2013. – Т. 1 : У пошуках іманентного сенсу. – 2013. – 512 с.
247. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст. : підручник : у 10 т. / Ю. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2013. – Т. 2 : У пошуках іманентного сенсу. – 2013. – 624 с.
248. Ковалів Ю. Літературна герменевтика : монографія / Ю. Ковалів. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. – 240 с.
249. Ковалів Ю. Новелістичні апробації Гр. Тютюнника / Ю. Ковалів // Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Серія : Філологія : зб. наук. пр. / за заг. ред. проф. Ф. Кейди. – Маріуполь : Видавництво МДГУ. – 2009. – Вип. 2. – С. 60–92.
250. Ковалів Ю. «Празька школа»: на крутосхилах «філософії чину» : навч. посібник / Ю. Ковалів. – К. : Бібліотека українця, 2001. – 120 с.
251. Ковалів Ю. Творча поразка Андрія Головка / Ю. Ковалів // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 37. – Ч. І. – С. 376–380.
252. Ковальчук О. Візуальне у творчості Михайла Коцюбинського : монографія / О. Ковальчук. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2015. – 232 с.
253. Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика / М. Кодак ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г Шевченка. – К. : Фоліант, 2006. – 336 с.
254. Козакова Л. О. Наратив малої прози Олеся Гончара : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Козакова Лідія Олександрівна. – К., 2008. – 224 с.

255. Козакова Л. Наративний дискурс малої прози Олеся Гончара : монографічне дослідження / Лідія Козакова. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 98 с.
256. Козуб С. Рід М. Коцюбинського і його дитячі роки / С. Козуб. – К., 1928. – 19 с.
257. Колесник П. Коцюбинський – художник слова / П. Колесник. – К. : Наук. думка, 1964. – 536 с.
258. Колінько О. Стефан Ковалів. Мала проза крізь призму часу (сучасна інтерпретація) : монографія / Олена Колінько. – К. : Знання України, 2002. – 184 с.
259. Колінько О. «Цілий світ у краплі води…» : компаративний дискурс української і російської новели кінця XIX – початку XX ст. : монографія / Олена Колінько. – Бердянськ : БДПУ, 2012. – 326 с.
260. Колядич Ю. В. Особливості поетики малої прози Романа Іваничука : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Колядич Юлія Володимирівна. – К., 2008. – 20 с.
261. Колядич Ю. В. Особливості поетики малої прози Романа Іваничука : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література»/ Колядич Юлія Володимирівна. – К., 2008. – 187 с.
262. Констанкевич І. М. Проза Миколи Хвильового (еволюція характеру героя) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Констанкевич Ірина Мирославівна. – К., 1998. – 166 с.
263. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська ; перекл. з польськ. Зоряна Рибчинська. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.
264. Корогодський Р. У пошуках внутрішньої людини. І дороги. І правди. І життя / Р. Корогодський. – К. : Гелікон, 2002. – 208 с.
265. Корольова А. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті / Алла Корольова. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2002. – 267 с.

266. Косинка Г. Вибрані твори / Г. Косинка ; вступ. слово П. Кононенка ; передм. О. Хоменка. – К. : ТОВ «ЛДЛ», 2002. – 192 с.
267. Косинка Г. Вибрані твори / Г. Косинка ; упоряд. текстів, передм. І. Андрусяка. – Харків : Веста : Вид-во «Ранок», 2003. – 334 с.
268. Косинка Г. Гармонія : Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку / Г. Косинка ; упоряд., авт. приміт. Тамара Мороз-Стрілець ; авт. передм. Г. Штонь. – К. : Дніпро, 1988. – 605 с.
269. Костенко М. Художня майстерня Михайла Коцюбинського / М. Костенко. – К. : Радянська школа, 1969. – 272 с.
270. Коцюбинська-Єфименко З. М. Коцюбинський : життя і творчість / Зоя Коцюбинська-Єфименко. – К. : Держлітвидав, 1955. – 288 с.
271. Коцюбинська І. Спогади і розповіді про Михайла Коцюбинського / Ірина Коцюбинська. – К. : Дніпро, 1965. – 202 с.
272. Коцюбинська М. Листи і люди : роздуми про епістолярну творчість / Михайлина Коцюбинська. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. – 584 с.
273. Коцюбинська М. Мої обрії : в 2 т. / Михайлина Коцюбинська – К. : Дух і літера, 2004. – Т. 1. – 336 с.
274. Коцюбинська М. Мої обрії : в 2 т. / Михайлина Коцюбинська – К. : Дух і літера, 2004. – Т. 2. – 386 с.
275. Коцюбинський М. Листи до Олександри Аплаксіної / М. Коцюбинський ; упор., коментарі, опрацювання текстів : С. Захаркін, Михайлина Коцюбинська, В. Панченко. – К. : Критика, 2008. – 640 с.
276. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. / М. Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1973–1975. – Т. 1 : Повісті, оповідання (1884–1897). – 1973. – 408 с. ; Т. 2 : Повісті, оповідання (1897–1908). – 1974. – 383 с. ; Т. 3 : Оповідання, повісті (1908–1913). – 1974. – 432 с. ; Т. 4 : Статті та нариси, інші редакції. Нотатки. Переклади, фольклорні записи. – 1975. – 388 с. ; Т. 5 : Листи (1886–1904). – 1974. – 432 с. ; Т. 6 : Листи (1905–1909). – 1975. – 312 с. ; Т. 7 : Листи (1910–1913). – 1975. – 416 с.

277. Коцюбинський М. Я так поріднився з тобою... : листи до дружини / М. Коцюбинський ; упоряд. Ольга Єрмолець [та ін.]. – К. : Ярославів Вал, 2007. – 392 с.
278. Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе. Фрагменти спогадів та інше / І. Кошелівець. – Нью-Йорк : Сучасність, 1985. – 498 с.
279. Кошелівець І. Сучасна література в УРСР / І. Кошелівець. – Мюнхен : Пролог, 1964. – 364 с.
280. Кощій В. «Останній свій погляд тобі я присвячую…» / В. Кощій // Вітчизна. – 1993. – № 3–4. – С. 134–138.
281. Кравченко А. Культурология : учеб. / А. Кравченко. – М. : ТК Велби, Изд-во «Проспект», 2007. – 288 с.
282. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред. А. Сурков. – М. : Советская Энциклопедия, 1968. – Т. 5. – 976 стб.
283. Кривенко С. М. Творчість Михайла Могилянського у літературному контексті доби : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Кривенко Сергій Миколайович. – К., 2001. – 196 с.
284. Кропивко І. Гармонія як основа художності в новелах О. Гончара / І. Кропивко // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : зб. наук. пр. / ред. кол. : Нінель Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпропетровськ : Вид-во ДНУ, 2008. – № 8. – С. 238–246.
285. Крупка В. Поетика візуальності в нарисі «На крилах пісні. Картка із щоденника» Михайла Коцюбинського / В. Крупка // Михайло Коцюбинський і український модернізм XX століття. Серія : XX століття: від модернізму до традиції : зб. наук. пр. / гол. ред. Ірина Руснак. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2015. – Вип. 4. – С. 130–135.
286. Крушельницький А. Буденний хліб. Рубають ліс / А. Крушельницький. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1960. – 399 с.

287. Крушельницький А. Новини нашої літератури: М. Коцюбинський. В путах шайтана і інші оповідання / А. Крушельницький // Літературно-наук. вісник. – 1900. – Т. 9. – Кн. 3. – С. 201–206.

288. Кудря Г. М. Художні пошуки Валер'яна Підмогильного: концепція людини, риси національної ментальності : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Кудря Геннадій Миколайович. – Харків, 2001. – 187 с.

289. Кудрявцев П. Єврейство, євреї та єврейська справа у творах Івана Франка / П. Кудрявцев // Збірник праць Єврейської історично-археографічної комісії. – 1929. – № 2. – С. 1–81.

290. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кін. XIX – поч. XX ст. : Проблеми естетики і поетики / Ю. Кузнецов. – К. : Наукова думка, 1995. – 304 с.

291. Кузнецов Ю. Імпресіонізм у творах Головка / Ю. Кузнецов // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях. – 2003. – № 6. – С. 180–191.

292. Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Ю. Кузнецов. – К. : Наукова думка, 1989. – 268 с.

293. Кузнецов Ю. Слідами феї Моргани: вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі : посібник для вчителя / Ю. Кузнецов, П. Орлик. – К. : Радянська школа, 1990. – 208 с.

294. Культурология. История мировой культуры : учебник для студ. вузов / ред. А. Маркова. – 2 изд., перераб. и доп. – М. : Культура и спорт : Юнити, 1998. – 600 с.

295. Культурологія: українська та зарубіжна культура / за ред. М. Заковича. – К. : Знання, 2006. – 567 с.

296. Куп'янський Й. Літопис життя і творчості Михайла Коцюбинського / Й. Куп'янський. – К. : Наукова думка, 1965. – 587 с.

297. Куцевол О. Вивчення життя і творчості Михайла Коцюбинського через рецепцію літературних і літературно-документальних джерел : посібник / Ольга Куцевол. – Вінниця : Консоль, 2015. – 439 с.
298. Лакиза І. М. Коцюбинський / І. Лакиза // Коцюбинський М. Твори : у 5 т. / М. Коцюбинський. – Т. 2. – К. : Книгоспілка, 1929. – С. 7–70.
299. Ласло-Куцюк М. Михайло Коцюбинський і Артур Шніцлер // Ласло-Куцюк М. Велика традиція. Українська класика в порівняльному висвітленні / Магдалина Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1979. – С. 211–235.
300. Ласло-Куцюк М. Невидющі // Ласло-Куцюк М. Бог світла і боги темряви / Магдалина Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1994. – С. 132–157.
301. Лебідь А. До питання про політичні погляди М. М. Коцюбинського / А. Лебідь // Записки Історично-філологічного відділу / ВУАН. – К., 1928. – Кн. XVIII. – С. 169–192.
302. Лебідь А. До початків літературної діяльності М. Коцюбинського / А. Лебідь // Україна. – 1925. – Кн. 5. – С. 139–143.
303. Лебідь А. Дорогою шукання : Нотатки / А. Лебідь // Життя й революція. – 1928. – № 5. – С. 81–94.
304. Лебідь А. Коцюбинський : Нотатки до біографії / А. Лебідь. – К. ; Х. : Книгоспілка. – 96 с.
305. Лебідь А. М. Коцюбинський. Життя і творчість / А. Лебідь. – К. : Книгоспілка, 1929. – 141 с.
306. Лебідь А. Невідомий твір М. Коцюбинського / А. Лебідь // Україна. – 1924. – № 4. – С. 107–111.
307. Лебідь А. Пропащі роки. (До біографії М. М. Коцюбинського) / А. Лебідь // Україна. – 1927. – № 3. – С. 89–96.
308. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / М. Легкий ; Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Львів, 1999. – 156 с.

309. Лекманов О. А. Акмеизм как литературная школа: опыт структурной характеристики : дис. ... доктора филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Лекманов Олег Андершанович. – М., 2001. – 324 с.
310. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
311. Ленська С. Українська мала проза 1920–1960-х років: на перетині жанру і стилю : монографія / Світлана Ленська ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Полтава : ПолтНТУ, 2014. – 654 с.
312. Леонтович В. Зібрання творів : у 4 т. / В. Леонтович ; упоряд. Олена Леонтович. – К. : Сфера, 2004 . – Т. 1 : Повісті, 2004. – 356 с.
313. Леонтович В. Зібрання творів : у 4 т. / В. Леонтович ; упоряд. Олена Леонтович. – К. : Сфера, 2004 . – Т. 2 : Повісті, оповідання, казки, образки / упоряд. Олена Леонтович, 2004. – 354 с.
314. Леонтович В. Зібрання творів : у 4 т. / В. Леонтович ; упоряд. Олена Леонтович. – К. : Сфера, 2004 . – Т. 3 : Повісті. Спогади, 2005. – 336 с.
315. Леонтович В. Зібрання творів : у 4 т. / В. Леонтович ; упоряд. Олена Леонтович. – К. : Сфера, 2004 . – Т. 4 : Статті, листи, доповідь / упоряд. Олена Леонтович, В. Подрига. 2006. – 480 с.
316. Леонтович О. «Дорогий, гаряче любий друже»... (Про взаємини М. Коцюбинського і В. Леонтовича) / Олена Леонтович // Слово і Час. – 2005. – № 8. – С. 66–69.
317. Леонтович О. Окрилений Україною (життєпис Володимира Леонтовича з уступами і роздумами) / Олена Леонтович. – Переяслав-Хмельницький : Видавництво СПД Карпук С. В., 2008. – 116 с.
318. Лесин В. Словник літературознавчих термінів / В. Лесин, О. Пулинець. – К. : Радянська школа, 1971. – 488 с.
319. Листи до Михайла Коцюбинського. – Т. І. – К. : Українські пропілеї, 2002. – 368 с.
320. Листи до Михайла Коцюбинського. – Т. ІІ. – Ніжин : ТОВ ВКП «Аспект», 2002. – 344 с.

321. Листи до Михайла Коцюбинського. – Т. ІІІ. – Чернігів : КП «Видавництво “Чернігівські обереги”», 2002. – 480 с.
322. Листи до Михайла Коцюбинського. – Т. ІV. – «Аспект-Поліграф», 2003. – 400 с.
323. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов : в 2 т. / под. ред. Н. Бродского и др. – М. ; Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1. – 576 с.
324. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов : в 2 т. / под. ред. Н. Бродского и др. – М. ; Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 2. – 1198 с.
325. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под. ред. А. Николюкина ; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
326. Литовченко Т. До комунізму залишалось років п’ятнадцять-двадцять : повістинка в чотирьох снах, з безсонним епілогом і постскриптумом місцевого значення, кількість жертв якої досі точно не встановлена // Литовченко Т. Апокаліпсис по-київськи : [збірка фантастики] / Т. Литовченко. – К. : Кий, 2005. – С. 7–183.
327. Лихачова О. А. Поетика новелістичної творчості Григора Тютюнника : дис. … канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Лихачова Олеся Анатоліївна. – Одеса, 2002. – 183 с.
328. Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
329. Літературознавство : словник основних понять / пер. з нім. вид. – Тернопіль : Богдан, 2008. – 279 с.
330. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія». – Т. 1. – 2007. – 608 с.
331. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія». – Т. 2. – 2007. – 624 с.

332. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

333. Логвиненко М. «Крізь вітри десятиріч…» Олесь Гончар від сержанта-мінометника до «генерала літератури» // Логвиненко М. До останнього патрона... : долі українських письменників ХХ сторіччя очима літературознавця, критика : спогади, нариси, штрихи (шкіци) до портретів / М. Логвиненко. – Харків : ІІІ тисячоліття, 2003. – С. 246–326.

334. Лотман Ю. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. Лотман ; [сост. М. Лотман]. – СПб. : «Искусство – СПб.», 2000. – 704 с.

335. Лучицька М. Є. Наративні моделі великої прози Євгена Гуцала : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Лучицька Марина Євгенівна. – Кіровоград, 2011. – 205 с.

336. Лущик С. Друге народження / С. Лущик // Україна. – 1988. – № 17. – С. 12–13.

337. Лущик С. Михайло Жук – літератор / С. Лущик, Олена Яворська // Дом князя Гагарина : сб. статей и публикаций / Одесский литературный музей. – Одеса, 1997. – Вип. 1. – С. 67–93.

338. Лущик С. Михайло Жук у колі сучасників / С. Лущик // Київ. – 1988. – № 11. – С. 148–160.

339. Лущик С. Оповідання М. Жука / С. Лущик, Олена Яворська // Дом князя Гагарина : сб. статей и публикаций / Одесский литературный музей. – Одеса : Друк, 2001. – Вип. 2. – С. 111–147.

340. Лущій С. Художні моделі буття в романах В. Підмогильного / Світлана Лущій ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; наук. ред. В. Дончик. – К. : Стилос, 2008. – 152 с.

341. Магунь М. Михайло Жук і родина Грушевських (На джерельних матеріялах фондів Державного меморіяльного музею Михайла Грушевського у Львові) [Електронний ресурс] / Марія Магунь // Чтиво :

електронна бібліотека. – Режим доступу : http://shron.chtyvo.org.ua/Mahun_Mariia/Mykhailo_Zhuk_i_rodyna_Hrushevskykh.pdf. – Назва з екрана.

342. Майданченко П. Проза Валерія Шевчука: поетика умовності / П. Майданченко // Радянське літературознавство. – 1988. – № 2. – С. 33–39.
343. Мала літературна енциклопедія / склав Павло Богацький. – Sydney : [б. в.], 2002. – 244 с.
344. Малиновська М. Маленька територія новели / Марія Малиновська // Літ. Україна. – 1966. – 8 липня. – С. 6.
345. Мамонова О. Послесловие / Ольга Мамонова // Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека / А. Перрюшо. – М. : Радуга, 1990. – С. 264–275.
346. Манюх Н. Б. Поетика характеротворення у прозі В. Дрозда : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Манюх Наталія Богданівна. – Івано-Франківськ, 2008. – 197 с.
347. Марко В. Трагедія без катарсису: новела Олеся Гончара «За мить щастя» / В. Марко // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : зб. наук. пр. – Дніпропетровськ : Пороги, 2013. – Вип. 16. – С. 115–118.
348. Масальцева Т. Поэты «пушкинской школы» в пермской журналистике «серебряного века» / Татьяна Мальцева // Пермский край : прошлое и настоящее : (К 200-летию образования Перм. губ.) : материалы междунар. науч.-практ. конф. (Пермь, 28–29 мая 1997 г.). – Пермь, 1997. – С. 146–147.
349. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології : монографія / Лідія Мацевко-Бекерська. – Львів : Сплайн, 2008. – 408 с.
350. Медвідь В. Поєднав традиційну оповідь з модерном… Літературна полеміка / В. Медвідь // Літ. Україна. – 1997. – 30 січня. – С. 7.

351. Меженко Ю. Про твори Михайла Івченка / Ю. Меженко // Життя й революція. – 1926. – № 10. – С. 40–46.
352. Мейзерська Т. Християнство і міф в типологічних концепціях Лесі Українки і Фрідріха Ніцше / Тетяна Мейзерська // Науковий вісник Ужгородського університету. Сер. : Філологія. Соціальні комунікації : зб. наук. пр. – Ужгород : Ужгородський національний університет, 2013. – № 1 (29). – С. 106–110.
353. Мейзерська Т. Re-presence: Відлуння Сходу в українській літературі XIX ст. : зб. наук. ст. / Тетяна Мейзерська. – Одеса : Астропринт, 2009. – 156 с.
354. Мельник В. Михайло Івченко. (Штрихи до портрета) / В. Мельник // Радянське літературознавство. – 1988. – № 10. – С. 12–24.
355. Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. / В. Мельник ; НАН України, Ін-т літ. ; відп. ред. В. Дончик. – К., 1994. – 320 с.
356. Меншій А. Наративна структура нарису Грицька Григоренка «Од серця до серця» / Аліса Меншій // Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського. Серія : Філол. науки : зб. наук. пр. / за ред. В. Будака, Мирослави Майстренко. – Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2011. – Вип. 4. 8. – С. 70 – 75.
357. Меншій А. Особливості репрезентації художнього концепту «дім» у творчості М. Коцюбинського та Гр. Тютюнника (на матеріалі малої прози) / Аліса Меншій // Григір Тютюнник. Нові дослідження і матеріали : наук. зб. до 80-річчя від дня народження Григора Тютюнника / упор. О. Неживого. – Луганськ : Вид-во «Ноулідж», 2012. – С. 90–99.
358. Меринг Ф. История Германии / Ф. Меринг. – М. : Красная новь, 1923. – 266 с.

359. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / М. Мерло-Понті ; пер. з фр., післямова та прим. О. Йосипенко, С. Йосипенко. – К. : Український Центр духовної культури, 2001. – 552 с.
360. Меч і мисль: творчість Романа Іваничука у національних вимірах української культури : зб. наук. пр. / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, каф. укр. л-ри ім. М. Возняка ; редкол. : Т. Салига (відп. ред.) [та ін.]. – Львів ; Ужгород : Ґражда, 2009. – 320 с.
361. Мировое искусство. Постимпрессионизм / сост. И. Мосин. – СПб. : ООО СЗКЭО «Кристалл», 2006. – 176 с.
362. Михайличенко Г. Блакитний роман / Г. Михайличенко. – Харків : Всеукраїнське державне видавництво, 1921. – 52 с.
363. Михайличенко Г. Художні твори / Г. Михайличенко. – Одеса : Державне видавництво України, 1929. – 298 с.
364. Михайлов А. Поэзия Плеяды / А. Михайлов // История всемирной литературы : в 9 т. – Т. 3. – М. : Наука, 1985. – С. 255–262.
365. Михайлова А. А. Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Михайлова Алла Анатоліївна. – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с.
366. Михида С. Психопоетика українського модерну: проблема реконструкції особистості письменника : монографія / С. Михида. – Кіровоград : Поліграф-Терція, 2012. – 349 с.
367. Мірошниченко Л. Форми та функції внутрішньомонологічного мовлення в оповіданні М. Коцюбинського «Ціпов'яз» / Л. Мірошниченко // Вісник Харківського національного університету ім. В. Каразіна. Сер. : Філологія. – Харків : Видавничий відділ ХНУ, 2001. – № 520. – Вип. 33. – С. 201–205.
368. Міхалінчик Л. Г. Творчість М. Коцюбинського в руслі «філософії життя» (від народницької до модерністської парадигми) : дис. ... канд.

філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Міхалінчик Лариса Георгіївна. – Дніпропетровськ, 1997. – 165 с.

369. Мовчан М. М. Феномен самотності як проблема буття особистості в соціальному середовищі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Мовчан Михайло Миколайович. – К., 2008. – 20 с.
370. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : монографія / Раїса Мовчан ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Стилос, 2008. – 544 с
371. Могилянський М. Баронесса. Рассказ / М. Могилянський // ІР НБУВ. – Ф. №131. – Од. зб. 8. – 4 арк.
372. Могилянський М. Вбивство / М. Могилянський // Червоний шлях. – 1926. – № 1. – С. 53–55.
373. Могилянський М. Діти. Оповідання поч. XX ст. : автограф з поправками в тексті / М. Могилянський // ІР НБУВ. – Ф. № І. – Од. зб. 14449. – 23 арк.
374. Могилянський М. Каторга. З страдницьких тіней минулого / М. Могилянський // Селянське життя. – 1924. – № 3. – С. 4–5.
375. Могилянський М. Образки з життя. (Уривки з щоденника) // Літературно-наук. вісник. – 1917. – № 10. – С. 123–125.
376. Могилянський М. Оповідання / М. Могилянський. – Петроград, 1916. – 96 с.
377. Могилянський М. Ратовниця / М. Могилянський // Український декамерон / упоряд. Р. Піхманець. – К. : Фірма «Довіра», 1993. – Кн. 1 : Дияволиця : новели. Повість / післямова І. Денисюка. – С. 50–52.
378. Могилянський М. Рецензія : Дніпрова Чайка. Твори. Кн. І : Буревісник і інші поезії в прозі. Видавниче т-во «Дзвін». Київ. 1919; Твори. Кн. ІІ : Знахарка та інші оповідання. Видавниче т-во «Дзвін». Київ. 1919; Нат. Романович-Ткаченко. Життя людське. Збірка оповідань. Вид-во «Сіяч». Черкаси, 1918 ; Павло Богацький. Камелії. Психологічні арабески. Київ,

1919; Михайло Івченко. Шуми весняні. Збірка новел. Книжка перша. Вид-во «Сяйво». Київ, 1919 / М. Могилянський // Літературно-науковий вісник. – 1919. – Т. 75. – Кн. 7–9. – С. 168–177.

379. Могилянський М. Художник слова: пам'яті М. Коцюбинського / М. Могилянський. – Петроград : Друкарня Бр. В. та И. Линників, 1915. – 24 с.
380. Могилянський М. Честь / М. Могилянський // Вітчизна. – 1990. – № 1. – С. 92–147.
381. Могилянський М. Щастя. Оповідання / М. Могилянський // Просвещение. – 1919. – № 8–9. – С. 2–4.
382. Могилянський М. De profundis. Рассказ / М. Могилянський // ІР НБУВ. – Ф. № І31. – Од. зб. 7. – 4 арк.
383. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників XX ст. Ч. 1 : Українська література : навч. посібник / Марія Моклиця. – Луцьк : Вежа, 1999. – 154 с.
384. Музичка А. Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського / А. Музичка // Коцюбинський. Збірка статтів / за ред. Ол. Дорошкевича. – Т. І. – Харків ; Київ : Держ. вид-во «Література і мистецтво», 1931. – С. 78–114.
385. Музичка А. Творча метода Валеріана Підмогильного / А. Музичка // Червоний шлях. – 1930. – № 10. – С. 107–112; № 11–12. – С. 126–137.
386. Муранець Т. Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка / Тетяна Муранець // Вісник Львівського університету : зб. наук. пр. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка. Сер. Філологічна. – 2013. – Вип. 58. – С. 82–97.
387. Набитович І. Модерністичні тенденції показу образів євреїв та українсько-єврейських взаємин у романі Івана Франка «Перехресні стежки» / І. Набитович // Франкознавчі студії : зб. наук. пр. – Дрогобич. – 2001. – Вип. 1. – С. 142–147.

388. Наєнко М. Григорій Косинка : літ.-критичний нарис / М. Наєнко. – К. : Рад. письменник, 1989. – 172 с.

389. Наєнко М. Художня література України: від міфів до модерної реальності / М. Наєнко. – К. : Просвіта, 2008. – 1064 с.

390. Наконечна О. І. Творчість Володимира Леонтовича в контексті української літератури кінця XIX – початку XX століття : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Наконечна Олена Іванівна. – К., 2000. – 189 с.

391. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 288 с.

392. Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система / Д. Наливайко // Вопр. лит. – 1982. – № 11. – С. 156–194.

393. Нарівська В. Національний характер в українській прозі 50–70-х років XX століття / Валентина Нарівська. – Дніпропетровськ : Вид-во ДДУ, 1994. – 204 с.

394. Науменко Н. Історія звичайної речі: «Нюренберзьке яйце» Михайла Коцюбинського / Наталія Науменко // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 41. – Ч. І. – С. 281–288.

395. Науменко Н. Образ макросвіту в мікросвіті художнього твору: символ у формозмістовому полі української новели кінця XIX – початку XX століть : монографія / Наталія Науменко. – 2-ге вид., доп. – К. : Сталь, 2013. – 355 с.

396. Науменко Н. Серпантинні дороги поезії : природа та тенденції розвитку українського верлібру : монографія / Наталія Науменко. – К. : Сталь, 2010. – 518 с.

397. Науменко Н. Сецесійні мотиви творчості Михайла Жука / Наталія Науменко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. –

Сімферополь : Інф.-вид. від. ТНУ ім. В. Вернадського. – 2010. – Т. 23 (62). – № 1. – С. 120–124.

398. Небольсин С. Пушкинская школа / С. Небольсин // За строкой учебника. – М. : Высшая школа, 1989. – С. 8–24.
399. Неврлий М. Минуле й сучасне: зб. слов'янознавчих пр. / М. Неврлий. – К. : Смолоскип, 2009. – 956 с.
400. Немченко І. Ю. Новелістика М. Хвильового в контексті української прози початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Немченко Ірина Юріївна. – Одеса, 2004. – 20 с.
401. Ненадкевич Є. Icherzählung у Коцюбинського / Є. Ненадкевич // Коцюбинський. Збірка статтів / за ред. Ол. Дорошкевича. – Т. І. – Харків ; Київ : Держ. вид-во «Література і мистецтво», 1931. – С. 154–190.
402. Нестелєєв М. А. Суїцидальний дискурс в українській прозі 20–30-х рр. ХХ ст. (Психоаналітична інтерпретація) : дис. … канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Нестелєєв Максим Аркадійович. – Черкаси, 2010. – 215 с.
403. Нестерак О. В. Принцип контекстуальності в методології сучасного літературознавства («Тіні забутих предків») : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Нестерак Олена Володимирівна. – К., 1997. – 154 с.
404. Нечиталюк І. В. Художні особливості малої прози письменників другого плану кінця XIX – початку ХХ століття : дис. … канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Нечиталюк Ірина Володимирівна. – Одеса, 2011. – 196 с.
405. Нечиталюк І. Пейзаж в оповіданні М. Коцюбинського «В дорозі» та у новелі Л. Пахаревського «Тоді, як акації цвіли» / Ірина Нечиталюк // Історико-літературний журнал / за заг. ред. В. Полтавчука. – Одеса : Астропринт, 2008. – Вип. 15. – С. 280–287.

406. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Р. Нич ; пер. з польськ. Олена Галета. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
407. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Ф. Ніцше. – К. : Основи, 1993. – 415 с.
408. Новиченко Л. Життя як діяння. Вибрані статті / Л. Новиченко. – К. : Дніпро, 1974. – 534 с.
409. Огоньовська О. Естетика «західної околиці» Києва («Вечеря на дванадцять персон»: Житомирська прозова школа (Літ. проект каналу «1+1»). – К. : Генеза, 1997) / Олена Огоньовська // Слово і Час. – 1998. – № 12. – С. 90–91.
410. Олійник О. Феномен символістської драми в системі українського модернізму / О. Олійник // Стильові тенденції української літератури XX століття : зб. – К. : Фоліант, 2004. – С. 63–97.
411. Орлик П. Андрій Головко : нарис життя і творчості / П. Орлик. – К. : Дніпро, 1986. – 213 с.
412. Осадча Ю. В. Его-белетристика як жанр : питання поетики (на матеріалі японської та української прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Осадча Юлія Володимирівна. – К., 2006. – 20 с.
413. Павелко О. М. Коцюбинський як матеріаліст і атеїст / О. Павелко // Наук. зап. Київ. пед. ін-ту. Кафедра суспільних наук. – 1956. – Т. 23. – С. 151–162.
414. Павелко О. Суспільно-політичні погляди М. М. Коцюбинського / О. Павелко // Комуніст України. – 1956. – № 10. – С. 62–71.
415. Павельчук І. Асиміляція постімпресіоністичної парадигми за умов соціально-тематичної фабули соцреалізму (до проблеми творчого становлення Гаврила Глюка) / Іванна Павельчук // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2014. – № 1. – С. 136–141.
416. Павельчук І. Досвід постімпресіоністичного експерименту в творчості Володимира Микити / Іванна Павельчук // Мистецтвознавство України :

зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України / редкол. : А. Чебикін (голова), О. Федорук, М. Яковлєв та ін. ; – К. : Фенікс, 2012. – Вип. 12. – С. 32–39.

417. Павельчук І. Особливості постімпресіонізму в практиці галицької школи другої половини ХХ століття: на прикладі творчості Володимира Патика / Іванна Павельчук // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник / Ін-т проблем сучасн. мистец. НАМ України / редкол. : В. Сидоренко (голова), О. Федорук (гол. ред.), А. Пучков та ін. – К. : Фенікс, 2012. – Вип. 8. – С. 26–37.
418. Павельчук І. Постімпресіоністичний колоризм в Україні60–80-х років ХХ століття: методи узагальнення емпіричного досвіду / Іванна Павельчук // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2014. – № 2. – С. 199–204.
419. Павельчук І. Розвиток постімпресіонізму в українській абстракції / Іванна Павельчук // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України / редкол. : О. Федорук (голова), В. Сидоренко (гол. ред.), І. Безгін та ін. – К. : Видавництво ФЕНІКС, 2007. – Вип. 4. – С. 183–200.
420. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
421. Павличко С. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського / Соломія Павличко // Павличко С. Теорія літератури / передм. Марії Зубрицької. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 505–524.
422. Панченко В. Із школи Юрія Яновського / В. Панченко // Як звук павутинки : зб. літ.-крит. ст., нарис. про В. Близнеця. – К. : Дніпро, 1987. – С. 176–183.
423. Панченко В. Сага Григора Тютюнника // Панченко В. Енергія пошуку / В. Панченко. – К. : Рад. письменник, 1983. – С. 121–156.

424. Папуша І. Modus ponens. Нариси з наратології / І. Папуша. – Тернопіль : Крок, 2013. – 257 с.
425. Партолін М. Вплив передової російської суспільної думки і літератури на формування світогляду М. М. Коцюбинського / М. Партолін // Зб. наук. робіт, присвяч. 300-річчю возз'єднання України з Росією. – Харків, 1954. – С. 215–225.
426. Партолін М. Суспільно-політичні погляди М. М. Коцюбинського / М. Партолін. – Харків : ВХДУ, 1953. –139 с.
427. Пархоменко І. Михайло Жук – поет і художник / Інна Пархоменко // Слово і Час. – № 7. – 1991. – С. 85–89.
428. Пасічник М. Андрій Головко: творчий шлях / Марія Пасічник, Клавдія Фролова. – К. : Дніпро, 1967. – 256 с.
429. Пахаревський Л. Буденні оповідання / Л. Пахаревський. – К. : З друкарні 1-ї Київської друкарської спілки, 1910. – 118 с.
430. Пахаренко В. Українська поетика / В. Пахаренко. – Черкаси : Відлуння-Плюс, 2009. – 416 с.
431. Перрюшо А. Жизнь Ван Гога / А. Перрюшо / пер. с фр. – М. : Радуга, 1987. – 383 с.
432. Перрюшо А. Жизнь Гогена / А. Перрюшо / пер. с франц. – М. : Радуга, 1989. – 336 с.
433. Перрюшо А. Жизнь Сезанна / А. Перрюшо / пер. с франц. – М. : Радуга, 1991. – 350 с.
434. Перрюшо А. Жизнь Сёра / А. Перрюшо / пер. с франц. – М. : Радуга, 1992. – 192 с.
435. Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека / А. Перрюшо / пер. с франц. – М. : Радуга, 1990. – 284 с.
436. Песков А. Зачем нужны «измы»? : (Заметки о литературных направлениях) / А. Песков // Вопр. лит. – 1991. – № 11–12. – С. 311–317.

437. Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя : монографія / А. Печарський ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2011. – 466 с.
438. Пилипей О. В. Особливості художнього втілення авторської позиції в творчості Миколи Хвильового : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Пилипей Олена Валеріївна. – Дніпропетровськ, 2010. – 20 с.
439. Півторадні В. Капрійські оповідання / В. Півторадні // Рад. літ-во. – 1964. –№ 4. – С. 95–103.
440. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний ; вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Мельника ; ред. В. Дончик. – К. : Наук. думка, 1991. – 790 с.
441. Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового / Л. Плющ. – К. : Факт, 2006. – 872 с.
442. Плющ Л. Каббалістична символіка у Хвильового / Л. Плющ // Філософська та соціологічна думка. – 1994. – № 1–2. – С. 59–73.
443. Погребенник В. Європейська вишуканість художньої прози Михайла Коцюбинського / В. Погребенник // «Наукові записки» Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Філологія : зб. наук. пр. / відп. ред. Ніна Іваницька. – Вінниця : Вид-во Вінницького держ. пед. ун-ту, 2005. – Вип. 7. – С. 125–130.
444. Погребенник В. Літературно-критичний набуток Володимира Леонтовича / В. Погребенник // Пам’ятки України. Історія та культура. – 2012. – № 8 (178). – С. 26–35.
445. Погребенник В. Об’єктивний тип епічного мислення В. Леонтовича (на матеріалі повісті «Per pedes apostolorum») / В. Погребенник // Слово і Час. – 2007. – № 2. – С. 27–31.
446. Погребенник Ф. «Плеяда» / Ф. Погребеник // Українська Радянська Енциклопедія : у 12 т. – 2-ге вид. – Т. 8. – К. : Голов. ред. УРЕ, 1982. – С. 412.

447. Погребенник Ф. Український раритет : період., продовжув. вид. і неперіод. зб. XIX–XX ст. (1846–1986) / Ф. Погребенник, В. Погребенник. – Дрогобич : Коло, 2011. – 298 с.
448. Погрібний А. Літературні явища і з'яви. (Статті, портрети, силуети, наближення) / А. Погрібний. – Ніжин : ТОВ «Видавництво "Аспект-Поліграф"», 2007. – 628 с.
449. Погрібний А. Олесь Гончар : нарис творчості / А. Погрібний. – К. : Дніпро, 1984. – 242 с.
450. Подлісецька О. О. Модифікація жанру новели в українській літературі 60–80-х років XX століття (Є. Гуцало, В. Шевчук, А. Колісниченко) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Подлісецька Ольга Олегівна. – Одеса, 2009. – 208 с.
451. Поліщук Я. Діалог художніх текстів (новели М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» та М. Хвильового «Я (Романтика)») / Я. Поліщук // Діалог і діалогічність в українській літературі XIX–XXI ст. : монографія / за заг. ред. д. філол. н., проф. Наталії Малютіної. – Одеса : Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова, 2013. – С. 194–210.
452. Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій / Я. Поліщук. – Харків : АКТА, 2008. – 386 с.
453. Поліщук Я. І ката, і героя він любив… : Михайло Коцюбинський: літературний портрет / Я. Поліщук. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
454. Поліщук Я. Література як геокультурний проект / Я. Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с.
455. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук. – Вид. друге, доповнене і перероблене. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
456. Поліщук Я. Пейзажі людини / Я. Поліщук. – Х. : АКТА, 2008. – 348 с.
457. Полохова Н. В. Своєрідність психологізму в художній прозі Є. Гуцала 70-х рр. XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол.

наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Полохова Наталія Володимирівна. – Дніпропетровськ, 2009. – 19 с.

458. Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений Микола Хвильовий : науково-докуменальне видання / упоряд. Ю. Шаповал, передм. : Ю. Шаповал, В. Панченко. – К. : Темпора, 2009. – 296 с.
459. Поспелов Г. Теория литературы / Г. Поспелов. – М. : Высш. шк., 1978. – 351 с.
460. Поточний В. [Рец. на кн. : М. Коцюбинський. Оповідання. Т. 1. – К. : Б. в., 1903] / В. Поточний // Киевская старина. – 1903. – Т. 83. – Кн. 1. – Ч. 2. – С. 38–47.
461. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / ред. Н. Тамарченко. – М. : INTRADA. – 2008. – 357 с.
462. Празька поетична школа : антологія / упоряд. та передм. О. Астаф'єв, А. Дністровий. – Х. : ТОВ Видавництво «Ранок» : Веста, 2004. – 254 с.
463. Пригодій С. Літературний імпресіонізм в Україні і США (типологія та національні особливості) / С. Пригодій. – К. : Нора-прінт, 1998. – 312 с.
464. «Прийшов, щоб не розлучатися…» : на пошану 70-річчя Григора Тютюнника : наук. збірник / упоряд. М. Конончук. – К. : Твім інтер, 2005. – 328 с.
465. Приліпко І. Духовенство в українській прозі XIX – початку XXI століть : художня рецепція та інтерпретація : монографія / Ірина Приліпко. – К. : Логос, 2014. – 482 с.
466. Приліпко І. Проза Валерія Шевчука : проблеми ідіографії : монографія / Ірина Приліпко. – К. : Логос, 2009. – 176 с.
467. Приліпко І. Сучасні моделі літературознавчого аналізу : теоретико-методологічний аспект : навч. посіб. / Ірина Приліпко ; Відкритий міжнар. ун-т розвитку людини «Україна». – К. : Ун-т «Україна», 2010. – 126 с.
468. Про Андрія Головка : Спогади. Статті / упоряд. О. Килимник. – К. : Радянський письменник, 1980. – 344 с.

469. Прокофьев В. Постимпрессионизм / В. Прокофьев. – М. : Искусство, 1973. – 74 с.

470. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи / Віра Просалова. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.

471. Проскурин О. Батюшков и поэтическая школа Жуковского (Опыт переосмысления проблемы) / О. Проскурин // Новые безделки : сб. статей к 60-летию В. Вацуро. Научное приложение к «Новому литературному обозрению». – М., 1995. – Вып. IV. – С. 77–116.

472. Психология любви и сексуальности: гетеросексуальность, инцест, гомосексуальность / пер. Надежда Маньковская. – М. : Изд-во «Искусство XXI век», 2006. – 319 с.

473. Пчілка Олена. Викинуті українці / Олена Пчілка ; ред.-упоряд., передм. прим. В. Архипов. – К. : МАУП, 2006. – 352 с.

474. Пчілка Олена. М. Коцюбинський / Олена Пчілка // Рідний край. – 1913. – № 5. – С. 1–3.

475. Радишевський Р. «Українська» та «польська» школи в літературі українсько-польського пограниччя / Р. Радишевський // Київські полоністичні студії. «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. – Том VII. – К., 2005. – 598 с.

476. Райда К. Екзистенціальна філософія. Традиція і перспективи / К. Райда. – К. : ПАРАПАН, 2009. – 328 с.

477. Ревакович М. Persona non grata. Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність / Марія Ревакович. – К. : Критика, 2012. – 336 с.

478. Ревалд Дж. Постимпрессионизм / пер. с англ. П. Мелковой ; вступ. ст. и общ. ред. М. Бессоновой. – М. : Республика, 2002. – 464 с.

479. Редінг Б. Безумці: З історії кохання Михайла Коцюбинського та Олександри Аплаксіної : роман / Барбара Редінг. – К. : ВЦ «Академія», 2012. – 184 с.

480. Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой / О. Рейтерсверд. – М. : Искусство, 1974. – 299 с.
481. Реп’ях С. Професія : художник-літератор / С. Реп’ях // Літературна Україна. – 1983. – 22 вересня. – № 38. – С. 8.
482. Рильський М. Художник / М. Рильський // Сяйво. – 1913. – № 5–6. – С. 130.
483. Риман Ф. Основные формы страха / Ф. Риман ; [пер. с нем. Э. Л. Гушанский]. – М. : Алетейа, 1999. – 336 с.
484. Рисак О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. / О. Рисак. – Луцьк : Ред. вид. відд. «Веда» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 402 с.
485. Родько М. Оповідання Романа Іваничука. [Р. Іваничук. Прут несе кригу : Оповідання. – Львів : Кн.-журнальне в-во, 1958] / М. Родько // Вітчизна. – 1959. – № 3. – С. 190–192.
486. Розстріляне відродження : Антологія 1917–1933 : Поезія – проза – драма – есеї / упоряд., передм., післямова Ю. Лавріненка ; післямова Є. Сверстюка. – К. : Смолоскип, 2002. – 984 с.
487. Романенко О. В. Концепція людини в українській літературі 20-х років (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Романенко Олена Віталіївна. – К., 2002. – 21 с.
488. Романенко О. Людина і світ в українській літературі доби Розстріляного Відродження : монографія / Олена Романенко. – К. : «Компанія ВАІТЕ», 2006. – 98 с.
489. Романенко О. Міф і музика: діалектика семантичних зв’язків у творчості Михайла Коцюбинського / Олена Романенко // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 41. – Ч. І. – С. 304–311.

490. Руденко М. І. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового : дис. … канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Руденко Марта Ігорівна. – К., 2003. – 211 с.
491. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / В. Руднев. – М. : АГРАФ, 2003. – 607 с.
492. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / М. Рудницький. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2009. – 502 с.
493. Руснак І. Від Коцюбинського до Самчука (до проблеми безґрунтянства в українській літературі) / Ірина Руснак // «Наукові записки» Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Філологія : зб. наук. пр. / відп. ред. Ніна Іваницька. – Вінниця : Вид-во Вінницького держ. пед. ун-ту, 2005. – Вип. 7.– С. 75–78.
494. Руснак І. «Подарунок на іменини» Михайла Коцюбинського як інтертекстуальне тло оповідання «День народження» Уласа Самчука / Ірина Руснак // Михайло Коцюбинський і український модернізм XX століття. Серія : XX століття: від модернізму до традиції : зб. наук. пр. / гол. ред. Ірина Руснак. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2015. – Вип. 4. – С. 203–210.
495. Рыков А. К вопросу о становлении модернистской парадигмы в искусстве XIX в. / А. Рыков // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Сер. 2. – 2013. – Вып. 3. – С. 123–132.
496. Рябчук М. Поклик доріг і осель / М. Рябчук // Прапор. – 1982. – № 10. – С. 122–124.
497. Савенець А. Літературна школа – один із «блукаючих» термінів / А. Савенець // Слово і Час. – 2000. – № 4. – С. 44–51.
498. Сакулин П. Филология и культурология / П. Сакулин ; сост. Ю. Минералов. – М. : Высшая школа, 1990. – 240 с.

499. Сандлер У. Что такое одиночество / У. Сандлер, Т. Джонсон // Лабиринты одиночества / пер. с англ. ; сост., общ. ред. и предисл. Н. Покровского. – М. : Прогресс, 1989. – С. 21–51.

500. Сахаров В. Романтизм в России: эпоха, школы, стили : очерки / В. Сахаров. – М. : РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, 2004. – 255 с.

501. Саяпіна Т. В. Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського : дис. … канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Саяпіна Тетяна Володимирівна. – Запоріжжя, 2000. – 195 с.

502. Святовець В. Художня деталь в українській класичній прозі. Нариси про письменників : навч. посіб. / В. Святовець. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2007. – 176 с.

503. Семенчук І. «Опис природи»? / І. Семенчук // Слово і Час. – 1991. – № 12. – С. 24–29.

504. Семенюк Г. Літературна майстерність письменника : підручник / Г. Семенюк, А. Гуляк, Наталія Науменко. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2011. – 385 с.

505. Сеник Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Л. Сеник. – Львів : Академічний Експрес, 2002. – 239 с.

506. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. / К. Сізова. – К. : Наша культура і наука, 2010. – 356 с.

507. Сіпака Г. Увертюра після «Intermezzo» (Витоки імпресіонізму раннього А. Головка) / Галина Сіпака // Слово і Час. – 1990. – № 8. – С. 90–95.

508. Сірук В. Наративні структури в українській новелістиці 80–90-х років XX століття (типологія та внутрішньотекстові моделі) / Вікторія Сірук. – Луцьк : РВВ «Вежа» ; Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки, 2006. – 224 с.

509. Скабичевский А. Французские романтики / А. Скабичевский // Отечественные записки. – 1880. – № 1. – С. 84–85.
510. Скляр І. О. Психопоетика творчості Валер'яна Підмогильного : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Скляр Ірина Олександрівна. – Харків, 2012. – 20 с.
511. Сковорода Г. Повне зібрання творів: у 2 т. / Г. Сковорода. – К. : Наукова думка. – Т. 1. – 1987. – 531 с.
512. Слабошпицький М. Поміж людей і дерев, наодинці з собою. Євген Гуцало: літературна біографія на тлі епохи / М. Слабошпицький // Гуцало Є. Хустина шовку зеленого : повісті, новели, публіцистика / передм., упорядкув. М. Слабошпицького. – К. : Український письменник, 2012. – С. 5–27.
513. Слабошпицький М. Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші : роман / М. Слабошпицький. – К. : Ярославів Вал, 2014. – 496 с.
514. Смертная казнь: за и против / под ред. С. Келиной. – М. : Юрид. лит., 1989. – 528 с.
515. Смирнов Н. Послесловие / Н. Смирнов // Перрюшо А. Жизнь Ван Гога А. Перрюшо. – М. : Радуга, 1987. – С. 357–375.
516. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М. : Интрада – НИОН, 1996. – 320 с.
517. Современный словарь-справочник по литературе / сост. и. научн. ред. С. Кормилов. – М. : Олимп : ООО «Издательство АСТ», 2000. – 704 с.
518. Соловей О. Рання проза Миколи Хвильового в літературній критиці 1920-х років (з хрестоматійним додатком і питаннями для самоконтролю) / О. Соловей. – Донецьк : Донецький національний ун-т, 2003. – 172 с.

519. Сохань Г. С. Особливості асоціативно-образного мислення Михайла Коцюбинського-прозаїка : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література»/ Сохань Галина Степанівна. – Івано-Франківськ, 2006. – 194 с.
520. Спадщина: літературне джерелознавство, текстологія / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Laurus, 2013. – Т. VIII. – 446 с.
521. Спогади про Михайла Коцюбинського / упоряд., післямова та прим. М. Потупейка. – 2-ге вид., доп. – К. : Дніпро, 1989. – 280 с.
522. Старицкая-Черняховская Л. М. М. Коцюбинский. Опыт критического очерка / Людмила Старицкая-Черняховская // Киевская старина. – 1906. – № 9. – С. 83–123; № 10. – С. 269–330.
523. Старицька-Черняхівська Л. Елементи творчості М. Коцюбинського / Людмила Старицька-Черняхівська // Літературно-наук. вісник. – 1913. – Т. 62. – Кн. 4–6. – С. 204–219.
524. Старовойт І. Котигорошко: про тілесний спомин в автобіографічній прозі Григора Тютюнника [Електронний ресурс] / Ірина Старовойт // Національна бібліотека України імені В. І Вернадського : [сайт]. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2011_6_13. – Назва з екрана.
525. Степанишин Б. Чи повертати А. Головка школі? / Б. Степанишин // Дивослово. – 2000. – № 2. – С. 7–9.
526. Стешенко І. На перші роковини смерти М. М. Коцюбинського / І. Стешенко // Стешенко І. Твори. Переклади. Вибране листування / упорядник та автор біографічного нарису Г. Титаренко, післямова Галини Александрової. – Полтава, 2013. – С. 245–246.
527. Стешенко І. Поет вищої краси М. М. Коцюбинський / І. Стешенко // Літературно-наук. вісник. – 1918. – Т. 70. – Кн. 4–6. – С. 83–103.

528. Стрельбицький М. Проза монументального історизму: творчість Олеся Гончара : монографія / М. Стрельбицький. – К. : Рад. письменник, 1988. – 301 с.
529. Студенко Т. Эстетика импрессионизма в творчестве Э. Золя / Тамара Студенко. – Мн. : БГУ, 2004. – 82 с.
530. Сулима М. Житомирська прозова школа у дзеркалі давньої української літератури / М. Сулима // Літ. Україна. – 1998. – 11 червня. – С. 6.
531. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю. Проза Валер'яна Підмогильного. – К. : Універ. вид-во «Пульсари», 2004. – 232 с.
532. Тарнашинська Л. Закон піраміди : діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї / Людмила Тарнашинська. – К. : Універ. вид-во «Пульсари», 2001. – 264 с.
533. Тарнашинська Л. «Письменник – лише уста народу» / Людмила Тарнашинська // Володимир Дрозд : «Письменник – лише уста народу» : біобібліогр. нарис / Нац. парламент. б-ка України ; авт. нарису Людмила Тарнашинська ; бібліографи-упоряд. : Галина Волянська, Тетяна Заморіна. – К. : Нац. парламентська б-ка України, 2013. – С. 5–25.
534. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності : Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 543 с.
535. Творча спадщина М. Коцюбинського і сучасний літературний процес : тези доповідей і повідомлень на обл. міжвуз. наук.-метод. конф., присвяч. 125-річчю від дня народж. М. М. Коцюбинського (3–6 грудня 1989). – Одеса, 1989. – 148 с.
536. Темлинский С. Золаизм в России : критич. этюд / С. Темлинский. – М. : Типогр. Лаврова, 1880. – 146 с.
537. Тимофеев Л. Краткий словарь литературоведческих терминов / Л. Тимофеев, Н. Венгеров ; под общ. ред. Л. Тимофеева. – Изд. 4-е, испр. и доп. – М. : Учпедгиз, 1963. – 192 с.

538. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-ге вид., випр. і доп. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
539. Ткаченко Р. Нарис М. Коцюбинського «Нюренберзьке яйце» у контексті розвитку української документалістики / Р. Ткаченко // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 41. – Ч. І. – С. 370–374.
540. Ткаченко Р. Телеологія знання. Художньо-інтерпретаційні моделі в українській прозі XIX – початку XXI ст. про науку : монографія / Р. Ткаченко. – К. : Книга, 2015. – 279 с.
541. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) : монографія / М. Ткачук. – Тернопіль : [б. в.], 2003. – 384 с.
542. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / М. Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ : Медобори, 2007. – 463 с.
543. Ткачук М. «Празька школа» поетів // Ткачук М. Українська література XX століття / М. Ткачук. – Тернопіль : Медобори, 2014. – С. 329–355.
544. Ткачук М. Романтичний дискурс Левка Боровиковського. Літературний портрет : монографія / М. Ткачук. – 2-ге вид., випр. і доп. – Тернопіль : Збруч, 2015. – 267 с.
545. Ткачук О. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця XIX – початку XX століття / О. Ткачук // Слово і Час. – 2003. – № 11. – С. 17–24.
546. Ткачук О. Наративні принципи прози Михайла Яцківа : монографія / О. Ткачук. – Тернопіль : Медобори, 2013. – 275 с.
547. Ткачук О. Наратологічний словник / О. Ткачук ; Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.

548. Тодоров Ц. Обличчям до екстрими / Ц. Тодоров [пер. з франц.]. – Львів : Літопис, 2000. – 416 с.

549. Турган О. Агон життя і смерті у творчості Михайла Коцюбинського / Ольга Турган // Михайло Коцюбинський і український модернізм XX століття. Серія : XX століття: від модернізму до традиції : зб. наук. пр. / гол. ред. Ірина Руснак. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2015. – Вип. 4. – С. 211–222.

550. Турган О. Код лікаря у творчості М. Левицького / Ольга Турган // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації : зб. наук. пр. – Ужгород : Ужгородський національний університет. – 2013. – Вип. 1 (29). – С. 182–186.

551. Турган О. Культурно-універсальний аналіз художнього твору в методологічній системі сучасної гуманітаристики / Ольга Турган // Літературний процес : методологія, імена, тенденції. Філол. науки : зб. наук. пр. / редкол. : Олена Бондарева, Катерина Борисенко, Ізабелла Буніятова та ін. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – 2014. – № 4. – С. 147–152.

552. Турган О. Українська література кін. XIX – поч. XX ст. і античність / Ольга Турган ; НАН України, Ін-т літ. – К., 1995. – 172 с.

553. Турган О. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми) : монографія / Ольга Турган, Тетяна Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2008. – 292 с.

554. Туренко О. Страх : спроба філософського осмислення феномена : монографія / О. Туренко. – К. : Вид-во ПАРАПАН, 2006. – 216 с.

555. Тюпа В. Очерк современной нарратологии / В. Тюпа // Критика и семиотика. – 2002. – Вып. 5. – С. 5–31.

556. Тютюнник Гр. Рожевий морок : новела / Гр. Тютюнник // Літ. Україна. – 1964. – 21 січ. – С. 4.

557. Тютюнник Гр. Холодна м’ята : [оповід., повісті, твори для дітей] / Гр. Тютюнник ; упорядкув., передм. П. Засенка. – К. : Український письменник, 2009. – 843 с.

558. Узунколєва А. В. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Узунколєва Аліна Вікторівна. – Харків, 2009. – 231 с.

559. Українець С. Я. Національне як екзистенційний проект і рух екзистенції у предметному полі Празької поетичної школи : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Українець Стефанія Ярославівна. – К., 2002. – 20 с.

560. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. : Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / упоряд. і прим. Є. Нахліка ; вступ. ст. І. Денисюка ; ред. Ніна Калениченко. – К. : Наук. думка, 1989. – 688 с.

561. «Українська школа» в польському романтизмі / за ред. С. Ткачова. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. – 202 с.

562. Успенский Б. Семиотика искусства / Б. Успенский. – М. : Школа «Языки рус. культуры», 1995. – 360 с.

563. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 328 с.

564. Фащенко В. Гончар і Коцюбинський / В. Фащенко // Коцюбинський : зб. праць. – Одеса, 1961. – С. 109–121.

565. Фащенко В. Засоби розкриття внутрішнього світу героїв у творах М. Коцюбинського / В. Фащенко // Укр. мова та літ. в школі. – 1963. – № 4. – С. 8–16.

566. Фащенко В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання / В. Фащенко. – К. : Рад. письменник, 1971. – 215 с.

567. Фащенко В. Новела і новелісти: жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.) / В. Фащенко. – К. : Рад. письменник, 1968. – 264 с.

568. Фащенко В. У глибинах людського буття: літературознавчі студії / В. Фащенко. – Одеса : Маяк, 2005. – 640 с.

569. Ференц Н. Основи літературознавства : підручник / Надія Ференц. – К. : Знання, 2011. – 431 с.

570. Фесенко Э. Теория литературы : учебное пособие для вузов / Эльвира Фесенко. – Изд. 3-е, доп. и испр. – М. : Академический Проект ; Фонд «Мир», 2008. – 780 с.

571. Фёдоров В. Из школы Бунина // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. – Белгород, 1998. – С. 137–140.

572. Филипович П. Коцюбинський і Шевченко / П. Филипович // Життя й революція. – 1926. – № 2–3. – С. 49–56.

573. Филипович П. Розвиток психологічної новели М. Коцюбинського / П. Филипович // М. Коцюбинський. Твори: у 5 т. / М. Коцюбинський. – Т. 4. – К. : Книгоспілка, 1930. – С. 3–41.

574. Филипович П. «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського // Филипович П. Літературно-критичні статті / П. Филипович ; упоряд., авт. передм. і прим. С. Гречанюк. – К. : Дніпро, 1991. – С. 117–125.

575. Фізер І. Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи / І. Фізер // Сучасність. – 1988. – Ч. 10. – С. 11–38.

576. Філатова О. С. Творчість Михайла Івченка : проблемно-стильові домінанти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Філатова Оксана Степанівна. – К., 2000. – 21 с.

577. Філатова О. Українська література 20–30-х років XX століття: основні тенденції розвитку й естетичні стратегії : навч. посіб. / Оксана Філатова, Олександра Казанжи ; Миколаїв. нац. ун-т ім. В. О. Сухомлинського. – Миколаїв : Іліон, 2014. – 310 с.

578. Франкл В. Человек в поисках смысла / В. Франкл ; пер. с англ. и нем. ; под. общ. ред. Л. Гозман. – М. : Прогресс, 1990. – 366 с.

579. Франко И. Южнорусская литература / И. Франко // Энциклопедический

словарь / Ф. Брокгауз, И. Ефрон. – Б. м. : Б. в., 1904. – Т. 41. – С. 300–326.

580. Франко І. Еміль Золя, його життя і писання // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 31. – 1981. – С. 275–307.
581. Франко І. Конкурс «Зорі» // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 29. – 1981. – С. 470–474.
582. Франко І. Михайло Євграфович Салтиков [Щедрін] // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 26. – 1980. – С. 127–130.
583. Франко І. Мозаїка: із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 т. / І. Франко ; упоряд. Зіновія Франко, М. Василенко. – Львів : Каменяр, 2002. – 432 с.
584. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть XIX в. / І. Франко. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2008. – 464 с.
585. Франко І. Наше літературне життя в 1892 році (Листи до редактора «Зорі») // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 29. – 1981. – С. 7–22.
586. Франко І. Новини нашої літератури [Рец. на кн. : На вічну пам’ять Котляревському. Літерат. зб. – К. : Вік, 1904]. / І. Франко // Літературно-наук. вісник. – 1904. – Т. 28. – С. 43–48.
587. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 35. – 1984. – С. 91–111.
588. Франко І. «Тополя» Т. Шевченка // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 28. – 1980. – С. 73–88.

589. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. Я и Оно. Очерки по психологии сексуальности / З. Фрейд. – Мн. : ООО «Попурри», 1997. – 480 с.

590. Фромм Э. Искусство любить : Исследование природы любви / Э. Фромм ; пер. с англ. – М. : Педагогика, 1990. – 160 с.

591. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці / М. Фуко ; пер. з франц. – К. : Основи, 1998. – 392 с.

592. Хавкіна Л. М. Українська романтична поезія кінця 20-х – початку 40-х рр. XIX ст. : міфопоетичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. техн. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Хавкіна Любов Маркіна. – Харків, 2003. – 19 с.

593. Хаддад К. А. Екзистенційний дискурс у творчості Михайла Коцюбинського : дис. … канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Хаддад Катріна Аднанівна. – Харків, 2004. – 204 с.

594. Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления / М. Хайдеггер ; сост., пер. с нем. и комм. В. Бибихина. – М. : Республика, 1993. – 447 с.

595. Хализев В. Теория литературы : учеб. пособие / В. Хализев. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.

596. Хамитов Н. Философия человека : поиск пределов. Пределы мужского и женского: введение в метаантропологию / Н. Хамитов. – К. : Наукова думка, 1997. – 176 с.

597. Хамітов Н. В. Самотність як феномен людського буття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Хамітов Назіп Віленович. – К., 1998. – 34 с.

598. Харківська школа романтиків / ред., вступ. ст. й прим. А. Шамрая. – Х. : ДВУ, 1930. – Т. 1. – 279 с.

599. Харківська школа романтиків / ред., вступ. ст. й прим. А. Шамрая. – Х. : ДВУ, 1930. – Т. 2. – 222 с.

600. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939) : монографія / Ольга Харлан. – К. : Освіта України, 2008. – 307 с.

601. Хваль Л. В. Ф. Достоєвський і «Південна школа» американського роману (типологія і контактно-генетичні зв'язки) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Хваль Лілія Василівна. – Рівне, 2001. – 179 с.

602. Хвильовий М. Вибрані твори / М. Хвильовий ; упоряд. Р. Мельників. – К. : Смолоскип, 2011. – 1038 с.

603. Хвильовий М. Новели, оповідання. «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети / М. Хвильовий ; вступ. ст., упоряд. і приміт. Віри Агеєвої ; ред. тому М. Жулинський. – К. : Наукова думка, 1995. – 816 с.

604. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – 654 с.

605. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – 926 с.

606. Холодова З. «Я был очень близок к Ремизову...»: «школа Ремизова» в творческой судьбе М. Пришвина / Зинаида Холодова // Художественный текст и культура : материалы и тез. докл. на междунар. конф., 13–16 мая 1999 г. / редкол. : И. Приходько (отв. ред.) и др. – Владимир : ВГПУ, 1999. – С. 258–262.

607. Хороб М. Грані художнього буття: нариси з української літератури XX століття (дослідження, статті, критичні етюди) / Марта Хороб. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – 427 с.

608. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – 568 с.

609. Цветков Ю. Малые жанры в литературе венской школы «модерн» / Ю. Цветков // Жизнь и судьба малых литературных жанров (Иваново, 7–10 февр. 1995 г.). – Иваново, 1996. – С. 249–259.

610. Цимбал Я. Продажна жінка в урбаністичному світі української літератури (перша третина ХХ сторіччя) / Ярина Цимбал // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2009. – Вип. 15. – С. 17–21.

611. Цюп'як І. К. Поетика повістей Миколи Хвильового : дис. … канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Цюп'як Ірина Костянтинівна. – Дніпропетровськ, 2002. – 164 с.

612. Чеканцева З. Порядок и беспорядок. Протестующая толпа во Франции между Фрондой и Революцией : монография / Зинаида Чеканцева. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 1996. – 240 с.

613. Чепурна О. «Диваки» Григора Тютюнника – ключ до розуміння світу / Олена Чепурна // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2005. – Вип. 9. – С. 150–156.

614. Черкасенко С. [Рец. на кн. : М. Коцюбинський. Дебют. Оповідання. Тіні забутих предків. Оповідання. – Б. м. : Б. в., 1911–1913.] // Літературно-наук. вісник. – 1913. – Т. 62, кн. 4–6. – С. 304–318.

615. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Олександра Черненко. – Едмонт : Сучасність, 1989. – 280 с.

616. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника / Олександра Черненко. – Мюнхен : Сучасність, 1977. – 143 с.

617. Чернявський М. Твори : в 2 т. / М. Чернявський. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – 480 с.

618. Чернявський М. Твори : у 10 т. / М. Чернявський. – Харків : Рух, 1927. – Т. 1 : Повісті й оповідання. – 278 с.

619. Чернявський М. Твори : у 10 т. / М. Чернявський. – Харків : Рух, 1927. – Т. 2 : Повісті й оповідання. – 240 с.

620. Чернявський М. Твори : у 10 т. / М. Чернявський. – Харків : Рух, 1927. – Т. 3 : Блискавиці. Повісті й оповідання. – 300 с.

621. Чернявський М. Твори : у 10 т. / М. Чернявський. – Харків : Рух, 1927. – Т. 4 : Душа поета. [Повісті й оповідання]. – 392 с.

622. Чернявський М. Твори : у 10 т. / М. Чернявський. – Харків : Рух, 1927. – Т. 5 : Земля. Повісті й оповідання. – 364 с.

623. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с.

624. Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі / М. Чирков // Життя й революція. – 1925. – № 9. – С. 38–44; № 10. – С. 38–44.

625. Шамрай А. Українська література: стислий огляд. Фотопередрук із післясловом О. Горбача / А. Шамрай ; Укр. вільний ун-т (Мюнхен), філос. ф-т. – Репр. 1928. – Мюнхен : [б. в.], 1989. – 323 с.

626. Шамрай А. Харківські поети 30–40-х років XIX століття : Харківська школа романтиків. – Х. : ДВУ, 1930. – 192 с.

627. Шамрай А. «Fata morgana» яко витвір мистецтва / А. Шамрай // М. Коцюбинський. Fata morgana. Ювілейне коментоване видання. – Х. : ДВУ, 1916. – С. 208–218.

628. Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2 кн. Кн. ІІ. Літературознавство / Ю. Шевельов ; упоряд. І. Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 1151 с.

629. Шевчук Вал. Вечір святої осені : оповідання / Вал. Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1969. – 169 с.

630. Шевчук Вал. Вибр. твори : роман-балада, оповідання / передм. М. Жулинського / Вал. Шевчук. – К. : Дніпро, 1989. – 526 с.

631. Шевчук Вал. Відвідини : оповідання / Вал. Шевчук // Ранок. – 1989. – № 1. – С. 24–26.

632. Шевчук Вал. Долина джерел : оповідання / Вал. Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1981. – 240 с.
633. Шевчук Вал. Дорога в тисячу років : роздуми, статті, есе / Вал. Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1990. – 411 с.
634. Шевчук Вал. Мисленне дерево : роман-есе про давній Київ / Вал. Шевчук. – К. : Молодь, 1989. – 360 с.
635. Шевчук Вал. Михайло Івченко та його твори / Вал. Шевчук // Українська мова і література в школі. – 1988. – № 7. – С. 3–8.
636. Шевчук Вал. На березі часу. Мій Київ. Входини : повість-есе / Вал. Шевчук. – К. : Темпора, 2002. – 272 с.
637. Шевчук Вал. «Поезія не живе на смітнику...»: М. Коцюбинський та його проза / Вал. Шевчук // М. Коцюбинський. Що записано в книгу життя: повісті, оповідання, новели / М. Коцюбинський. – Харків : Фоліо, 1994. – С. 9–29.
638. Шевчук Вал. Поріслий кульбабами дворик : у 2 кн. Жовте світло вікон : невидані оповідання та новели / Вал. Шевчук. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2015. – Кн. 1. – 272 с.
639. Шевчук Вал. Поріслий кульбабами дворик : у 2 кн. Халабуда для коханки : невидані оповідання та новели / Вал. Шевчук. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2015. – Кн. 2. – 288 с.
640. Шевчук Вал. Серед тижня : оповідання / Вал. Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1967. – 227 с.
641. Шевчук Вал. У череві апокаліптичного звіра : істор. повісті та оповідання / Вал. Шевчук. – К. : Укр. письменник, 1995. – 203 с.
642. Шестопал М. Євреї на Україні: (історична довідка) / М. Шестопал ; упоряд. і передм. В. Яременко. – К. : МАУП, 2002. – 239 с.
643. Школиченко М. Оповістки і критичні замітки / М. Школиченко // Зоря. – 1895. – № 10. – С. 199.
644. Школьна О. Михайло Жук, який голосно мовчав / Ольга Школьна // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 5. – С. 396–408.

645. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. / Ф. Шлегель. – М. : Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.

646. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

647. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер. – Мн. : ООО «Попудри», 1999. – Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы. – 720 с.

648. Шумило Н. Під знаком національної самобутності / Наталія Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

649. Шупта-В'язовська О. Художній часопростір як спосіб вираження несвідомого в прозі Михайла Коцюбинського / Оксана Шупта-В'язовська // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, колегіумах. – 2009. – № 12. – С. 102–105.

650. Щасливий у праці : зб. праць і матеріалів на пошану Федора Погребенника / уклав В. Погребенник ; ред. М. Жулинський [та ін.]. – К. : Криниця, 2000. – 307 с.

651. Щербатых Ю. Психология страха : Популярная энциклопедия / Ю. Щербатых. – М. : ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. – 416 с.

652. Эсалнек А. Теория литературы : учеб. пособие / Асия Эсалнек. – М. : Флинта ; Наука, 2010. – 208 с.

653. Юнг К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г. Юнг. – М. : Канон+ОИ «Реабилитация», 1998. – 393 с.

654. Юрчук О. Житомирська прозова школа: нативізм (В. Шевчук) і контракультурація (В. Даниленко) / Олена Юрчук // Волинь-Житомирщина : історико-філол. зб. з регіон. пробл. / Житомир. держ. пед. ін-т ім. Івана Франка, Істор.-філол. т-во, Житомир. наук.-краєзнавче т-во дослідників Волині. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка. – 2010. – № 20. – С. 218–231.

655. Яворська О. «Дайте мені можливість працювати…» / Олена Яворська // Дім князя Гагаріна : зб. наук. ст. і публ. / Одеський літературний музей. – Одеса : Сіменс-прінт, 2011. – Вип. 6. – Ч. 1. – С. 321–359.
656. «Якби у нас існував книжковий ринок, до мене стояли б черги видавців» : діалог з Володимиром Дроздом // Логвиненко О. Дзвін тиші: укр. л-ра наприкінці ІІ тисячоліття в діалогах із письм. / Олена Логвиненко. – К. : Видавничий центр «Просвіта», 2003. – С. 110–121.
657. Якубівська Я. Громадсько-політичне життя Чернігова 1905 року та відображення його у новелі М. Коцюбинського «Він іде!» / Яна Якубівська // Актуальні проблеми слов'янської філології : Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. пр. / відп. ред. Вікторія Зарва. – Ніжин ТОВ «Видвництво "Аспект-Поліграф"». – 2007. – Вип. XII. – С. 118–123.
658. Ямчук П. М. Імпресіонізм в українській прозі 1890-х – 1930-х років : дис. … канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ямчук Павло Миколайович. – Одеса, 1998. – 178 с.
659. Яременко В. Євреї в Україні сьогодні: реальність без міфів / В. Яременко ; Міжрегіональна академія управління персоналом (МАУП). – К. : МАУП, 2003. – 142 с.
660. Яременко В. Україна в лещатах сіонізму / В. Яременко ; Міжрегіональна академія управління персоналом. – К. : МАУП, 2005. – 192 с.
661. Яременко В. Штрихи до біографії хворих насильством / В. Яременко // Яременко В. «…Літератури дивна течія…» (1963–2011 року). – К. : Аконіт, 2011. – С. 448–459.
662. Яремкович М. А. Проза Гната Михайличенка (особливості проблематики і поетики) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Яремкович Марія Андріївна. – Ужгород, 2003. – 188 с.
663. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс ; пер. М. Левина ; сост. М. Левина, П. Гайденко. – 2 изд. – М. : Республика, 1994. – 527 с.

664. Яструбецька Г. Одержимий літературою, або про Андрія Головка і його сонячно-червоний роман / Галина Яструбецька // Слово і Час. – 2008. – № 1. – С. 31–38.

665. Яшина Л. Проза Володимира Дрозда : міфопоетичний дискурс / Любов Яшина. – Дніпропетровськ. : ООО «Баланс-клуб», 2003. – 176 с.

666. A dictionary of literary and thematic terms. Second edition / ed. Edward Quinn. – NY : Facts on files, 2006. – 474 p.

667. A Glossary of Literary Terms / ed. by Meyer Howard Abrams, Geoffrey Galt Harpham. – Stamford : Cengage Learning, 2011. – 448 p.

668. Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative / transl. by Christine van Boheemen / M. Bal. – Toronto : University of Toronto press, 2009. – 264 p.

669. Booth W. Types of Narration / W. Booth // Narratology: An Introduction / ed. by Susana Onega and Jose Angel Garcia Landa. – London-New York : Longman, 1996. – P. 146–154.

670. Bressler Ch. Literary criticism: an introduction to theory and practice / Charles Bressler. – New Jersey. : Prentice Hall, 1994. – 344 p.

671. Cox J. Poetry and Politics in the Cockney School: Keats, Shelley, Hunt and Their Circle / J. Cox. – Cambridge : Cambridge university press, 2004. – 278 p.

672. Encyclopedia of contemporary literary theory: Approaches, Scholars, Terms / ed. Irena R. Makaryk. – Toronto-Buffalo-London : University of Toronto Press, 1997. – 656 p.

673. Flora J. The Companion to Southern Literature: Themes, Genres, Places, People, Movements, and Motifs / J. Flora, Lucinda MacKethan. – Louisiana : LSU Press, 2001. – 1054 p.

674. Heine H. The Romantic School and Other Essays: Heinrich Heine / ed. by Jost Hermand, R. Holub. – New York : A&C Black, 1985. – 302 p.

675. Kruba E. Mychajlo Kocjubyns'kyj (1864–1913) et la prose ukrainienne de son temps : Thèse presentée devant l'Universite de Paris IV le 17 février

1974 / E. Kruba. – Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 1982. – 752 p.

676. Literary Terms and Definitions [Electronic resource] // Dr. Wheeler's website. – URL : http://web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_S.html.
677. Low D. The Literary Protégées of the Lake Poets / D. Low. – London : Routledge, 2016. – 210 p.
678. Rubin L. D. The writer in the South: Studies in a literary community / L. D. Rubin. – Athens : University of Georgia Press, 1972. –103 p.
679. Shkandrij M. Introduction. Mykola Khvylovy and the Literary Discussion / M. Shkandrij // Khvylovy M. The Cultural Renaissance in Ukraine. Polemical Pamphlets, 1925–1926 / transl., ed. by M. Shkandrij. – Edmonton : Canadian Institute of Ukrainian Studies University of Alberta, 1986. – P. 3–30.
680. Slownik literatury polskiej XIX wieku. – Wroclaw-Warzawa-Krakow : Ossolineum, 1984. – 1112 s.
681. The Oxford Dictionary of Literary Terms / ed. by Chris Baldick. – UK : Oxford University Press, 2008. – 361 p.
682. The Southern New Critics / ed. by A. Litz, Louis Menand, Lawrence Rainey // The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 7: Modernism and the New Criticism. – Cambridge: Cambridge university press, 2000. – P. 200–218.
683. Thorp W. American writing in the twentieth century / W. Thorp. – Cambridge : Harvard University Press, 1960. – 237 p.
684. Tyszyński A. Amerykanka w Polsce [Elektroniczny zasób] / A. Tyszyński // Virtualo : [strona] – URL : http://virtualo.pl/amerykanka_polsce_cz_romans/i28729/.
685. Wallace M. Recent theories of narrative / M. Wallace. – Ithaca-London : Cornell University Press, 1986. – 244 p.