

Игорь Набитович
ПАРАДИГМАТИКА САКРАЛЬНОГО
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ (НА ПРИМЕРЕ
ПОВЕСТИ "СИВИЛЛА" ПЕРА ФАБИАНА ЛАГЕРКВИСТА)

В статье на примере повести Пера Лагерквиста "Сивилла" проанализированно, как категория *sacrum* может становиться объектом своеобразного художественного исследования, представлением художественно-образного знания как трансформированного и видоизмененного знания научного и софийного, становясь сюжетообразующим компонентом в художественном произведении.

Ihor Nabytovych
PARADIGMATICS SACRAL IN A WORK OF ART
(ON AN EXAMPLE OF STORY "SIBYLLAN" BY PDR LAGERKVIST)

In the article on an example of story it is considered "Sibyllan" by Pdr Lagerkvist as the category *sacrum* can become object of original art research, representation of some art knowledge as transformed and modified knowledge scientific and official, becoming a creative component which forms a plot in a work of art.

Лідія КАВУН

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У ПРОЗІ ВАПЛІТЯН

У статті аналізуються жанрово-стильові особливості художньої прози 20-х років ХХ століття. Авторка розглядає специфічне українське явище – "романтику вітаїзму" та індивідуальні стильові системи Миколи Хвильового, Гео Шкурупія, Юрія Яновського та ін.

Ключові слова: романтика вітаїзму, проза, стиль.

Двадцять років минулого століття демонструють унікальну картину органічного співіснування, взаємопроникнення художніх парадигм (жанрів, стилів) української літератури, що особливо підтверджує творчість письменників ВАПЛІТЕ. У пошуках мистецьких синтетичних форм "олімпійці" ніколи не дотримувалися якихось догматичних канонів; у їхній художній прозі відсутня жорстка нормативність, використовуються найрізноманітніші прийоми, напрацьовані в межах різних художніх систем.

Незважаючи на те, що до осмислення засадничих моментів української прози 20-х років ХХ століття зверталися у своїх дослідженнях чимало

літературознавців (серед ґрунтовних розвідок – праці Ю. Лавріненка, Ю. Шереха, М. Наєнка, В. Дончика, Ю. Коваліва, Т. Гундорової, С. Павличко, Г. Сиваченко та ін.), естетично-художня парадигма ВАПЛІТЕ як системна цілість залишається поза увагою критиків. Можливі різні думки щодо ієрархії ваплітян як прозаїків, але принаймні безперечним є створення ними нової літературної моделі – це пов'язано як із їхнім спільним творчим спрямуванням, із тим, що об'єднало їх як однодумців, так і з особливостями творчих індивідуальностей.

У методиці дослідження жанрово-стильової парадигми української прози 20-х років минулого століття важливим є комплексний підхід із позиції генології і часопростору. Зміни у часопросторовому мисленні інспірували пошук місткої форми модерного тексту, яка б виражала суб'єктивне начало своєї доби. 20-і роки ХХ століття – це час формування наукового дискурсу активного романтизму, який виник як опозиція філософському матеріалізму і позитивізму, а в художній практиці – описовому реалізму й натуралізму, і розумівся ваплітянами широко, як універсальна категорія художньої творчості, що охоплює світосприйняття, семантику, поетику.

Дефініцію активного романтизму, запропоновану для стислого окреслення саме жанрово-стильової парадигми літератури перехідної доби, Микола Хвильовий на сторінках журналу "Літературний ярмарок" (1929, № 1) інтерпретує так: "На зміну натуралістичній літературі, як мистецтву відзеркалення окремих фактів, не зв'язаних між собою, – кочче й швидко мусить прийти активний романтизм. Виросте він із кривих руху так званих великих чисел, із цілого колективного психологічного комплексу людей епохи змагання за соціалізм та його побудування... Активний романтизм і тільки він має і мусить вловити і передати в образах засобами свого поетичного майстерства оту поки що невловиму "музику мільйонів" доби великої індустріалізації" [1, 5 – 6]. Названа жанрово-стильова парадигма характеризується як яскрава, самодостатня і має свої специфічні особливості в українській літературі.

Ваплітяни намагалися виробити власну систему кодування пізнаного всіх рівнів вираження, а тому відстоювали думку, що творча природа мистецтва передбачає і шукання, й експеримент, спрямовані на досягнення синтетичної всеохопності літературного матеріалу. Інспіруючим імпульсом для пошуків нового покоління митців стала не лише мистецька епоха німецького шпюрмерства, культурна парадигма загальноєвропейського Ренесансу, але й літературна доба раннього українського модернізму. Ваплітяни, як і їх попередники, ставили перед собою завдання – вивести "українську літературу за межі традиційних тем, побачити і відобразити світ крізь призму рефлектуючої душі, урізноманітненням жанрової палітри порушити оповідну традицію, зокрема, сповідальність перетворити на композиційний принцип, посилити завдяки суб'єктивізму та ліризму

фрагментарність прози, її філософічність, розширити символічні ряди, асоціативність метафоричної мови, зрештою, естетичну функцію літератури зробити виховною" [2, 78]. Визначальними принципами прози "олімпійців" зокрема, як і модерністської літератури в цілому, за влучним зауваженням М. Зубрицької, "стали фрагментарність, монтажність, асиметричність, множинність та розмитість значень, що й призвело до тісного переплітання різних стилів і жанрів" [3, 266].

Художній дискурс ВАПЛІТЕ ніби не містив у собі чогось абсолютно нового й незнаного. Активний романтизм виростав із тих шукань і знахідок, які були напрацьовані всіма попередніми літературними епохами в загальносвітовому мистецькому процесі, і вступав в активний діалог із національною художньою та філософською традиціями. Тієї пори у творчості майже всіх письменників, енергійно націлених на творення нового мистецтва – і за змістом, і за формою, виявляє себе синкретизм художнього мислення. Ваплітяни пробували свій голос у найрізноманітніших художніх тональностях: риси необароко й романтизму можна віднайти у прозі О. Довженка, А. Любченка, Ю. Яновського, елементи імпресіонізму, символізму й футуризму – в Гео Шкурупія, О. Слісаренка, символізм, необароко – у Ю. Шпола, М. Йогансена, експресіонізму – в І. Дніпровського, І. Сенченка, неореалізму – у П. Панча, І. Сенченка, майже весь "набір" модерних стильових рис – у поетиці творів М. Хвильового тощо. "Олімпійці" за допомогою художніх засобів саме цих стильових структур намагалися якнайглибше відтворити складний і нерідко суперечливий внутрішній світ героя. Детальний аналіз стилів доводить, що більшість високохудожніх творів ваплітян, як правило, прочитується не в одій площині, а принаймні у двох. І це одна із яскравих прикмет їхнього художнього розмаїття. Відтак створення ВАПЛІТЕ розглядалося в "академічному" літературознавчому колі як потужний рушійний чинник у майбутніх художніх шуканнях. Зокрема, О. Білецький у статті "Проза взагалі й наша проза 1925 року" робить прогностичний висновок про те, що в українській прозі намічається "формальна" революція, в якій, за його переконанням, значну роль відіграє один із головних художніх керівників Вільної академії пролетарської літератури Микола Хвильовий, оскільки він "ще перед "Камо грядеши" й "Думок проти течії" у своїх художніх творах накреслював теорію нової прози, потрібну для молодих авторів, що вийшли після Жовтня на літературне роздоріжжя" [4, 64 – 65]. Ці передбачення вченого підтвердилися подальшим розвитком українського словесно-образного мистецтва, яскравим свідченням якого є естетично-художній дискурс творчості письменників-ваплітян. У художній свідомості "олімпійців" культ форми набув помітного розвитку й домінантної оформленості.

У процесі аналізу деяких прозових творів письменників харківської групи – Миколи Хвильового, Петра Панча, Олеса Досвітнього, Олександра Копиленка, Василя Вражливого, Гео Шкурупія, Майка Йогансена, Олекси

Слісаренка та ін. О. Білецький уже тоді спостеріг інтенцію до творення літератури *нової якості*, яка забезпечується творчими зусиллями цих молодих митців. Створення ж великого "стилю перехідної мистецької епохи", що передбачало чітку "естетичну позицію", "школу", "напрямок", боротьбу за художні принципи, протистояння сучасній прозі, "безпринципній" в художньому плані, було основним завданням українських "м'ятежних геніїв". Ця настанова зумовлювала характерні для стилю "романтики вітаїзму" як дискурсу епохи й "улюблені теми, мотиви, підходи, а також повтори елементів зовнішньої організації твору. Стиль виявляє себе ніби кристалічна структура, – структура, підпорядкована якійсь одній "стилістичній домінанті" [5, 71]. При цьому, за образним висловлюванням Д. Лихачова, кристали можуть вростати один в одного. Але якщо для кристалів таке вростання є винятком, то для творів мистецтва – явище достатньо звичне.

Ваплітяни стверджували, що стиль твориться не лише митцем, але й реципієнтом у процесі художнього сприйняття. Процес сприйняття, подібно до процесу творчості, є неоднорідним, не підлягає прогнозуванню, тому теоретично його важко звести до єдиної універсальної моделі.

Поява естетично-художнього дискурсу "романтики вітаїзму" власне є найкращою ілюстрацією узагальнення попереднього досвіду та закладання на його основі нового синтетичного підходу до літератури і спроби подивитися на художні тексти очима читача, слухача. Така візія словесного мистецтва, його функцій та призначення інспірувалася прагненнями ваплітян підготувати в Україні, за словами М. Хвильового, "відповідний ґрунт і відповідну атмосферу, що в ній виросте наш, хоч би маленький, Лопе де Вега" [6, 462], український талант, що його будуть читати. На творчість "академіків", як і взагалі на розвиток модерної вітчизняної літератури, особливо відчутно впливав саме Микола Хвильовий, у книгах якого читач бачив дев'ять десятих прозового мистецтва тієї епохи. Письменник кардинально розширив тематику української художньої прози, оновив сюжети, композиційні прийоми, стилістичні барви, які набули яскравого й неповторного колориту.

Ще раз звернемося до статті О. Білецького, у якій учений зазначав, що проза Хвильового накреслила три основні жанри. "Перший – героїка революції (Хвильовий воліє говорити "романтика"), від співучої, як стара дума, "Легенди" до високо трагічного "Я", що силою своєю не має собі аналогій в новітній прозі ... Другий – революційна сатира: зображення обивателя, що до цього часу ще безсмертний, пристосовується до умов нашого життя ... "Завулок", "Свиня", "Шляхетне гніздо" та ін. ... Третій, нарешті, сатиричне, що іноді переходить в елегію, – "горьким смехом моим посмеються", – зображення внутрішнього неладу в середовищі колишніх ідейних борців..." [4, 66]. Немало тематичних

аналогій у межах першого жанру О. Білецький віднаходить у художній прозі ваплітян Панча, Копиленка, Сенченка, свідченням чому є "Кіт у чоботях" Хвильового – і "В ніч" Копиленка; "Солонський яр" – і ціла серія "бандитських" історій у того самого Копиленка, Вражливого, Сенченка тощо. Цей ряд поповнять згодом "Зяма", "Китайська новела" А. Любченка, "Анатома" (1930) І. Дніпровського тощо. Щодо жанру революційної сатири, то, крім згаданих уже літературознавцем творів "За пустелями сел", "Будинок, що на розі", "Сальто моргале" Копиленка, "Калюжа", "Мишачі нори", "Зелена трясовина" Панча, "Паштетня" Вражливого, дуже характерними в цьому сенсі є "Із записок холуя" І. Сенченка, "Образа" А. Любченка, в яких викривається лицемірство обивателів та пристосуванців, феномен першого покоління радянського міщанства, сформованого уже в нові часи. Серед промовистих прикладів сатири, що іноді переходить в елегію, значаться оповідання О. Копиленка "Ессе homo", новели А. Любченка "Кукіль", "№ 2002".

Активно романтичний підхід ваплітян до творчості зумовив розвиток і трансформування української епічної літератури зокрема у сфері художньої форми. Цей період позначений виходом оповідань Василя Вражливого "Земля" (1925), "Життя білого будинку" (1927), "Вовчі байраки", "Молодість" (1929); Івана Дніпровського ("Заради неї" (1927), "Долина угрів" (1928), "Анатома"(1930)); Григорія Коцюби ("Свято на буднях" (1927), "Змова масок", "Чекання" (1929), Аркадія Любченка ("Ніч" (1925), "Творці білого міста" (1927) та ін.); Івана Сенченка ("Історія однієї кар'єри та ін. оповідання" (1926), "Паровий млин", "Із записок", "Скарб", "Дубові гряди" (1927) та ін.) тощо. У літературних виданнях доби українського духовного відродження з'являються нариси Майка Йогансена, Олеся Досвітнього. Мала проза найбільш чутлива до новацій життя, здатна оперативно відгукуватися на народжувані процеси. Дискурсивна практика письменників ВАПЛІТЕ свідчить, що застосована ними для моделювання художнього світу гама почуттів і переживань спонукала їх до пошуку "грунтовних сюжетів, оскільки лірична розкутість стає переситом і сприймається як розхристаність і брак організації матеріалу" [7, 441].

Особливо бурхливо розвиваються повістєво-романні форми, самий тип романного мислення, що відкривало можливості панорамного зображення життя та всебічного (комплексного) розкриття характерів і психологічних станів. Під пером О. Слісаренка, М. Йогансена, Г. Шкурупія, О. Досвітнього, М. Хвильового та інших письменників формувалися різні жанрові та ідейно-стильові модифікації великої прози (родинно-побутові, соціальні, пригодницькі). Жанрова "палітра української повісті збагатилася мотивами політичного детективу (Ю. Смолич), світового революційного пригодництва

(О. Досвітній), експериментальними формальними структурами (О. Слісаренко, М. Йогансен)" [7, 442]. На наш погляд, формальним експериментаторством та інтенсивними жанровими пошуками позначена практично вся ваплітянська проза, адже, скажімо, Г. Епик та В. Вражливий намагаються створити модерну модель психолого-реалістичної повісті, зіперту на екзистенційні проблеми людського існування; О. Довженко і Ю. Яновський створюють зразки кіноповісті й кінороману, А. Любченко освоює традицію синтетичного жанру тощо. Важливою ознакою української прози цього часу є міжжанрова й міжродова взаємодія. Синтез епічного й ліричного, поезії і прози, єднання новели, оповідання з нарисом виявляє себе у творчості М. Йогансена, М. Хвильового, Ю. Яновського, Г. Шкурупія та ін.

Ваплітянська сторінка в історії української літератури ознаменувалася приходом у велику прозу письменників нового покоління, митців-експериментаторів, уважних і чуйних до проблем сучасності та суспільних настроїв. Практично одночасно побачили світ такі романи, як "Американці" О. Досвітнього, "Фальшива Мельпомена" Ю. Смолича, "Двері в день" і "Жанна-батальйонерка" Г. Шкурупія, "Золоті лисенята" Ю. Шпола, "Вальдшнепи" М. Хвильового, "Майстер корабля" Ю. Яновського та ін. Тим самим заперечувався песимістичний погляд Ф. Якубовського на розвиток романної епіки, як такої, що віджила свій вік, оскільки наступала, як слушно зауважив С. Пилипенко, доба "романоманії". У розмаїтті стильових пошуків прозаїків ВАПЛІТЕ досить помітною "була новаторська тенденція "лівого", "модерністського" характеру – спроба очуднення, гострого експериментування з формою, парадоксального конструювання, демонстрування "прийому" та деструкції, намагання поєднати психологізм з напруженою інтригою, з ігровим сюжетом" [7, 452]. Тобто їм притаманне осмислене ставлення до власної творчості, що й пояснює скептичні та іронічні самохарактеристики, і нескінченну полеміку із "самим собою", і грайливість викладу тощо. Як слушно зауважує Н. Бернадська, "український роман 20-х років ХХ ст., незважаючи на незначний період розвитку, демонструє багатство жанрових знахідок, їх альтернативність. Дві тенденції: з одного боку – трансформація жанрових форм, навіть їх деструкція, пародіювання, сміливий експеримент з формою, з іншого – відштовхування від традиції, її оновлення в царині і змісту, й форми, безумовно, під впливом культурно-історичних процесів перших десятиліть ХХ ст. – доповнюють одна одну, виявляють невичерпні можливості прозових жанрів в осмисленні людської долі" [8, 135].

Опановуючи матеріал пореволюційної дійсності й тим самим визначаючи собі перспективи, проза "романтики вітаїзму" інтенсивно збагачує себе спілкуванням із суміжними мистецтвами. І це природно, оскільки художня

мова словесного мистецтва не зводиться лише до вербального рівня, а його зміст передається художніми засобами, але не зводиться до словесного вираження. Прагнучи створити художню картину українського світу початку ХХ століття, автори мимоволі шукали паралелі в малярстві, музиці, архітектурі, кіно. Адже, як зазначає Д. Наливайко, "в художньому словесному творі всі компоненти форми – від композиції до ритміки й інтонації – естетично значущі й виконують функції вираження художнього змісту, який є феноменом, не ідентичним емпіричному "життєвому змісту" [9, 19].

Оновлення прози, зокрема за рахунок інших видів мистецтва, стало ще однією заслугою ваплітян. У цьому незаперечним залишається значення діяльності Миколи Хвильового, духовного вождя "романтиків вітаїзму". Сприймаючи світ у звуково-кольорових ознаках, у видозміні і взаємозумовленості поліаспектних виявів, письменник шукав і знаходив відповідні художні "знаки", збагачуючи тим самим мистецьку палітру, потенційні можливості естетичних ресурсів доби. Хвильовий, який нерідко послуговувався ірраціонально-містичним поняттям магії та чарів для характеристики феномену письма, читання і сприймання художнього тексту, у своїй мистецькій техніці використовує неперервну гру автора з персонажами і читачами. У художній практиці письменник використовує різні форми звернення до читача, своєрідні пояснення авторської позиції, певні настанови і навіть зізнання, як це він зробив, наприклад, у "Вступній новелі": "Я, знаєте, належу до того художнього напрямку, який сьогодні не в моді. Я, пробачте за вольтер'янство, я ... романтик! Саме відси й іде розхристаність і зворушливе шукання самого себе до ста двадцятьох років (я думаю прожити сто п'ятдесят)" [1, 122].

Гра у творчості "романтиків вітаїзму" має майже універсальне значення. Без неї немислимий ні світ творчості, ні світ співтворчості чи сприйняття і розуміння літератури, мистецтва тощо. Домінування гри в художній літературі 20-х років ХХ століття як незаперечний факт уже зауважували Ю. Шерех, Л. Плющ, С. Павличко, Н. Бернадська, Р. Мовчан та інші науковці. Аналізуючи творчість М. Хвильового, Р. Мовчан зокрема говорить, що принцип гри є одним із стратегічно найважливіших також для художніх практик М. Йогансена і Ю. Яновського, які, на думку дослідниці, аж ніяк не належать до "кола наслідувачів М. Хвильового". Адже, як вона зазначає, "їхній витончений естетизм, звернення до слова як до інструменту і об'єкту гри допомогли вловити, знайти свій "запах слова", свій кодівий знак емоції, думки, настрою, мотиву, ідеї" [10, 41].

Зауважимо, що і М. Хвильовий, і М. Йогансен мали дуже подібні погляди на утвердження нової естетики в сучасній творчості. Домінування гри в художніх дискурсах прозаїків є незаперечним фактом. Щоправда, ці два митці обрали різні стратегії та авторські технології її словесного втілення. Їхні художні

тексти є виразною ілюстрацією візії гри як художньої комунікації, заснованої на інтерактивності, співтворчості, співпричетності й водночас гри як принципу побудови тексту, гри як технології провокування певних реакцій. І в М. Йогансена, і в М. Хвильового мета гри – читач і вільний простір його уяви та фантазії. Однак, у дискурсі М. Йогансена превалує художньо-естетичний образ гри, яка заснована на переплітанні значень, безкінечності їхніх комбінацій, візерунків, кольорової гами тощо. У М. Хвильового той самий дискурс гри з незліченною кількістю комбінацій, але уже на рівні візуальної образності, набуває конструкторсько-механістичного виміру монтажності. Зрештою, така візія гри як феномену, що пронизує всі рівні тексту й літературної комунікації, простежується також у дискурсах Ю. Яновського, М. Бажана, А. Любченка, Г. Шкурупія, Ю. Шпола.

Специфіка художнього мислення прозаїків-ваплітян нерідко базується на схрещенні двох або декількох видів мистецтва, утворюючи в результаті нову поетичну структуру. Поєднання публіцистичного пафосу й пародійності виявляє себе у дискурсі прози О. Досвітнього, М. Йогансена; могутнього впливу мистецтва кіно зазнали на собі О. Довженко та Ю. Яновський; до синтезу містерії з інтерлюдіями вдається А. Любченко тощо. Гра зі словом притаманна й іншим ваплітянам, свідченням чому є "тяжіння" до мелодійності повісткування, що характеризує творчу манеру Г. Шкурупія, В. Вражливого, Ю. Яновського, М. Хвильового, А. Любченка. Це, звичайно ж, відбивалося на стилі художніх творів у цілому й на з'яві таких мистецьких прийомів, як очуднення, загравання з читачем, демонстрації способів творення тексту тощо.

Відчуваючи потребу збільшувати потужність художнього слова, прозаїки зверталися до суміжних муз. Адже, як зауважував М. Каган, "поєднання різних способів художнього освоєння світу дозволяло освітлювати зображуване перехресними променями, моделювати різні аспекти зв'язку об'єкта і суб'єкта, створювати багатомірні об'ємні образи, а не однопланові, розгорнуті, неначе в одній тільки словесній, або музичній, або хореографічній і т.п. площині" [11, 239].

Одним із перших в українській літературі взагалі, хто не лише застосував прийом синтезу мистецтв у художньому творі (новела "Вільгельм Телль"), але й теоретично обґрунтував явище взаємовпливу різних видів мистецтва, був І. Франко. В естетичному трактаті "Із секретів поетичної творчості" він доводить, що, на відміну від живопису та музики, які впливають тільки на один орган чуття – зір або слух, словесна творчість здатна апелювати до всіх, тобто відтворювати зорові, смакові, дотикові, слухові та запахові відчуття людини. Ці відчуття науковець назвав "нижчими змислами", кожне з яких, на його думку, дуже тісно пов'язується з "вищими змислами": живописом, музикою, архітектурою та іншими видами мистецтва [12, 129].

Сучасний літературознавець О. Рисак, досліджуючи проблеми синтезу мистецтв у творчості видатних письменників рубежу ХІХ – ХХ століть – Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, М. Вороного, О. Олеся, Б. Лепкого, М. Яцкова, В. Винниченка, М. Черемшини, зазначає, що "стосовно літературного процесу порубіжжя такий синтез великою мірою був запереченням натуралістично-позитивістської практики в художній творчості і однією з прикметних ознак як новоявленого модернізму, так і мистецтва майбутнього" [13, 54]. Сказане значною мірою характеризує і ваплітянський естетично-художній дискурс. "Олімпійці" не обмежують зображення світу і людини рамками "визначеного часу і простору, тобто соціально-історичними координатами, а беруть людину в її "глибинних сутностях" й у співвідношеннях із "одвічними первнями" буття" [14, 285]. Вони намагаються відійти від міметичності, тобто від відбиття описовим способом реального світу, який існує об'єктивно, незалежно від автора. Словесне мистецтво "романтиків вітаїзму" скероване до праобразів, йому притаманні намагання вийти за межі часу, простору й особистості, а тому однією із його характерних рис є міфотворчість.

Заперечуючи "старий" реалізм, намагаючись зробити якісний стрибок у розумінні й реалізації завдань самого явища літературної творчості, "олімпійці" дбають про поетичну техніку, приводять в дію приховану енергію слова, наповнюють його новими емоційно-смісловими нюансами. Розширенню потенційних можливостей поетики слова значною мірою сприяли процеси синтезу мистецтв, які виявляли себе в художньому дискурсі модерністів ("неоромантиків"). Характеризуючи українську прозу 20-х років ХХ століття, О. Білецький підкреслював, що насиченість художнього світу музично-малярськими компонентами, пошуки живописності, отого *pittoresque* проходять через всю естетику неоромантизму. Це зумовлювалося тим, що у літературі "романтиків вітаїзму" превалювало чуттєво-практичне освоєння світу, у словесному мистецтві домінували предметно-чуттєві й емоційно-сугестивні потенції, а тому на передній план виходить музика та образотворче мистецтво, які є більш органічними для такої парадигми образного освоєння людиною буття. Проза українських "м'ятежних" геніїв характеризується інтенційністю до поєднання і синтезування видів, родів і жанрів мистецтва. Ті чи інші види мистецтва, за слушним висловлюванням В. Ванслова, були для дискурсу модерністів "лише різними голосами єдиного хору" [15, 235].

Чільне місце у словесній творчості ваплітян посідає музика. У художніх текстах М. Хвильового, М. Куліша, Г. Шкрупія, М. Йогансена, Ю. Шпола та ін. ніби оживає "дух музики", музичально-пісенні інтенції

нерідко стають організуючими структурними елементами у зображенні художньої картини світу. Це з усією очевидністю виявляє себе і в епосі, і в ліриці, й у драмі. Скажімо, у п'єсі М. Куліша "Патетична соната" однойменною сонатою Бетховена стає основним структурним компонентом у розкритті внутрішнього світу героїв, тематичним і стилетворчим чинником оповіді. За словами самого автора, це експериментальна робота, "спроба згущеного драматичного образу, стисненої сцени, стисненого слова, це спроба введення в драматичний твір музики як органічної складової частини, а не як супроводу, це спроба ритмічної будови п'єси від початку і до кінця, це спроба побудувати твір на органічному пов'язанні слова, ритму, руху, світла, музики, це боротьба, шукання (можливо, і невдале) нової драматичної техніки" [16, 157].

Загальновідомо, що невимушено й вишукано музична метамова переломлюється й перекодовується в поезії П. Тичини, обдарованого вродженою панмузичністю. Музикальна інтенційність набула великого поширення в поезії зазначеної доби і відгукнулася також у М. Бажана, творчість якого наснажувалася, за словами Н. Костенко, "глибокими джерелами барокової культури – не тільки поезії, а й живопису та музики, яка відлунує у віртуозній поліфонії і поліметрії" [5] його творів. Стиль М. Бажана – "романтика вітаїзму". З цього приводу Ю. Лавріненко зазначав, що поет "своїм ліричним епосом дав один із найбільш автентичних вкладів у романтику вітаїзму – поруч Тичини-лірика, Куліша-драматурга, Хвильового і Яновського – прозаїків, Курбаса-режисера і Довженка-кіномистця" [10, 472].

Не менш активною була роль музики в становленні й розвитку саме прозових жанрів. Епос – оповідне мистецтво, а оповідь передбачає вираження об'єктивності, зовнішнього світу, погляд збоку. За відомим висловом М. Бахтіна, "архітектоніка прозаїчного дискурсивного цілого ближче всього до музикальної архітектоніки, оскільки поетичне містить дуже багато просторових і зримих моментів" [18, 11]. Мелодійність слова Миколи Хвильового, нестримний звукопис Гео Шкрупія, елегантний звуковий образ Майка Йогансена та стильові експерименти інших ваплітян визначалися спільною настановою – відтворити "музику" перехідної доби модерної України, передати дух епохи "романтики вітаїзму". Адже "субстанція мистецтва не матеріальна, а духовна, всі вони йдуть від зовнішнього до внутрішнього, всі спрямовані на вираження спільного для всіх духовного змісту, іманентного певній культурі" [9, 15].

Підсумовуючи, можемо сказати, що для глибоких теоретичних міркувань про модерну добу ваплітянам забракло часу, оскільки майже всі вони силоміць були вилучені з літературного процесу. Українські "м'ятежні

генії", покоління фаустівської епохи, екзистенційно переживши її, залишили по собі дух неспокою й невтрачених ілюзій, пов'язаних із контекстом усього розвою України.

Література

1. *Хвильовий Микола*. Вступне слово // Літературний Ярмарок. – Х.: ДВУ, 1929. – С. 1 – 5. 2. *Шумило Н. М.* Під знаком національної самобутності. – К.: Задруга, 2003. – 354 с. 3. *Зубрицька Марія*. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с. 4. *Білецький О. І.* Проза взагалі й наша проза 1925 року // Білецький О. І. Літературно-критичні статті. – К., 1990. – С. 51 – 90. 5. *Лихачев Д. С.* О филологии. – М.: Высшая школа, 1989. – 208 с. 6. *Хвильовий М. Г.* Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2. Далі, посилаючись на це видання, у тексті вказуватимемо том і сторінку. 7. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – Кн. 1. – К., 1993. 8. *Бернадська Н. І.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія. – К.: Академвидав, 2004. – 368 с. 9. *Наливайко Дмитро*. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – 347 с. 10. *Лавріненко Ю.* Микола Бажан // Українське слово. Хрестоматія укр. літератури та літ. критики ХХ ст.: У 3 кн. – К.: Рось, 1994. – С.472.

Лидия Кавун

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРОЗЫ ВАПЛИТЯН

В статье анализируются жанрово-стилевые особенности художественной прозы 20-х годов ХХ века. Автор рассматривает специфическое украинское явление – “романтику витаяизма” и индивидуальные стилиевые системы Николая Хвильового, Гео Шкурупия, Юрия Яновского и др.

Ключевые слова: романтика витаяизма, проза, стиль.

Lidiya Kavun

THE GENRE-STYLISTIC TENDENCIES OF THE VAPLITE'S PROSE

In this article the genre-stylistic peculiarities of artistic prose about 20-ies years in XX century are analyzed. The author considers the Ukrainian specific phenomenon: “the romance of vitajism” and individual stylistic systems by Mykola Hvylovyy, Geo Shkurupij, Yuriy Yanovskiy and others.

Key words: the romance of vitajism, prose, style.

ШЕВЧЕНКІВ СВІТ

Богдан МЕЛЬНИЧУК

З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ

У статті проаналізовано тенденції поетичної шевченкіани в українському письменництві ХІХ-ХХ століть – стильові, жанрові, проблемно-тематичні, акцентовано увагу на найбільш вдалих творах цього тематичного масиву.

Започаткована створенням 1841 року віршем Олександра Афанасьєва-Чужбинського "Шевченкові" (надруковано його двома роками пізніше), українська поетична шевченкіана має за собою майже 170-літню історію. За цей тривалий час написано не десятки, не сотні, а тисячі поетичних творів різних жанрів – ліричних і гумористичних віршів, поменників (авторський новотвір Юрія Федьковича), балад, поем, поетичних циклів і збірок. За підрахунками професора Чернівецького національного університету, нині покійного Івана Андрійовича Співака, зробленими у 80-ті роки минулого століття, вся художня шевченкіана налічувала тоді понад шість тисяч одиниць. Зрозуміло, що переважна більшість їх належала до поетичних творів.

У майже двохсотлітньому періоді розвитку української поетичної шевченкіани виокремлюються чотири етапи: 1) вірші, створені в перші 20 років (1841 – 1861 рр.), тобто при житті Тараса Шевченка; 2) посмертні твори про поета (друга половина ХІХ ст. – перші два десятиліття ХХ ст.); 3) поетична шевченкіана 20-х – середини 80-х років ХХ ст.; 4) шевченкіана від кінця 80-х років ХХ ст. до наших днів. Як і будь-яка періодизація, запропонована також не позбавлена умовності, але допомагає з'ясувати певні закономірності.

Отже, початки поетичної шевченкіани. У художньому освоєнні постаті того чи іншого письменника особливе місце належить творам, що з'явилися за його життя. З часової відстані завжди цікаво дізнатися: а як сприймали визначну людину її сучасники, якою бачилася вона їм? З відстані Шевченко виглядає велетнем, набирає ваги потужного символу, в кожному разі, він сприймається нашими сучасниками не зовсім так, як своїми. Водночас Шевченкові сучасники мали щасливу нагоду бачити геніальну особистість зблизька, відчувати на собі її погляд, чути її ходу, навіть дихання. І в цьому відношенні їхнє сприйняття цієї особистості було безпосереднішим, чимось багатшим від нашого, в кожному разі – живішим.