

13. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50-ти т. Т. 41. / І. Я. Франко. – К.: Часопис, 1984. – С. 497.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2015

**О. А. Novitska**

### **AESTHETIC AND OUTLOOK CONCEPTS OF ANTON KRUSHELNITSKY'S EARLY WORKS**

*The turn of the 19th and the 20th centuries is the time of great changes in the history of Ukrainian literature, the time of decline and at the same moment revival of the creative process that became more complicated due to historical and social circumstances, economic and political conditions, as well as national liberation movement in Ukraine. The gap between spiritual viewpoint, material achievements and the conception of Ukrainian national idea was very dangerous for the unity of Ukrainian nation. In these difficult social circumstances the nation sees the birth of the new Ukrainian literature as a peculiar form of national consciousness and cognition that is able to not only truly reflect, but also inspire the change of the world. Not only young generation of the writers of that time, O. Kobylianska, V. Stefanik, M. Cheremshina and others, but also modern scientists such as P. Kolesnik, O. Biletsky, M. Zhulinsky and M. Dubina understood the uniqueness of the development of literature of the end of the 19<sup>th</sup> – the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries. The works of the researchers shed light on the general literary process of the end of the 19<sup>th</sup> – the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries, the search for the new ways of art development, reconsideration of the reality of country's life, revealing of the renewed spiritual baseline, fluently and sporadically covering time the works of many writers at the same. The aim of our article is to fulfill a systematic and analytical research of the evolution of aesthetical viewpoints of the early works of Anton Krushelnitsky. The article is dedicated to the system-analytical research of the evolution of Anton Krushelnitsky's outlook-aesthetic credo in his early works. In the research the author interprets the main stages of finding out the sense of reality by the writer and his revealing of renewed spiritual values, influenced by the cultural and political figures.*

**Key words:** *aesthetic and outlook concepts, evolution of outlook-aesthetic beliefs.*

УДК 821.161.2-3'06(045)

**О. Г. Павленко**

### **ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНА І СТИЛЬОВА КОНФІГУРАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*В статті осмислено основні тенденції розвитку української прози другої половини ХХ століття в динаміці літературознавчих інтерпретацій, окреслено мистецькі напрямки та художні стилі, що визначають концепції прозової творчості, суголосні відповідному типу художньої свідомості. Літературна «ідентифікація» постмодерної прози здійснюється у контексті новітніх наратологічних методологій з урахуванням специфіки естетичної парадигми постмодерну.*

**Ключові слова:** *жанрово-стильова ситуація, постмодернізм, мала проза, романні різновиди, постмодерна свідомість, genre and style situation, postmodernism, short stories and novelettes, types of novel, postmodern consciousness.*

Стильова палітра прози літературного покоління 60–90-х рр. визначається багат шаровістю, про що свідчать сплетені в одне ціле елементи соціально-

психологічного, соціально-побутового, символіко-фантастичного повіствування. Саме така проза виступила своєрідною відповіддю на виклик часу, враховуючи можливі «горизонти сподівань» читача, оскільки саме рух, спрямований до «горизонту очікування», і є рухом часу, що несе вперед реальність буденного життя. Ефект резонансу, створений шістдесятниками, висвітлив ті базові поняття, настанови й орієнтації, які не тільки віддзеркалювали стиль мислення епохи, а й значною мірою визначали художньо-тематичний та жанрово-стильовий спектр української літератури наступних десятиліть. Така нарративна «дискурс-послідовність» (П. Рікер), що має відповідний антропологічний простір, репрезентує національну ідентичність в художній формі (за І. Дзюбою, людина-явище і людина-нація), коли особистість зберігає за собою право на обстоювання загальнолюдських цінностей, закодованих в різноманітних жанрових структурах (з домінантою на початку 60-х рр. новелістики й лірики, зокрема балади, з наступним розгортанням малих прозових жанрів і лірико-епічної поезії). При цьому навряд чи можна говорити про радикальну зміну жанрово-стильової системи, яка б виводила літературу зазначеного періоду поза межі напрацьованої художньо-естетичної традиції. Радше наголосити на певних «лініях розриву» та «біфуркаційних відлуннях» (Л. Тарнашинська), що дозволяють дослідникові по-іншому поглянути на модифікації жанрових структур, чим і зумовлена **актуальність** цієї розвідки та її основна **мета**: простежити базові тенденції розвитку української прози другої половини ХХ століття в динаміці літературознавчих інтерпретацій, окреслити мистецькі напрямки та художні стилі, що визначають концепції творчості, суголосні відповідному типу художньої свідомості.

Руйнація соцреалістичної моделі в прозі, що відбувалась, як відомо, переважно через «множинність локальних подій», «підрихтувала» свідомість потенційного читача до часових змін, що знайшли своє віддзеркалення в трансформованих романних різновидах 1970-х рр., зокрема в історичних нарративних структурах. Усвідомлюючи закономірність потужної появи української модерної прози малих форм як оптимального жанру «несталої доби», Л. Тарнашинська переконливо наголошує на т. зв. «ефекті жанрового екранування» (відбиття тенденцій порубіжних епох у «серединній» ситуації ХХ ст.). Це означає, що жанрово-стильова ситуація 1960-х рр. взяла на себе не тільки «сегменти порубіжних тенденцій» і відображення специфіки «духовної ситуації» доби, а й створила ефект «подвійного віддзеркалення», оскільки екранувала тенденції як минулих, так і майбутніх жанрово-стильових проєкцій, які й визначали ступінь модернізації художньої свідомості наступних літературних поколінь.

Пошук нової ідентичності в українській літературі кінця ХХ століття реалізується через осмислення багатьох аспектів, серед яких спостерігаємо наявність «порахунку» із нав'язаною системою цінностей, активне «оскарження» минулого через традицію «символічного прощання з імперським минулим» [16]. Йдеться про виникнення літературно-мистецького напрямку, дистанційованого від класичної та неокласичної (модерністської) традиції, що претендує на вираження загальної теоретичної «надбудови» сучасного мистецтва і позначається терміном «постмодернізм». У глибокому фаховому узагальненні руху постмодернізму досліджено як його специфіку, так і деякі суперечності, пов'язані з різними аспектами його осмислення. Використовуючи нові підходи до вивчення постмодернізму, сучасна літературна критика ставить у центр своїх студій не тільки вирішення проблем теоретичного плану, а й розробку методологічних концепцій, зокрема постструктуралізму (Т. Гундорова, С. Павличко, М. Павлишин), неомодернізму (С. Квіт), герменевтики (С. Квіт, Є. Баран), фемінізму (В. Агеєва, Н. Зборовська) тощо.

У сучасному літературознавчому дискурсі постмодернізм окреслюється цілою низкою смислових визначень, кожне з яких висвітлює окремі сторони цього феномена, зокрема як «онтологічний нігілізм» (М. Хайдеггер), як «нова інтерпретація категорії відносин» (М. Фуко), як «пересеверація структур знань як моделей мовних ігор» (Ф. Ліотар), як «дух часу» (Р. Харчук), як «термін із нульовим значенням», що претендує на ідею, але насправді не є нею (І. Фізер), як «світова культурна ситуація», від якої нікуди не подітися» (Ю. Андрухович), як «антитеза до модернізму» (Т. Денисова, С. Андрусів), як «криза людини» (Т. Денисова), як «переформування соціалістичного канону» (Т. Гундорова), як « повернення української літератури до традиції звільненої від одновимірного соціологічного трактування (М. Павлишин, Т. Гундорова), як «наслідок кризи реалізму» (Т. Кравченко), як «гра без правил» (Р. Семків), «реакція на вичерпаність творчої потенції попередніх епох» (Д. Белл), як «елементарний модернізм» (І. Бондар-Терещенко), як «вихолощення з національної свідомості та несвідомості іманентних архетипів» (П. Іванишин), як «протиставлення до традиції і національної самобутності української літератури» (Є. Баран), як «тоталітаризм тоталітаризму», що постулює не свободу вибору, а свободу не мати жодної точки зору (С. Квіт), як «історична амнезія, або когнітивне vertigo» (Д. Ворден), як «сукупність різних відтінків без домінування жодного з них (Д. Кліпінгер), як «містифікація бачення» (Ж. Дерріда), як «цілісний, багатозначний, динамічний комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних уявлень (Ю. Ковалів) та ін. [16, с. 18], де об'єктивність «як» означає ступінь обмеженості тих чи інших смислів.

Досить вичерпною науковою версією щодо зміни парадигми з модерністської на постмодерністську вважається дослідження М. Калінеску «Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadance, Kitch, Postmodernism», в якому автор стверджував, що у 70-х роках ХХ століття власну концепцію постмодернізму мала лише Америка, а вже у 1987 р. це явище набуло інтернаціонального масштабу. За М. Калінеску, «модернізм відкрив шлях бунтівному авангарду. Водночас модернізм обернувся проти себе самого, і розглядаючи себе як декаданс (підкреслено автором), драматизує власне глибоке відчуття кризи [19, с. 5]. Численні, а інколи й суперечливі погляди щодо методу, змісту, стилю, форм постмодернізму узагальнюються твердженням Л. Лавриновича про те, що «східноєвропейський постмодернізм, зокрема й український, – передусім посттоталітарне, постколоніальне мистецтво» [8]. Світоглядні модуси постмодернізму в національній художньо-естетичній практиці кінця ХХ століття окреслюються в працях Р. Харчук «Сучасна українська проза: Постмодерний період», Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн», статтях та розвідках Т. Денисової, В. Дончика, Д. Затонського, О. Поліщук та ін.

Основоположником українського постмодернізму канонічно вважається покоління, що прийшло на барикади імперського краху у 80-ті роки. З огляду на потужний «струмінь нового літературного подиху» його з впевненістю можна зарахувати до нового, виразного й яскравого явища літературного процесу. Представники цього покоління номінуються вісімдесятниками, але не за часом появи на мистецькій арені, а за наявністю власної філософії мистецтва, індивідуального стилю та художньої естетики. Вони були тими, на чію молодість припав кінець великої імперії, останні дні якої минали в атмосфері самопародії, абсурду й ситуативного маразму. Відтак ідеологічна іронія, сміх, карнавал були для покоління вісімдесятих дійсною стихією існування [5]. Передчуття «великого кінця» призвело до «переакцентації сенсів» на базовому онтологічному рівні і спричинило «розмаїтість

художніх напрямів, течій, стилів», де існує фактор «конвергентних сполучень», що потверджується циклічністю процесів розвитку і, відповідно, провокує хаотичність мислення, його фрагментарність. Цим пояснюється поява «соціально відкоригованого імпресіоналізму, заґрунтованого у правду життя» (Є. Гуцало) як свідома спроба підняти буденність до рівня сакральності, розкрити її творчу потенцію. Не відкидаючи закономірності таких стильових віддзеркалень доби 70–80-х, все ж маємо підстави простежити у творчості репрезентантів цього періоду закономірний сплеск неоромантизму з очевидним «вторгненням» інших стильових манер (як-то естетизму, експресіонізму, неокласицизму, сюрреалізму тощо). Саме неоромантичну тенденцію Л. Гарнашинська пов'язує з *онтолого-антропологічним поворотом*, оскільки актуалізує онтолого-засадничі поняття ідеалістичної настанови *романтизації хронотопу повсякдення* (підкреслено автором). Імпресіонізм, як не до кінця з'ясований напрям художнього мислення (в його національному варіанті), припускає варіативне поєднання з реалізмом, символізмом, романтизмом, експресіонізмом, що певною мірою відображено в художній свідомості покоління 70–80-х років.

Тому надавати перевагу будь-яким стильовим рисам у творчості репрезентантів «перехідного» періоду треба з урахуванням кожної окремої ситуації, зважаючи на те, що модерністичні тенденції покоління зазначеної доби базувалися не на абстрагуванні від дійсності, а на певному рівні занурення в неї й переосмисленні онтолого-антропологічного стану сучасної їм теперішності. Т. Гундорова іменує це *поміркованим модернізмом*, філософію культури якого визначало «не творення нової культури, котру задала ідеальна форма, як це бачимо у «високому» модернізмі західного типу, а швидше інтеграція модерної форми з національно-народною традицією», яка була оперта «не так на міфологію, як на рацію» [4, с. 161]. Втім треба зважати на комплекс суспільних, соціокультурних умов того часу, адже художні твори такого «обачного», «стриманого» модернізму підказані й тодішньою суспільною та літературною атмосферою, й свідомим прагненням, й інтуїцією.

Концентруючи свою увагу на національній фольклорній традиції через осмислення парадигми «народ-історія», що виступає наскрізною темою української романтичної традиції, письменники репрезентують «селянський світ» із середини, актуалізуючи таким чином концепти національного духу, «вихлюп» того органічного для них світосприйняття, яке вони «антропологізували, гуманізували, психологічно обсервували й ліризували» [15, с. 507]. Твердження представників літературного покоління 60-х рр. щодо суголосності поезики зазначеної доби з іншими мистецькими напрямками розкриває її співвіднесеність з поезикою неореалізму італійського кінематографа: «...коли ми в 60-х роках почали творити свою естетику чи поезику, вона значною мірою йшла від неореалізму італійського кіно: тоді в нас демонструвалося дуже багато таких фільмів, якими всі – принаймні я можу цілком впевнено говорити про себе – захоплювались. Через що й проза і поезія 60-х така різна: «працює на одних котурнах, а проза – на інших, фактично витворювалась поезика реального фактора, коли якийсь факт вписується з нещадною реальністю, тобто вихоплюється шматок дійсності, щоб не порушувати достовірності реального життя. Через що й книжки називались так: «Серед тижня», «Люди серед людей», де в центрі був буденний факт, буденна людина без жодної героїки (курсив мій – О. П.)» [15]. Саме цей ідейно-художній напрям виконав «соціальне замовлення» доби й «скорегував» жанр малої прози покоління (І. Денисюк) [6, с. 22]. Оскільки жанр – це «особлива, відмінна від інших система художньо-завершеного оформлення дійсності в цілісний образ світу», маємо підстави говорити, що саме через жанр забезпечується єдність і неперервність цього розвитку.



Взагалі малі епічні жанри користуються особливим попитом в ситуаціях духовної кризи, буремних періодів у житті суспільства, руйнації історико-літературних канонів, виступаючи чи не єдиним знаряддям відтворення «нової реальності». Отже, новела / оповідання як «художня новина, вихоплена з життя й подана у формі короткого повісткування» [15, с. 508], виступаючи своєрідним віддзеркаленням певної історико-літературної ситуації, мала «повноваження» корегувати жанр, готуючи свідомість читача до сприйняття нових жанрових структур.

Проблема жанрово-стильових трансформацій у 1960–1980 рр. є цілком антропологічною і розгортається в межах відкритої суб'єктивності, особливо стосовно введення історичної домінанти, яка може бути експліційована визначенням П. Рікера про «історію як плин подій», коли письменники, перебуваючи в цій плинності «вписують» себе в хронологічні рамки епохи через власне буття, виступаючи таким чином «оприявлючами» історії. Відштовхуючись від твердження про те, що «сучасність – це точка на шляху з минулого в майбутнє» (О. Довженко), минуле й сучасне взаємно проєктуються – фактично вектор майбутнього, направлений у сферу минулого, піднімає його до «високих історичних реєстрів». При цьому найвищий сенс письменницької самореалізації здійснюється через розгортання художнього мислення у часопросторі епохи – коли «до історії свідомості нації, народу чи групи людей, видатних особистостей письменник неминуче долучає історію *власної* свідомості» [14, с. 37], оскільки «пришестя людини» «відбувається через історію, і це є первинним, історія як пришестя само-смислу» (П. Рікер) заявляє про себе через способи іномовлення, «пропозиції» нових жанрових структур.

Зосередження літературного покоління 60–80 рр. на жанрах малої прози розкривається через узагальнення, які знаходимо в бахтінській теорії діалогізму. Якщо роман як «втілення діалогічних структур художньої свідомості» виходить на літературну арену тоді, коли автор «дозріває вступити у відкритий діалог із суспільством», то «монологічна тональність» новели є більше потребою «внутрішньої розмови». Оскільки наскрізно діалогічною була поезія шістдесятників, яка «балансувала на межі» між національною риторикою та естетичними ідеалами, то прозові жанри мусили «врівноважуватися антропоцентричним виміром», апелюючи не так до громадянських позицій, як до психологічно-емоційного, духовного стану особистості. Твердження про те, що нібито жанр роману завжди перебуває в процесі свого розвитку і незавершеності, а новела й оповідання натомість виступають стабільними, незмінними, антропологічно вмотивованими і «структурно впорядкованими» (І. Денисюк) конструктами, викликає певні сумніви, і такі контрверсії не завжди є доказовими. Змін зазнають і «малі» жанри, оскільки роман призводить до «оновлення всіх інших жанрів, заряджає їх становленням і незавершеністю» [1, с. 98]. Чи не найяскравішим свідченням зазначеної тези виступає новелістика Є. Гуцала, В. Дрозда, Вал. Шевчука, Р. Іванченко, Гр. Тютюнника, що перебуває в процесі трансформації, коли лаконічність і лапідарність взаємовпливу жанрового простору одних авторів поступово витісняється більшою конкретністю й витонченою місткістю інших. Йдеться про малу історичну прозу Гр. Тютюнника, Р. Іванченко, яка на відміну від новелістики попередніх авторів, репрезентує персонажа, свідомість якого перебуває в процесі пошуку істини, перебудови домінантних концептів буття, представляє героя як сформовану, морально самодосконалу особистість, як «продукт» деформаційних змін, що відбувалися у суспільстві. Така трансформація не лише віддзеркалює ритм часу, а й свідчить про певні жанрові взаємопроникнення. За Є. Мелетинським, новела розцвітає в перехідні

епохи, «передусе формуванню великих епічних форм або слідує за їх частковим занепадом»; вона, як і інші жанри, розвивається й еволюціонує з відносною незалежністю від інших літературних жанрів [10, с. 7].

Виступаючи «прообразами великих нарративних структур», «мала» проза 60–80 рр. наділена дискретною темпоральністю – відчуттям часу, замкнутого в «оболонку» окремого його відрізка, що репрезентує певний «момент буття». Характерними ознаками історичних новел і оповідань, їх стилетворчою домінантою виступають переходи від лаконічного історизму до макроісторичних масштабів, коли постать вітчизняної історії сприймається як вічний образ (оповідання Ю. Мушкетика «Смерть Сократа», Р. Іванченко «Останній кошовий Січі Запорозької», «На горі Перуновій», С. Майданської «По той бік студеного плинущу»), інтенсифікація процесів внутрішнього життя особистості, зосередженість на дидактичних ідеях глибинної мудрості (оповідання і новели Р. Іваничука «Василь Васильович», Д. Міщенко «Доля поета», Вал. Шевчука «Мандрівка в гори», В. Дрозда «Колесо», «Злодій») тощо. Варто, однак, зазначити, що надмірна мистецька зацікавленість молодих прозаїків новелістичним жанром викликала невдоволення з боку офіційної критики. Зокрема, обвинувачення, висунуті О. Гончаром молодим авторам на підставі того, що вони нібито «засиділися на самих лише мініатюрах, на отих позбавлених часом і пристрасті, і значного соціального змісту ноктюрнах, пастелях, шкідках, етюдах, на тих аж надто заінтимлених ескізах, образах та новелетах...» [16], свідчить про формування офіційної думки щодо другорядності й пропедевтичності малих прозових форм. Якщо розглядати прозовий доробок Вал. Шевчука, В. Дрозда, Є. Гуцала, Ю. Мушкетика, Р. Іваничука, можна також констатувати, що їх новелістика стала «предтечею» їхньої романістики, оскільки ці письменники згодом перейшли до великих прозових форм. З іншого боку, сама доцільність домінування того чи іншого жанру переводиться з «площини жанрології в площину літературознавчої антропології» [15, с. 510]. У цьому контексті варто врахувати спостереження Н. Бернадської, згідно з яким у літературі спочатку відбувається переакцентація на тематико-проблемному рівні, а з часом зазнає змін поетика творів, їхня жанрова матриця [2, с. 51]. Саме під таким ракурсом можна розглядати творчість покоління 60–80-х рр., враховуючи думку дослідниці про те, що в 1970-ті відбувається трансформація романних різновидів: виробничий та історичний романи набувають «людських» вимірів, ідеологічний роман починає тяжіти до філософського, інтелектуального. Зростає питома вага часових зміщень, сюжетних моделей, дискусій, роздумів, фольклорно-міфологічних елементів. Чи не найбільш «революційну» роль у розхитуванні соцреалістичного романного канону відіграв український «химерний» роман, який набув статусу популярної форми осмислення сучасності з позицій вічності, філософської постановки питань людського буття, «народознавчих» проблем. Його продуктивність засвідчується цілою низкою різновидів: іронічно-«коментувальний», історико-«легендарний», гротесково-фантастичний, притчевий, алегорично-поетичний, казковий, міфологічно-поетичний (Н. Бернадська) [2, с. 207]; художньо-історичний, історико-художній, художньо-документальний (Є. Баран); романтичний, конкретно-реалістичний, образно-нарисовий (С. Андрусів). Однак не варто заперечувати тієї ролі, що відіграла новелістика у розхитуванні існуючої нормативної моделі світу (йдеться про малу прозу Вал. Шевчука, В. Дрозда, Є. Гуцала, Ю. Щербака), яка через відображення трансіндивідуальних елементів готувала художню свідомість тієї епохи до темпоральних зміщень, що простежуємо в трансформованих романних різновидах 1970-х рр.

Процес «романізації жанрів», що розпочався у 1960-х рр. і позначився «гучним вибухом» романної прози у 1970-ті рр. (трансформація романних різновидів, коли виробничий та історичний роман набувають «людських» вимірів, ідеологічний роман починає тяжіти до філософії, інтелектуалізму) [2, с. 57], здійснювався не лише під впливом самих романних форм минулого зразка. Художня свідомість літературного покоління 60–80-х рр. актуалізувалася через безпосередню «дію тих змін у самій дійсності, які й визначають роман», оскільки як пластичний жанр, він глибоко, суттєво, чутливо й швидко відображає становлення самої дійсності [1, с. 98]. Взагалі літературна ситуація другої половини ХХ століття, характеризується «жанровою рухливістю» (А. Михайлов) [11, с. 50], але це не означає, що «створення з різних жанрів певної їх суми призводить до переродження жанрів» [3, с. 123], оскільки складні «трансформаційно-мутаційні процеси художньої свідомості» сигналізують про накопичення мистецьких вражень і узагальнень, набуття письменником стильової манери, що розкриває певні смисли і стратегії їх вираження.

Філософія фрагментарного буття у творчості покоління, «об'єднаного спільним духовним стресом, але вже різним досвідом» (маємо на увазі 70–80 роки) визначається як певний синтез складових «порогової свідомості» (перехід від зужитих штампів і схем до нового, розкутого, нешаблонного мислення) та «набуття свідомості відкриття / перевідкриття базових онтологічних концептів людського буття та відповідною їх актуалізацією художньо-образними засобами» [15, с. 501].

Літературна «ідентифікація» постмодерної прози, що мала різні оцінки критиків, пропонувала розглядати її у контексті новітніх психоаналітичних і наратологічних методологій, враховуючи специфіку естетичної парадигми постмодерну. З одного боку, це критика традиційної постмодерністської матриці, класичного раціоналізму, традиційних постулатів металічного мислення, з другого – заклик до подолання «стану безстатутності» [16], лімітації думок, дій, що призводить до «редукування особистості» (С. Бистрицький) через ілюзію «загального», «раціонального» чи істинного. Така критична оцінка, що не сприймає «ніякої абсолютизації» (А. Філіпенко) [16], відкриває простір для плюралізму, поліваріантності, конкуренції альтернативних парадигм, навіть синтезу протилежних підходів. Йдеться, насамперед, про диверсифікацію в широкий спектр дискурсів постмодерної свідомості – феноменологічний, екзистенціональний, семіологічний, які взаємокорелюють на рівноправній основі.

Гетерогенна сутність постмодерністського дискурсу (протистояння / взаємодія раціонального та ірраціонального, «розщеплення» великих «метаоповідей» до рівня «локальних» історій-оповідей) підводить до думки про те, що кінець «великих метанаративів» відкриває нескінченні можливості для локальних форм активності та форм життя, від дискурсу монокультури до культури різноманіття, акцентуючи на фундаментальній, онтологічній трансформації таких культурологічних категорій, як людина і світ, що характеризуються складними взаємовідносинами. Постсучасна культура, за І. Хасаном, – це культура «мовчання і порожнечі» [19], що в контексті художньої літератури набуває статусу невизначеності, оскільки провокує «цивілізаційну втому» [16], «мовчання» про «кінецьні істини» [16].

Літературна творчість як «одна з найважливіших лабораторій» [18, с. 62–81] постмодерної культури, має свої специфічні риси, як-от: фрагментарність, деканонізація, безособовість, іронія, мутація жанрів, карнавалізація (як форма ігрового освоєння світу – тексту), перформанс, конструктивізм, гіперреалістичність, «подвійне кодування», «авторська маска» (С. Ільїн) тощо [9]. Виступаючи засобом культурного «деконструктивістського знакового моделювання», матеріалом для якого слугує культурний інтертекст, постмодерна культура постає «безкінечним коментарем до

минулих культурних епох» [15]. Інструментом думки при цьому виступають цитати, ремінісценції, які репрезентують «карту світу», впливаючи певним чином на стан сучасного культурного простору шляхом заперечення усталених методологій пізнання і артикуляції раціональних стратегій, покликаних завоювати позиції в культурі. У такій ситуації нівелюється «смысловий детермінуючий центр (суб'єкт), навколо якого має формуватися сама культура, пізнання, суспільне життя тощо» [16]. М. Епштейн також обстоює думку про те, що постмодерна культура позбавлена «*індивідуального голосу*», вона не містить нічого свого – «цитатність у ній наявна замість самовираження, симуляція замість істини, гра знаків замість віддзеркалення в реальності» (М. Епштейн)<sup>1</sup> [13]. У цьому контексті теза В. Курицина щодо неспростовності, поліморфної сутності постмодернізму, яка зберігається на всіх рівнях осмислення дійсності та цілком слухна думка щодо того, що означений феномен, перебуваючи в «стані стабілізованого хаосу» все ж не позбавлений певної внутрішньої динаміки [5], є контроверсійною щодо твердження П. Козловські, згідно з яким цей художній напрям у своїх основоположних принципах є «антропоморфним», тобто таким, що передбачає «самопізнання людини і пізнання духу над принципами і моделями неорганічного світу» [9]. М. Павлишин з цього приводу зауважує, що «перебування суб'єкта відбувається вже після історії», коли «людина має влаштовуватися в сучасному» [13]. Це набуває особливої актуальності в період «лімінальності» (В. Тернер), трансформаційних змін, коли в суспільстві зростає потреба виникнення нової свідомості, на підставі якої формується нова художня творчість. Визначене цілком доказово може бути переведено в площину «сприймаючої» естетичної свідомості, яка визначає міру суспільної потреби в тому чи іншому художньому стилі. Отже, пошук ідентичності – як відповідь на зміни культурно-історичного розвитку, ритмів життя, девальвацію традиційних цінностей виступає нагальною умовою для формування уявлень щодо цілісного художнього мислення, здійснення нового синтезу.

Історико-філософська ситуація кінця ХХ століття визначається «пришестям короткострокової ментальності» (Е. Гідденс), що перебуває у стані стійкої мінливості думок і смислів, які вимагають від індивіда постійної саморефлексії. Така «пластичність» штовхає його у різні духовно-естетичні площини, дозволяючи побачити певні «точки дотику» у сприйнятті дійсності, уникнути стійкої фіксації, зберігаючи свободу вибору і відкритість до набуття нового досвіду. Це дає підстави сприймати самоідентичність не як тверду, «раз і назавжди сформовану даність, а як незавершений проект», що постійно перебуває в процесі розвитку.

Індивідуалізм в постмодерному дискурсі має певні межі ідентифікації – особистість настільки автономізується, звільняється від суспільства і будь-яких форм колективної ідентичності, що поступово втрачає з поля зору «іншого». Це дозволяє говорити про те, що ідентичності постмодерну мають умовний, ігровий, «перформативний» характер, який розширює діапазон естетичних рефлексій невизначеності і веде до урізноманітнення літературних форм, які не можна звести до єдиної універсальної моделі. Виходячи з того, що постмодернізм в українській літературній практиці виник як заперечення деструктивної парадигми соцреалізму, в літературному просторі зазначеної доби домінуючою є ідея заперечення традиційного «в межах попередньої естетики світосприймання і, відповідно, світовідбиття», яка виступає «логічним продовженням» саме цих модерних орієнтирів (зокрема авангардних), що розвинулися як мистецько-духовна криза на фінішному етапі

<sup>1</sup> Див. М. Епштейн «Постмодернізм в російській літературі» (2005), в якій дослідник визначає сучасну культурну ситуацію, як «постсентиментальну», «посттрагічну», «постутопічну», готовою до самозавершення, самознищення.

соцреалізму з його імперативом наративності, пріоритетом змісту та універсальністю мовних практик, пріоритетом колективного над індивідуальним, ідеологічною заангажованістю, схематизмом (а не осягненням цілісності світу), орієнтацією на суспільні та державні цінності.

Аналізуючи літературну ситуацію кінця ХХ століття в Україні через встановлення взаємозв'язків між модернізмом і постмодернізмом, Д. Наливайко стверджує, що останній не витворює спільного континууму з тим, що йому передує, а виходить з інших епістемологічних та естетичних засад і створює іншу загальну літературну парадигму, яка «характеризується позбавленістю центру, перевагою структурного принципу сурядності над підрядністю, сутнісною стороною, відсутністю внутрішньої динаміки, що витворює розвиток» [12, с. 48]. Якщо модернізм у площині національної літератури асоціюється з мистецьким натхненням і трактується як «злет», то постмодернізм, навпаки, виступає «відкатом», наслідком духовного зламу суспільства, коли не його руйнації [7, с. 240]. Це дає підстави стверджувати, що український постмодерн не має націотворчих вимірів і не продукує «національного коду» (Д. Наливайко), проте ця теза певною мірою суперечить переконанню Б. Рубчака, який, з одного боку, визначає складність, мінливість і неоднозначність цього феномена, з іншого – наголошує на його національних ознаках, зокрема на внутрішніх і зовнішніх виявах «українськості», коли всі елементи мовної гри, іронії і гротеску втілюються у «цілком специфічних явищах в українській культурі» [6]. Таке проголошення «національного цензу» (О. Маленко) українського постмодернізму виявляється слухним, зважаючи на те, що це явище детермінується не тільки філософсько-естетичними засадами виникнення: його мистецька репрезентація відбувалася у відповідності до «духовної ситуації доби, яка визначила світоглядні модуси її репрезентантів» [11]. Якщо постмодерністський роман перебуває «понад суперечками між реалізмом і ірреалізмом, формалізмом і змістом – змістом чистим і літературним, певним напрямом, літературою кутюр'є і низів» [17, с. 56], то вітчизняна література постмодерної доби акцентує на «естетичній спадковості» за «генетичним» (модернізм-постмодернізм) та причинно-наслідковим (соцреалізм-постмодернізм) напрямками. Така дуальна векторність зумовлена специфікою розвитку української літератури зазначеної доби, що має власні світоглядні та естетичні орієнтири.

Переакцентуація свідомості нового літературного покоління (за Т. Гундоровою «посттоталітарної свідомості») здійснюється на ґрунті розвінчування офіційної правди через актуалізацію численних стереотипів і формування особливого ідіолекту [4, с. 177] – «стьоболубіє» як «молодіжний, пубертантний стиль мовлення» [4], що виступає характерною ознакою масової літератури, або опозиційної до народної (Н. Зборовська), що виникла внаслідок урбанізації та індустріалізації. Методи переосмислення соціокультурної ситуації кінця ХХ століття баланують між ностальгійним ліризмом та неприхованим осміюванням і відвертою агресією не тільки до минулого, а й сучасного (Л. Денисенко, С. Жадан, І. Карпа, Т. Прохасько та ін.). Така проза орієнтувалася на відчуженість героя від «ворожого» суспільства, на підсвідомість, на виявлення деталей в контексті підкресленої буденності, навмисне деформування тексту через вияв «духу заперечення» «обсценною мовою». Загальна лібералізація суспільства, повне скасування цензури мотивувало «ейфорію розправи над словесним табу» (С. Павличко), яка «виявилась своєрідним шоком, від якого література досі не відійшла» [16].

Ідея епістемологічної й онтологічної кризи постмодернізму (Ф. Ліотар) призводить до «нової інтерпретації категорії відносин» (М. Фуко) через наявність багатьох світів (діалогічний плюралізм), що «співіснують» в межах традиційної та

новаторської традиції, органічного поєднання елементів, що у своїй сукупності визначають постмодерністський світогляд. Це, зокрема, розкривається через осмислення понять «антиколоніальний» – «постколоніальний» (О. Федунь), що «в українських умовах співіснують в одному часі, місті», бо із проголошенням незалежності «умови колоніалізму не зникають одномоментно, а розтягуються в часі», про що свідчить довготривала «лінія російської імперської поведінки» [16, с. 14]. Відповідно до хронології суспільно-політичних змін, що відбувалися протягом 80–90 рр. ХХ століття, в українській культурі виразно визначились два періоди постмодерного мистецтва: *неоавангард* 80-тих років і *постмодерн* 90-х років. При цьому, за твердженням Т. Гундорової, в «українських умовах» неоавангард інтенційно збігається із постмодерном, що становить одну із особливостей національної постмодерної практики на відміну від інших європейських практик, де андеграунд (неоавангард) підготував ґрунт для власне постмодерну [4, с. 39].

Варто також наголосити на функціонуванні інших напрямів в межах постмодерної творчості, точніше на їх «реабілітації» та новому трактуванні: необароко, «богеміанізм» (Ю. Андрухович), неопозитивізм (Р. Іваничук, Ю. Мушкетик), неомодернізм (Є. Пашковський, В. Медвідь), неопопулізм (Р. Іваничук, Ю. Мушкетик, А. Дімаров, В. Дрозд), синтезі неоавангарду з постфутуризмом (С. Жадан), екзистенціалізмі з елементами психоаналізу (С. Процюк), магічному реалізмі (Т. Прохасько) тощо. Іntenції письменників трактувати художню дійсність як хаос, невизначеність, естетичний мінімалізм, інтеграцію реального і вигаданого через синтез модерністської та постмодерністської форм письма, певним чином ототожнюються з художньою творчістю, перейнятою пафосом релятивізму [9, с. 255]. З іншого боку український постмодерний дискурс демонструє оригінальну площину авангардного світобачення, філософію «мовної гри» (І. Фізер), «ревізію попередньої традиції» (Т. Гундорова). Прагнення митців слова заявити про «власну окремішність» [16, с. 27] розкривається також в їх уявленнях про створення концепції «нової людини, відчуженої від соціальної системи, позбавленої будь-яких перспектив самореалізації і духовного розвитку». Кризовий перелом свідомості втілюється в образах головних персонажів постмодерної прози, коли на місце «лицарів честі та справедливості» у літературу прийшли «духовно кастровані індивіди» [5, с. 123], «рафіновані інтелігенти» та «люди дна», які живуть на «маргінесі соціуму» (Н. Білоцерківець), і, взагалі, є не персонажами, а «швидше скомплікованими істотами, які здатні розпастися на кількох осіб, або повністю розчинитися у власному болю» (Л. Лавринович)<sup>2</sup>, повна втрата героєм свого екзистенціального статусу, «онтологічний нігілізм», індивідуальне страждання в абсурдному досвіді. Дух руйнації, що переноситься письменниками в сферу художньої творчості, «узлагоджується» з духом творення нової реальності (А. Камю), однією з особливостей якої – витіснення людини як повноцінної особистості поза межі національної культури, і, як наслідок – криза особистісного буття. Така «логіка руйнування» призводить до деієрархізації культури, стирання кордонів між центром і периферією, між творцем цінностей і їх споживачем. Проте, постаючи «безкінечним критичним відкриттям власного шахрайства» («an endless denunciation of their own fraudulence») письменники-постмодерністи виводять українське слово з полону усталених стереотипів й «асоціативно-образної пасивності» (О. Маленко), пропонуючи «набір артефактів, субпарадигм, репродукованих за допомогою колажу,

<sup>2</sup> Йдеться про розщеплення суб'єкта в романах Ю. Андруховича, Ю. Іздрика (див., зокрема, романи «Таємниця», «Воццек» та ін.). Детальний аналіз романної прози письменників з позицій художнього співвідношення автора і персонажа здійснено у монографії О. Поліщук «Автор і персонаж в українській новітній прозі». – К.: ПЦ «Фоліант», 2008. – 176 с.

аплікації та конвергенції [9, с. 255]. Надаючи особливого значення мовному дискурсу, проблемі варіативності мовної техніки з використанням різних оповідних практик, український літературний постмодерн апелює до реципієнта, наділяючи його більшими «повноваженнями» у порівнянні з автором через трансформацію художньої свідомості, оскільки саме вона засвоює, асимілює «сприйняття і переживання конкретних життєвих ситуацій» [15], надаючи їм «художнього оформлення і, відповідно, нових прирощених смислів, що є незвичними до стереотипної читацької рецепції. Однак попри всю рецептивну (світоглядну, естетичну, вербальну) неоднозначність постмодернізм в українській літературі існує як мистецьке явище, що репрезентує нестандартний, іронічний, «креативний» зріз людської свідомості (О. Маленко). У цьому контексті слушною постає думка Л. Хворост про те, що «здорово література не може існувати ні без авангардистів, ні без консерваторів: ці тенденції мають урівноважувати одна одну, як відцентрові й доцентрові сили. Вдаючись до іншої метафори, авторка уподібнює повноцінний літературний процес до «хитання вагадла як рух між екстремумами».

Отже, маємо всі підстави кваліфікувати український літературний постмодерн як еклектичну арт-практику, що демонструє цілком оригінальні форми естетичних шукань, частина яких, позначена ціннісними вимірами, органічно входить у національний літературний простір. Про літературне покоління 60–80-х років, становлення якого припало «на крайню ліву точку», можна говорити як про таке, що «рухається праворуч – до канону» й тяжіє до пошуку органічних форм творення національної культури, яка має всі можливості претендувати на оригінальність, оскільки вирізняється із-поміж інших культурних практик специфікою організації формально-змістових площин, відштовхуючись від традиції та її послідовної еволюції в межах національного світоглядного й естетичного досвіду.

#### Список використаної літератури

1. Бахтин М. М. Епос и роман ( О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1970. – №1. – С. 95–122.
2. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
3. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. – 180 с.
4. Гундорова Т. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.
5. Демська Л. Народження трагедії з духу часу / Л. Демська // Молода нація. – 1998. – №9.
6. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. О. Денисюк. – Л. : Наук. видавн. тов-во «Академічний експрес», 1999. – 278 с.
7. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм / Дмитрий Затонский. – Харьков, 2000. – 386 с.
8. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? / Л. Лавринович // СІЧ. – 2001. – № 1.
9. Літературознавча енциклопедія / Автор-укладач Ю. Ковалів. – К., 2007. – Т.2.
10. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1990. – 275 с.
11. Михайлов А. Д. Особенности литературного процесса XX в. / А. Д. Михайлов // Теоретико-литературные итоги XX века. – М. : Наука, 2003. – Т. 1: Литературное произведение и художественный процесс. – С. 49–50.
12. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Дмитро Наливайко // Слово і Час. – 1997. – № 11–12. – С. 44–48.

13. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму / М. Павлишин // Сучасність. – 1992. – №5.
14. Рікер П. Історія та істина / Поль Рікер. – К. : ВД «КМ Академія»; Пульсари, 2001. – 396 с.
14. Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття / Людмила Тарнашинська. – К. : Академперіодика, 2013. – 678 с.
16. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: постмодерний період: [навч. посібн.] / Роксолана Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.
17. Barth P. John The Literature of Replenishment: Postmodernism Fiction Atlantic Monthly / P. Bart. – Jan.1980 – P.56–71.
18. Connor S. Postmodernism and Literature / Ed. Steven Connor // The Cambridge Companion to Postmodernism. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – P. 62–81.
19. Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadance, Kitch, Postmodernism / M. Calinescu // Paperback. – June. – №1. – P. 5.
- Стаття надійшла до редакції 30.04.2015

**H. G. Pavlenko**

#### **GENRE PECULIARITIES OF UKRAINIAN PROSE IN THE SECOND HALF OF THE XX-th CENTURY**

*The article highlights evolutionary tendencies of Ukrainian prose in the second half of the XX-th century in the perspectives of literary interpretations as well as reveals artistic trends and styles that determine the concepts of prose works corresponding to a peculiar type of aesthetic consciousness. Literary «identification» of postmodern Ukrainian prose is realized in the context of new naratologic methodology taking into account the peculiarities of postmodernism paradigm. The latter is recognized as the part of socio-cultural specific way to depict a crisis of identity of human being (both ethnic and cultural). It is manifested not only on the thematic level, but also in the understanding art and the variety of its forms being a part of reality and experience that are closer to the public and presented in the form of show, happening or performance. Postmodern piece of prose is a reflection of intuitive rather than national response to reality and experience. In general, postmodern literary text is defined as the one where the idea of originality and authenticity is undermined and parodied. Postmodern literary work does not pretend to be new and original, but uses the old literary forms, genres and kinds of literature, kitsch, quotation, allusion and other means to recontextualize their meaning in a different linguistic and cultural context.*

**Key words:** genre and style situation, postmodernism, short stories and novelettes, types of novel, postmodern consciousness.

УДК 821.111“18/19”

**Н. Ю. Панова**

#### **НЕСЧАСТНАЯ ЛЮБОВЬ КАК ПРИЧИНА САМОУБИЙСТВА ФИЛИППА БОСИНИ (ПО РОМАНУ ДЖ. ГОЛСУОРСИ «СОБСТВЕННИК»)**

*Роман «Собственник» является высшим творческим достижением Джона Голсуорси, в нем впервые в английской литературе представлен полный, последовательный анализ психологии собственничества. В статье проанализирована личность архитектора Филиппа Босини, его внутренний мир, мысли, чувства, переживания, а также причины, толкнувшие его на самоубийство.*