

Наталя Мафтин

УДК 82-3: 821. 161.2

ТИПОЛОГІЯ НОВЕЛІСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ У ПРОЗІ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

Стаття присвячена дослідженню типології художнього мислення ранньої прози Ю. Яновського. На матеріалі творів "Рейд", "Подвійне коло", "Шлях армій", "Батальйон Шведа", "Лист у вічність" простежено роль стильових елементів у моделюванні архітекτονіки. Такий підхід сприяє розкриттю глибинних жанротворчих "механізмів" та вияскравленню індивідуально-авторської майстерності в царині поетики жанру.

Ключові слова: типи епічного художнього мислення, новелістичне мислення, жанр, художня деталь, лейтмотив, сюжет, композиція, конфлікт, поворотний пункт.

Natalia Maftyn. The typology of artistic thinking in the short prose by Yuri Yanovsky

The paper inquires into the typology of artistic thinking in Yu. Yanovsky's early prose works. Concentrating on such texts as "The Raid", "Double Circle", "The Way of the Armies", "Shved's Battalion", and "A Letter to Eternity", the author analyzes the role of stylistic elements in modeling of architectonics. Such an approach is conducive to the validation of basic genre creation mechanisms and to the elucidation of the writer's individual skills in the realm of genre poetics.

Key words: types of epic thinking, artistic thinking in short prose works, genre, artistic detail, leitmotif, plot, composition, collision, turning point.

Типологія художнього мислення лежить в основі поділу літературних творів на роди й жанри, що бере свій початок іще від Арістотеля. Саме через виокремлення типового, загального та окремишнього, відмінного з'явився гегелівський поділ між символічною, класичною і романтичною мистецькими формами, постало шеллінгівське розмежування між ліричною особністю (одиночністю), епічною безкінечністю і драматичним об'єднанням загального і одиничного, ідеального і реального. Тому виявлення серед різних типів епічного художнього мислення саме таких, що допомогли би з'ясувати відмінність наративної організації, співвідношення між формою і змістом, загальні принципи моделювання художнього часопростору того мистецького "світобачення", яке називаємо "новелістичним типом епічного мислення", виглядає особливо актуальним.

Окрім того, дослідження типологічної "спільності" й національної історичної "окремишності" бачиться нам перспективним напрямком сучасного літературознавства. Тому аналіз української прози, прикметної "новелістичним типом художнього мислення", саме шляхом вияву типологічних співвідношень між формою і змістом, вивчення цілого комплексу взаємовпливів між властивостями форми і змісту дає змогу в широких масштабах порушити питання як про закономірності формоутворення, так і про національну самотність та індивідуальну неповторність авторських жанрових виявів цієї прози.

Пропонована стаття – частина дослідження, спрямованого на розкриття (шляхом аналізу типології сюжетів, мотивів, своєрідності архітектонічної організації, нарративних структур, співвідношення парадигми традицій і новаторства) специфіки новелістичного мислення української прози, її зв'язку з європейською жанровою традицією та вияскравлення національної самотності.

У цьому аспекті особливо благодатним матеріалом бачиться проза Ю. Яновського. І хоча творчий доробок письменника не обійдений увагою дослідників як у добу радянську (В. Фащенко), так і в сучасному літературознавстві (Р. Мовчан), проте запропонований нами підхід має право претендувати на оригінальність саме завдяки висвітленню порушеної проблеми.

Прикметно, що типові риси новелістичного мислення властиві всім фабульним епічним формам прози Ю. Яновського. До жанру скомплікованого належить “Рейд”, у структурі якого виразно простежуються риси й новели, й оповідання, і легенди. Як новелістичну ознаку можна тут виокремити передусім лейтмотивність, активно задіяну у структурі твору, зокрема “настрій” зудару нового, сповненого сили, – і старого, приреченого відійти. Саме цей лейтмотив, що проймає описи персонажів (відчайдушний, швидкий на вигадку, до безрозсудності сміливий загальний улюбленець партизанів Шахай, Марченко, котрий “сам був криця”, відважні Шахаєві кіннотники – “посліпті від бою та крові”), батальні сцени (“такого ворога варто було подолати”), пейзажні штрихи (“суха ковила ще стояла міцно. Але куди дінеться вона за тиждень? Куди піде її глузливий шелест, коли заговорить нове покоління трав? Зникла ж уже її золота краса й павутиння степової осені? Зникла!” [6, 77]; “Весна розкрила свої крила. <...>. Золотими стрілами радості бовваніли далекі могили. Щось невловиме літало в повітрі – пахучіше за чебрець і терпке, як молоде вино” [6, 76]), – і становить основний конфліктотворчий чинник аналізованого тексту. Відчайдушна “молодість світу”, що народжується в шалених бойовиськах під стягом неба, сам настрої її народження, рухають сюжет твору. У сюжеті “Рейду” спрацьовує також важлива для новелістичного мислення Ю. Яновського міфологема жертвоприношення: описуючи найтяжчий момент бою, автор робить невеличкий відступ, надзвичайно вагомий у мотиваційному сенсі руху всієї дії. Кров “тепла й пахуча така та солодка, що нею не заллеш ніколи жаги, вона плеться у весняну землю – на ясні зорі, тихі дощі, на врожай...” [6, 87]. Колись, у сиву давнину, лили свою кров у цих степах горді сармати і скіфи; і чи не їхні нащадки сходяться в молодечому герці на смерть лише для того, щоби степ цей знову зеленів: “Степ наче позеленішав за ніч. Не по днях, а по годинах росла трава. Можна було взяти травинку в руку й почути, як в’ється вона й росте” [6, 100]. Вітальна сила “теплої” й “солодкої” людської крові, повертаючись у материнське лоно землі, випоює нове життя. Не випадково персонажі твору Яновського, сповнені предвічної вітальної енергії цієї землі, з їхньою нестримною відвагою та молодечим шалом, нагадують повстанців Махна – справжніх дітей степу. І найвища правда Тексту промовляє всупереч бажанню автора: “Вітер розколихував прапор, нестерпимо ворожий до блакиті” [6, 81]. Прапор, що нагадує хижого птаха (“наче птах якийсь, викупавшись у фарбах вечірнього заходу”), “був дисонансом в оцій весні”. Чуже знамено й чужа ідея не можуть затінити всієї краси справді вільної степової природи гордих лицарів, котрим, як далеким нащадкам гордого Святослава, за справжній стяг править високе українське небо. І тільки вони можуть почуватися тут господарями: “Земле наша, матінко, кров’ю полита, лежиш ти на виду у всіх! Кожний руки, що від бажання спітніли, кладе на тебе. Але хто покладає руки

на чепіги? Хто потом закроплює борозну на дощ і врожай? Так і хочеться застромити зброю на межі і піти вздовж за скибою, витираючи піт” [6, 81].

Ефект шаленого перебігу епізодів різних битв, наче монтаж кінокадрів, посилюється образним ладом твору, в основі якого – теж контрастність. Загалом скупий на образність стиль цього письменника часто вражає значущістю окремої деталі, що, повторюючись і набуваючи нового змістового навантаження, переростає в символ.

За типологією, запропонованою А. Єсіним, деталі поділяють на три групи: сюжетні, описові, психологічні [1, 61]. У новелістиці Яновського описова, на перший погляд, деталь не тільки виявляється своєрідним ключем до психологічного стану персонажів, а й “задає” динаміку перебігу грядущих подій. У прозовому фрагменті “Рейд” такою постає пейзажна деталь – образ місяця – у переддень вирішальної битви, коли Шахай стривожено розмірковує над достовірністю відомостей, принесених селянином: “Червоний місяць зійшов низько над степом. Наче якийсь чудний бутафор вирізав його з червоного паперу й випустив на небо, забувши позолотити. Низько, над самим обрієм, коливався він, як відбиток у воді, коли набігала на нього знизу прозора пряжа земного дихання” [6, 90]. Опис, на перший погляд, покликаний позначити час дії, можливу зміну в погоді, та спрямований на розкриття внутрішнього стану командира напередодні прийняття важливого рішення. У момент, коли Шахай з Остюком виїждять у дозор – місяць “вийшов вище на небо. Облив весняним тремтячим молоком всю землю” [6, 92], ніби для того, щоб показати красу весняної ночі, загострити до краю бажання жити. Коли ж остаточно в Шахаєвій голові визрів план битви, коли стало зрозуміло, що не одна сотня поляже, можливо, загине й він сам, однак іншого виходу – немає, ця готовність, тверда, як криця, увиразнюється пейзажною деталлю: “Місяць стояв на небі, блискучий, як клинок. На сухій торішній траві. Молочаями й ковилою тремтіли його відблиски. Наче дивився він у морську гладь” [6, 95]. Така ощадливість у передачі внутрішнього стану персонажа, відсутність зайвої описовості становить питому прикмету новелістичного мислення. Спостерігаємо тут іще дві важливі для такого типу епічного мислення риси – чітку контрастність, що пронизує всю тканину твору, а також динамізм розвитку дії. Однак конфлікт на рівні зовнішньому – зіткнення між старим і новим – і внутрішньому – зіткнення між войовничо-ахейською енергією, що виривається як в одному з таборів, так і в другому, з бажанням досягнути свою щасливу хліборобську долю тут, на рідних степових чорноземах (за В. Фащенком, “Шахай водночас в душі хлібороб і шахтар, який через необхідність взявся до зброї. Він любить землю і душу селянина” [4, 301]), оформлений надто загально, без властивого новелі “пуанта” та “вендепункту”. Окрім того, фінал твору – відкритий, притаманний жанровій матриці героїчної легенди: “Вихором вилетів на шпиль могили вершник і став там, як пам’ятник. Простягнута рука застигла, показуючи вперед, ніби бронза раптом потекла в її жилах” [6, 100]. Вочевидь, “Рейд” і задумувався автором як фрагмент більшого твору (пізніше він увійшов до роману “Чотири шаблі”).

Досліджуючи типологію новелістичного мислення в українській прозі 20-х – 30-х рр. ХХ ст., не можна обійти увагою й окремі розділи роману “Вершники”. Оцінюючи ранню прозу Ю. Яновського, відомий дослідник серед прикметних рис її ідейно-стильової палітри слушно назвав “сповненість” “такої сонячної молодості, такої моцартівської чистої піднесеності почуттів, що читач їх також стає молодшим, чистішим і багатшим почуттями” [4, 298]. Гадаємо, така оптимістична настроєвість, урочисто-піднесена тональність творів, у фабулі яких часто закладено трагічні події, пояснюється тяжінням до жанрової форми легенди, котра має свою проекцію й на рівні стильовому. Суто новелістичний

матеріал, незвичайний у своїй подієвій наповненості, – загибель чотирьох братів, котрі опинилися по різні боки барикад (“Подвійне коло”), фактично “міфологема ворожих між собою братів”, – не знаходить відповідної жанрової реалізації, бо автор, як на наш погляд, прагнув показати не трагізм братовбивства, не трагізм історичної долі України, чії діти, одурені чужими ідеями й ідолами, нехтують батьківську науку: “...тому роду не буде переводу, в котрому браття милують згоду” [6, 211]. Яновський творив монументальний пам’ятник шалю боротьби, і йому навдивовижу яскраво вдалося відтворити її могутній, палючий подих. У подвійному колі смертельних обіймів звела доля братів Половців: петлюрівця Оверка, що марив самостійною Україною, і командира загону Добровольчої армії Денікіна Андрія, котрий звинувачує брата у зраді імперії. Шалений перебіг “кінокадрів” “задушливого штурму степу”, що “зчепив бортами степових піратів”, робить суддю і ката в одну мить підсудним і жертвою: Оверко “не зводив очей і не бачив своєї смерті, вона вилетіла з Панасового маузера” [6, 214]. Махновець Панас теж не захотів пошанувати батькову науку. А невдовзі замкнулося ще одне коло ненависті: “...за дощем з’явилося марево: розгорнувся здалеку червоний прапор кінного загону інтернаціонального полку на чолі з Іваном Половцем” [6, 215]. Іван вище від роду ставить “клас”, Карла Маркса й науку комісара Герта: “Одного роду, та не одного з тобою класу”.

Усі Половці віддані боротьбі й щирі у своїх переконаннях, усі вони – красиві й горді (“вони були високі й широкоплечі, з хижими дзьобами й сірими очима”), тому правда кожного з них – це правда й ідеали багатьох, чії імена й долі залишилися на безіменних скрижальях громадянської війни й буремних років української революції. Саме так, усупереч безапеляційній тезі Герта, якою закінчується твір, звучить вища правда Тексту.

Якщо говорити про риси новелістичного типу мислення в “Подвійному колі”, то вони виявлені тут перш за все динамікою й напругою розвитку подій, своєрідним новелістичним хронотопом і суто новелістичним принципом розкриття характерів персонажів – без ретардаційних роздумів, описів – у межовій ситуації, коли вияскравлюється сама сутність людини, її “нутро”. Динаміка твору, його стислість за умов надзвичайної подієвої та емоційної насиченості, злutowаність, спаяність окремих фрагментів у єдине ціле досягається автором насамперед завдяки використанню лейтмотивного образу, що набуває символічного звучання, – образу степового штурму. У напружений діалог Андрія з Оверком уриваються спогади про дитинство й батьків – їх приносить південно-західний вітер майстро. Та не владний він змінити долю – “рубайте його, козацтво!” – скрикнув Оверко, і поточився Андрій, і дмухнув з південного заходу майстро, і стояли нерухомо вежі степового неба” [6, 211]. Майстро долетів до старого Половця останнім подихом його найстаршого сина. Вітер шаліє – здається, він асоціюється з махновцями, що вискочили з-за лісу із чорним прапором: “У пилюці, як у тумані, блискали постріли, груди розривала спека, майстро дмухав нерівно й гаряче. <...> раптом завмерли постріли. Майстро рівно відносив пил. Оверкові чорні шлики падали під кінське копито, шаблі блищали в руках, бій закінчився раптом, як і почався” [6, 213]. Перед стратою Оверка, у словесному двобої з Панасом (“Махновський душогубе <...>, ненька Україна кривавими сльозами плаче, а ти гайдамачиш по степах із ножом за халявою” [6, 213]), майже супроводом до страшного вироку Панаса “хмара на південному заході катастрофічно росла, майстро поволі переліг на грего – протилежний вітер, грего підганяв хмару з усіх боків, він тирлував її, збивав до купи, і чувся приглушений гуркіт”. Коли ж куля з Панасового маузера “вибила Оверкові мозок на колесо”, “блискавка розколола хмару, слідом ударив

грим <...>, степ потемнів, земля ніби здригалася” [6, 214]. Старий Половець бачив, як Ґреґо спустився над Одесою “завісою прикрого дощу, море було аж чорне”. Завдяки лейтмотивному образу “степового шторму”, що пролився раптом гарячими краплями дощу, сцена похорону Панасом двох своїх братів – Андрія й Оверка – сягає кульмінаційного рівня емоційної напруги: “І похорон відбувся. Дощ напинав свої вітрила, над степом зрідка пробігав вітер, добрячий дощ пронизував землю. По обличчю Панаса Половця бігли дощові краплі, збоку здавалося, що він слізно плаче коло готової могили, у всього загону текли дощові сльози, це була страшна річ, щоб отак плакав гірко цілий військовий загін, а дощ не вгавав” [6, 215]. З появою на горизонті бійців загону інтернаціонального полку, які для автора – утілення вищої і єдино можливої справедливості, дощ відступає: “Сонце проглянуло з-за хмар, заблищав навкруги рівний степ, і потроху підносилися слідом за хмарами блакитні вежі степового неба” [6, 216]. Однак такий контраст виглядає штучним, твір утрачає на художності. Переконливішим, усупереч бажанню самого автора, виявляється порівняння червоного прапора з маревом, що розгорнулося за дощем. Мареву, яке для багатьох принесе облуду інтернаціональних гертів без роду-імені, поведе цілі народи на заклання задля жахливого експерименту купки партійних вождів.

Якщо “Подвійне коло” не має характерної для новели кінцівки з її ефектом заперечення формою змісту, а події, що становлять фабульну основу твору, із незвичайних, нечуваних перетворюються (саме в їхньому емоційному, а не подієвому змісті) на звичні (на фронтах революції нерідко брат ішов проти брата, син – проти батька), то “Шаланда в морі” за своїм композиційним вирішенням більшою мірою відповідає жанровій дефініції новели. Адже порятунок Мусія Половця зі штормового моря і стає тим несподіваним поворотом, що змінює навіть пафос твору. До того ж “вендепункт”-ові передуює кульмінаційне загострення – боротьба артільників із морем за життя невідомого плавця, наявність певної інтриги (до останньої хвилини не було зрозуміло, хто борсається серед хвиль, лише тоді, коли “чужа людина вилізла на берег”, Половчиха впізнала Чубенка). Смерть Мусія Половця була безсумнівним фактом, котрий засвідчив сам Чубенко: “...Я плачу за героєм революції”. У його загибель повірила навіть Половчиха, однак залишилась чекати на березі в надії, що море поверне бодай шаланду, а може, і тіло Мусія.

Жанрову дефініцію “новела” навряд чи слушно вживати і стосовно оповідання (радше – нарису) “Батальйон Шведа”, щоправда, усе ж позначеного окремими рисами новелістичного типу мислення. Передусім привертає увагу задіяння лейтмотивного образу, прикметного для новели орнаментальної. Лейтмотив бере на себе функцію об’єднання розрізнених сюжетних фрагментів, формує емоційне поле твору, компенсує зумисну “згладженість” кульмінаційних загострень. Автор застосував досить незвичний лейтмотивний образ. Олешківський партизанський загін “у складі двох босих сотень” виходить на парад, приймає бій, робить партизанський рейд на “золотопогонників”, живе і вмирає в супроводі п’янкх липневих ароматів. Завдяки своєрідній двоплощинності твору, його “палімпсестності” над подієвою, фабульною структурою час від часу домінує сповнене вітальної енергії настроєво-емоційне тло, формоване лейтмотивними образами запахів: “цвіте липа могутньо й задушливо”, “цвіте липа так буйно й розкішно, що все місто плаває в задушливому мареві”, “цвіте липа, і мов кипить уключ кожне дерево зокрема, вирує дух липи над Херсоном, п’янкий і гострий” [6, 230]; “шаліє пахуча, невідступна урочистість херсонських лип” [6, 231]; “гарячий день пахне нагрітою липою”, “пахла липа округ, був день нечуваних резонансів” [6, 232]; “вечори

падали на Дніпро з усієї сили, вечори фіалкові, вечори смоляні, і запахи води, а по воді – боязких нічних трав, і верб, і диму”, “згори, з міста, текли до води запахи вечірніх лип, солодкі, моторошні, – запахи безумних екзальтацій” [6, 233]. Як і в “Подвійному колі”, у “Батальйоні Шведа” маємо кілька сюжетних історій, що могли б функціонувати як самостійні новелістичні фабули, однак ідейно-оцінний рівень твору диктує саме нарисову структуру, без виразних кульмінаційних загострень. Із калейдоскопічною швидкістю й “емоційною однолінійністю” змінюються картини параду, битв, десантного штурму, розправи із “золотопогонниками”, коли опиняється на дні ріки “роззолочений жандармський генерал при всіх орденах, до ніг йому коротко прив’язано важкого якоря, він коливався в прозорій воді, ворушачи руками” [6, 238], а над усім цим пливе непереможна симфонія пахощів липня, симфонія, що стверджує крихкість життя (“народжувався біль, зростав страх до свого людського життя”) і водночас його вічність. Ю. Яновський “розклав” структуру фабули засобами стилю й композиції, чільним серед яких постає образ-лейтмотив. Події й факти, що утворюють на “поверхні” викладу барвисту мозаїку, у глибинній структурі тексту виявляються цілісною єдністю, покликаною вияскравити власне авторський пафос сприйняття світу, котрий полягає у притаманному неоромантикам утвердженні непереможної “молодості світу” (М. Наєнко). Тому навіть особиста трагедія Данила (“клюнули по твоїй хаті, не розібрав снаряд, де свій, а де кадет”; “підійшов товариш Данило, на руках несучи немовля, єдине, що в нього зосталося”), не має права розгорнутися в сюжеті твору в окрему, фабульно чітко оформлену історію людської трагедії, не має права претендувати на новелістичну “винятковість” (“О дев’ятнадцятий рік двадцятого століття, і місяць липень херсонського півдня, ночі темні, землі невідкриті, колумби босі! <...> які драми гримлять на землі революцій, які симфонії й хори бринять у грозяному повітрі” [6, 233]).

Зумисне порушено класичний принцип новелістичної композиції також у новелі “Лист у вічність”, фабульною основою якої стає подвиг – подія, учинок, незвичайний уже за своєю суттю. Навіть якби листоноша уникнув смерті (припустімо, йому вдалося б утекти або наспіли раніше повстанці), тобто в новелі був би задіяний такий важливий її композиційний елемент, як ситуативний “вендепункт”, емоційний заряд твору тільки втратив би. Адже весь акцент “незвичайності” тут зроблено на неймовірній мужності пересічного сільського хлопця, котрий навіть не має права на смерть – “він не мав права на смерть, він мусив нести своє закривавлене тіло крізь потік часу до ночі, прийняти всі муки, крім смертної” [6, 241]. Саме в такій незвичайності, могутності характеру персонажа й закладене новелістичне зерно неоромантичної модифікації жанру, до якої належить і твір Яновського. Аналізуючи “рух жанру” в його романтичному дискурсі, Є. Мелетинський указує на те, що традиційне для доромантичної новели акцентування на ситуативності, незвичайності події зазнає певної трансформації: “Романтична новела розуміє “дивовижне” по-іншому й набагато ширше, глибше, багатоманітніше. Дивовижне, “нечуване” в романтиків – це не тільки надприродне, тобто, містичне, казкове, це й незвичайні психологічні обставини, і дивовижні характери людей, і яскраві вияви національного чи місцевого побутового колориту” [3, 162]. “Лист у вічність” належить до особливого типу неоромантичної героїко-трагічної новели. Тому традиційний для класичного взірця жанру “ситуативний поворот” тут не стає жанровизначальним – у такій новелі “важливіше практичне розв’язання моральної проблеми, а героїчна стійкість може призвести як до порятунку, так і до загибелі” [3, 165].

Внутрішній конфлікт аналізованої новели “Лист у вічність” не менш значущий за сюжет подієвий. Зовнішній вияв конфлікту – протистояння окупантів і повстанців, зокрема листоноші-зв’язкового; внутрішній убачаємо на рівні боротьби між властивим людській істоті інстинктом самозбереження й силою духу, що її виявляє листоноша, – пасіонарною енергією. У новелі “Лист у вічність” рух сюжету, значною мірою зумовлений внутрішнім виявом конфлікту, створює хронотоп “вічності”, атемпоральну структуру, виразно відчутну у творі.

Допит починається перед полуднем і триває до ночі. Спочатку листоношу лагідно вмовляють указати, де закопана зброя для повстанців. Якщо взяти до уваги, в якому стані його було знайдено, то й ці вмовляння стають нестерпною мукою для напівмертвого: тіло прагне безпеки, відпочинку, затишку (дія відбувається у клечальну суботу, хата посипана зіллям, квітами, кутки замаєні клечанням – у хаті панує дух свята, дитинства, життя), а сила індивідуального духу змушує відсунути ту інформацію, що за неї пропонують життя, спокушають мандрівками в далекі заокеанські країни на гроші гетьманського уряду “в такий далекий куток пам’яті, щоб ніякий фізичний біль не долинув туди” [6, 240]. Листоношу б’ють – “він лежав на долівці, напихав собі трави до рота, щоб не стогнати й не проситися”. Внутрішній імператив волі наказує “забувати уже й своє ім’я”, однак не дозволяє навіть мріяти про рятівну смерть – “загородити собі в груди ножа” й “лежати в домовині під землею з почуттям виконаного обов’язку”. Адже він мусить дожити до ночі й передати зброю повстанцям. Неймовірно тяжкі години і хвилини, що відділяють його від рятівної ночі, стають майже вічністю болю й муки. Не дозволяючи своїй свідомості згаснути від тортур, він “мусив вести своє життя, мов скляного човника серед чорних хвиль”. Внутрішній конфлікт майже доведений до кульмінаційної точки: “... Не міг уже ходити й не міг рухатися, йому здавалося, що він смолоскип і весь горить, серце вискакує з грудей, кров дзюрчить із ран по краплі, біль витягся в одну високу ноту. Це був вереск усіх нервів та всіх клітин, глухо гули понівечені суглоби, тільки затята воля умирала, мов боєць, не відступаючи ні на крок, збираючи резерви, заощаджуючи життя” [6, 242]. Неймовірно глибоко, уникнувши натуралістичної деталізації, автор передає нестерпність болю, що його терпить листоноша, завдяки метафорі – “сльози пропікали пісок”.

Згадка на початку новели про більшовицьке повстання, що “мало бути проти гетьмана і німців”, зовсім не переконує в “інтернаціональному” характері “героя революції”. Автор, знову ж таки, можливо, і всупереч власному бажанню, дає яскравий тип національного українського характеру – лицаря, вірного обов’язкові й честі. У внутрішній структурі новели задіюється інтертекстуальний, історичний дискурс національної героїки. Подвиг безіменного листоноші з новели Яновського перегукується з безсмертними подвигами Наливайка, Богуна, Гонти. Тому силове поле цього характеру вияскравлює у структурі новели колізію, властиву великим епічним творам: одвічний конфлікт роз’єднаної нації, конфлікт, що не вичерпується опозицією “козацької” і “хліборобської ментальності” (О. Ільницький) [див.: 2]. У пошуках ідеалу одні відмовляються від роду і приймають ловко підсуненого “гертами” ідола інтернаціонального класового єднання, інші ж непоступливі в ненависті й каїновій готовності взяти брата на вила, грабастати й посідати всі добра світу цього для себе, кумів, сватів... Одвічна трагедія нації, що, вражена в генофонді ще за сивої давнини бацилою гордині (“і сказав брат братові: це моє, і це моє...”), не може й досі досягнути свою аристократичну долю – бути господарем на власній землі. Не рабом, “чумазим”, що ладен видерти у ближнього останній шматок насущного, а – госпо-дарем, даром Господа й

обдарованим Господом. Ця колізія зачеплена вже на початку твору, де автор показує двох “господарів”, що виказали листоношу (їх зневажливо названо “чоловічками”), і розправу над донощиками (“Чоловічки нагодилися додому саме тоді, коли їхні дворища красувалися в червоному клечанні і згоріли за якусь годину. Чоловічки пообсмалювали голови й шукали наглої смерті в полум’ї свого господарства” [6, 239]). Вона виразно зринає на поверхню твору в епізоді “смертної ходи” листоноші: “Він бачить людей і знає, які йому співчують, а які ненавидять, він іде по цій розколіні між двох світів, і світи не з’єднуються після його смертної ходи” [6, 241].

Національний модус інтернаціонального жанру новели 20-х – 30-х рр., як, зрештою, уся українська епіка, значною мірою постає мистецькою спробою розв’язання цієї фатальної для українців колізії – “розколіни двох світів”. Свідченням цьому – твори Ірчана, Яновського, Косинки, Івченка, Михайличенка.

Отже, “незвичайна подія”, покладена в основу фабули короткого епічного твору, аж ніяк не стає жанровизначальною ознакою новели, хоча ми схильні вважати цю “незвичайність” (радше почуття, викликані нею, їх “інтенсивність” й “експансивність”) також рисою новелістичного типу художнього мислення. “Подвійний ефект” інтенсивності та експансії, на думку англійського вченого Дж. Лейбовіца [див.: 7], досягається завдяки багатим асоціаціям. На провідній ролі розгортання мовних та етнографічних метафор, паронімізації, трансформуванні природного порядку життєвих подій у струнку новелістичну композицію наголошували ще у 20–30-х роках минулого століття представники російської “формальної школи” (зокрема В. Шкловський). Нам видається особливо слушною думка про зв’язок жанрових рис новели з метафорою як художнім засобом потужної емоційної сили і гранично ощадним, здатним умістити емоційний заряд, що викличе в читацькій рецепції своєрідну ланцюгову реакцію переживань (як це ми бачили на прикладі прози Ю. Яновського).

Отже, пропонований аспект розгляду перспективний для виявлення типологічних рис художнього мислення в новелістичних жанрових структурах української літератури кінця ХІХ – 20–30-х рр. ХХ ст., аналізу інваріантів їх сюжетопобудови, “механізму” формування архітектоніки, рецепції універсально-культурних аспектів, студій найзначущіших структурних констант художнього дискурсу української новелістики в її синхронному та діахронному зрізах.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Есин А.* Литературное произведение: Типологический анализ. – М., 1992.
2. *Ільницький О.* Конфлікт між козацьким і селянським світоглядом у романі “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” // *Слово і Час.* – 1990. – № 4.
3. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. – М.: Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 2000.
4. *Фащенко В.* У глибинах людського буття: Літературознавчі студії. – Одеса: Маяк, 2005.
5. *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – СПб.: Инапресс, 1998.
6. *Яновський Ю.* Оповідання. Романи. П’єси. – К.: Наукова думка, 1984.
7. *Leibowitz J.* Narrative Propose in the Novella. – The Hague – Paris, 1974.

Отримано 06.07. 2010 р.

м. Івано-Франківськ