

**НОВЕЛА РУБЕЖУ ХІХ–ХХ ст.:  
ТРАДИЦІЇ ЖАНРУ ЧИ РУЙНУВАННЯ КАНОНУ?**

Стаття має полемічний характер. Авторка намагається довести, що модерністська новела рубежу ХІХ–ХХ ст. продемонструвала значний динамізм і здатність до жанрових трансформацій, руйнуючи традиційні канони. Це ставить під сумнів зарахування новели до канонічного жанру і спонукає до наукових дискусій із цієї проблеми.

*Ключові слова:* модернізм, модерністська новела, традиції, канон, психологізм, ліризм, синестезія.

*Olena Kolinko. Short story at the turn of the 20<sup>th</sup> century: traditions of genre or destruction of the canon?*

The article is polemical in its nature. The author argues that the modernist novel at the turn of the 20<sup>th</sup> century has shown extraordinary dynamism and tendency toward genre transformations which destroyed traditional canons. This fact prejudices the take-over of short stories into genre canon and stimulates scientific debates on this issue.

*Key words:* modernism, modernist novel, traditions, canon, psychology, lyricism, synesthesia.

Кожний культурний період різними шляхами повертається до минулого; період порубіжжя ХІХ–ХХ ст. сприймається як епоха, коли традиції сягають глибоких історичних пластів культури, вибираючи з них усе необхідне для нових художніх рішень, намагаючись проникнути в таємниці культурної пам'яті, що синтезує індивідуальний досвід із пам'яттю віків. Думки вітчизняних і зарубіжних учених сходяться на тому, що "хоч би яким приголомшливим і бентежним було "народження нової ери" для її сучасників, воно є не справді новим, а кульмінацією досягнень, які характеризували ціле ХІХ ст., мали корені навіть у попередніх епохах [25, 7].

В. Силантьєва висвітлює "межове мислення", "домінанту конвергентності", яка передбачає синтез, що мислиться "не так у значенні засвоєння традиції й оновлення, як зближення полярностей", а також "вражаюче різноманіття зведень", при якому відбувається перерозподіл домінант: збираючи уламки й фрагменти колишнього мистецтва, автори через заперечення й поляризацію творять нове, ще невідоме для них явище. У цьому й полягає ідея синтезу, як спроба об'єднати "світ уламків" і звести "об'єкти, що не перетинаються" [17, 27-28]. Відбувається нібито паралельне співіснування традицій із тенденціями нового літературного періоду. Німецький філософ Г.-Г. Гадамер у праці "Істина і метод" інтерпретує традицію не тільки як елемент минулого, а і як важливий чинник формування теперішнього: "Адже там, де панує традиція, старе й нове завжди утворюють живу єдність, причому жодне з них не відділяється від іншого з цілковитою визначеністю" [4, 284].

В українському письменстві рубежу ХІХ–ХХ ст. паралельно з новаторськими тенденціями існувало тяжіння до традицій, однак превалювало оновлення всіх сфер життя й "художнього мислення – аж до виникнення такого явища, як модернізм" [23, 14]. Та вроджений артистизм, мистецькі ігри, пошук нових стильових прийомів і відтворення нюансів людської психології, долання канонів були більш стишеними порівняно з європейським письменством, тому український етап *fin de siècle*, окреслений Соломією Паличко 1897-98 – 1902-03 роками [15, 203], перетворився на *commencement de siècle* (фр.: початок століття). Традиційне і нове йшли поряд, і чимало письменників, які виростили на класичних зразках літератури ХІХ ст., суттєво оновлювали свою манеру письма, поєднуючи індивідуальне художнє бачення з історично сформованим; тому має рацію М. Легкий, уважаючи, що "український модернізм постав унаслідок

взаємодії двох традицій: новітньої, “чисто модерної”, та старшої, збагаченої, однак, новими виражальними засобами” [10, 86]. На думку Д. Затонського, модернізм сприймається не лише як першовідкривач, його вирізняє ще й синтез традиційного і новаторського [7, 28].

Пов’язані між собою діалектичною єдністю, категорії “традиція” і “новаторство” в українській літературі не викликали категоричної відмови від естетичного досвіду попередників, вони радше переосмислювалися. І. Франко описав типологічні риси модерної поетики, які були спостережені в європейських літературах та українському письменстві; “нова генерація” письменників змінила кут зору наратора-спостерігача на децентровий виклад матеріалу крізь призму світобачення персонажів: “Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин, <...> то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне, і вони звертають увагу на нього лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати” [21, 108].

Дихотомія “традиція – новаторство” як одна із центральних структурних основ модерністського дискурсу позначилася й на генологічній системі, де відбувалися значні зміни в її внутрішній організації, запроваджувалися нові засоби відображення дійсності. Як зауважував М. Храпченко, “літературні рухи вносять посутньо нове в розвиток жанрів. Вони не тільки поширюють на жанри трансформаційний вплив, а й певним чином головують над ними...” [22, 476]. “Нова мистецька техніка” (М. Зеров) сприяла трансформації наявних жанрових систем, бо жанр – категорія рухома і, з погляду М. Бахтіна, “відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури й у кожному індивідуальному творі даного жанру” [1, 142]. Традиційна генологічна система, виконуючи роль з’єднувальної ланки між естетикою напряму й формуванням жанрів, зазнавала великих змін, особливо в малих формах, засвідчуючи досить цікаві повороти жанрового руху. “Такі періоди глобальних змін у жанровій системі незворотні у літературному процесі, вони також становлять закономірність розвитку літератури” [3, 55], – слушно зауважує Т. Бовсунівська.

Особливо активним цей процес був на межі XIX–XX ст., коли криза класичних для XIX ст. жанрів обернулася напруженими пошуками нових форм для відображення світоглядних і художніх відкриттів, спостерігалася тенденція до поширення “малих форм”, жанрового синтетизму. Малі епічні жанри відчули на собі відповідальність у пошуках нових можливостей літератури, подальшого оновлення та збагачення прийомів і засобів художнього осягнення дійсності. Цілком природно, що в такий “рухливий” і “нестабільний” час на перший план виходить новела як “найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті” (І. Франко) [20, 524]. Лаконізм зробив новелу мобільним жанром, а чітка внутрішня організація надала змогу оперативного осмислення злободенної ситуації. Перетворюючись в експериментаторський жанр, новела рубежу XIX–XX ст., руйнуючи генологічні канони, ставала своєрідною ареною для апробації нових ідей і художніх принципів.

Новела найбільше відповідала світовідчуттю модерністів своєю будовою за найвищими точками напруги, часто психологічно вмотивованими, створенням особливої емоційної атмосфери, можливістю показати драму / трагедію особистості через самотність і нерозуміння її в абсурдному світі. В “індивідуально-авторську епоху” (М. Гіршман) жанри із “просто форм”

перетворюються на “основні способи розуміння життя і світобудови” (Ж. Женнет), концентруючи в тісних рамках твору величезний за значущістю моменту подієвий і чуттєвий матеріал.

В українській літературі епічно широкі і пластичні форми стали поступатися експресивним і динамічним. Писати “енергійно” й “імпровізовано” (І. Франко) або “коротко, сильно і страшно” (М. Горький) змушував письменників суттєво змінений світ і людина в ньому, бо час ніби прискорив свій рух, став більш насиченим і більш змістовним, а життя стало “схожим на коловорот” (Л. Долгополов). Мотив “зламу” як головний культурний концепт досліджуваного періоду найчіткіше співвідноситься з переломним моментом, пуантом, основним складником новелістичної композиції, відтак домінування новели на межі ХІХ–ХХ ст. – явище закономірне й логічне. Руйнуючи жанрові канони, вона зосереджувалася на винятковості події, але вже містичного чи психологічного характеру, найбільше відповідаючи вимогам нового, модерного погляду на суспільну й літературну ситуацію.

На жанровому русі новели наголошував В. Фащенко: “Можливо, що в самій історії розвитку новели найвиразніше демонструється змінність жанрових ознак, способів аналізу протиріч дійсності: затверділе плавиться на вогні нових явищ і мінливого світорозуміння, нове тут швидко кристалізується, твердіє” [19, 6]. Обстоюючи ідею змінності, рухливості жанрів, учений твердив, що у співвідношеннях структурних елементів зберігається щось “загальне, тривке”, “понад загальне”, що споріднює прадавні усні оповідання й новели О. Стороженка, новели Дж. Боккаччо й усмішки Остапа Вишні, невеликі твори Максима Горького й О. Довженка та ін., хоч би якими далекими чи близькими між собою вони були. Питання про жанрову трансформацію новели порушували І. Денисюк, Н. Копистянська, Д. Лихачов, Г. Поспелов, М. Утехін. Ю. Лотман, заглиблюючись у семіотичну сферу мистецтв, розглядав жанр новели з його постійними злетами і падіннями, піднесеннями і згасаннями, занепадами і відродженнями. У жанровій теорії Н. Тамарченка визначальним моментом постає також мотивація поділу жанрів на канонічні й неканонічні задля охоплення в них стійких та змінних компонентів.

Багато українських митців у річищі модерністського дискурсу розгортали свої пошуки в жанрі новели, експериментували, апелюючи до стислого й лаконічного письма, знаходили родзинку, здавалося б, у цілком звичайному й буденному, вибирали із сили-силенної деталей найбільш разючі, а з тисячі слів – найбільш виразні й потрібні, які часто ставали символами, тяжіли до філософських узагальнень. Тож не випадково в рубіжний період ХІХ–ХХ ст. відбувалося руйнування канону й активне формування поетики *модерністської* новели, в якій найвиразніше розкривався процес дії й переживання в кульмінаційному моменті життя, що виявляв злам, поворот у долі героя “як метонімічному вираженні суперечностей світового масштабу” (М. Пащенко), зберігаючи ворожість світу до героя, “парадоксальність відношень людини і світу”. Така масштабність і буттєвість ускладнює форму, не збільшуючи її обсягу, а “дефабулізація” / “редукція” фабули сприяє відходу на маргінес подієвості, яку заступає процес думання, почуттєвості й поведінки в окремому моменті життя. І. Денисюк зміни у структурі новели пов’язує насамперед із перенесенням уваги із зображення сфери зовнішнього світу на внутрішній (психологічний) із пріоритетом у ній внутрішнього монологу [5, 113-116]. Розкріпачення мови літературних героїв, внутрішнє мовлення, потік свідомості в модерністів стає провідним стильовим прийомом, своєрідною філософією напряду; ліризовані описи природи, суголосні душевному стану персонажів; промовисті художні деталі, які часто набували значення символу, – усі ці прикмети виходили

за межі традиційного новелістичного канону і ставали означниками нового модерністського жанру рубежу ХІХ–ХХ ст.

Манера викладу (лаконізм, експресивність, філософічне світосприйняття довілля й життя; зосередження на екзистенційних колізіях особистості, концентрація уваги на її думках і переживаннях) також не відповідала канонічним законам жанру й характеризувала вже мобільну новелу нового типу згідно з викликами “нервового” часу. За аналогією з висловом І. Франка, “невротичною” назвала європейську культуру зламу віків і С. Павличко [15, 238]. Відтак поява в модерністській новелі невротичних, божевільних героїв, схильних до суїциду, цілком закономірна. У новелах українських авторів трапляються “дивні” персонажі, які через абсурдну буттєву ситуацію зробили (або мали намір зробити) вибір знищення самих себе як вихід із ситуативної екзистенційної кризи: В. Стефаник у новелі “Стратився” зосередився на проблемі добровільного відходу із життя через неприйняття навколишнього світу; М. Яцків у новелі “Жінка Сарданапала” порушує проблеми життя і смерті; герой Марка Черемшини в новелі “Дід” здійснює свій вибір самотужки піти із життя. Кожний митець зумів самотужку (штрихово, фрагментарно, через символ чи художню деталь) розкрити трагічну невлаштованість людського буття на межі трансцендентного, коли самогубство вважалося єдиним виходом із “межової” ситуації. Екзистенційна проблематика модернізує й новели В. Винниченка, що в них суїцид зображено як трагічний і єдино можливий вихід з екзистенційної фрустрації (“Дрібниця”, “Студент”, “Таємність” та ін.). Новели Б. Лепкого (“Образ”, “Босий”, “Ювілей”, “Філософ”, “Мій товариш” та ін.) з динамічними, внутрішньо неочікуваними фабулами, у центр яких поставлена людина та її екзистенція, новелістично несподіваним тлумаченням героя й колізії у фіналі, що обертається новим баченням персонажа, також демонструють модерністську поетику й відхід від традицій жанру.

Новий рівень художнього психологізму (жанровий канон новели не передбачав психологічних колізій, визнаючи лише “нову незвичайну подію”, “глибоку і значну, характерну і типову” [12, 47–48]) знаменує появу й зображення нового літературного героя, людини неспокоїної, розгублено-стривоженої, зі складною й суперечливою психікою. Психологізм як стрижень основного змісту літературно-естетичного оновлення зумовив суттєві зміни в композиційному та образному оформленні новели: зовнішньо-подієве тло зображення звужується, композиція стає інтенсивною, відкритою, мінімалізується кількість персонажів, сюжет будується на вирішенні особистих проблем із динамікою внутрішнього світу героя. Один наріжний смисловий компонент викликає появу складних композиційних прийомів, що дають можливість якомога точніше відтворити певний епізод чи навіть миттєвість психологічного життя героїв. Як приклад можуть правити новели В. Винниченка, позначені аналізом суспільної психології, психології мас, а також “самозаглибленістю у найпотаємніші куточки конкретної людської душі” [9, 21]. В. Винниченко зображує людину, вивертаючи назовні “її душу з потворно-звабливим обличчям, душу, що корчилась у муках і насолодах. І ця оголеність одних чарувала, а інших дратувала і шокувала” [14, 12]. Ідеться про такі твори, як “Заручини”, “Честь”, “Таємна пригода”, “Стелися, барвінку, низенько”, “Момент”, “Ланцюг”, “Рабині справжнього” та ін. Найвиразніше засвідчують поглиблений психологізм модерністської новели зразки малої прози М. Коцюбинського (“Лялечка”, “Поєдинок”, “Цвіт яблуні”, “Невідомий”, “В дорозі”, “Persona grata”), В. Стефаніка (“Виводили з села”, “Побожна”, “Новина”, “Злодій”, “Такий панок”, “Багач”, “Діточка пригода”, “Сама-саміська”, “Діти”, “Скін”), С. Коваліва (“Завіщанє”, “Кум з маленької хати”, “На Дрімайловім пустарищу”, “Добрий заробок”, “Пригісник з Борислава”)

та багатьох інших митців рубежу XIX–XX ст. Приклади можна множити, аналізуючи новелістику представників “нової генерації”, що потверджує, по-перше, рішучу відмову від “традиційних стереотипів”, коли, нарешті, почали говорити правду про сокровенне людське “я”, про “себе”, пропустивши її крізь призму життєвого, ба навіть особистого чи інтимного досвіду; по-друге, інтеріоризації жанру новели, тобто його переорієнтації в напрямку від зовнішньої описовості й зовнішньої дії до відкриття внутрішнього світу людини.

Переформатування художнього відображення на поглиблену психологічну характеристику зумовило зміну наративної конфігурації тексту новели, що також було ознакою її модернізації. Літературний герой витісняє “автора-всезнавця”, має свій голос, часто відокремлений від позиції письменника. Як слушно зазначає Л. Мацевко-Бекерська, “не навколишній світ породжує певний особистісний тип і спрямовує фокус зору митця, а навпаки, окремий герой, посідаючи визначене місце у наративній структурі і будучи активним учасником комунікативного процесу, визначає рецепцію та інтерпретацію світу” [13, 18]. Автор так дистанціюється від персонажа, показує його “зсередини”, тільки зрідка задає певні аксіологічні орієнтири. Відомо, що наративна стратегія модерністської новели досить складна, утім переважає гомодієгетичний наратор (імпліцитний чи експліцитний). Серед його промовистих прикмет вирізняється “тяжіння до автобіографічного відтворення фактів та подій особистого життєвого досвіду, переконлива компетентність, самопрезентація світогляду, окремі подробиці соціально-побутового статусу” [13, 29]. Нову викладову стратегію, центром якої стає гомодієгетичний наратор, репрезентують новели Т. Бордуляка (“Гаврило Чорний”), О. Маковея (“Нещасна пригода”, “Як я продавав свої новели”, “Самота”), В. Винниченка (“Малорос-європеєць”, “Зіна”, “Момент”), А. Тесленка (“Дід Омелько”, “Прощай, життя!”) та ін. Однак через невизначеність меж між автором, персонажем та оповідачем важко сказати, чий кут зору превалює у творі, найчастіше відбувається постійна зміна суб’єктів свідомості. Таку складну фокалізацію, услід за Е. Авербахом, варто назвати “множинним суб’єктивізмом”.

Усеохопний ліризм стає також суттєвою ознакою модерністської новели. Вона тяжіє до експресивно-стильових форм вираження авторського ставлення до зображуваного. Епічні елементи (події, характери) розчиняються в потоці асоціацій, ліричних відступів, які переміщуються нібито всередину розповідної свідомості та обрамлені нею. Суб’єкт нарації як композиційний центр уваги впливає на новелістичну структуру. Вона як “сукупність чинників художнього враження” (М. Бахтін) прикметна “виходом у незавершену дійсність” (Н. Шумило), фрагментарністю, непослідовністю побудови елементів зовнішнього, подієвого та внутрішнього, емоційно-чуттєвого плану, несподіваним початком (навіть кульмінацією), абруптивним кінцем чи взагалі відкритим фіналом. Для українських письменників порубіжжя XIX–XX ст. ліризм був не тільки одним із прийомів нової техніки письма, а й складником “колективного несвідомого”, ментальною й національною прикметою. “Модель ліричного світовідчуття дійсності” (Т. Гундорова) у структурі модерністської новели відстежуємо на матеріалі новел С. Коваліва, Г. Хоткевича, О. Авдиковича, Є. Мандичевського, С. Васильченка та ін.

Модерністського новаторства новелі рубежу XIX–XX ст. надає неоміфологізм та інтертекстуальність. Версії міфу стають більш авторськими, індивідуалізованими. Однією з важливих тенденцій у цьому випадку стає переосмислення міфу, він трактується як потужна ідея, котра володіє здатністю охороняти людську свідомість від неминучого “шоку”, що виникає

при спробі осмислити будь-яку неординарну проблему. Неоміфологізм із його основними принципами: зв'язком із психологією підсвідомості, акцентуванням універсальних архетипів і міфологем, варіюванням класичних міфів у зіставленні із сучасністю – стає ознакою модерністських новел О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Л. Старицької-Черняхівської, Дніпрової Чайки, М. Яцкова та ін. Їм притаманне освоєння культури античності, переосмислення образів Музи, Прометея, Ікара, Антея, Геї та ін. Митці у “своїй індивідуальній міфотворчості, порушуючи проблеми долі героя й народу, митця й народу, зв'язку людини з природою та цивілізацією, здобуття волі як світу, проектували “вічні теми” на сучасність, пов'язували їх з долею України” [18, 164-166].

Для модерністської новели характерна трансформація традиційних уявлень про час, який піддавався творчим експериментам, митці вільно його моделювали в межах твору. Письменники-модерністи “розтягують і стискають час, розривають часову послідовність і по-своєму її монтують, поєднуючи віддалене у реальному часі й просторі за принципом інтелектуального монтажу, лишають деякі відрізки порожніми, зупиняють час стоп-кадром, накладають часові плани один на одного, вводять перебивний час, використовують циклічність, часові повтори, перемешкують образ часу інформацією про час і т. д.” [8, 16]. Література в добу Модерну більшою мірою, ніж будь-який інший вид мистецтва, стає мистецтвом часу. Час – його суб'єкт, об'єкт і спосіб зображення. Усвідомлене відчуття руху та плинності світу в різноманітних формах часу пронизує літературу [11, 210].

На межі XIX–XX ст. з'явилися різні концепції часу і простору (М. Гайдеггер, Е. Гуссерль, В. Дільтей; згодом ці проблеми висвітлювали М. Бахтін, Д. Лихачов, Ю. Лотман, П. Рікер та ін.). Ідеї внутрішнього тривання, творчої еволюції, обмеженості людського знання та спроможності інтуїтивного осягнення світу, висунуті А. Бергсоном, також вплинули на трактування категорії часу поч. XX ст. Учений твердив, що в межах людської свідомості існує часова цілісність, в якій переплітаються минуле, теперішнє й майбутнє. Але моменти часу здатні до нанизування й підсилення один одного. Цю думку філософ увиразнює порівнянням життя з намотуванням нитки на клубок, але в цьому процесі домінує минуле, бо воно “збільшується над теперішнім, яке забирає дорогою”. Філософська концепція “тривалості” часу А. Бергсона щільно пов'язана з інтуїцією, бо “наше тривання дано нам безпосередньо в інтуїції”, коли “входимо у тривання, то це можна зробити тільки завдяки інтуїції” [2, 77]. Отже, митці рубежу XIX–XX ст., заінтриговані новими темпоральними концепціями, відмовилися від традиційного, конкретно-історичного сприйняття часу, для них він поставав передусім категорією суб'єктивно-особистісною, міг набувати довільних ознак і сприйматися і як мить, і як вічність. Тому вони вдавалися у творах до певного експериментування із часом, нерідко наділяли героя здатністю самостійно творити “художній простір”. Категорія часу набула особливо важливого значення для імпресіонізму (за дільтеєвською теорією йому належить грандіозність відкриття теперішнього – неповторність миті та її імпліцитних зв'язків із минулим і майбутнім [6, 136]), зазнала принципових змін найбільше в цьому стилі, а серед жанрів, які розвивалися в напрямку оформлення імпресіонізму, найпоширенішою була новела. Вона хоч і мала часову тривалість, часовий вимір, певний діапазон співвідношення теперішнього з минулим і майбутнім, проте найчастіше складалася зі швидкоплинних, миттєвих вражень, фрагментів, епізодів життя, які постійно змінювалися, цілком у дусі бергсонівської концепції “тривалості” часу, за якою “немає двох ідентичних моментів у житті того самого свідомого єства” [2, 75].

Ще одним критерієм жанрової трансформації канонічної новели стає “факт

кореляції структури твору, окремо взятого її елемента троповими формами і відповідно принципом метафоризації” [16, 7]. У низці творів (“Жебрачка” Т. Бордуляка, “Гуси” О. Авдиковича, “На нові гнізда” В. Потапенка, “Дора”, “Вона” М. Жука, “За півдня” А. Шабленка, “Згуба” М. Могилянського, “Сміх”, “Коні не винні” М. Коцюбинського та ін.) метафорі відведено першорядну роль у процесі формування художнього узагальнення, зіставлення метафори з основними законами новелістичної композиції, зумовленість метафоризацією часопросторового обмеження, характерного для новели, функціональність нової ролі метафори як новелістичного пуанта.

Намагання вийти за межі канонічного жанру модерністська новела демонструє через рівень кореляції з різними видами мистецтв, зосібна музикою та малярством. Відкриття нових можливостей образності принесло яскраві й цікаві результати: у модерністській новелі важливого значення набувають живописно-лінгвістичні засоби виразності, як-от: особлива техніка кольору, тону, напівтону, коли вербальне відтворення кольорової палітри надавало особливого ефекту, викликало асоціативні враження, навіювало певний настрій без додаткових пояснень. “Живописний” складник у творах кожного митця має свої якісні характеристики та свій рівень функціональності, що залежить як від особливостей художнього мислення окремого письменника, так і від культурної свідомості доби. Митці вдавалися до синестезії, активізуючи різні органи чуття: слуху, зору, дотику, смаку та ін., шукали “вираження одного й того ж суб’єкта, одного й того ж емоційного ладу різними засобами, розглядаючи кожне як потенційний символ іншого” [24, 424], робили це дуже індивідуально, маючи у своєму арсеналі улюблені тони, кольори, світлові ефекти, віддаючи перевагу то колориту, то малюнку. Руйнування жанрового канону новели викликала й музика та її елементи, які виконували роль важливих чинників психологічного аналізу, передачі пейзажу, інтер’єру, мови персонажів, а також створення загального тла твору, аури, в якій перебуває той чи той образ.

Отже, новела рубежу ХІХ–ХХ ст. своєрідно відобразила загальні тенденції розвитку літератури модернізму. Попри існування деяких канонічних композиційних форм, вона продемонструвала динамічність і здатність до активних трансформацій. Структура модерністської новели змінювалася в напрямку стислості поглибленого психологізму, котрий заявляє про себе не тільки як засіб розкриття внутрішнього світу особистості чи надособистісних духовних процесів, а і як дієвий сюжетовизначальний і структурнотворчий фактор; усеохопного ліризму, підвищеної чуттєвості, викликані суб’єктивними рефлексіями; збагачення міфопоетичної й символічної образної системи; синтезу зображально-виражальних засобів, запозичених з інших видів мистецтв, що неминуче вело до зміни генологічних характеристик.

Модерністська новела окреслила виразну тенденцію до переосмислення жанрового канону: вона не тільки суттєво збагатила жанр новими прикметами, а й докорінно розхитала й певною мірою зруйнувала його канонічні умовності. Зміст запропонованої розвідки доводить цю думку і спонукає до розмислів: чи варто взагалі новелу вважати канонічним жанром? Є сподівання на подальші їх студії та дискусії із цієї наукової проблеми.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963.
2. Бергсон А. Вступ до метафізики // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки. – Вид. 2-ге, доп. – Львів: Літопис, 2002. – С. 73-86.
3. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману / Т.В. Бовсунівська. – К., 2009. – 519 с.
4. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: У 2 т. / Пер. з нім. О. Мокровольський. – Т. 1. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.

5. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – початок XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – 216 с.
6. *Дильтей В.* Наброски к критике исторического разума // *Вопросы философии.* – 1988. – № 4. – С. 135-142.
7. *Затонский Д.* Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств (от сочинений Умберто Эко до пророка Еклезиаста). – Х.: Фолио, 2000. – 256 с.
8. *Копистянська Н.* Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві // *Радянське літературознавство.* – 1988. – № 6. – С. 11-19.
9. *Кудрявцев М.* Драма Володимира Винниченка “Пророк”: антиутопічний дискурс // *Література. Фольклор. Проблеми поетики:* Зб. наук. праць – К.: Акцент, 2007. – Вип. 27. – Ч. 2. – С. 13-23.
10. *Легкий М.* Іван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації] // *Франкознавчі студії* / Ред. кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. – Випуск перший. – Дрогобич: Вимір, 2001. – 256 с.
11. *Лихачёв Д.* Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд., доп. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
12. *Мартич Ю.* Путь новели. – К.: Держлітвидав, 1941. – 199 с.
13. *Мацевко-Бекерська А.* Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX ст.): Автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.01.06, 10.01.01. – К., 2009. – 39 с.
14. *Ожоган Л.* Морально-філософські антиномії у драматургії Володимира Винниченка / Лілія Ожоган // *Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії* / Голов. ред. А. Залеська Онишкевич. – Нью-Йорк: Видавнича комісія УВАН у США, 2005. – С. 11-16.
15. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2 вид., перероб. і доп. – К., 1999. – 447 с.
16. *Пащенко М.* Метафорична природа новели: (структура, рецепція, концептуалізація): Монографія. – Одеса: Астропринт, 2009. – 296 с.
17. *Силантьєва В.* Художественное мышление переходного времени литература и живопись: А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин. – Одесса: Астро-Принт, 2000. – 352 с.
18. *Турган О.* Українська література кінця XIX – початку XX ст. і античність: Шляхи сприйняття і засвоєння. – К., 1995. – 175 с.
19. *Фащенко В.* Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.). – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
20. *Франко І.* З останніх десятиліть XIX віку // *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 471-529.
21. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі // *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 35. – С. 91-112.
22. *Храпченко М.* Познание литературы и искусства: Теория. Пути современного развития. – М.: Наука, 1987. – 575 с.
23. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика к. XIX – поч. XX ст. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
24. *Мунро Ть.* The arts and theirs interrelations. – N.Y., 1951. – P. 424.
25. *Sockel W.* The Writer in Extremist Expressionism in Twentieth-Century German Literature. – Stanford: Stanford University Press, 1959. – 251 p.

Отримано 29 червня 2014 р.

М. Бердянськ